Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

La tradición de los aretes de filigrana en el Perú

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Zoila Esperanza QUEVEDO PEREYRA

ASESOR

Sara ACEVEDO BASURTO

Lima, Perú

2024



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Quevedo, Z. (2024). *La tradición de los aretes de filigrana en el Perú*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Zoila Esperanza Quevedo Pereyra
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07330490
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-5187-8065
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Sara Acevedo Basurto
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07721429
URL de ORCID	htttpd://orcid.org0009-0000-9669-05257
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Jaime Mariaza Foy
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10830453
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Luis César Ramírez León
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08635294
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Martín Fabbri García
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06240738

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.10.1. Expresiones artísticas en el Perú y Latinoamérica.
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: La Libertad Provincia: Trujillo Distrito: Trujillo Latitud -8.11599 Longitud -79.02998 País: Perú Departamento: Lambayeque Provincia: Chiclayo Distrito: Monsefú Latitud -6.87431 Longitud -79.86871 País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Latitud-12.04318 Longitud -77.02824 País: Perú Departamento: Junín Provincia: Huancayo Distrito: San Jerónimo de Tunán Latitud: -11.9492 Longitud: -75.2825 País: Perú Departamento: Ayacucho Provincia: Huamanga Distrito: Ayacucho Latitud -13.15878 Longitud -74.22321
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Febrero 2007 - Diciembre 2019
URL de disciplinas OCDE	Arte, Historia del Arte http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE

Reunidos en sesión presencial, el día jueves 7 de marzo del 2024 a las 11:00 am, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Dr. Jaime Mariazza Foy, (presidente); Lic. Sara Acevedo Basurto (asesora); Mg. Luis Ramírez León y Arq. Martin Fabbri García, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda **QUEVEDO PEREYRA, ZOILA ESPERANZA,** la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

La tradición de los aretes de filigrana en el Perú

Con la nota.....Veinte (20) Aprobada con Felicitaciones Unanimes.....

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller **QUEVEDO PEREYRA, ZOILA ESPERANZA.** Concluido el acto académico a las 12:15 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Jaime Mariazza Foy
Presidente

Lic. Sara Acevedo Basurto
Asesora

Mg. Luis Ramírez León
Informante

Arq. Martin Fabbri García
Informante

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Sara Acevedo Basurto en mi condición de asesora acreditada con el Dictamen N°022-EAPA-FLCH-2005 de la tesis de investigación, cuyo título es ***La tradición de los aretes de filigrana en el Perú,*** presentada por la bachiller **ZOILA ESPERANZA QUEVEDO PEREYRA** para optar el título de **LICENCIADA EN ARTE**, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 13 % de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.

Firma de la Asesora _____

DNI: 07721429

Nombres y apellidos de la Asesora: Sara Acevedo Basurto



En acción de gracias a la

Santísima “Virgen de la Puerta de Otuzco”

("Reina de la Paz Universal", "Madre de la Misericordia y de la Esperanza")

A mis amadísimas:

Mamá Lalita, Victoria Esperanza Miranda Vargas, y,

Mamita, Zoila Esperanza Pereyra Miranda:

Por enseñarme a apreciar la Belleza, que siempre ellas irradiarán.

Con eterna Gratitud a mi asesora y maestra,

Sara Acevedo Basurto:

Por sembrar y cultivar en mi persona,

la vocación para la Salvaguarda del Arte Popular del Perú.

"Ayyy zambita, color canela cómo no,

Ay zambita, color canela cómo no,

Zambita, zamba, zamba, zambita sí,

Zambita, zamba, zamba, zambita sí,

de Filigrana cómo no."

(Primera cuarteta de una "Marinera de Lima" o "Canto de jarana":

baile popular emblemático del Perú.

Recopilación de la autora).

ÍNDICE DE CONTENIDO

Pág.

RESUMEN 08

INTRODUCCIÓN 09

CAPÍTULO I. HISTORIA DE LA TÉCNICA DE LA FILIGRANA EN EL PERÚ 13
1.1. En el Perú Antiguo. 13
En la época Inca 16
1.2. En la época Colonial 17
1.3. En la época Republicana 19
1.4. En la época Contemporánea 19

CAPÍTULO II. METALES UTILIZADOS EN LA PRODUCCIÓN DE ARETES Y OREJERAS DE FILIGRANA 28
2.1. Minería y metales en el Perú antiguo 28
2.2. Referencias coloniales sobre los metales en la época Inca 31
2.3. Importancia de la plata durante la colonia 34
2.4.Producción minera, oro, huaqueo de piezas arqueológicas y donaciones para la guerra 38
2.5. Centros mineros contemporáneos y elaboración de joyas 40

CAPÍTULO III. ORGANIZACIÓN Y CENTROS DE PRODUCCIÓN DE OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA 45
3.1. Artesanos especialistas en el Perú antiguo 45
3.2. Organización y gremio de plateros en la época colonial 48
3.3. Nuevas rutas e intrusión de artículos manufacturados en la república 61
3.4. Principales centros de producción de filigrana en tiempos contemporáneos 62
3.5. Enseñanza y transmisión de la técnica de la filigrana 69
3.6. Transmisión generacional e institucionalización de la técnica 73
3.7. Intercambio y comercialización de los objetos de plata y de filigrana 78
3.8. Sistemas en el antiguo Perú 78

3.9. Economía y comercio en la época colonial 80
3.10. Las joyas de plata como mercancía en el época republicana 83
3.11. Comercialización e intermediación de la joyería de plata 84

CAPÍTULO IV. ICONOGRAFÍA, MODELOS Y DISEÑOS DE LAS OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA. APORTES E INFLUENCIAS CULTURALES 87
4.1. En las artes del Perú antiguo 87
4.2. En las artes de la época Inca 110
4.3. Orejeras y aretes en el arte de la época colonial 114
4.4. Los cambios en las joyas republicanas 124
4.5. Los aretes de filigrana en la época contemporánea 129

CAPÍTULO V. EL USO Y VALOR DE USO DE LAS OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA EN EL PERÚ 144
5.1. Simbolismo religioso prehispánico 144
5.2. Opulencia de la plata en la colonial 149
5.3. La democratización de las artes durante la república 150
5.4. Usos y usuarios contemporáneos 151

CAPÍTULO VI. EL ARTISTA Y SU ÉPOCA 156
6.1. Los orfebres prehispánicos 156
6.2. Los oficiales y maestros coloniales 157
6.3. Los artesanos republicanos 160
6.4. La filigrana contemporánea obra de maestros mestizos e indígenas. 161

CAPÍTULO VII. ORIGINALIDAD, IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA DE LOS ARETES DE FILIGRANA 164

CAPÍTULO VIII. DESTINO DE LOS ARETES DE FILIGRANA EN EL PERÚ 172

IX. CONCLUSIONES.....177

X. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 179

XI. ANEXOS.....189
11.1. Catálogo de imágenes.....189
11.2. Abreviaturas 252
11.3. Glosario de términos 253
11.4. Fichas de Entrevistas a Artesanos..... 258
11.5. Fichas de Entrevistas a Comercializadores..... 259
11.6. Directorio de artesanos de aretes de Filigrana en el Perú.....260
11.7. Indice de tablas 264
Tabla 1. Orejeras… 265
Tabla 2. Aretes… 266
Tabla 3. Orejeras-aretes.....267
Tabla 4. Aretes coloniales 268
Tabla 5. Aretes republicanos 274
Tabla 6. Aretes contemporáneos 279
Tabla 7. Técnicas orfebres del antiguo Perú según Diez Canseco 289
Tabla 8. Técnicas orfebres del antiguo Perú según Sánchez Montañés… 290
Tabla 9. Procedimiento de la técnica de filigrana según Luna Ballón 291
Tabla 10. Principales aleaciones de metales utilizadas en el Perú antiguo (Vetter)..... 292
Tabla 11. Balances productivos de la Plata, según Del Busto..... 293
Tabla 12. Balances productivos de la Plata en el Perú, según Del Busto…..... 294
Tabla 13. Primeros Plateros extranjeros en Perú, según Del Busto 295
Tabla 14. Plateros activos en Perú durante la Colonia, según Del Busto…..... 296
Tabla 15. Relación de Plateros del Cuzco durante la Colonia, según Del Busto 297
Tabla 16. Otros Plateros coloniales, según Del Busto..... 298
Tabla 17. Plateros en Arequipa durante la Colonia, según Del Busto 299
Tabla 18. Formas de transacciones comerciales según Waldemar Espinoza..... 300

RESUMEN

Investigamos la tradición de los aretes de filigrana en el Perú, documentando modelos y diseños, -apoyada en la Iconografía- abordando la organización de su producción, sus técnicas, materiales y descubriendo los aportes e influencias culturales existentes.

Desde Caral, los varones usaron orejeras. Y, desde el siglo IV, las damas de élite Moche, lucían orejeras y aretes y los varones, además de éstas, orejeras-aretes.

El arte de hacer alambres se utilizó desde la antigüedad como técnica accesoria en el diseño de orejeras y aretes. Más, el empleo de la técnica de filigrana, para realizar aretes, se inició en la Colonia, perdurando hasta hoy.

En Caral, se fabricaron orejeras utilizando "concha de abanico". Durante el Intermedio Temprano, se utilizó madera; cobre, oro y plata en aleación, con incrustación de turquesas y "concha de nácar". Las orejeras coexistieron con los aretes y con las "orejeras-aretes"; midiendo hasta 20 cm. de largo y, siempre fueron utilizadas en personajes de élite. Los descendientes de los Incas las usaron hasta fines del siglo XVIII.

El trabajo de los llamados "plateros" durante la Colonia fue profusamente reglamentado por España, con Ordenanzas, para asegurar el pago de impuestos. Fue estipulada la organización gremial, a la que los indígenas tuvieron acceso restringido. La enseñanza y transmisión de la técnica de filigrana para la producción de aretes, desde la Colonia hasta el presente, se ha realizado intergeneracionalmente, dentro de familias o personas cercanas. Desde el siglo XX también, en instituciones educativas públicas.

Durante la Colonia y la República, la comercialización de aretes de filigrana se realizó a pedido de españoles y criollos. Iniciado el siglo XX, se limitó a algunos centros de producción especializados: San Jerónimo de Tunán (Junín) y Ayacucho.

El artesano de joyas siempre tuvo un importante lugar en la estratificación social en nuestro país, hasta la invasión española, que se desestructuró la organización económica y la de los oficios.

La técnica de filigrana en aretes se perfeccionó durante la Colonia, manteniéndose en la República y persistiendo hasta hoy, con modelos únicos, locales y regionales, los que están perdiéndose paulatina y sistemáticamente.

INTRODUCCIÓN

La Historia del Arte Popular Peruano aporta a través de la presente investigación, respecto del uso predilecto de joyas realizadas con la técnica de la filigrana, para engalanar las orejas, que tanto el hombre como la mujer de nuestras ancestrales civilizaciones acostumbraron realizar. La investigación de las artesanías, es pues, un factor clave para salvaguardar y revitalizar estos preciosos objetos originarios del Perú, porque permite, de manera sistemática y científica, la documentación y registro de sus técnicas, modelos o diseños, usos, procedencias, etc.

Los aretes de filigrana son casi, la única joya femenina de elaboración tradicional-artesanal que existe en el Perú. Actualmente, se elaboran en cada vez menos departamentos del país, utilizándose en su fabricación, el oro, la plata y otros metales no preciosos. A pesar de los amplios antecedentes históricos, aún se desconoce si los aretes de filigrana son originarios del Perú o si fueron importados de la metrópoli española. Nos interesa conocer cuál es el grado de aporte cultural y artístico, tanto indígena como español de este producto artesanal. También, los usos rituales, religiosos o meramente sociales que estos aretes y sus antecedentes puedan haber tenido en los distintos estadíos históricos del Perú. Consideramos por ello fundamental, para determinar su carácter de bien cultural inmaterial a nivel local, regional o nacional y así poder salvaguardar, la documentación de sus modelos o diseños originarios y su técnica.

La justificación del presente trabajo de investigación radica no sólo en el aporte al conocimiento científico en el campo de la Historia del Arte, en la especialidad del Arte Popular Peruano, sino que, constituye un aporte que podrá impulsar el quehacer de los distintos organismos públicos o privados, que les permitirá accionar, dentro de sus roles, misiones o visiones institucionales, evitar la desaparición total de la técnica tradicional de la filigrana y de los aretes con ésta producidos.

La presente investigación de tesis se planteó los siguientes objetivos:

1. Documentar la técnica con la cual se elaboran los aretes de filigrana en el Perú, definiendo su concepto, aparición, desarrollo, evolución, expansión geográfica y ubicación.
2. Identificar los principales diseños o modelos de los aretes de filigrana en el Perú, a fin de establecer su originalidad histórica, valor y significado trascendente como Patrimonio Cultural Inmaterial del país.

3. Identificar el uso de las “orejeras”, desde el antiguo Perú, discriminado el valor simbólico de dicho uso.
4. Identificar el uso de los aretes de filigrana en el Perú, hasta la actualidad.
5. Elaborar un catálogo de piezas, de los aretes de filigrana del Perú, en el que se puedan identificar los principales modelos, diseños, denominaciones, materiales empleados y procedencia de los mismos.
6. Identificar los mecanismos de transmisión intergeneracional de la técnica en la elaboración de los aretes de filigrana en el Perú.
7. Inventariar los materiales empleados en la elaboración de los aretes de filigrana del Perú.
8. Documentar cómo es transmitida actualmente la técnica de elaboración de los aretes de filigrana en el Perú.

La hipótesis principal que planteamos es la siguiente:

- Los aretes de filigrana son originarios del Perú, se elaboraron preferentemente en nuestro país, más que en otros países de la Región Andina.

Y, son hipótesis secundarias:

- La técnica orfebres de la filigrana, ha existido desde el Perú Antiguo, continuando su desarrollo durante la Colonia y la República, manteniéndose vigente en la actualidad sólo en algunos lugares del Perú.
- Tanto mujeres como varones de alto estatus político y religioso durante el Perú Antiguo, usaron “orejeras”, elaboradas en oro y plata.
- Existe una valoración importante y trascendente de los aretes de filigrana en el Perú, que ha favorecido la conservación de su técnica y uso, que puede ser de carácter religioso, ritual o simplemente, de distinción en la escala social.

Siendo una investigación en Historia del Arte, en cuanto a método, se ha utilizado el “histórico-crítico”. Éste tiene como propósito: “Indagar sistemáticamente y evaluar de modo objetivo los hechos, desde una perspectiva que enfatiza el desarrollo social, económico, cultural, educativo e intelectual. Descubrir e interpretar lo que era, proporcionando información para comprender el presente a la luz de los sucesos y progresos del pasado.” (Avila,1990,p,32).

Los instrumentos empleados fueron: la observación, entrevista a artesanos y comercializadores, fichaje, descripción, utilizándose formatos y fichas elaborados con tal finalidad.

Ante la irreparable inexistencia de un *corpus* significativo de colecciones de joyas, particularmente aretes, en nuestro país, el presente estudio ha partido de una apreciación iconográfica de objetos de arte en donde éstos hayan quedado registrados gráficamente, en cada etapa histórica de nuestro país, en las etapas Precolombina, Inca, Colonial, Republicana y Contemporánea. Se pretendía identificar las formas preferidas utilizadas, las cuales luego se plasmarían en los aretes de filigrana. Se han identificado los principales centros de producción artesanal de aretes de filigrana, documentándose los diseños, la técnica, la producción, comercialización y la transmisión intergeneracional de este conocimiento tradicional. También se analizó el valor simbólico que estas joyas pudieron haber tenido en sí, desde la antigüedad hasta nuestros días, llegando a descubrirse que, ya desde la civilización Caral, se había tenido un gusto preferente por el adorno personal, primero los varones con el uso de orejeras y, desde el siglo IV, en la cultura Moche, por las damas de élite o poder.

Las conclusiones más importantes, revelan los hallazgos de esta investigación, determinándose que, la técnica de la filigrana, ha existido en el Perú desde el Intermedio temprano, 200-800 d.C, en las culturas Vicús, Moche, Sicán, Lambayeque y Chimú, las que preferentemente la utilizaron, conociéndosele como alambre, o "falsa filigrana". Que, dicha técnica se utilizó accesoria u ornamentalmente en joyas y en algunas orejeras y que, ha continuado desarrollándose, contando con los aportes hispanos, durante la Colonia (en la que se organizó y reguló su enseñanza a través del Gremio de Plateros), la República y, aún hasta el momento presente.

Tanto los varones como las damas de alto estatus social en el Perú, usaron orejeras durante la antigüedad. Se evidenció el uso de orejeras, al hallarse en Caral (5,000 años de antigüedad desde el presente), un par de orejeras realizadas en concha de abanico. Mientras que, el par de orejeras femenino más antiguo forma parte del ajuar funerario de la Señora de Cao (La Libertad, Moche, siglo IV d.C.) También se han hallado orejeras femeninas en la tumba de la llamada Señora de Chornancap, en Lambayeque (900 d.C.). Solo en algunas orejeras ha existido el uso de filigrana pero como técnica accesoria u

ornamental. Las orejeras se fabricaron preferentemente en aleaciones de oro, plata y cobre.

La técnica de la filigrana ha evolucionado a lo largo de la historia del Perú y continúa en dicho proceso. Así también el empleo del oro, de la plata y de aleaciones no preciosas, en la fabricación de aretes de filigrana, continúa en evolución. Los aretes de filigrana tal como se elaboran en la actualidad son el producto de la evolución histórica de la técnica, de la iconografía y de los diseños propios, que guardan significados estéticos y culturales.

Los principales centros artesanales de producción de aretes de filigrana del país son: Lima; Catacaos, en Piura; San Jerónimo de Tunán en Junín, Monsefú en Lambayeque y Trujillo en La Libertad.

La transmisión de la enseñanza de la técnica de la filigrana, continúa siendo intergeneracional, combinada con estudios técnicos en algunas instituciones públicas y privadas.

La presente investigación está dividida en ocho capítulos: El primero trata sobre la historia de la técnica de la filigrana en el Perú en la producción de orejeras y aretes en el Perú, abarcando los distintos estadíos históricos. El capítulo segundo aborda el tema de los metales utilizados en la producción de orejeras y aretes de filigrana. El tercer capítulo versa sobre la producción de las orejeras y aretes de filigrana: su organización, la enseñanza y transmisión de la técnica, así como la comercialización en todos los estadíos históricos. El cuarto capítulo aborda el tema iconográfico, describiendo los modelos y diseños, analizando los aportes e influencias culturales. El capítulo cinco, desarrolla el tema del uso y su valor de uso. El capítulo sexto versa sobre el artista y su época. El sétimo capítulo desarrolla el tema de su originalidad, importancia y trascendencia. Finalmente, el último capítulo, trata sobre el destino de los aretes de filigrana del Perú.

I LA HISTORIA DE LA TÉCNICA DE LA FILIGRANA EN EL PERÚ

1.1. En el Perú antiguo

Durante mucho tiempo, tanto la investigación arqueológica, la histórica y la histórico-artística, mantuvieron el consenso respecto de que, las culturas desarrolladas a partir del Intermedio Temprano[1] precisamente, las ubicadas en los andes costeños del norte[2], dominaron la orfebrería y una serie de técnicas entre las que no se encontraba la filigrana propiamente dicha, tal como se le conoce actualmente. Sólo el historiador José Antonio Del Busto (1996,p.197) ha sostenido que los Chimúes[3] conocieron, además de las técnicas ya dominadas por sus antecesores Vicús y Moche[4], el "filigranado". Por su parte, Magdalena Diez Canseco (1994,p.192), define a cada una de las técnicas orfebres conocidas en el mencionado contexto histórico, sin mencionar a la filigrana, tal como apreciamos en la Tabla Nro. 7.

De otro lado, Emma Sánchez Montañés (1988,p.22) define cinco técnicas que considera comunes en la orfebrería americana: laminado, repujado, recortado, unión de piezas y cera perdida; las cuales se definen en la Tabla Nro. 8. En esta relación, tampoco figura la filigrana.

Del Busto (1996,p.198) y Diez Canseco (1994,p.194) precisan que, ni los Vicús ni los Moche emplearon la soldadura o unión al fuego, la cual es actualmente necesaria en la técnica de la filigrana. Y que, en lugar de la soldadura, usaron la unión mecánica al frío[5], la cual a su vez comprende, varias formas de unión: enchape, trascape, remache y lengüetas. Estas constataciones reforzaron la idea de que no era posible la existencia de la filigrana en la antigüedad, ya que ésta, como queda dicho, requiere necesariamente, para la manera como se realiza contemporáneamente, la soldadura.

---

[1] Período cronológico que abarca los años 200 D.C. a 800 D.C..

[2] Se refiere a los actuales departamentos de Piura, Lambayeque y La Libertad.

[3] La cultura Chimú se desarrolló desde el siglo XII y hasta mediados del siglo XV.

[4] Moche, 200 d.C. a 800 d.C.. Vicús, 200 d.c. a 700 d.C., aproximadamente.

[5] También lo indica así, Sánchez Montañés.

Más, una vez verificada la existencia de objetos de metal en el Perú antiguo, en los que se han utilizado hilos, consideramos que el antecedente para la técnica de filigrana, -tal como se le conoce actualmente-, sí existió. Tal antecedente, ha sido llamado "falsa filigrana" y consistió en la elaboración de objetos utilizando hilos de metal –un solo hilo-. La realización de la técnica de la "filigrana de un solo hilo", no desmerece la misma, teniendo en cuenta que en la actualidad, así se trabaja por ejemplo, en el Distrito de San Jerónimo de Tunán[6], en Huancayo, Junín. Concluimos entonces en que, la filigrana o "falsa filigrana", fue utilizada como técnica accesoria u ornamental en muchos objetos artísticos, especialmente, las joyas en el antiguo Perú. Así, los Moche [7] han dejado gran evidencia de su maestría en este arte. Apreciamos buen ejemplo, en el detalle del llamado "Collar de arañas" que conforma el ajuar funerario del "Viejo Señor"[8] de Sipán (véase la Imagen 1). Se trata de un collar de nueve discos realizados en finísimos hilos o alambres de oro entrecruzados, rematados por una diminuta máscara humana. Otro ejemplo pertenece a la Cultura Chimú[9]: un bello pectoral de cobre y oro realizado con las técnicas del laminado, alambrado y de la filigrana (véase la Imagen 2).

Por otro lado, se conoce que la cultura Lambayeque [10] y en el sitio arqueológico Sicán, se realizaron fundiciones repetidas en pequeños hornos de una sola cámara, para alcanzar la pureza del metal y facturar objetos en gran cantidad. Después de la fundición, la escoria era molida y cernida para rescatar las perlas metálicas que se convertirían en láminas y luego en alambres.

---

[6] Constatado en las entrevistas a artesanos realizadas por la autora de la Tesis.

[7] 200 – 800 D.C.

[8] Descubierto en el sitio arqueológico Sipán, cultura Moche (200 d-C- a 800 d.C), ubicado en el departamento de Lambayeque.

[9] 1100 D.C.

[10] Kauffmann atribuye a Lambayeque una cronología del Horizonte Medio, 950 d.C. al 1100 d.C. (Kauffmann,2002:34). Para Zevallos (Zevallos,1999,p.17) esta Cultura es singular y pose continuidad histórica desde el Precerámico. Manrique sostiene que, en los valles del río Jequetepeque por el sur, hasta el río Motupe en el valle de La Leche, se propició un fenómeno muy particular entre los años 800 y 1300 d.C., con un apogeo entre los 900 y 1050 d.C., con el establecimiento de centros de poder, como Batán Grande [aquí se ubica el sitio arqueológico Sicán] y Túcume. Zevallos afirma que, a pesar de que las investigaciones arqueológicas confundieron *ab initio* a la cultura Lambayeque con la Chimú , Wendell C. Bennett, Alfred Kroeber y Paul Kosok, la definieron como "un nuevo estilo en la costa norte que difiere del estilo Chimú o Moche", a partir de la observación y análisis de su cerámica (Zevallos,1999,p.18). Rafael Larco Hoyle, en su "Cronología Arqueológica del Norte del Perú" (1948), empleó por primera vez, la denominación "Estilo Lambayeque", puntualizando las características de su cerámica. Mas, consideramos con Zevallos, que el término "estilo" es débil y limitado, pues se aplica teniendo en cuenta únicamente determinadas maneras de rar objetos, sea mediante formas o diseños. En el caso Lambayeque pues, es aplicable el término "Cultura" y no estilo, de acuerdo a la definición que en 1953 estableció la Mesa Redonda de la Arqueología Peruana: designar como Cultura los restos materiales (…) que incluyan suficiente evidencia de la vida socio-económica como para poder afirmar que la cultura tratada difiere básicamente de otra.

Precisamente, con relación a la orfebrería Lambayeque, a diferencia de los autores precedentemente citados, Jorge Zevallos admite que éstos sí conocieron la filigrana; "…se empleó el estampado, prensado, calado, la cuidadosa labradura, la filigrana y los sofisticados montajes, con aplicaciones de piedras semipreciosas, por ejemplo, la turquesa y el hueso preparado." (Zevallos, 1999, p.25). Confirma tal dicho, respecto de la existencia de la llamada falsa filigrana, el tocado del "Tumi", con formas de olas de mar y motivos triangulares que se aprecian en la Imagen 3. Observamos también en esta pieza de orfebrería, las hermosas orejeras con incrustaciones de turquesas y piedras que adornan el rostro del personaje sagrado o legendario dios *Ñaimlap.*

Mujica Barreda, como varios otros arqueólogos, yerran al confundir la técnica de la filigrana con la del "calado". Así, en la descripción de algunas piezas de los ajuares de personajes de élite excavados, por ejemplo en el perteneciente a la "Señora de Cao", en la huaca Cao del complejo arqueológico "El Brujo", se dice, al referirse a un collar de cuarzo rosado: "….intercalado con cuentas de cobre dorado elaboradas en filigrana (diámetro 16mm)." (Mujica,2002, p.231). No se trata pues de filigrana en este caso. Tampoco en el caso del "insecto con patas de alambre" de la Imagen 4, pieza en la que se habría utilizado el alambrado, en todo caso y no la filigrana como lo anuncian en el guión museográfico[11]. No es filigrana la técnica constitutiva de la orejera de la Imagen 5, que ha sido realizada con la técnica del calado. Sin embargo, ambas piezas aparecen en el guión museográfico del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, como si hubieran sido realizadas con la técnica de la filigrana. No obstante ello, es del guión museográfico de la sala de metales correspondiente al Perú antiguo, del MNAAHP, que tomamos la siguiente definición de la técnica de la filigrana: "Consiste en realizar con alambres soldaduras por fusión. La elaboración de alambre o trefilado se hizo mediante tiras de metal enrolladas y martilladas o barritas cuadrangulares por las que se eliminaban las aristas por martillado."[12]

Al respecto, Antonio De Lavalle, realiza una distinción entre la filigrana y el calado: "El calado, que se obtiene mediante el perforado siguiendo los

[11] Texto museográfico elaborado por Reyna Temple y Miguel Ángel Vidal.

[12] Ibídem.

contornos en la superficie de la lámina, no alcanza las sutilezas de finura y delicadeza de la filigrana, pero responde a su mismo principio" (De Lavalle,1974, p.20).

No obstante todo lo expuesto, sostenemos que sí existieron antecedentes de la técnica de filigrana en el Perú antiguo, es decir, que se realizó la llamada "falsa filigrana", -un solo hilo-. Dicha técnica no se usó independientemente, o sea como técnica constitutiva, pero sí como técnica accesoria u ornamental sobre todo en las joyas y específicamente en algunas orejeras y aretes en esta época. Así lo confirma el pectoral Chimú de la Imagen 2, que ha sido conformado por hilos de cobre y oro. Las orejeras mostradas por las Imágenes 78, 79 y 80, llevan hilos de metal en sus diseños de composición. Y los aretes que pueden apreciarse en las imágenes 86ª hasta 95 inclusive, exhiben hilos en las argollas de cada uno de ellos.

Considerando todo lo apreciado hasta el momento, la definición de filigrana de la estudiosa María Luisa Vetter, en su estudio de la orfebrería peruana precolombina, nos parece la más completa: «Con esta técnica se realizan diseños sobre la base de finos alambres que se consiguen después de estirar, torcer y aplanar el metal; el adelgazamiento del hilo de metal se realiza por medio de estiramientos continuos hasta lograr el grosor deseado.» (Vetter,2008, s/p(Glosario)). Dicha investigadora ha reconocido que desde el Horizonte Temprano [13] se dominó la técnica de realizar alambres empleando el oro y que, fue a partir del Intermedio Temprano[14] que se utilizó la filigrana propiamente dicha[15]. María Luisa Vetter sintetiza, que la técnica de la filigrana; "Consiste en realizar diseños con alambres soldados por fusión." (Vetter,2008, s/p (Glosario)).

Por su parte, Paloma Carcedo distingue entre la técnica del alambre y la de la filigrana, indicando que es la segunda de éstas, la que utiliza a la primera; (Carcedo, 2005, p.9). Aclaración con la que estamos de acuerdo.

El *Tawantinsuyu* estableció como una de sus principales políticas de Estado, la continuación de la producción manufacturera de los pueblos dominados. Así, los Incas continuaron protegiendo y auspiciando el trabajo orfebre del reino del Chimor, por ellos dominados desde el año 1475[16] y llegaron a

[13]1300 A.C. a 100 A.C. aproximadamente. También llamado Formativo.
[14] 100 D.C. a 800 D.C. aproximadamente.
[15]Vetter,2008:1 (Cuadro cronológico del uso de los metales en el Perú antiguo).
[16]Dominación Inca a los Chimúes: De 1438 hasta 1532, Horizonte tardío,,Etapa cultural VII o incario histórico (Kauffmann,2002:27).

establecer en el Cuzco un centro de enseñanza del mismo (Echeandía,1981,p.9). Debido a la fama de ser excelentes orfebres, los chimúes fueron llevados a la capital del Incario por mérito de la *mitma*[17].

1.2 En la época Colonial.

Juan José Vega (Vega,2004, p.42) sostiene que, durante esta época, la filigrana fue utilizada como adorno y complemento de piezas ejecutadas con otros procedimientos y que, con el transcurso del tiempo, se independizó, creando los artesanos objetos trabajados íntegramente en finos hilos de plata o con aspecto de alambres retorcidos. También sostiene que la filigrana fue la especialidad de los plateros de Huamanga, durante los siglos XVIII y XIX (Vega, 2004:42).

De otro lado, la investigadora Cristina Esteras (Esteras,2000,p.128) advierte los impactos que la platería colonial soportaría; "este cambio estilístico se produce con algunas variantes cronológicas hacia la mitad del siglo XVII y traerá consigo en el plano técnico el fomento de los trabajos de filigrana y de los adornos en relieve (repujado), mientras que en lo estructural, se buscará la flexibilización de contornos y planimetrías."

Más, en el siglo XIX, la platería en América hispana en general, iniciaría un proceso de desaparición, que afectaría en menor grado al área andina, es decir, al Perú y a Bolivia. Esteras precisa que, fue a partir del año 1810 que se inició una recesión y lento declive de la producción en plata; que ello contribuyó a la desaparición del gremio, además del proceso de industrialización al que fue sometido este arte (Esteras 2000, p.129). Destaca dicha autora que en Perú y en Bolivia, los plateros indígenas y mestizos mantendrían la platería viva y con prestigio; "Fue entre los siglos XVI y XIX que el Perú se transformó en un importante centro de artesanías de plata, como lo demuestran las piezas de arte que han sobrevivido hasta nuestros días." (Esteras 2000, p.129). Además sostiene que, lo que hizo perdurar a los objetos de plata peruanos no ha sido su profusión, sino el modo artístico en que fueron trabajados, con técnicas artesanales que incluían al repujado cincelado, calado, grabado y filigrana.

[17] Sanción Inca, por la cual, se trasladaban poblaciones rebeldes al Cuzco, donde continuaban ejerciendo iguales roles.

Por otro lado, en el catálogo de la exposición: "*Peru:A legend in silver"*[18] (The Inter-American Development Bank,1993,p.23), se describe a la técnica de la filigrana precisándose que; "…se parece a un bordado de hilos de plata enroscados." Se precisa además que, (The Inter-American Development Bank,1993,p.17) en Ayacucho, se vendían piezas que eran fabricadas en otros lugares:

Los trabajos de filigrana consisten en curvar y entrelazar los filamentos de metal, soldándolos en un punto de contacto para componer así series de determinados elementos decorativos con enroscamientos y roleos más o menos prolongados. Dichos filamentos pueden ser gruesos, medianos, finos o muy finos, y estar montados como en un encaje o sobre una plancha de metal. Los objetos de filigrana van desde lo personal a lo decorativo. Los ejemplos más comunes eran los sahumadores y las canastillas para flores.

Por su parte, José Antonio De Lavalle (De Lavalle, 1974, p.70), define la filigrana de esta época colonial, distinguiéndola de la técnica del alambrado:

El alambrado es muy similar al trenzado, se usa para superponer efectos o lograr remates de crestería parecidos al encaje. La filigrana es la técnica más destacada y singular de la platería peruana […] comporta la sumamente delicada y difícil labor de estirar la plata con finísimos hilos, con los que luego se logra un entrecruzamiento de efectos calados y se ofrece una sensación visual que corresponde más a la contemplación de un encaje que a la de una superficie metálica.

Como se aprecia, el mencionado autor se contradice al afirmar que, con el alambrado se logran efectos parecidos al encaje y con la filigrana también. Siendo así, la una debería incluir a la otra o ser lo mismo. Nosotros consideramos que la técnica de la filigrana incluye a la técnica del alambrado y es por tanto posterior a ésta.

Finalmente, José Antonio De Lavalle (De Lavalle, 1974, p.70), sostiene que, se ha utilizado técnica de filigrana junto con otras, en la elaboración de coronas de Vírgenes y Santos, dando como ejemplo, la "Corona de la Virgen de Belén" del Convento de Santa Clara, en el Cuzco, la cual, en la festividad del Corpus, es llevada en andas en procesión.

[18] Realizada en 1992-1993, en Washington D.C.. Se mostraron piezas de las Colecciones Barboza-Stern y del Museo Pedro de Osma.

1.3. En la época Republicana.

En esta centuria (1821 a 1920), casi no hemos encontrado aretes de filigrana. Asumimos que, si la técnica de filigrana se enseñó en el gremio de plateros durante la colonia y aún se han encontrado aretes de filigrana en la actual época contemporánea, es que su desarrollo fue continuo. Más, la consolidación del nuevo Estado peruano, luego de proclamada la Independencia y las sucesivas guerras que enfrentó el país, especialmente las de Bolivia y Chile, no favorecieron la conservación de estas joyas para la posteridad, puesto que es un hecho conocido que, muchas familias donaron sus joyas para mantener a las tropas que conformarían los respectivos ejércitos; las emplearon como parte del cupo o pago por evitar los secuestros o desapariciones de sus seres queridos y, también en muchos otros casos, fueron ocultadas y enterradas en sus propias casas, para evitar el saqueo del enemigo[19].

1.4. En la época Contemporánea.

En Piura, en Junín (especialmente en el distrito de San Jerónimo de Tunán), así como en Ayacucho, continuó el desarrollo de la técnica de la filigrana a partir de la segunda década del siglo XX. Así, Ramírez (Ramírez,1983,p.32), en su estudio sobre la artesanía piurana-cataquense, describe la técnica de la filigrana:

Para confeccionar las joyas, luego de hilar el oro, utilizando rústicas tenazas, martillos y pinzas, lo colocan en molde de barro especial -que se prepara con tierra traída de las afueras de Catacaos- que llega a romperse cuando la joya está lista. Debido a los instrumentos que utilizan las joyas son casi diseños exclusivos.

Por otra parte, en un estudio realizado en 1975 (Luna Ballón,1975, p.25), en San Jerónimo de Tunán[20] , se determina la ingente producción de filigrana, describiéndose allí la elaboración de aretes y, destacándose que los artesanos utilizan menor cantidad de plata, pero que el trabajo es más recargado y delicado: "El mayor volumen de la producción se realiza con la técnica de la filigrana y

[19] El par de aretes de filigrana en oro (Imagen 192) de la colección particular de la Srta. Rocío Briones Muñoz, son muestra de ello.
[20] Distrito de la Provincia de Huancayo, Departamento de Junín.

está constituido por aretes, prendedores, sortijas, aros, collares, cucharas, azucareros, pastilleros, cigarreras, fosforeras, cofres, esculturas con representaciones animales y flores, guardapelos, carteritas, llaveros y otros." Se destaca en dicha investigación que, los artesanos utilizan menor cantidad de plata, pero que el trabajo es más recargado y delicado.

A su vez, José Antonio Del Busto (Del Busto,1996, p.346), elabora minuciosamente una relación de objetos realizados contemporáneamente, con la técnica de la filigrana, identificando entre éstos a los aretes o pendientes:

[Respecto de la filigrana dice] Es fina, sin mácula, labor de paciencia y cultivado gusto. Se esmera en ofrecer collares y gargantillas, zarcillos y pendientes, pulseras y prendedores, cadenitas y alfileres con coronación, marcos de medallas y fulgores [*sic*] de crucifijos, rosarios de fina hechura y crucesillas tan pequeñas como artísticas. El filigranado también abarca las cajuelas (oblongas y corazonadas, circulares y rectangulares, triangulares y tetralobuladas), joyeritos y pastilleros, letras mayúsculas o iniciales, llaveros y cortapapeles, iglesias de una sola torre u ojotas pequeñas para el Niño Jesús. Y para la mesa del comedor cucharas, tenedores y cuchillos, cucharitas para el té o para el café, trincheritos para el piqueo, cucharoncillos, aros para servilletas, candeleros, candelabros y como centro de todo, esos pavos indostánicos con la cola abierta, desplegada, con sus plumas haciendo incrustaciones de turquesas pulimentadas.

El citado autor (Del Busto,1996, p.346), destaca el barrio de Santa Ana en Ayacucho como productor de filigrana, afirmando que, hasta 1950, éste fue una gran influencia para Huanta, Huancavelica y Apurímac. Indica también que, ante el decrecimiento en la producción de filigrana, -que ocasionó la emigración de los plateros a Lima y al valle del Mantaro-, éstos llevaron consigo gran cantidad de monedas coloniales para utilizarlas como materia prima. Estas monedas de plata, según el historiador, produjeron la llamada "filigrana negra", por ser oscura y conservar esta característica, mientras el metal extraído directamente de las minas ofreció la "filigrana blanca", considerada superior.

De otro lado, del Patronato Plata del Perú, rescatamos una de las definiciones más completas de la técnica de la filigrana, en este caso, la que se realiza en Ayacucho (Patronato Plata del Perú,2000, p.p.75-76):

[...]A partir de un dibujo establecido, el trabajo propiamente dicho se inicia con el trefilado o preparación del material, lo que se logra al pasar segmentos de láminas de oro o plata por la hilera, herramienta que consiste en una placa de acero con perforaciones graduadas de acuerdo al calibre de hilo que se quiere obtener; para ello es necesario recocer o mantener el metal a la temperatura adecuada para que facilite el trabajo. De acuerdo a la tradición del lugar de producción, el tipo de hilo puede variar: Existe el plano, el de media caña, el redondo, el rollizo y el torcido. En la tradición ayacuchana...el más conocido es el cintado plano [*sic*].

Por su parte, Mohen (Mohen,1992,s/p) destaca en la técnica de filigrana, la labor previa, e identifica a la hilera con la labor de trefilado describiéndola así: "Operación por la cual se obtienen hilos estirando el metal, que se hace pasar a través de una placa en la que hay un agujero del mismo diámetro del hilo que se quiere obtener; esta placa se denomina trefilador."

En cuanto a las máquinas eléctricas procedentes de Italia, Alemania y Estados Unidos, utilizadas en la técnica de la filigrana, como ya se ha mencionado son dos, la "laminadora" y la "trefiladora". Así, se destaca su existencia en Lima hacia el año 1963 (Pongo,1964,p.46).

Por su parte, Carles Codina (Codina,2005b, p.29), joyero barcelonés contemporáneo, define técnicamente cómo se realiza la preparación de los distintos "perfiles" para la labor del filigranado. Indica que para el laminado, la máquina llamada "laminador" resulta esencial. Ésta conforma dos tipos de perfil, la plancha y el preperfil cuadrado, este último, paso previo e imprescindible para trefilar el hilo. Continúa explicando que, "Del laminador se obtiene un riel de oro o de plata a partir del cual se hace un perfil de hilo. Para ello, debe estirarse el hilo con una máquina de trefilar a través de unos perfiles de acero llamados hileras, que cortan y dan forma final al hilo."

A continuación, una descripción de cómo se elabora un par de aretes de filigrana, tomada de un artesano de Monsefú, David Don Custodio Effio[28]:

Primero se funde la cantidad de la plata o el oro en peso, los gramos de lo que se quiera trabajar según el pedido o según nos dice el patrón. Luego se hace láminas y luego se jala los hilos de oro o plata y se trabaja. Habían unas máquinas que se llaman "laminadoras" de las que se saca la lámina o el hilo o

[28] Entrevista realizada por la autora el 24.07.2008.

alambre. Luego se arma la pieza y luego se suelda. También se hace "chapa" [*sic*], para esto se funde también. En Chiclayo se hace el hilo doble, porque sé que en Huancayo se hace la filigrana con un solo hilo. Al final, se hace un baño poniendo en el fuego, nítrico y muriático, así se hace el baño de oro para los aretes. Yo no uso la corriente eléctrica como hacen ahora para los baños.

Orlando Garay Farro[29] otro artesano monsefuano, define así a la técnica de filigrana: "Es la técnica del hilo entorchado; es un trabajo muy minucioso y delicado. El hilo puede tener el espesor de un cabello. Todo se hace a mano, salvo cuando se usa la máquina trefiladora."

Mientras que, Wilfredo Garay Farro[30], hermano del antes mencionado artesano, con quien comparte esta actividad tradicional, proporciona una de las definiciones más exactas, a nuestro parecer, de la técnica de la filigrana: "La filigrana es la técnica a través de la cual la plata se transforma en delicadísimos hilos o filamentos que son entorchados o torcidos entre ellos, después rellenados o moldeados de manera circular, dando o adaptando diferentes formas. La estructura la hacemos a parte y después la vamos rellenando con la filigrana."

Por su parte, Doris Viñas Arévalo[31] heredera de la tradición de su padre, el cataquense Don Perseverando Viñas, describe la técnica de filigrana al elaborar aretes. Así, afirma ella misma haberla observado, desde su infancia, en el taller artesanal familiar ubicado en la ciudad de Trujillo:

Se compra la materia prima, plata u oro […] Se hace la aleación […] y se vierte en crisoles (recipiente de cerámica), según los gramos que se van a utilizar y se hacen barritas o lingotitos. Se pasa al laminador para ir afilando en hilos hasta llegar al calibre 0.25. [*sic*]. Se unen dos hilos y se entorchan con una madera y estos se vuelven a pasar por el laminador para que queden planos. Se van a poner "escarchados" esos dos hilos, es decir, con relieves o texturas. Se hace el esqueleto del arete o dibujo de éste, (con un hilo más grueso que los que han sido entorchados que se llama "guía"). Se suelda el esqueleto (que se ha podido lograr también con moldes o plantillas). Se rellenan con los hilos escarchados los espacios formados por la guía, usando pinzas. Una vez logrado esto, se lima y con el polvo que suelta se lo pone por atrás del arete. Se echa al ácido para que se

[29] Entrevista realizada por la autora al artesano Orlando Garay Farro, en su casa en Monsefú, Lambayeque, el 24.02.2008.
[30] Entrevista realizada por la autora al artesano Wilfredo Garay Farro, en su taller-tienda en Monsefú, Lambayeque, el 24.02.2008.
[31] Entrevista realizada por la autora a la artesana Doris Viñas Arévalo, en su taller-tienda en Trujillo, La Libertad, el 27.07.2009.

limpie (lo mismo para el oro y la plata). También se limpia con Bicarbonato si es plata. Se le saca brillo con un punzón, luego con agua con detergente. Con el oro se hace el "mateado" [*sic*] que es una mezcla con sal y salitre.

Es mucho más sencilla, en cambio, la versión del artesano Luis Arangoitia Ramos[32]:

El trabajo en sí se desarrolla a través del hilo de metal o trabajos en hilos de plata, se le conoce como técnica de filigrana porque el diseño y la trama no es confección en sí, sino que se hace precisamente a través de la combinación de los hilos de diferentes diámetros o espesores; es una técnica ancestral, muy antigua.

Procedente del Distrito de San Jerónimo de Tunan, Junín, es la artesana y comercializadora Lucia Torres Gamarra[33], quien describe a la técnica de la filigrana en estos términos: "Es el jalado del hilo (trefilado), que es "chancado" para el rellenado. Primero se hace el armazón y siempre para todo va el hilo trenzado, que luego es chancado."

Del mismo pueblo, San Jerónimo de Tunán, es Miriam Páucar de Cortéz[34]. La artesana, respecto de la técnica de filigrana, describe que se obtiene así:

Primero se funde la plata con aleación por cada100 gr. de cobre. A 960°C vaciamos a la lingotera, pasamos por la laminadora (para hilos redondos); luego pasamos a un calibre 80 ("aplanados") [*sic*], para la armazón y otro calibre 40 para el relleno. Se acomodan los hilos en el molde o padrón con una pinza. luego del relleno, se le da soldadura (para esto se funden 2gr de plata piña [*sic*] por 1 gr de bórax). Luego se hace el limado. Se pasa por el fuego y se dan baños de ácido sulfúrico, agua sola, agua con bicarbonato y se repite. El acabado final se realiza con un bruñidor para lavar la pieza con detergente simple.

En las imágenes 271, 274 A y 274 B, apreciamos a la citada artesana en su taller familiar y, en pleno proceso del trabajo de filigranado, usando la "hilera", que sirve para adelgazar el hilo o alambre pasándolo por ésta, y, armando el relleno de la pieza, con ayuda de las pinzas.

---

[32] Entrevista realizada por la autora al artesano Luis Arangoitia Ramos, en su tienda "La Casa del artesano", en Trujillo, La Libertad, el 29.07.2009.

[33] Entrevista realizada por la autora a la artesana Lucía Torres Gamarra, en su taller-tienda en San Jerónimo de Tunán, Junín, el 04.10.2007.

[34] Entrevista realizada por la autora a la artesana Miram Páucar Cortez, en su taller- tienda en San Jerónimo de Tunán, Junín, el 06.10.2007.

Del artesano Arturo Túpac Yupanqui (Entrevista realizada por la autora al artesano Arturo Túpac Yupanqui, en su taller-tienda en San Jerónimo de Tunán, Junín, el 06.10.2007), -tío de Miriam Páucar-, (véase las imágenes 270, 271, 272 y 273), quien afirma ser quinta generación de artesanos de filigrana en San Jerónimo de Tunán, recogimos una detallada definición de la técnica de la filigrana:

Antiguamente se fundía la plata en un crisol de arcilla usando la fragua y el carbón de madera, a 960°C la plata y a 1060°C el oro. Para hacer hilos se usaba la "hilera" (Máquina también conocida como "trefiladora"), que tiene huecos de menor a mayor tamaño, por los cuales se va pasando y jalando el hilo, enrollando cada cierto tiempo y se entorchan o tuercen. Una vez habilitado el hilo se prepara el armazón, éste se aplana en la máquina y se le da forma en un padrón de bronce. El relleno es el llenado por entero del padrón con hilos más finos de forma aplanada.

La imagen 271, pertenece al taller del artesano Arturo Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán. En ella se aprecian las herramientas que él utiliza en el proceso de elaboración de joyas con la técnica de la filigrana. La imagen 272 muestra a la máquina laminadora de hilo y la imagen 270 exhibe una serie de armazones para aretes de filigrana y una lima.

Otra descripción del proceso de la técnica de la filigrana, que se realizaba en San Jerónimo de Tunán hacia 1975, es realizada por Luna Ballón (Luna Ballón, 1975,p.p.16-18.), y que aparece en la Tabla Nro.9.

En Trujillo, el artesano Javier Luján (Entrevista realizada por la autora a Javier Luján, en su tienda en Trujillo, el 27.08.2008), define así a la técnica de la filigrana: "Es el arte de la plata, del metal. Todo es un trabajo de jalar el hilo, enrollarlo, rellenar, es un tipo de destreza del propio metal, que se hace blandito. Para hacer el diseño más fácil, se arma por partes."

Otra definición, más bien académica, es la que Cecilia Bákula Budge (Bákula,2000,p.11) cita, tomándola de un experto restaurador de metales, ex servidor del MNAAHP, Enrique Retamozo:

La filigrana hay que entenderla a partir de cuatro nociones fundamentales: Hilo, soldadura, unión y trasluz. Ello significa que los orfebres que optan por trabajar en esta técnica deben ser expertos en laminar y trefilar el metal, hábiles

en el delicado uso de la soldadura y sistemas de unión y delicados artistas para concebir la pieza como un objeto que combina la solidez con la transparencia.

Finalmente, consideramos la más completa descripción del proceso de la técnica de filigrana, la realizada por Juan Echeandía (Echeandía,1981, p.33), a partir de la observación de la labor del artesano cataquense Guillermo Flores:

Se compra el metal (plata en lingotes de 500 y 1000 grs) […]. Se funde el metal en crisoles de arcilla refractaria. Hay dos sistemas para fundir el metal: El primero consiste en fundir el metal en un vasito de plombagina/grafito. El metal se troza y se funde, cristalizándose con la ayuda de una fragua con carbón. En el segundo sistema de fundido de metal, se usa un pequeño recipiente (Copera), que es de arcilla refractaria, con la ayuda de un soplete de gasolina. El contenido del crisol debe hervir. Previamente se pone gasolina en un balde y se pone sobre la mesa de trabajo, donde hay dos ladrillos enteros y dos pedazos en cada extremo. Luego se pone en forma perpendicular otro ladrillo que ha sido trabajado para que sirva de lingotera. Éste tiene una ranura larga y angosta, que sirve para vaciar allí el metal fundido, y, otra hendidura más ancha y cuadrada que sirve para obtener pequeñas y delgadas planchitas de metal. Se prepara el soplete llenándolo de gasolina. Se coloca el metal en la copera y se pone encima los ladrillos. Se enciende el soplete y se afina la llama dirigiéndola a la copera a la que se ha añadido Borax/Borata Sódico. La plata comienza a fundirse a 925 grados [*sic*]. Cuando el metal se ha fundido completamente se toma la copera con unas largas tenazas y se vierte el contenido en la ranura delgada de la lingotera. Antes de esa acción, se ha colocado cera de una vela en la ranura de la lingotera y encima se echa la plata licuada, así se obtienen pequeños trozos de metal o lingotillos. El artesano deja enfriar los trozos de metal y se dirige hacia otro lado del taller donde hay un pequeño yunque de hierro cuadrado, colocando encima un tronco de algarrobo […] golpea suavemente el lingotillo con un martillo para cuadrar sus lados y así permitir que sirva mejor para el siguiente proceso.

Luego, esos pedazos se someten a un reconocimiento con el soplete. Se echan las barritas a un barril de agua fría. Con una laminadora se realiza el trabajo de alargar el lingote, que originalmente tiene una dimensión de 0.18 cm, se alarga hasta obtener un hilo de 2 a 2.5 mt. La laminadora tiene dos grandes rodillos, una de cuyas partes tiene grietas circulares y la otra parte es llana. Con la parte acanalada se hace el hilo y con la parte llana las láminas o chapas. Los

canales para laminar están graduados de más gruesos de diámetro a más delgados. Se coloca el pequeño lingotillo comenzando del canal más grueso. Se ajusta la llave de su superior y se da vuelta al manubrio para accionar el rodillo, conforme el lingotillo va adelgazando se va poniendo a las otras canaletas y el hilo formado también se va alargando.

Una vez obtenido el alambre de plata se le enrolla en pequeños círculos. Con la ayuda del soplete recalienta el alambre y les saca punta a los extremos con una lima, con el fin de poder introducir a los pequeños huecos de la hilera. La hilera es una plancha de metal que contiene cerca de una docena de filos de pequeñas aberturas o agujeros de diferente diámetro, de mayor a menor. La acción de la hilera consiste en hacer pasar el alambre de plata por los diferentes agujeros a efecto de ir rebajando el grosor del alambre hasta obtener un hilo muy delgado. Conforme se va pasando el alambre por la hilera éste se va adelgazando y alargando. Por cada lingotillo se obtiene más o menos 6.40 cm de hilo. Luego se pasa el hilo enrollado, por un recipiente con ácido sulfúrico y por otro con agua después. A falta de una hilera más fina el artesano utiliza una pieza de un reloj de la parte de los rubíes. Por estos pequeñísimos agujeros se hace introducir al hilo a efecto de obtener un filamento más delgado, o sea la guía.

Continuando con la descripción de la técnica de la filigrana, que confirma lo dicho por los artesanos entrevistados para la presente investigación, G uillermo Flores, documentado por Echeandía (Echeandía,1981,p.34), afirma que:

Cuando el hilo ya tiene un diámetro ya regular, es decir 0.22 cm., se le escarcha, es decir, se le aplana. Y, habiendo obtenido el necesario para comenzar el verdadero trabajo de filigrana. Entonces se puede proceder al modelado de las piezas y el orfebre ha hecho previamente un dibujo de la figura y luego divide el dibujo en partes. Cada una de estas partes se hacen en filigrana en forma diferentes. De cada parte se hace una plantilla que sirve como referencia, mientras se va haciendo la pieza independiente, cerrando cada uno con un punto de soldadura. Luego que se ha logrado formar el esqueleto de la armazón de la pieza se da por terminada esta parte del proceso y se hace el relleno, que consiste en llenar con la guía los vacíos que quedan en el esqueleto o armazón de las piezas. Se adelgaza al máximo la guía, se entorcha, es decir, dos hebras se juntan. Con una madera se termina el entorchado. Luego se escarcha, es decir, se aplana. La

guía entorchada con ayuda de alicates se va torciendo hasta formar pequeños espirales, éstos se colocan sobre las secciones divididas de la pieza individualizada. Después se espolvorea soldadura en polvo. Se pone la llama del soplete y se suelda. Cuando todas las piezas están hechas y llenadas se les coloca todas juntas, es decir se yuxtapone y se las va soldando con soldadura de plata. A efecto de limpiar la figura terminada, que ha quedado un poco coloreada por acción de la soldadura, se calienta la pieza y se le da un baño en una solución de ácido sulfúrico. Para desmancharla se le pone bicarbonato y se le vuelve a sumergir en la solución de ácido sulfúrico. Esta operación se hace hasta tres veces para lograr el blanqueado. Finalmente el bruñido, que puede hacerse recién entonces para iluminar el color mate opaco de la plata y eliminar las partes salientes de la joya.

II METALES UTILIZADOS EN LA PRODUCCIÓN DE OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA EN EL PERÚ

2.1. Minería y metales en el Perú antiguo.

La orfebrería presupone un trabajo minero. Maria Luisa Vetter (Vetter,2008, p.37) define a la minería como un proceso, por el cual se extraen los minerales y metales nativos de sus yacimientos. Éstos pueden ser de dos tipos: Los yacimientos primarios o filonianos; cuando el mineral y/o el metal nativo se encuentra concentrado en filones o vetas y se origina de procesos geológicos directos, como ejemplo, las minas y socavones. Y, los yacimientos secundarios detríticos o placeres, cuando los granos de metal se desprenden de las formaciones de yacimientos primarios debido a la acción de los aluviones que erosionan las vetas o filones, originando que en el transcurso de su transporte fluvial se depositen en el lecho de los ríos.

Según Vetter (Vetter,2008, p.44), los metales nativos en el Perú son el oro, la plata y el cobre.

A. El oro.

Las minas de oro puro en polvo y pepitas se llaman “lavaderos” [*sic*], porque se saca el valioso metal lavando la tierra en que está revuelto. Se conoce que hasta hoy en día, se utilizan bateas, en las que se echa la tierra que tiene oro y se lava con el agua. Así, el oro, que es más pesado, se asienta en el suelo de estos recipientes (Vetter,2008, p.40).

Pese a las leyendas sobre el oro procedentes del antiguo Perú, en las que se menciona preferentemente al oro, se conoce que siempre se trabajó este fino metal en aleación con otros. En los Andes centrales el uso de las aleaciones artificiales en orfebrería se comprueba a partir de la segunda mitad del I milenio a.C., a finales de la tradición Chavín (Mohen, 1992, p.161). H. Lechtman citado por Mohen (Mohen, 1992:161), se refiere a un grupo de objetos que revelan una gran variedad tecnológica, adornos nasales con hilos de oro soldados, bobinas de oreja con placa frontal, igualmente soldada y cucharas con mangos antropomorfos, todos en oro.

Algunos de estos objetos son de oro con un 14 – 24% de plata y un 4-7% de cobre, lo que puede considerarse una aleación natural.

B. La plata.

Los yacimientos argentíferos del antiguo Perú se encontraban principalmente en las sierras de Cajamarca, Huaraz, Huamanga, Cusco, Chincha y también al sur oeste de Bolivia. Uno de los más importantes fue Porco, próximo a Potosí (Bolivia), el cual fue intensamente explotado por los Incas y el primero que hicieron beneficiar los españoles (Torres Della Pina, 2000,p.43).

Es un hecho conocido y también enfatizado por el Patronato Plata del Perú (Torres Della Pina, 2000, p.92), que durante el Intermedio Temprano, las culturas Vicús y Pashash con la metalurgia Recuay- trabajaron la plata, junto con el cobre y el oro. Con respecto de la plata y el oro, tuvieron un uso ritual, para fabricación de ornamentos de prestigio. Más, la obtención de la plata y su reconocimiento minero fue complejo y difícil, a diferencia del caso del oro. Por otro lado, de acuerdo a José Torres Della Pina (Torres Della Pina,2000, p.28), muchos objetos de plata no han podido ser recuperados de las excavaciones arqueológicas, porque al permanecer enterrados por un largo período de tiempo, han sufrido terribles transformaciones producidas por la acción del cloro, (que les recubre con una pátina grisácesa), o bien, se van descomponiendo en cloruros por la acción de las lluvias o de ríos subterráneos; factores que hicieron pensar desacertadamente que su ausencia, en períodos muy tempranos, se debiese a que la plata fuese entonces desconocida.

C. Otros metales.

Los metales no se utilizaron puros en el antiguo Perú, sino mediante aleaciones[26]. Es característica principal de las aleaciones, bajar el punto de fusión de los metales empleados, utilizándose para la fundición, donde se adquieren uniformidad, mayor tenacidad, uniformidad y también fueron usadas para la soldadura. Proveen ciertas propiedades mecánicas, de dureza, resistencia y maleabilidad, además de colores y sonidos(Vetter,2008, p.59). Inferimos entonces que, para la elaboración de orejeras y aretes en el Perú antiguo, se debe haber empleado metales en aleación.

[26] Según María Luisa Vetter, éstas son sustancias con propiedades metálicas, compuestas por dos o más elementos químicos de los cuales uno por lo menos, no es metal elemental (Vetter,2008, p.273).

Carcedo refiere que en América no se desarrolló el hierro y que el bronce estañífero fue de las últimas aleaciones usadas, además de las señaladas por María Luisa Vetter (Vetter,2008, p.59), en la Tabla Nro. 10, que resume las principales aleaciones de metales utilizadas en el Perú Antiguo.

Vetter precisa que los Tiahuanaco[27] no trabajaron el oro, sino que fueron más bien expertos en elaborar piezas de cobre y bronce estañífero con la técnica del vaciado en moldes (Vetter,2008, p.59). Posteriormente, la cultura mochica[28] desarrolló, junto a los cobres puros, la aleación cobre-plata, que tiene dos ventajas para el trabajo metalúrgico: su dureza y la facultad de un aumento de la plata en las superficies cuando se martillea y recuece. Mohen (Mohen,1992, p.163) sostiene que, en los Andes centrales existen cobres que contienen plata bajo forma de minerales sulfurosos. Su reducción da un cobre argentífero [*sic*]. Y que, la plata se encuentra en el mineral en un 6-18% de su peso, lo que da una aleación del 20% de plata y el 80% de cobre. Concluye el citado autor en que, debe pensarse entonces de que, la aleación cobre-plata de la cultura mochica, se preparaba a partir de lingotes metálicos de cobre y de plata separados: El cobre se martillaba y las hojas podían unirse; también se fundía y vertía en un molde abierto o cerrado por el sistema de la cera perdida. El cobre se aleaba con el oro y la plata, utilizándose combinaciones ternarias. Y que este metal se recubría a menudo de panes de oro (Mohen,1992,p.163).

Con relación a los Chimúes[29], María Luisa Vetter (Vetter,2008,p.44) sostiene que éstos hallaron y emplearon aleaciones con minerales de cobre (cuprita-óxido de cobre o malaquita carbonato de cobre), para producir bronces como la casiterita (óxido de estaño), de la cual se sacaba el estaño para los bronces estañíferos y la arsenopirita (sulfuro de arsénico y hierro) para producir bronces arsenicales. Además, identifica al cinabrio (HgS, sulfuro de mercurio), de color bermellón o rojo sangre, como otro de los minerales utilizados en el Perú antiguo. Precisa Vetter que, el cinabrio no fue transformado en metal, sino usado en polvo o pasta con fines rituales (en las tumbas). Explica la investigadora que, cuando se excava una tumba en la que se esparció polvo de cinabrio durante los

[27] Cultura desarrollada en los andes centrales del sur, entre los años 1500 A. C. hasta el año 1000 D. C., aproximadamente.

[28] Cultura desarrollada en los andes costeños del norte, entre los años 200 D.C. y 800 D.C., aproximadamente.

[29] Cultura desarrollada en los andes costeños del norte, entre los años 1000 D.C. y 1470 D.C., aproximadamente.

ritos de enterramiento, la inhalación del aire resulta tan tóxica que podría causar el envenenamiento de quienes la profanasen (Vetter,2008:44). Por ello, consideramos junto con Vetter, que el uso del cinabrio se limitó para ciertos objetos, como el de la máscara funeraria Sicán, que exhibimos como Imagen 65.

Sobre nuestro específico tema de investigación, la mencionada autora distingue que los bronces con alto contenido de arsénico o estaño fueron usados para ornamentos como collares, figurinas, sortijas, etc., mientras que los que contenían menos porcentaje del aleante [*sic*] (estaño-arsénico), fueron usados para elaborar herramientas (Vetter,2008:60). Por lo que colegimos, basados en la muestra de orejeras y aretes de la presente investigación, que la mayoría de éstos fueron realizados en bronce. También, María Luisa Vetter explica que los talleres de hornos de fundición para producir bronce arsenical, como el del sitio arqueológico Batán Grande[30], se hallaban ubicados en la cima de los cerros, en lugares abiertos o semitechados, albergando cuatro o cinco hornos pequeños y varios batanes con sus manos de moler o *chunga*[31]. Los hornos, cavados en la tierra, medían 25 cm de altura, tenían forma de pera y estaban cubiertos de arcilla refractaria. La carga consistía en minerales (óxido de cobre y sulfuro de arsénico y hierro) y fundentes que ayudaban a la conversión, (hematita o limonita), los que una vez reducidos se transformaban en metal. El combustible –carbón de algarrobo o excremento de llama-, elevaba y mantenía la temperatura hasta alcanzar 1150°C. La inyección de aire al horno se hacía utilizando la fuerza de los pulmones de tres a cuatro individuos que soplaban a través de unas cañas que tenían en el otro extremo objetos de cerámica conocidos como toberas [*sic*]. El orificio por donde salía el aire de estas toberas medía 8mm. El resultado del proceso de fundición era una masa de escoria en la que se encontraban atrapadas las gotas de metal o prills [*sic*], que eran separadas, chancándose en un batán y luego eran colocadas en un crisol para una segunda fundición, es decir, para su refinamiento, obteniéndose finalmente la torta metálica (Vetter, 2008,p.51).

2.2. Referencias coloniales de los metales en la época Inca.

A. El oro.

Más allá de las fuentes legendarias sobre la existencia y empleo del oro de los Incas, Raúl Porras Barrenechea (Porras,1999,p.49), cita un documento que

[30] Cultura Sicán, se desarrolló del 750 D.C. hasta el 1350 D.C..
[31] Vocablo de la lengua originaria *muchik* o moche, ya extinta, que significa, dura.

equivale a un inventario público realizado por los españoles, al inicio de la Colonia "De la Relación del Oro y Plata tomada en Sevilla", en el mes de febrero de 1534, por Luis Fernández Alfaro, Tesorero de la Casa de Contratación", publicada por José Toribio Medina. Este documento aparece en la conocida "Lista del oro del Perú", llevada por Hernando Pizarro. Es importante, por la minuciosa descripción de objetos de metal incas que contiene, aunque en cuanto a joyas, solo se mencione una corona:

> 38 tinajas de Oro de un peso medio de 60 a 25 libras; una figura de medio cuerpo de indio, metida en un retablico de Plata y Oro; dos atabales de Oro; dos fuentes que pesaron 17 libras; un ídolo a manera de hombre, que pesó 11 libras; …y en otro inventario una de las cañas de maíz de Oro con tres hojas o mazorcas de Oro, descritas por Xerez y por Garcilaso; una figura de indio, de veinte quilates; una alcarraza de Oro de 27 libras y un atabal de Oro de 21 quilates y peso de cuatro marcos […]
>
> En el inventario de la Plata aparece, […]12 figuras de mujer, pequeñas y grandes, que pesaron 937 marcos, un "carnero y cordero de plata" –léase llamas–, que pesaron 347 marcos; y una tinaja con dos asas y una cabeza de perro y su pico, de 27 libras. Mujeres de Oro, un hombre enano de Oro, con su bonete y una corona y 3 carneros de Oro, aparecen en otro envío al Rey, entregado por Diego de Fuentemayor, en 1538.
>
> El oro fue usado principalmente para la elaboración de piezas suntuarias, utilizadas por las élites para adornar los templos y ofrecerlas a los dioses(Vetter,2008,p.33): El metal, en especial el oro, fue usado como un medio con el cual expresar una ideología religiosa, lo que le otorgaba un alto valor simbólico. Los orfebres debían de proveer a los mandatarios vivos y a aquellos que transitaban hacia la muerte, un conjunto de objetos suntuarios cuya funcionalidad quedaba muchas veces supeditada al fin ideológico (Vetter,2008,p.51).
>
> Por lo que podemos inferir que necesariamente se empleó el oro para la fabricación de orejeras en la época Inca.

B. La plata.

El cronista español Pedro Cieza de León (Cieza de León,1988,p.248), describe el trabajo de la plata:

[…] En Porco […] hacen grandes planchas de plata, y el metal lo purifican y apartan de la escoria que se cría con la tierra, con fuego, teniendo para ello sus fuelles grandes. En este Potosí, [...] para aprovecharse del metal hacían unas formas de barro, del talle […], teniendo por muchas partes algunos agujeros o respiraderos. En estos tales ponían carbón, y el metal encima, y puestos por los cerros o laderas donde el viento tenía más fuerzas, sacaban de él la plata, la cual apuraban y afinaban después con sus fuelles pequeños, o cañones con que soplan.[…] Llaman a estas formas guairas[32], y de noche hay tantas de ellas por todos los campos y collados, que parecen luminarias; y en tiempo que hace viento recio se saca plata en cantidad; cuando el viento falta, por ninguna manera pueden sacar ninguna [...] Y fue esto causa que de muchas partes del reino acudían indios a este asiento de Potosí, para aprovecharse, pues habían para ello tan grande aparejo.

Continúa Cieza de León (Cieza de León,1988,p.248) en "La Crónica del Perú": […] En tiempo que se ganó este reino por los españoles se vieron piezas hechas de oro y plata, soldado lo uno y lo otro de tal manera que parecía que había nacido así. Viéronse cosas más extrañas de argentería, de figuras y otras cosas mayores que no cuento por no haberlo visto; baste que afirmo haber visto que con dos pedazos de cobre y otras dos o tres piedras vi hacer vajillas, y tan bien labradas, y llenos los bernegales, fuentes y candeleros de follaje y labores, que tuvieran bien que hacer otros oficiales en hacerlo tal y tan bueno con todos los aderezos y herramientas que tienen; y cuando labran no hacen más de un hornillo de barro, donde ponen el carbón, y con unos cañutos soplan en lugar de fuelles. Sin las cosas de plata muchos hacen estampas, cordones y otras cosas de oro; y muchachos que quien los ve juzgara que aún no saben hablar, entienden en hacer de estas cosas. Poco es lo que ahora labran, en comparación de las grandes y ricas piezas que hacían en tiempos de los incas; pues la chaquira tan menuda y pareja la hacen, por lo cual parecen haber grandes plateros en este reino, y hay muchos de los que estaban puestos por los reyes incas en las partes más principales de él.

[32] En lengua *Quechua*, *huayra*, o, *wayra,* significa viento.

De otro lado, Vetter (Vetter,2008,p.55) sostiene que los Incas usaron además, un tipo de horno para elaborar plata de alta ley o pacos. Este horno refinaba los tejuelos de plata-plomo que venían de la fundición de las guayras[33].

C. Otros metales.

Según Mohen el cobre arsenicado en el *Tawantinsuyu* fue reemplazado por el bronce con estaño, imponiéndose este cambio en toda la zona andina, de la misma manera que la lengua Quechua. Ambos se considerarían según el experto, como un elemento de unidad, de estandarización y de control en el plano económico, político y cultural (Mohen,1992,p.164). Así, el bronce con estaño se impondría en todos los ámbitos de uso cotidiano, ornamental y ceremonial. Vetter confirma estas ideas (Vetter,2008,pp.33 y 34) sosteniendo que, con esta aleación[34] se fabricaron sobre todo armas y herramientas. Por lo que, concluimos que, no puede considerarse el empleo de metales distintos al oro y la plata para la fabricación de orejeras ni aretes en esta época.

2.3. Importancia de la plata durante la colonia.

El cronista Pedro Cieza de León describe detalladamente el fenómeno de la riqueza y explotación de la plata durante la Colonia, en las minas de Potosí (Cieza de Leòn,1988,p.p.238-239):

[…] el año de 1547, andando un español llamado Villarroel con ciertos indios a buscar metal que sacar, dio en esta grandeza que está en un collado alto, el más hermoso y bien asentado que hay en toda aquella comarca. […] se pobló la falda de este cerro y se hicieron cosas grandes y muchas, y los españoles hicieron su principal asiento en esta parte, […] y así, luego tomaron minas, y descubrieron por lo alto del cerro cinco vetas riquísimas, que nombran Veta Rica, Veta del Estaño, y la cuarta de Mendieta, y la quinta de Oñate; y fue tan sonada esta riqueza, que de todas las comarcas venían indios a sacar plata a este cerro […] Pues tomada posesión por los españoles, comenzaron a sacar plata de esta manera; que al que tenía mina le daban los indios que en ella entraban un marco[...].

---

[33] Vetter,2008:55.

[34] Aleaciones: sustancias con propiedades metálicas compuestas por dos o más elementos químicos de los cuales por lo menos uno no es metal elemental. (Vetter,2008:273).

Y esto que venía a la fundición era solamente metal de los cristianos, y no todo lo que tenían, porque mucho sacaban en tejuelos para llevar donde querían, y los indios verdaderamente se cree que llevaron a sus tierras grandes tesoros. Por donde con gran verdad se podrá tener que en ninguna parte del mundo se halló cerro tan rico, ni ningún príncipe, de un solo pueblo, como es esta famosa villa de Plata, tuvo ni tiene rentas ni provechos; pues desde el año 1548 hasta el 51 le han valido sus quintos reales más de tres millones de ducados, que monta más que cuanto hubieron los españoles de Atabaliba, ni se halló en la ciudad del Cuzco cuando la descubrieron.

Por su lado, Juan Castañeda (Castañeda,2002,pp.84-85) sostiene que en la anti- gua provincia de Trujillo no habían yacimientos de metales nobles, más sí en las provincias adyacentes de Cajamarca, Huamachuco y Cajamarquilla. Que la actividad de búsqueda de metales perduró por todo el siglo XVII intensificándose en el XVIII en Huamachuco, Santiago de Chuco, Otuzco, Sanagorán y Angasmarca [35] ; y que en Cajamarca, se descubrió plata en el cerro Hualgayoc, en San Francisco, Quirachungo, Choropampa, La Colorada, Pampa de Nava, San José entre otros. Sostiene también que la "huaquería"[36] fue aprobada por la Corona española y que en la práctica, no se siguieron las disposiciones reales de llevar inmediatamente lo obtenido a la caja real para su función y extracción del Quinto Real.

Al respecto, Paniagua advierte la evasión de impuestos en las labores orfebres durante la Colonia, "...en 1578, se estaba labrando una gran cantidad de oro y plata en las Indias, sin que el metal estuviese marcado y quintado, lo cual Felipe II trató de corregir por una cédula de 8 de julio de 1578." (Paniagua,2000,p.64). Aclara el citado autor que, según lo dispuesto por la legislación general, la plata labrada debía de ser de 11 dineros y 4 gramos; además debería de llevar las marcas del ensayador, del Quinto, de la ciudad y del platero, cosa que afirma, no sucedió en absoluto. Sin embargo, continúa Paniagua que, en los libros de protocolos, en algunos testamentos, dotes e inventarios de bienes se hace referencia a plata marcada, por lo cual parece que los pocos casos que se dieron fueron esencialmente en la platería civil. Finalmente, indica que: "…probablemente, al menos para el siglo XVII, hay que pensar en una costumbre

[35] Ubicados en la sierra de La Libertad.

[36] Quechuismo: Actividad de extraer ilegalmente tesoros de los sitios arqueológicos.

arraigada y aceptada por los mismos clientes sin un afán claro de transgresión de la ley." (Paniagua,2000,p.64).

Por su parte, Del Busto (Del Busto,1996,p.354), enumera, –citando a John Fisher- las minas peruanas a fines del siglo XVIII: 784 minas de plata, de las cuales sólo 728 se trabajaban; 69 de oro, 4 de mercurio, 4 de cobre y 12 de plomo; precisándose además que, hacia el año 1799 todas las Intendencias peruanas poseían minas de plata, que sumaban un total de 546 minas, con 717 mineros y 8875 operarios afirmaciones con las cuales puede constatarse la gran demanda y actividad de la plata en esta época.

De otro lado, es de considerar que, la próspera actividad de explotación de la plata, hizo surgir en el imaginario popular la leyenda del "*Muqui"*:

[...]duendecillo de cabeza grande, cara deforme y amigo de malas bromas, el cual corre por los socavones oscuros para aparecer abruptamente y dar un susto a los mineros. Es de conducta dual y tan pronto descubre vetas como a los que las buscan, ocasiona derrumbes que les causa la muerte. Todo depende de si acepta o no el pago puesto sobre la mesa con coca, alcohol, *charqui* y *sullu* o feto de oveja que le ofrecen. En otras palabras, es bueno o malo de acuerdo a leyes desconocidas. Lo cierto es que nadie cuestiona su existencia. Habla poco pero cuando lo hace, repite su nombre tres veces y vaticina tres éxitos o desgracias. Por eso es amado y temido. Travieso, imprevisible, socarrón, sus debilidades son la Plata y el Mercurio, en *quechua collque* y *llimpi.* (Del Busto,1999,p.354).

También, es conocido que durante la Colonia, las vajillas de las casas eran casi íntegramente de plata labrada, la cual era trabajada con originalidad y maestría por el gremio de plateros, tradicional en Lima y en el Cuzco, cuyos talleres se ubicaban en las calles que llevaban sus nombres. Refiere Raúl Porras Barrenechea (Porras,1999,p.21) que, las calles de la ciudad virreinal se pavimentaban para el paso de las procesiones o para la entrada del Virrey con lingotes de plata. Y que, para la entrada del Duque de la Palata, los comerciantes de Lima alfombraron de barras de plata de 200 marcos, de 15 pulgadas de largo, cinco de ancho y 2 a 3 de espesor, las calles de "La Merced" y "Mercaderes", echando por los suelos una suma que representaban 320 millones de Libras. Lima, era, entonces, el núcleo del comercio sudamericano y el depósito de todos los tesoros del Perú.

Cristina Esteras, confirma estas ideas al expresar que, "...ostentación y lujo, fasto y boato irán definiendo a la sociedad colonial del siglo XVII (especialmente la peruana-boliviana), de tal forma que no sólo los recintos sagrados y los domésticos sino también los espacios públicos se convertirán en lugares obligados para exhibir el oro y la plata labrados." (Esteras,2000,p.128).

Durante la primera mitad del siglo XVIII, surgirán lo que ella denomina "nuevas tipologías", las cuales, a lo largo del siglo, irán consolidándose hasta tomar carta de naturaleza en determinados centros. Que la platería civil continuará produciendo gran variedad de piezas destinadas al uso doméstico y a un adorno personal o de interiores (Esteras,2000,p.132). Afirmación que respalda la existencia de la actividad de fabricación y uso de joyas -aretes- de plata en esta época.

Consideramos que la producción platera en el Virreynato del Perú, se desarrolló a pesar de la simultánea decadencia económica acontecida a fines del siglo XVIII por la segregación de Nueva Granada y Buenos Aires y por la apertura del comercio por el Río de la Plata. Esto precisamente por su importancia política y estratégica para España, continuando su desarrollo argentífero no obstante la decadencia de las minas ante las sublevaciones de los indios y por a la inseguridad económica y social, que arrasó con la riqueza privada y la de los templos, cuyos joyeles desaparecieron o fueron fundidos para necesidades de la guerra.

Cristina Esteras se refiere al fenómeno de tesaurización de la plata y el oro ocurrido en América, el cual, en modo alguno fue exclusivo del estamento religioso. Señala que, los particulares acumularon grandes cantidades de metales preciosos, buscando a través de ellos la ostentación y el lujo, signos inequívocos de posición social. Pero que, estos metales preciosos al transformarse en objetos suntuarios perdieron su valor oficial como instrumento de pago, ya que conservaban su valor intrínseco pero lo perdieron como moneda circulante (Esteras,2000,p.126).

Se conoce que, en los territorios del Virreynato del Perú los plateros del siglo XVI utilizaron, en la fabricación de los objetos de plata y oro, sólo estos metales nobles. Como complemento les agregarían esmaltes o piedras preciosas y entre los adornos, utilizaron a veces, elementos autóctonos de la fauna andina y el altiplano, a saber: llamas, pumas, vizcachas o tarucas (Esteras,2000,p.121). Por su parte, Maria Luisa Vetter discrepa al respecto, sosteniendo que sí se

utilizaron aleaciones durante la Colonia, “otro tipo de aleación en la que está involucrada el cobre es aquella en la que se alea con el Zinc. En este caso, no se le conoce como bronce, sino como latón. Esta aleación ha sido utilizada para el período transicional, por lo que no se puede asegurar su uso en épocas precolombinas, ya que no hay evidencias arqueológicas que respalden dicha afirmación.” (Vetter,2008,p.60).

2.4. Producción minera, oro, huaqueo de piezas arqueológicas y donaciones para la guerra.

Porras Barrenechea (Porras,1999,p.22) señala que, instaurada la República, se pospone la industria minera por falta de capitales. Abandonadas las minas y los lavaderos de oro, la producción llegó al mínimo, entre 1885 y 1895. El oro se explotó en las primeras décadas del siglo XX como un subproducto del cobre. Se extraía de los lingotes de cobre que se exportaban de Cerro de Pasco. Indica también que existió un sistemático proceso de pillaje, llamado “huaqueo”, de las piezas fabricadas con metales preciosos durante la República en el Perú. Menciona dicho estudioso (Porras,1999,p.11), al Coronel La Rosa, quien repartió sus trofeos arqueológicos con el viajero Squier, confesó a Wiener que había hecho fundir más de cinco mil mariposas de oro, de apenas un miligramo de espesor, lindos juguetes con alas de filigrana, a los que se podía, por su levedad, lanzar al aire y ver revolotear alegremente venciendo la pesantez hasta caer en tierra, que la mayoría de los objetos de oro encontrados en Chan Chan y en otros lugares, fueron fundidos o emigraron a museos extranjeros, para así constituir las innumerables colecciones que estos poseen de ejemplares y muestras de las cuales carecen los escasos museos y colecciones particulares peruanas torpemente prohibidas.

Del Busto sostiene que durante la guerra por la Independencia se perdieron muchas piezas de plata (Del Busto,1996,p.337):

Sobre todo con el Libertador Simón Bolívar, quien para sostener la guerra separatista confiscó la plata de los templos, [...], entre las requisas hechas en la capital estuvo la del famoso altar de plata de los plateros en la capilla de San Eloy de la iglesia de los agustinos. Toda la plata que la cubría se la arrancó, quedando el retablo desnudo, sólo en madera, para pagar con su metal fino a los soldados y solventar otros gastos de guerra.

El mismo autor sostiene que durante la República, ”continuó la postración argéntea” (Del Busto,1996:337), a pesar de haberse creado en 1828 el Colegio de Instrucción Científica, que luego sería la Escuela Central de Minería y, de haberse restablecido en 1829 en Lima, el Tribunal de Minería. Indica que el Presidente Gamarra creó los Bancos de Rescate en las provincias de Pasco, Cusco y Huancavelica, más a pesar de ello, la minería no mejoró, empeorando a partir de 1830 con el auge del salitre de Tarapacá y en 1840 con el del guano de las islas. Sostiene además que, en el primer período republicano (1824-1885), la platería eclesial declinó, la casera se malbarató y la campera sobrevivió estacionaria. La creatividad plateril pues estuvo prácticamente reducida a cero (Del Busto,1996:337).

La casi total inexistencia de un *corpus* de aretes de plata peruanos de la época republicana –explicación lógica ante la falta de un Museo de Joyas nacionales-, es explicada por Jose Antonio Del Busto (Del Busto,1996,p.337), quien describe las pérdidas de dicho metal durante la Guerra del Pacífico (Del Busto,1996,p.337):

Se sacrificó en forma de donativos para comprar armas y municiones, pertrechos y aún para iniciar la adquisición de buques de guerra. Y cuando la desgracia llegó plena, para pagar los cupos impuestos por el invasor, las familias limeñas vendieron bastante de su platería [...] para pagar los cupos de rescate de sus parientes civiles sacados de sus casas en la noche y reducidos a prisión bajo amenaza de ser fusilados. La plata en estos casos, se vendía, hipotecaba o daba en prenda [...] Por eso cuando terminó la guerra, la mayor parte de la platería casera de las familias pudientes u holgadas se había perdido sin posibilidad de recuperación.

A pos guerra, específicamente entre los años 1884 y 1900, se incrementó ligeramente la minería y hasta hubo un repunte del mineral plata, pero fue por poco tiempo, porque la baja mundial del metal blanco no brindó resultados mayores. Ocurrió que, las monedas de plata cedieron el paso a las monedas de oro, pues a continuación del “Inca de Plata” y del “Sol de Plata” se estableció la “Libra de Oro”. Un Sol de plata significó entonces la décima parte de una Libra dorada. Luego, el Presidente Eduardo López de la Romaña implantó definitivamente el “Patrón de Oro”, el 14 de enero de 1901. En este momento crucial comenzó la nueva crisis de la plata, el apogeo del oro y el

encumbramiento del cobre (Del Busto,1996,p.338). Políticas de Estado que influyeron definitivamente en la baja de producción de joyas en general y de aretes en este período.

2.5. Centros mineros contemporáneos y elaboración de joyas.

A. El oro.

Hacia 1920 se exportaba en el Perú, un promedio de 840 kilos de oro por año. El "Sol de Oro" fue creado por ley del 11 de febrero de 1930, tuvo menos peso que la "Libra Peruana", lo que provocó una devaluación en 20% respecto de ésta; equivaliendo en razón de 10 a 1 a ella (Diez Soles de Oro por una Libra Peruana). A partir de 1938 la exportación del fino metal alcanzó a casi 8 millones de kilos a cincuenta millones de soles. Su elevación de precio, revivió los lavaderos de oro de Carabaya (Puno) y adquirieron repentino auge las minas de Parcoy y de Buldibuyo, acaparadas por la *Northern Peru*; las de Nazca, de prestigio precolombino; la de Cotabambas, ruidosamente frustrada y la de Santo Domingo, de la *Inca Mining Company,* según refiere Raúl Porras (Porras,1999,p.21).

Así, resulta sencillo deducir que, debido al incremento y desarrollo de la explotación minera, aumentó la extracción del oro. Metal que requeriría además de otros procesos para su uso en joyería y fabricación de aretes. Uno de estos procesos más importantes, es señalado por Vetter (Vetter,2008,p.50): "La metalurgia química es el proceso por el cual el mineral se transforma o reduce en metal y los últimos se refinan. Este proceso se lleva a cabo por medio de la fundición."

Pero, en el Perú, existen ciertas zonas privilegiadamente ricas por mandato de la naturaleza. Diez Canseco (Diez Canseco,1994,p.205-206) refiere que en Piura, el potencial aurífero se presenta en los depósitos o lavaderos de oro del río Quiroz. Y que, todos los ríos de la costa, traen oro en mayor o menor cantidad: Hay oro en el Distrito de Canchaque, en la Provincia de Huancabamba, Piura, y, en la zona norte del Departamento de Cajamarca, en yacimientos próximos a la Cordillera del Cóndor; y, lavaderos de oro en la Provincia de San Ignacio, del mismo Departamento. No resulta casual entonces que Catacaos, Piura, sea hasta hoy en día un muy importante centro productor de filigrana: "Las joyas que producen son de 18 quilates que obtienen rebajando los lingotes de 21 quilates que adquieren en el Banco Minero." (Ramírez,1983,p.32)

Por su parte, Doris Viñas Arévalo, comercializadora de joyas de filigrana en la ciudad de Trujillo, sostiene que: "Se compra la materia prima,[…] Oro en el mercado libre. Antes se compraba en el Banco de Minerales. Se compra … el Oro puro, de 24 k (en gramos)…Y al Oro se le hace la aleación de 18 K."[37]

B. La plata.

José Antonio Del Busto (Del Busto,1996,p.338) afirma que a partir del año 1920 unas pocas familias de Lima, enriquecidas a raíz de la Primera Guerra Mundial, iniciaron la moda de usar objetos de platería en sus casas y enumera los mismos: Marcos para fotografías y espejos, floreros ampulosos, tarjeteros de venera, estribos zapatiformes; cubiertos, jarras, soperas, fuentes, platos de base, paneras, hieleros, sostenedores de cubiertos, aros para servilletas y aguamaniles;[38] poncheras, cocteleras y bandejas. Aunque el autor no cita expresamente los aretes de filigrana en plata, inferimos que, ante la abundancia de este mineral y las tendencias de la moda de la época, lógicamente su producción también debe haberse realizado. Precisa (Del Busto,1996,p.338) que esta tendencia se acentuó mucho más luego del año 1935 y que perduró hasta 1970, contexto que ocasionó la venida de los plateros ayacuchanos a la capital de la República. Sostiene que mientras tanto, en las casas haciendas serranas de Puno, Cusco, Apurímac y Ayacucho, se ostentaban arañas de plata con cuatro, cinco y ocho velas, que llegaron a pesar hasta 70 kilos.

Los principales lugares de producción minera han sido en el Perú, desde la segunda década del siglo XX: Cajamarca y La Libertad (Hualgayoc, Chilete, Colladar, Chirimayo, Milluachaqui, Sangoran y Huaylillas); Ancash y Huánuco (Tarica, Patara, Colquipocro, Buena Cashma, Ushco, Jecanca, Collaracra, Huancapetí, Huancaramá, Bayacocha, Apash, Huamán, Cajavilca y Huallanca); Lima, Pasco y Junín (Chanca, Vinchos, Colquipurcro, Huarón, Santander, Colquijirca, Atacocha, Cerro de Pasco, Mishicán, Milpo, Alparrima, Sacracancha, Carahuacra, Andaychahua, Volcán, Casapalca, Pichita, Clauga y Cercapuquio); Ica y Ayacucho occidental (San Juan de Lucanas); Huancavelica y Ayacucho (Huachocolpa, Julcani, Vizcachas, Pampamali, Quespesica, Caudalosa y Pilpichaca); Apurímac y Cusco (Chimboya); Arequipa (Cailloma y Suicuitambo); Puno (San Antonio de Esquilache, Condoroma, Pomasi y Corani);

[37] Entrevista de la autora a Doris Viñas Arévalo el 27.07.2007, en el taller de ésta, en la ciudad de Trujillo.

[38] Plural de aguamanil: Jarro con pico para echar agua en la palangana o pila donde se lavan las manos, y para dar aguamanos. Tomado de: Diccionario de Lengua Española de la Real Academia Española [En Línea]. Consulta: 28.02.2019.

Moquegua y Tacna (Ichuña). Mientras que de éstos, los centros más importantes de producción argéntea son: Pasco, Otuzco, Castrovirreyna. Quiruvilca, Yauli, Yauricocha, Colquijirca, Huancavelica, Conchucos, Huarochirí y Huaylas (Del Busto,1996,p.338).

La explotación minera en los sitios antes mencionados significó para el Perú, una recuperación en el campo de la platería, creándose nuevas empresas como la del Señor Carlo Mario Camusso Grasso, quien en 1933 abrió en Lima su primer taller de platería, logrando gran éxito. Le siguieron con igual suerte, las firmas: Cánepa-Tabini, Argentería Peruana, Platería de San Agustín, Portal y Vasco. Estas empresas, al igual que Camusso trabajaron platería casera y luego eclesial (Del Busto, 1996,p.339).

Según el Patronato de Plata, a fines del siglo XX, el Perú ocupaba el segundo lugar en el mundo como productor de plata con más de 63 millones de onzas, que en gran parte se exportaban como mineral. Sin embargo, de dicha cantidad, es relativamente muy poco lo que se emplea en la fabricación de joyería y platería, que son sus principales usos. Por ejemplo, mencionando algunas cifras, el Perú sólo utilizó para tal fin 2 millones y medio de onzas en 1995 y un millón de onzas en 1996 (Patronato de Plata,1997,p.1).

Con respecto al uso de la plata para la producción de aretes de filigrana, precisamos que, por ejemplo, los artesanos del Distrito de San Jerónimo de Tunán, en Junín, emplean como materia prima: "Plata de 925; Plata piña100 (se la utiliza poco, pues es más cara y muy maleable); Plata 900; Bronce; ácido sulfúrico; Bicarbonato de soda; Bórax; Cianuro y carbón de palo." (Luna Ballón, 1997,p.13).

Doris Viñas, artesana y comercializadora de Trujillo, afirma que se compra la plata en el mercado libre y que antes se compraba en el Banco de Minerales: Se compra "plata piña" o pura y que se hace la aleación de la plata piña o 925 o 950, de Ley.[39] Aclara que, si se trabaja con aleaciones y no con Plata pura "999", es por la razón de que ésta: "... es muy dúctil, maleable y poco resistente a la tracción y deformación como para poder realizar un objeto que sea perdurable en el tiempo. […] el problema es que este objeto confeccionado con este metal se abollaría o deformaría con demasiada facilidad."[40]

[39] Entrevista de la autora a Doris Vina Arévalo, en su taller-tienda de Trujillo, el 27.07.2007.

[40] Ibídem.

El maestro argentino orfebre Emilio Patarca, explica que el título "Plata 925" significa que: "...si deseamos preparar un kilo de Plata 925 debemos colocar en un crisol 925 gramos de Plata pura y 75 gramos de cobre, y al fundir estos dos metales lograremos una aleación de Plata de ley 925." (Patarca,2008,p.59).

El joyero barcelonés Carles Codina (Codina,2005,p.10-11), explica las propiedades de los metales finos y la importancia de las aleaciones para el trabajo de trefilado, indispensable para la técnica de filigrana:

[…] la Plata, siendo algo más dura que el Oro fino, posee una densidad inferior, que oscila entre los 10,47 de la Plata fina o pura y los 10,31 de la Plata de ley; frente a los 15,5 del Oro de ley. Con una dureza de 2,6, la Plata es extremadamente blanda en estado puro; no obstante, sus cualidades para el trabajo mecánico mejoran de una forma considerable en su aleación con Cobre que le aporta una mayor dureza y resistencia, así como un mejor comportamiento al trabajarse por medios mecánicos como el forjado o el trefilado. La aleación no sólo mejora la resistencia de la Plata de ley, también el proceso mecánico utilizado en su elaboración y una correcta ejecución del objeto son factores determinantes de su calidad final. Cuando la Plata es fundida en aleación con una proporción de 925 partes de Plata fina y 75 partes, por lo general, de Cobre, se denomina Plata de ley […]

[…] La mayoría de los plateros acostumbran a comprar la Plata de ley en planchas laminadas al grueso y medida deseados y también divisos perfiles de hilo e incluso el tubo hueco, materiales que se comercializan prefabricados y que se pueden acabar de estirar o laminar para ajustarlos a la medida deseada […]

[…] Si lo que se desea es unir entre sí la Plata, deberá soldarse utilizando ésta como base de la unión. La soldadura es una aleación compuesta de Plata cuyo punto de fusión es más bajo que el de la Plata de ley; de modo que, al fundirse por el calor de la llama, une los distintos elementos metálicos entre sí, efectuando una unión fuerte y duradera […] Una soldadura fuerte se consigue al soldar la Plata con ella misma o bien con Oro o Cobre, ya que son metales férricos y con idéntica estructura…su color será parecido al de la Plata de ley.

José Antonio Del Busto (Del Busto,1996,p.346) se refiere al empleo de "plata filigranada" y "plata quemada" en San Jerónimo de Tunán, Junín[41] en la elaboración de aretes de filigrana:

La plata quemada [*sic*] es empleada, mayormente en adornos mujeriles, siendo de notable labor los pendientes y prendedores, medallas y crucesitas. Tiene una presencia atractiva, pero algo de trabajo grueso y sombreado, con manchuelas que nunca se terminan de borrar. La Plata puede estar muy limpia y pulida, brillante en la superficie, pero siempre la acompaña en algún rincón la carbonilla. Por eso se llama Plata quemada, porque conserva la huella del fuego.

Más, cuando la autora de esta tesis visitó San Jerónimo de Tunán para los efectos de esta investigación, no encontró ningún trabajo de aretes en "plata quemada"[42]. Los aretes de filigrana en "plata quemada" sí estuvieron muy presentes en el arte ayacuchano hasta la década de 1980. Los ejemplares de la Imágenes 190 y 191 son fieles ejemplos de ello.

C. Otros metales.

Por las muestras analizadas, apreciamos que se realizan actualmente aretes de filigrana en cobre dorado (véase como ejemplo, las Imágenes 236 a 240; y, 254 a 257). Su menor costo con relación a los aretes fabricados en oro y plata explica la proliferación de su producción y consumo contemporáneamente en San Jerónimo de Tunán (Junín), en Trujillo (La Libertad) y en Lima.

[41] Visita de la autora al Distrito de San Jerónimo de Tunán, realizada en Octubre del año 2017.

[42] Ibídem.

CAPÍTULO III ORGANIZACIÓN Y CENTROS DE PRODUCCIÓN DE OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA

3.1 Artesanos especialistas en el Perú antiguo.

Existió en el Perú, desde la civilización Caral-Supe, 5000 años contados desde el presente, la estratificación social para el trabajo como "artesanos de adornos personales de piedras semipreciosas y conchas" (Shady,2009,p.26), es decir, la producción de orejeras estuvo organizada para ser realizada por personas especializadas, siendo los ejemplares de orejeras más antiguos de concha de abanico[43] (Imagen 66).

Dado que la técnica de la filigrana se desarrolla en el Perú desde el Intermedio Temprano[44] nos centraremos en identificar los principales sitios o lugares de producción dentro de este estadío histórico. Mujica Barreda señala como principales sitios orfebres Moche: Vicús y Loma Negra en el valle del río Piura; Sipán y Pampa Grande en el valle del río Lambayeque; Pacatnamú, San José de Moro, Dos cabezas y La Mina, en el valle del río Jequetepeque; el complejo El Brujo y Mocollope en el valle del río Chicama; Galindo y las huacas del Sol y de la Luna en el valle del río Moche; la huaca La Cruz y Huanchaco en el valle del río Virú; Pampa de los Incas en el valle del río Santa y, Pañamarca en el valle del río Nepeña (Mujica,2007,p.29).

De todas estas zonas mencionadas, hemos hallado evidencias del uso de orejeras y aretes en varones y damas de élite, en los siguientes sitios arqueológicos: Sipán, Pacatnamú o Pacasmayo, Sicán, Túcume, Chornancap y Lambayeque (en el Departamento de Lambayeque); San José de Moro, El Brujo –Cao-, Moche (en el Departamento de La Libertad). Además en *Kunturwasi* (en el Departamento de Cajamarca). Hemos verificado que, se ha utilizado también en algunos casos, para la realización de orejeras, de modo accesorio u ornamental, el uso de alambres o falsa filigrana (véase Imágenes 79y 80) .

En el caso de los aretes, en el concepto contemporáneo que de estos tenemos, éstos han sido hallados en Cao, en el ajuar funerario de la Dama o constatándose el empleo del alambre como técnica constitutiva en dichas joyas

[43] *Argopecten purpuratus,* es un bivalvo pectínido que habita en el Pacifico suroriental a lo largo de las costas del Perú y Chile.

[44] Años 200 D.C. a 800 D.C..

(véase Imágenes 86A a 93). También en Pakatnamu (véase Imágenes 94 y 94A) .

De otro lado, es menester precisar que Gutiérrez confirma la ya mencionada organización de los oficios: "… en las culturas prehispánicas más estructuradas existía dentro de la división del trabajo, la vertebración de agrupamientos profesionales por comunidades de similar base geográfica y parentesco social." (Gutiérrez,1997,p.343).

Waldemar Espinoza (Espinoza,1987,p.60) aporta sobre la labor artesanal en el período, indicando que, durante el Imperio Inca, las organizaciones artesanales del litoral estaban ya, en muchos casos, configuradas como corporaciones o gremios y habían o estaban sustituyendo a las asociaciones gentilicias de los *ayllus*[45] a las que antiguamente pertenecieron. Acota que, los artesanos costeños actuaban congregados según sus especialidades. El investigador (Espinoza,1987,p.60) precisa que:

[…] la *pacha*[46] de las naciones Tallán, Moche y Chimor […] estaban en un franco y avanzado proceso de descomposición. En aquella parte del imperio, muy reducida por cierto en comparación al área total del territorio estatal incaico, venían funcionando ya numerosas agrupaciones de artesanos especializados en determinadas actividades productivas, de carácter y funciones definidas, al extremo que éstas carecían de tierras colectivas y privadas y solo vivían de su profesión sin morirse de hambre, gracias al intenso comercio nacional e internacional que llevaban a cabo. Ellas además, pagaban tributos en especies y no en trabajo como sí sucedía, en cambio, con los *hatunruna* del resto de los *ayllu* que conformaban la base del Estado Imperial. Sostiene además que, de artesanos libres muchos fueron convertidos en artesanos dependientes del Estado; de tal modo que, por ejemplo, los Incas *Túpac Inca Yupanqui* y *Huayna Cápac* dispusieron el traslado de artesanos orfebres, plateros y ceramistas del litoral, para que laborasen exclusivamente para el Estado; otorgándoles tierras para el cultivo y conformando con ellos una comunidad (Espinoza,1987,p.p.87-88).

---

[45] *Ayllu*, palabra del idioma Quechua: Organizaciòn social andina del Inkanato. Constituyò la célula fundamental, formada por el con- junto de descendientes de un antepasado común. Se remonta a más de 3,000 años. En la actualidad subsiste como organización social básica de las comunidades campesinas del Perù, Bolivia, Ecuador y Chile. (Tomado de: Dpto. de Educación Editorial ROC. Diccionario Bilingüe Español-Quechua.Quechua-Español. Lima, 2015. P.16).

[46] *Pacha*, palabra del idioma Quechua: Tierra, mundo, universo, tiempo. (Tomado de: Dpto. de Educaciòn Edito-rial ROC. Diccionario Bilingüe Español-Quechua. Quechua-Español. Lima, 2015. P.170).

Por el mérito de la *Mitma*[47], quedaron pues prohibidos de dedicarse a otro trabajo, excepto el de cultivar sus propias chacras y cuidar sus hatos (Espinoza,1987,p.63). Consideramos que, debe ser por esta constatación que Arturo Jiménez Borja infiere que, fueron las culturas norteñas, refiriéndose a Chimú, principalmente, las que llevaron no solo el uso, sino a los propios productores de orejeras, al Cuzco: "Con los ejércitos incas, que sojuzgaron al norte, subieron a las altas montañas el gusto por las andas y las hamacas, las grandes orejeras de oro, las trompetas de caracol, bailarines, maquilladores y un ejército de mujeres jóvenes que ofrecieron al Cuzco sus dulces acentos, los nuevos sabores de su culinaria y, de modo muy particular, su desenfado y soltura." (Jiménez, 1998,p.214).

Por su parte, Ramón Gutiérrez aporta señalando que en esta época, no faltaron valoraciones con espíritu de casta, de ciertas actividades preferenciales como la orfebrería por ejemplo, las cuales por cierto se reiterarán en la estructura hispánica (Gutiérrez, 1997,p.343).

Con respecto a la calidad de la producción artesanal en metalistería, Waldemar Espinoza (Espinoza, 1987(II),p.194), precisa:

El formidable grado de perfección de una extremada diversidad de objetos y de obras de arte costeños y la extraordinaria actividad […] desplegada por los mismos, permite afirmar que operaba un artesanado adiestrado a la perfección. Cualquier cosa artística de la costa que se examine, autoriza arribar a esta conclusión. Los *ayllus* costeños especializados industrialmente parece que actuaban como castas de artesanos, sirviendo y abasteciendo con sus artículos a grupos de agricultores y pescadores. La retribución de sus servicios o pago de sus piezas artesanales la efectivizaban con productos del campo y del mar, respectivamente: Un trueque indubitable, o mediante el manejo de equivalencias, o monedas-mercancías y pedazos de cobre.

[47] *Mitma,* palabra del idioma Quechua: Foráneo, extranjero. Persona o grupo transplantado a otras zonas o lejos de su origen. Práctica Inca para trasladar y aislar a los pueblos rebeldes a su imperio. (Tomado de: Dpto. de Educaciòn Editorial ROC. Diccionario Bilingûe Español-Quechua. Quechua-Español. Lima, 2015. P.154).

3.2. Organización y gremio de plateros en la época colonial.

La actividad plateril[48] se caracterizó durante la Colonia, por la diversidad de sus formas organizativas. Esto se debió a la complejidad de la estructura social colonial. Así, existieron paralelamente, artesanos agrupados, manufactureros, gremios y cofradías.

En la llamada "época de transición", es decir, durante las primeras décadas en que se inició la Colonia, según Waldemar Espinoza (Espinoza, 1987,p.56), los artesanos continuaron aglutinados en organizaciones de trabajadores del mismo oficio. Indica que cada oficio tenía su *pachaca* [s*ic*][49] o institución y que se pertenecía a ésta por herencia; no admitiéndose a extraños procedentes de otra *pachaca* o parcialidades. Allí cumplían un rol económicamente característico y ciertas obligaciones reconocidas. Lo que significa que, existieron *ayllu* especializados en determinadas actividades.

Quiroz por su parte diferencia la labor artesanal de la manufacturera, sosteniendo que ésta última se asoció casi exclusivamente a los obrajes textiles serranos, cuando, en realidad la actividad transformativa en gran escala se manifestó también en actividades rurales como el jabón, vidrio, aguardiente, azúcar, vino, etc.. Indica que: "…es probable que la presencia de gremios haya marcado la imagen que se tenía de los productores urbanos coloniales […] dado que si tenían gremios, los productores debían ser artesanos por una simple analogía con los gremios medievales de Europa." (Quiroz, 2008,p.15)

El mencionado autor describe así la labor artesanal de la colonia (Quiroz, 2008,p.16):

El artesano se caracteriza, […] por ser un pequeño productor directo (transformador de materia prima en bienes de consumo directo o indirecto), independiente y con un limitado nivel tecnológico. Trabaja obras que mayormente obedecen a pedidos concretos de clientes, con la asistencia de unos pocos ayudantes, a quienes remunera tanto en servicios y especies como en dinero. Es decir, el artesano actúa en un mercado conocido pero restringido y muy vulnerable debido a la competencia que puede sobrevenir de parte de la producción

[48] Entendiendo por ésta no solo a la que trabaja con la plata, sino también con el oro y aleaciones.

[49] *Pacha*, palabra del idioma Quechua que significa "mundo", con todo lo que ello implica, relaciones humanas, sociales, incluida la Tierra, el lugar donde se habita, a donde una persona pertenece. Con el sufijo "*qa*" que se utiliza con una palabra con la que se i nicia un discurso, se denota la importancia que tiene. Tomado de: Soto Ruiz, C. (2013). Instituto de Estudios Peruanos. P.456. Y, P.448. El término "Pachaca" utilizado por Espinoza, no existe como tal en el Quechua, por lo que interpretamos debe haber sido utilizado por él, castellanizado, habiendo querido decir: "Pachaqa" (el mundo del que estamos hablando).

manufacturera local o importada […] El artesano tiende a confeccionar la obra de principio a fin, sin fomentar la especialización de su mano de obra. En más, el cliente puede exigir que el artículo que encarga lleve la «marca» del maestro como garantía de la calidad de una buena obra. En eso consiste, precisamente, la base del prestigio del taller artesanal.

Además distingue claramente la artesanía de la producción manufacturera, afirmando que ésta última es más amplia, pues está dirigida a un mercado desconocido (exportaciones a mercados lejanos), tiene elementos de trabajo libre y asalariado, división interna del trabajo, uso de nuevas tecnologías. Indica que, el hecho de haber sido creada la producción manufacturera tanto por comerciantes como por productores, marca dos vías distintas y fundamentales de su aparición y desarrollo y que esta diferenciación es clave. En el primer caso, el comerciante interviene en la producción supeditándola a sus necesidades de realización de una ganancia mercantil, manteniendo las relaciones de producción antiguas aunque con ligeras modificaciones. Este es el llamado trabajo domiciliario, en el que el comerciante organiza la producción de numerosos pequeños productores urbanos y rurales repartiéndoles materia prima, otorgando préstamos a modo de anticipos y «comprando» las obras ya terminadas que se hacen, no en un recinto especial sino en los domicilios de los productores directos, dueños de las herramientas con que se trabajan. Este sistema afecta primordialmente la circulación y usa el trabajo de artesanos y campesinos sin modificarlo de manera significativa. Distinto es el segundo caso, de la manufactura centralizada, en el que un productor amplía su taller a fin de concentrar el trabajo, la materia prima y el instrumental, incrementando la producción gracias a incentivos económicos (premios, salarios, trabajo a destajo), mayor cantidad de materia prima utilizada y una mayor división o especialización de las tareas entre los operarios (Quiroz,2008,p.16).

Analizando el caso limeño, el propio Quiroz Chueca afirma que es una muestra de una tendencia de signo contrario a la de Europa occidental, donde la manufactura fue una etapa previa a la de producción industrial fabril. Y que, pese al amplio desarrollo, la manufactura en Lima colonial no devino en una producción capitalista. Por el contrario, la artesanía limeña convivió con la manufactura durante todo el período colonial y mantuvo su vigencia después de la Independencia, durante un nuevo rebrote manufacturero en la primera mitad

del siglo XIX, afirmando que, la fortaleza y la adaptabilidad de la artesanía limeña se pueden apreciar en el hecho de haber sobrevivido hasta nuestros días, pese a los avances de la producción fabril local o importada (Quiroz, 2008,p.18).

Asimismo explica el funcionamiento político y económico de este sector (Quiroz, 2008,51):

La propia metrópoli estuvo interesada en la conformación de una economía productiva que, girando en torno de la minería, generase un mercado suficientemente amplio como para captar las mercaderías provenientes de la península y posibilitase el funcionamiento de un sistema fiscal que recolecte recursos. Si unos sectores sociales en la colonia estuvieron ligados al comercio importador de manufacturas, otros, por el contrario, basaron su economía en la producción y/o comercialización de materias primas industrializables.

Así, un productor artesanal durante la Colonia, laboraba de la siguiente manera (Quiroz, 2008,51): Un maestro trabajaba en un pequeño taller con un equipo de colaboradores dependientes, donde predominan relaciones sociales arcaicas o serviles y un mercado organizado a base del pedido, solicitando los materiales o dinero por anticipado. Ello explica que los contratos obligaban al maestro a no abandonar el trabajo. Eventualmente, este artesano podía producir algunas obras adicionales para su venta a compradores por él desconocidos. La mayor parte de los tratos eran verbales y los de mayores montos y responsabilidad se plasmaban en protocolos notariales.

Junto con los artesanos y los manufactureros, existieron los Gremios, que desarrollaron igual labor y no impidieron el desarrollo paralelo de los oficios (Quiroz,1995,p.4). La complejidad de la estructura social y las disposiciones legales, aunadas a las políticas de la Corona, facilitaron ello. La coexistencia de la labor artesanal, manufacturera y gremial también fueron causadas por: la inseguridad de un mercado colonial débil e inestable, la tendencia hacia el privilegio de la mentalidad hispana colonial, la pequeña producción bajo una tecnología premaquinista, la competencia de parte de productores de distintas castas (Quiroz, 1995,p.4).

Explica a detalle el carácter y funcionamiento del gremio colonial limeño. Indica que no tuvo una vigencia general, sino que más bien sirvió a la élite de maestros para controlar su oficio y, a los oficiales no elitistas para reclamar y alcanzar alguna reivindicación y que, en condiciones normales, fueron los

propios maestros agremiados los fomentadores de las infracciones estatutarias de los gremios. Que, para el gremio, las normas valían solo para ser observadas por los demás y eran aplicadas sólo si convenía a los agremiados, cuando el mercado se reducía, la presión fiscal aumentaba y/o, se incrementaba la cantidad de individuos que ejercía su oficio. Advierte que los maestros agremiados esgrimían las Ordenanzas contra los advenedizos, particularmente con los oficiales de otras castas, los comerciantes que incursionaban en su actividad y los grandes productores; y que la necesidad de compartir un mercado estrecho hizo que los artesanos buscasen la nivelación e igualdad en su medio, junto con la exclusividad que debía yacer en la base de todo como requisito indispensable; esta es la razón por la cual los gremios elaboraron una reglamentación muy escrupulosa para el ejercicio de sus oficios (Quiroz,1995,p.7).

Resulta aplicable íntegramente a los gremios de plateros, las afirmaciones de dicho autor, respecto a la remuneración de los artesanos: Sostiene que ésta podía ser en servicios, especie, dinero o en diversas combinaciones de estos tres elementos; dependiendo de, si el artesano era Oficial o Aprendiz, de su experiencia previa en el oficio, de su extracción étnico-cultural (ser blanco, indio, indio ladino, mestizo, negro o mulato), de su condición jurídica (libre o esclavo, indio encomendado, menor de edad), del "padrinazgo" [*sic*] que presentase y finamente, del momento del contrato (Quiroz,2008,p.92).

De otro lado, Paniagua precisa que los materiales con los que trabajaba el gremio de plateros, eran objeto de una gran vigilancia y control por parte de la Corona, a fin de evitar fraudes que afectasen a las arcas reales. Como antecedente de ello, indica que el 23 de octubre de 1526, Carlos I prohibió el trabajo a los plateros en Nueva España, bajo pena de muerte. Por cédula del 21 de agosto de 1528, -se decía que la anterior cédula implicaba a todas las islas y tierra firme-, se levantó la prohibición a Castilla del oro, con la condición de que los plateros no fundieran ni forjaran metales preciosos en sus tiendas, sino en la Casa de Fundición. Todo esto se amplió, al menos sobre el papel, al resto de los territorios indianos. Por tanto, si la expansión por el Perú y su territorio se hizo desde Panamá, no es de extrañar que desde un primer momento los plateros de aquellas latitudes se vieran con las manos relativamente libres para ejercer su oficio. Desde luego, poco podía influir aquel documento a los territorios del que luego sería el Virreinato del Perú,

ya que aún no había sido conquistado. En 1578, se labraba una gran cantidad de oro y plata en las Indias, sin que el metal estuviese marcado y quintado, lo cual Felipe II trató de corregir por una cédula de 8 de julio de ese mismo año (Paniagua,2000,p.64).

Otro tipo de organización en la que se agruparon los plateros durante la colonia, fue la Cofradía, la cual tuvo un carácter religioso. Quiroz lo confirma: "El gremio y la cofradía eran los cuerpos en los que podían y debían militar los artesanos para poder ser miembros plenos de la sociedad. Plenos sí, pero en el escalafón inferior que la sociedad les designaba." (Quiroz,1995,p.8).

La diversidad de las formas organizativas en la labor de la Platería colonial ha ocasionado errores conceptuales, inclusive por parte de eminentes estudiosos, como Emilio Harth-terrè, quien confunde o identifica a los gremios con las cofradías. Tal autor se refiere a los gremios como órganos de la economía industrial urbana, cuya fuerza se apoyaba en la tradición del arte, en el respeto a la experiencia ganada por los años de trabajo, el aprendizaje por grados y en la fervorosa devoción al Santo Patrón que en las hermandades, se aunaba a la caridad cristiana y la humana amistad de los cófrades. Señala también que algunos españoles orientaron a los orfebres indios en los oficios a la manera de los occidentales y en especial en las formas de las vasijas y armas (Harth-terrè,1945,p.52).

Harth-terrè documenta la obra de plateros como Miguel Morzillo, español con taller en Lima, casado con la mestiza Beatriz y con un hijo a quien transmitió su arte: En 1568 trabaja en su oficio en el Cuzco, realiza cálices, para el Monasterio de Santo Domingo y un retablo para reliquias. Es espadero y también sabe fundir el acero. Su ayudante es Pedro Pena. A su vez, el historiador indica que otros plateros de esta época fueron, Juan Ruiz de Balverde, Diego López, Cristóbal Rodríguez, quienes laboraban en Lima en 1597. También menciona a los hermanos Pereyra quienes fundaron la Cofradía de San Eligio (en Lima, llamada San Eloy) en la capilla de la Iglesia La Merced (Harth- terrè,1945,p.56). Pero, consideramos que Harth-terré yerra al incorporar al concepto de gremio, el de cofradía. Interpretamos que la diferencia estriba en que el concepto de gremio es eminentemente laico, mientras que el de Cofradía es eclesial, sin que ello implique que este último tipo de organización no tenía intereses o motivaciones económicas. Al respecto, Teresa Egoavil (Egoavil,1986,p.71),

parece comprender mejor tal significado al referirse a las Cofradías de Lima:

[...] ejercieron notable influencia dentro del proceso económico, social y político del Virreynato, vinculando a la Iglesia con la élite del poder de la época, así como con las clases más pobres de la ciudad y con los indios de las zonas marginales. Con un flujo constante de capital basado en inversiones de compra-venta de inmuebles y mediante un sistema de préstamos hipotecarios, las cofradías participaron activamente en calidad de empresas financieras.

Juan Castañeda (Castañeda,2002,p.91), quien consulta en sus fuentes, los Archivos Regional y Arzobispal de Trujillo, explicita la denominación y actividades del Gremio dedicado a labores artesanales con metales:

[...] bajo el término platero se agrupaban varias especialidades como platero de plata, platero de oro, platero de masonería (que eran quienes realizaban diseños mediante repujado o cincelado), los tiradores que tiraban del metal hasta logar los hilos [...] y los batihojas [*sic*] que golpeaban el oro con mazos hasta lograr finas láminas que se usaban para cubrir los retablos[…] en 1616, aparecen en los registros notariales los contratos de aprendices del oficio de platero […] necesariamente debía de haber un jurado para examinarlos, el cual estaba integrado por el Maestro Mayor de la corporación y dos veedores. El Maestro Mayor era la máxima autoridad en esa corporación, que en el caso de Lima era designado a dedo por el Virrey […]

[…] a partir de 1613 aparecen por primera vez en los registros notariales la alusión a la ”calle de los Plateros” (cuadra 4 del Jirón Gamarra [*sic*]) […] los plateros constituían un grupo bastante heterogéneo […] pertenecían a todas las castas: blancos, indios, mulatos y negros […] llegaron de distintas partes del imperio español […] el oficio muchas veces fue una tradición familiar [...] Era prácticamente un clan de plateros [...] en Trujillo no aparecen formando alguna corporación religiosa exclusiva de su oficio.

De otro lado, conforme a fuentes tomadas de los protocolos notariales, se han identificado 366 plateros europeos, criollos y mestizos y 14 plateros indígenas, presentes en Lima durante los siglos XVI y XVII[50]. La investigadora (Vetter,2008,p.244) dice aportar en dicho estudio, al tema de procesos de manufactura (tecnología), al papel de los orfebres y al destino de piezas

[50] “Curso de metalurgia andina. Tecnología metalúrgica prehispánica en los andes centrales”. Desarrollado por la autora en el año 2008, en Lima, en el Centro Cultural San Marcos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

(comercialización); los cuales son propios de la Historia del Arte, disciplina a la que no menciona, puesto que su marco teórico es de la Arqueometría, sub - especialidad de la Arqueología.

Por su parte, Cristina Esteras (Esteras,2000,p.133) precisa que la técnica de filigrana se realizó desde el siglo XVII en Hispanoamérica: En muchos centros plateros de Hispanoamérica se cultivó desde el siglo XVII, siguiendo la tradición española, la técnica de la filigrana y así en La Habana, Oaxaca, Puebla, Guatemala, Panamá, Lima, Cuzco, Arequipa y Huamanga (Ayacucho), este arte encontraría manos muy hábiles para su desarrollo entre los criollos y los indígenas. El historiador Waldemar Espinoza señala que, entre los años 1532 y 1582 aproximadamente, los españoles encontraron artesanos especialistas en el Perú, pues sí hubo comercio y mercado interno para ellos. El autor presupone la existencia del mercado, ante la especialización de los oficios, y la división del trabajo por sexos y edades: "[...]donde habían minas de Plata, aparecerán los plateros"[51]. Acota que, hacia los años 1560 a 1565, habían veintidós tipos de oficios artesanales, entre los que figuraban los plateros en la costa norte del Perú, y que ellos sí eran artesanos a tiempo completo, puesto que fabricaban, vendían, compraban su materia prima. Información que tomó el autor de diversos documentos, tales como cartas, memoriales, solicitudes que los artesanos elevaban a los Visitadores. Afirma que estas actividades eran presentadas como muy antiguas, no como si las hubieran aprendido de los españoles. Además que, la función artesanal se compartió en la época de la transición[52], con el agro y que imperó el autoabastecimiento y autosuficiencia de la economía de los pobladores, con un control total de los pisos ecológicos; que existió un gran intercambio de bienes debido a la diversidad ecológica. Más, con la colonización se presentaría según Espinoza, un gran desborde demográfico y sería este aspecto el que llevó a la Corte a disponer una extrema especialización de los oficios, lo cual implicaría un mayor desarrollo en las costas norte y central y que esto produjo objetos con mucho arte[53].

[51] Espinoza. Conferencia en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2005.
[52] Llamamos "transición" con Waldemar Espinoza, a estos cincuenta años: Entre 1532 y 1582.
[53] Espinoza. Conferencia en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2005.

De otro lado, Paniagua (Paniagua,2000,p.64) cita a la legislación platera:

[...] las normas que se dictaron para todo el Perú, como las "Ordenanzas de Ensayadores", que en 1649 impuso Felipe IV y que se recogen en la Recopilación; en ellas se mandaba que los plateros tuviesen su marca particular registrada ante el justicia o escribano del Cabildo. De todos modos, la legislación no debió llevarse a la práctica y, así, el Virrey Conde de Salvatierra prefirió desistir de intentar que se pagasen los Quintos por la Plata labrada, porque sería materia muy sensible. No es de extrañar, por tanto, que en el Virreinato peruano se fuese bastante permisivo con la actividad de los plateros de cara al cumplimiento de la legislación vigente.

Posteriormente, en 1778, el Virrey Manuel De Guirior, publicó unas Ordenanzas especiales para plateros (Perú. Superior Gobierno,1778: s/p Prólogo o introducción fechada 29 de Octubre de 1778):

[...] Por quanto ſe tiene entendido, que la mayor parte de fraudes, que ſe cometen en la paga d Reales Quintos de Plata, y Oro, proviene de la facilidad, y malicia de algunos maeſtros, u Oficiales Plateros y Batiojas, que compran y reducen a obras aquellos metales, sin haver purgado antes tan legítimos derechos, ó hacen ſombra á otros defraudadores [...].

Este dispositivo legal estableció que toda alhaja de oro o plata y demás sujetas a contribución, debía pagar los "Reales Quintos" [*sic*] y marcarle por el Ensayador del Reino (Perú. Superior Gobierno,1778,p.1). Paniagua (Paniagua,2000,p.65) confirma al respecto que, el siglo XVIII debió comenzar con la aplicación de las normas legales recogidas en la Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias, publicadas en Madrid en 1673. Indica que en los libros IV y VIII, se transcribe una abundante legislación sobre el trabajo de la plata, que al parecer no se cumplía fielmente entre los plateros del Virreinato del Perú. Sin embargo, en materia tan sensible no faltaron nuevas disposiciones, que hay que vincular en buena medida a la Junta de Moneda y Metales Preciosos, creada por Felipe V, encargada de la vigilancia de que el oro que se trabajase fuese de 22 quilates y la plata de 11 dineros; así en una Ordenanza de 9 de junio de 1728, en que se corroboraba un Decreto de 13 de julio de 1703, ya se ordenaba que la ley de la plata y del oro fuese la expresada. Si era de menor ley, quedaba prohibido que se marcase y se vendiese. Esta ley coincidía con la que debía tener

la moneda y su incumplimiento suponía graves penas para el que no la respetase. La Ordenanza de 1728 aclaraba también que dos miembros del Cabildo, junto con el marcador nombrado por el mismo, visitasen de improviso, al menos una vez, las tiendas de los plateros para controlar las pesas y para aplicar las penas pertinentes a los defraudadores, además de castigar a los corregidores, si no cumplían con esto. Todo ello fue recogido posteriormente en una Cédula de 28 de abril de 1730. Ese mismo año, el 16 de Julio, se dictaron las Ordenanzas de Cazalla, muy relacionadas también con problemas monetarios y que conocieron una reimpresión en 1745 por orden del Consejo de Indias, lo que nos indica la importancia que tuvieron o que se les quiso dar en los territorios americanos. No obstante ello, Paniagua indica que las autoridades representantes de la Corona en el Virreinato del Perú al parecer, no siempre estuvieron de acuerdo, en el siglo XVIII, con lo que la legislación general ordenaba, y, a veces se mostraron partidarios de no ser demasiado exigentes con lo mandado. Cita el caso del Virrey Marqués de Castelfuerte, quien el 22 de octubre de 1725 insistía en la idea de que la plata que se labraba en las Indias ya había satisfecho sus impuestos en origen, por lo que no tenía por qué volver a hacerlo; incluso llegó a considerar como infame el que se quintara la plata que iba a tener un uso eclesiástico (Paniagua,2000,p.65).

Con todo, este estatus jurídico del platero no cambiaría hasta la institución de las Cortes de Cádiz. En ellas, el 31 de mayo de 1812, el Conde de Toreno propuso que todos los españoles y extranjeros avecindados que lo deseasen pudiesen ejercer cualquier oficio sin título y sin incorporarse a los gremios. Obviamente, tampoco entonces se pretendió acabar definitivamente con el sistema gremial, pues lo que se proponía era que, quien quisiese seguir acogido a las antiguas reglas, lo hiciese, pero sin que ello tuviese ninguna obligatoriedad, por lo que el citado decreto fue aprobado. Después, con Fernando VII, fue de nuevo restaurado el sistema gremial, pero con la aclaración de que se evitaría todo monopolio y se dejaría libertad para los que quisiesen ejercer alguna industria (Paniagua,2000,p.p.73-74).

Biondi de Ciabatti confirma por su parte que, “Desde 1549, todos los plateros estaban regidos por el sistema gremial, una agrupación cuyo objetivo era protegerlos de competencias desleales. Sólo los agremiados podían fabricar o vender objetos correspondientes a su oficio y al mismo tiempo garantizar

productos de excelente manufactura." (Biondi de Ciabatti, 2005,p.64).

La organización del gremio de plateros, desde fines del siglo XVIII, debía realizarse luego de celebrada la Fiesta del Patrón y Tutelar del Gremio, San Eloy (Egoavil,1986,p.75); luego se elegiría el Mayordomo, dos Alcaldes Veedores (uno de oro y otro de plata), y cuatro Diputados Examinadores. Los cargos eran electos por única vez y se requería personas de la mejor instrucción, juicio, celo y conducta: La edad mínima del discípulo era doce años y se podía calificar para Maestro, luego de muchos años de servicio y trabajo, previo examen con veedores, logrando su independencia y pudiendo obtener un permiso para tener tienda (Perú. Superior Gobierno, 1778:3v).

Al respecto, Paniagua acota que, según las Ordenanzas, los mayordomos se obligaban al recaudo de las limosnas y al culto del citado santo, debiendo recoger en un libro los recibos y gastos que hicieren, de lo que les podría tomar cuenta el Veedor y de lo que deberían dar razón a los mayordomos entrantes (Paniagua,2000,p.94).

El mismo autor señala que, unida a la existencia de un gremio y de una cofradía iba la intervención en las principales festividades que celebraba la ciudad. Y que, especialmente, al margen de su propia fiesta de San Eloy, los plateros participaban en la procesión del *Corpus Christi*[54]. Solían participar además en el adorno de la ciudad ante algún evento propio de la monarquía hispánica, como conmemoraciones de nacimientos de príncipes, bodas reales, coronaciones (Paniagua,2000,p.26).

---

[54] Del Latín, cuerpo de Cristo. También llamada Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo. Es una fiesta de la Iglesia católica destinada a celebrar la Eucaristía. Su principal finalidad es proclamar y aumentar la fe de los creyentes en la presencia real de Jesucristo en el Santísimo Sacramento, dándole públicamente el culto de adoración (latría) el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad, que a su vez tiene lugar el domingo siguiente a Pentecostés (es decir, el Corpus Christi se celebra 60 días después del Domingo de Pascuas de Resurrección).

Del Busto precisa que la Cofradía de San Eloy de Lima, se fundó en la iglesia La Merced[55] y que luego fue trasladada a San Agustín[56], donde se adquirió una capilla y una cripta; que en el año 1599 obtuvo una Bula Papal que les concedió indulgencia plenaria y gracias especiales. El citado autor indica que en el año 1680 la Cofradía de San Eloy se unió con la de Nuestra Señora de la Merced y que fue socialmente muy bien considerada en Lima. Ayudaba a sus miembros en casos de enfermedad y vejez e inclusive otorgaba pensiones para sus viudas y huérfanos. Sus miembros eran enterrados en una cripta en la capilla, asumiendo todos los gastos del funeral (Del Busto,1996,p.143)[57].

Posteriormente, por Decreto Real de 1735 se dispuso una organización para las cofradías: veinticuatro miembros, que debían ser, nacidos en España o criollos; mestizos si eran maestros plateros con tienda o taller, nativos o indios si eran artesanos independientes. Extranjeros, prisioneros de guerra, negros o mulatos (salvo si eran libres), no eran admitidos (Del Busto,1996,p.140)[58].

Finalmente, es preciso referirse a la participación de los indígenas en la producción platera colonial. Paniagua (Paniagua,2000,p.31) resalta que:

[...] un informe elaborado hacia 1600 por el dominico fray Miguel de Monsalve nos habla de su existencia generalizada en los territorios del Virreinato del Perú, diciendo que son buenos trabajadores, baratos y cumplidores; pero como su situación en el oficio no estaba legalizada, no pagaban los Quintos, por lo que el citado fraile aboga por su reconocimiento. De todos modos, ya el Virrey Francisco de Toledo, el 8 de septiembre de 1571, se había dado cuenta del problema y ordenaba que los indios de Cuzco ejercieran el oficio todos juntos en un galpón que se debía construir y que de hecho se llegó a hacer, según consta en las Ordenanzas que este Virrey dio para la ciudad del Cuzco y sus términos, aclarando que uno de los motivos era también evitar los abusos que los españoles hacían con estos indios plateros.

Según Francisco Quiroz (Quiroz,2008,p.3) que la ciudad de Lima no tenía áreas exclusivas, sino que los talleres artesanales y manufactureros estaban dispersos, entremezclados con las residencias y que inclusive,

[55] Ubicada en el Jirón de la Unión, Centro histórico de Lima.

[56] Ubicada en la cuadra segunda del Jirón Ica, en el Cercado de Lima.

[57] Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

[58] Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

no había una clara diferenciación entre residencia y taller. Que éstos podían combinarse funciones de vivienda y trabajo, salvo las tiendas grandes que sí contaban con un espacio llamado trastienda donde residía el productor con su familia, quien utilizaba la primera pieza llamada "obrador" como dormitorio (Quiroz,2008,p.34). Afirma el autor que las calles llevaban nombres alusivos a los oficios y que el único oficio que se concentró en una misma calle, fue el de plateros, por disposición dictada en el año 1578 por el Virrey Francisco de Toledo, cerca a la Iglesia de San Agustín, en los Jirones Ucayali e Ica actuales (Quiroz,2008,p.33). El mencionado investigador precisa que, el prestigio de los talleres artesanales no se medía por su ubicación en la ciudad ni por la reputación de la calle donde se hallaban. Y que en una misma calle hubo talleres de distinta calidad; que estos podían ser conducidos por negros, indios o españoles y que tal convivencia entre productores no significaba competencia alguna, porque los talleres estaban dirigidos a distintos sectores socio-económicos y étnicos de la ciudad (Quiroz, 2008:34). También sostiene, respecto de las características físicas de los talleres limeños, que en éstos podían combinarse funciones de vivienda y de trabajo, salvo las tiendas grandes que sí contaban con un espacio llamado trastienda donde residía el productor con su familia, pero que también utilizaba la primera pieza llamada "obrador" como dormitorio (Quiroz, 2008:34)..

De otro lado, debemos considerar que, otros factores influirían en la producción artesanal platera en la colonia española del Perú, el terremoto de 1687 y el amurallamiento de la ciudad de Lima, los cuales modificaron la estructura urbana y la ubicación de los talleres. Además, las disposiciones ediles por salubridad, buscaron evitar contaminación, ruidos y/o incendios. Así surgirían talleres de mayores dimensiones hacia las murallas en particular, cerca de las portadas de Martinete, Monserrate, Cocharcas y en el barrio de San Lázaro (Quiroz,2008,p.36-37).

La labor platera en la Colonia sólo fue posible como consecuencia de la abundante e inhumana explotación minera a través de la Mita. La política extractiva de la Corona española inició muy tempranamente la explotación a través de aquel tipo de organización del trabajo para el Estado Inca, en un progresivo y continuo abuso a los indígenas que pronto fue obligatorio (Del Busto,1996,p.108). Biondi de Ciabatti explica que, el Corregidor de cada

provincia convocaba a la plaza principal a los indios que servirían la Mita anual (Biondi de Ciabatti,2005,p.60); que, en 1635 el trabajo forzado duraba veintitrés semanas al año sin descanso; y que en el año 1692, el Virrey Conde de La Monclova estableció que se debía trabajar una semana por dos de descanso (Biondi de Ciabatti,2005,p.64).

Vetter identifica una clasificación de oficios entre los mismos plateros (Vetter,2008,p.296): Así, llama "Tirador de oro" a aquel Oficial que le reduce a hilo; "Batidor de oro o plata", al que hace y pone el oro o plata en panes para dorar o platear con él los retablos, marcas y otras cosas; se le llama así porque lo hace a fuerza de batir el oro o plata con unos mazos que tienen en la mano, con que van adelgazándole como hacen los libreros con el papel (Vetter,2008,p.282).

Cecilia Bákula señala la importancia de la obra del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo en el Cusco, quien impulsó el resurgimiento de la producción artística-orfebre, formándose un circuito de producción con Potosí, compitiendo con Lima y Huamanga en producción platera (Patronato Plata del Perú,2000,p.75).

En cuanto a los plateros del Cusco, Del Busto señala que estuvieron agrupados como cualquier otro grupo de artesanos y que trabajaban independientemente. Y que, desde 1572 tuvieron que ceñirse a las Ordenanzas del Virrey Toledo, permitiéndoseles al principio, trabajar sólo en un taller de un platero español (Del Busto,1996,p.164)[59].

Espinoza relieva el desarrollo superior de la labor plateril en la zona centro- costeña del Perú, con relación al sur costeño y a la sierra (Espinoza,1987,p.55): Casi todos los pertenecientes a las clases artesanales y mercantiles, por no poseer tierras de cultivo, se dedicaban por completo a su trabajo u oficio. Se les reputaba libres y no existía discriminación contra ellos. Podían movilizarse a voluntad; no mitaban ni hacían ayne ni mingas, pero pagaban sus impuestos (pontazgo verbigracia) [*sic*]. Mantenían viva la actividad comercial. Múltiples son los documentos que acreditan cómo los plateros de la costa central y norteña carecían de tierras, no teniendo otro medio de vida que su pericia menestral…sus manufacturas…habían hecho de la costa centro-norte, un mundo diferente al sur costeño y al serrano.

[59] Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

Ramírez refiere que en Piura, el trabajo artesanal se efectuaba en las haciendas, las comunidades, villas y ciudades, que el control del mismo corría a cargo de los dueños de la tierra sean civiles, religiosos o funcionarios de la Corona. La producción de estos artículos se hacía –tal como referimos se hacía en Lima-, en talleres acondicionados en la misma vivienda o construidos especialmente para ello, en algunos ambientes cercanos al templo y en los cuales se fabricaban algunos objetos que servían para la liturgia como los provenientes de la orfebrería de plata y oro, así como las andas que hacían los carpinteros (Ramírez,1983,p.20).

Paniagua precisa información sobre los talleres y herramientas de los plateros coloniales (Paniagua,2000,p.26): Afirma que los primeros de éstos, debieron variar mucho de unos artífices a otros, dependiendo de la riqueza de los mismos y de su fama dentro de la ciudad. Y segundo, enumera las piezas más comunes para el trabajo platero, las cuales no variaron mucho del siglo XVII al XVIII y fueron, a saber, martillos de diferentes tamaños, tases, limas y burlas, peso, fuelles, tenazas, bigornias, yunques. Sostiene también el autor que, fue bastante común que en el siglo XVII, los plateros manifestasen tener "esmaltes"[60] en su poder, lo que está dentro de las características de la platería de dicho siglo. De todas las herramientas mencionadas, las que permanecen en uso contemporáneamente son los combos y limas, como se verá posteriormente, a través de las entrevistas a artesanos de filigrana.

3.3. Nuevas rutas e intrusión de artículos manufacturados en la República.

Ocurrió un descenso en la producción artesanal en la ciudad de Huamanga (Ayacucho), causada por el cambio de la ruta entre Lima, Cuzco, Charcas y La Plata; como consecuencia de la navegación marítima, que resultó en la pérdida de importancia de esta ciudad como lugar de tránsito obligado (Luján,1987,p.16). Luego, la introducción de artículos manufacturados ocasionó que algunas ramas artesanales empezaran a desaparecer debido a que no podían competir en el mercado, ya que los precios de los artículos manufacturados eran más bajos que la de los productos artesanales (Luján, 1987,p.17).

[60] Antigua técnica, es el resultado de la fusión de cristal en polvo con un sustrato a través de un proceso de calentamiento, normalmente entre 750 y 850 °C; el polvo se funde y crece endureciéndose formando una cobertura suave y vidriada muy duradera. El llamado esmalte *cloisonné*, introducido en Europa a través de Irán y Bizancio hacia el siglo X, consiste en rellenar con esmalte los alvéolos o cavidades dejadas expresamente en las piezas.

Por entonces, como en la actualidad, las importaciones indiscriminadas siempre dan por resultado la merma del trabajo artesanal.

Consideramos de gran acierto la afirmación del Historiador de Arte Francisco Stastny, quien refiere que, la filigrana se utilizó primero como complemento de piezas ejecutadas con otros procedimientos y que paulatinamente, alcanzó independencia, al extremo de hallarse grandes objetos manufacturados íntegramente en sutiles alambres retorcidos. Precisa que:

Por su delicadeza y su aire irreal, fue uno de los métodos preferidos en la época romántica, a pesar de las renovaciones neoclásicas cuya sensibilidad contradice flagrantemente. Más tarde, su aspecto peculiar fue particularmente grato al amor por lo pintoresco y el recargo ornamental de la pequeña burguesía provinciana. De esa manera, la filigrana, aunque disminuida en su tamaño por la menor disponibilidad económica de la época, continúa hasta nuestros días como una técnica tradicional de la orfebrería popular peruana (Stastny,1981,p.241).

El auge de la filigrana en Ayacucho a inicios de la República, se dio ante la decadencia y desaparición de las vajillas y otros objetos pesados de plata, al ser estos reemplazados por la loza inglesa:

Los artistas emplearon entonces la plata en objetos más ligeros: Adornos, copas, sahumadores (pavos o pavitas), joyas personales y sobre todo piezas de filigrana, de clara influencia morisca, como las canastillas o mixtureras que eran muy solicitados en Lima. Éstos, llenos de flores y confituras (mixturas), adornaban y perfumaban casi todas las casas de la capital (Vega,2004,p.44).

3.4. Principales centros de producción de filigrana en tiempos contemporáneos.

José Antonio Del Busto (Del Busto,1996,p.345-346 [61]) sostiene que en Ayacucho hubo una producción asombrosa de filigrana desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX en que decayó, resurgiendo entre los años 1920 y 1940. El Distrito de Santa Ana, en Huamanga, Ayacucho, era el enclave de los artesanos filigraneros, desde donde este arte se propagó a Huancayo, Huancavelica y Apurímac. Acotando que, en Ayacucho se usó la filigrana negra u oscura que

[61] Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

provenía de las monedas de plata oscuras de la época colonial, mientras que la filigrana blanca era considerada superior por provenir directamente de las minas. Sostiene que alrededor del año 1945 la plata comenzó a escasear nuevamente y en el año 1950 los plateros de Ayacucho que estaban asentados en Lima, desaparecieron.

La platería decayó una vez más en el decenio de 1970 y prácticamente desapareció en la ciudad de Ayacucho, debido a que los artesanos emigraron en busca de mejores mercados hacia Lima o Huancayo (Luna,1977,p.3). En el año 1975 se creó la Asociación Nacional de Trabajadores del Arte (ANTA), con apoyo y orientación del SINAMOS[62], con más de un mil afiliados, de todas las ramas de la artesanía (Luna Ballón,1975,p.p.15-16).

José Antonio Del Busto (Del Busto,1996,p.346) refiere que para la preparación de la materia prima en la técnica de filigrana se emplean los siguientes instrumentos:

- El combo y el cincel para partir la plata que viene en barras;
- crisoles de cerámica en los cuales funden la lata;
- lingoteras o rieles, tubos que tienen un ancho de dos centímetros por cuarenta centímetros de largo), de acero, las que se vacía la plata líquida, para que a base de las pequeñas barras que resultan, se puedan hacer los hilos;
- fragua, empleando como combustible carbón de palo;
- anilleras, de procedencia fabril;
- entenaya de madera para sujetar la sortija.

Enfatiza que, para la técnica de la filigrana propiamente dicha se utilizan los siguientes instrumentos (Del Busto,1996:345-346):

- Pinzas de variado espesor, de procedencia fabril;
- alicates planos de punta redonda;
- máquina laminadora (para hacer los hilos);
- hilera, plancha de fierro confeccionada con desperdicios de muelles de camiones;
- máquina encrespadora, confeccionada con desperdicios de piezas de reloj, que consta de dos engranajes y un arco;

[62] El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, más conocido por su acrónimo SINAMOS, fue una entidad estatal creada en junio de 1971 por el gobierno de Juan Velasco Alvarado (primera fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada del Perú). Tomado de: Wikipedia [En Línea] Consulta: 22.12.2020.

- limas de almendra, de media caña, redonda y limatones, (éstas últimas más finas y pequeñas);
- piedra puma, sobre la cual se suelda el objeto de plata y,
- pasta para pulir la plata.

El proceso tradicional de elaboración de la filigrana se inicia cuando la plata en forma de barra se rompe con combo y cincel, colocando sus pedazos en crisoles de metal, llamados "pumajina" [*sic*], que son llevados a la fragua para que se funda el metal. Una vez líquida la plata se vierte en lingoteras, […]. Luego se desmolda y aplana en una máquina laminadora. Entonces se pasa por la hilera manual, con la ayuda de un alicate, convirtiéndola en hilos finos. Estos hilos se colocan nuevamente en la máquina laminadora para ser aplanados. Con la ayuda de las pinzas el artesano realiza diversas figuras que posteriormente coloca y suelda en la pieza que trabaja. Se confecciona el armazón o forma que se desee realizar, con un hilo más grueso que el del relleno y dentro de éste se coloca el relleno de hilos con una pinza. Se suelda sobre una piedra pómez, espolvoreándole previamente limadura de bronce, plata y bórax. Para blanquear la pieza que ha quedado negra por la soldadura, se coloca en un perol de cobre con ácido sulfúrico diluido en dos partes de agua y se hierve durante una hora. Para lograr mayor brillo se le frota con una lezna lisa de metal, para bruñirlo […] (Mincetur,2015,p.p.70-71).

De otro lado, Flor Luján advertía ya en el año 1980 la inminente desaparición de la técnica de filigrana (Luján,1987,p.5): "…las formas artesanales como la…filigrana, son manifestaciones que hoy en día enfrentan muchas dificultades y alteraciones, encontrándose en la actualidad en plena decadencia y casi ya han desaparecido."

Castillo (Castillo,1989,p.5), menciona que en el año 1989, aún supervivía la platería y la técnica de la filigrana en Ayacucho. Cita una información del MICTI[63]- Ayacucho de 1987, en que se registraban 24 talleres de orfebrería (platería, filigrana y joyería) (Castillo,1989,p.10). Subsistirá pues la producción de filigrana en Ayacucho pero en escala mucho menor, en el año 2001, como lo señala un estudio del Instituto Nacional de Cultura (INC,2001,p.10): "En Quina, …, se trabaja también la filigrana de plata...".

[63] Ministerio de Industria, Comercio, Turismo e Integración.

Heredero de esta tradición de realizar hilos con los metales, es el artesano Agripino Huamán Palomino, galardonado por la versión Décimo Quinta del Concurso Nacional Plata del Perú del año 2011, organizado por el Patronato Plata del Perú[64]. Estos concursos realizados desde hace más de una década en nuestro país, han propulsado el trabajo en filigrana en plata.

Hemos constatado que en Cajamarca, no existe actualmente producción, ni siquiera comercialización de obras elaboradas con la técnica de la filigrana. No se vende ni se usa, por lo tanto, tampoco existen talleres o centros de producción de esta técnica. Observamos además que, las mujeres del campo no usan aretes por lo general. Las pocas que así lo hacen lucen algunos pequeños, dorados de fantasía. Olivas Weston (Olivas,2003,p.37), confirma nuestras afirmaciones.

En el Distrito de San Pablo, en la Provincia de Canchis, Departamento y Región del Cuzco, un estudio del Ministerio de Trabajo, arroja como resultado la existencia de 60 artesanos especializados en platería en 1967. Único lugar además, en toda la Provincia, donde se hallaban plateros (Verástegui,1971,p.18). Sucede que, oriundo de San Pablo y de esta zona a la que los Incas incluyeron en la *Collquemarca*[65], es el personaje principal del libro: "Cusco. Barro, fuego, Plata", publicado por el Patronato Plata del Perú, en el cual, Gregorio Cachi Palomino, artesano platero fue honrado con los grados de Gran Maestro y Amauta de la Artesanía Peruana en 1999 y el 2000[66]. Valencia refiere que Cachi, nacido en el año de 1933, se inclina por la especialidad de platería en la Escuela Prevocacional Nro. 795, cuando tenía 13 años. Que fue orientado y enseñado por Felipe B. Ascue y que trabaja en Cusco desde 1952, dominando diversidad de técnicas tales como la fundición, el repujado, el cincelado, el martillado, el laminado, el forjado y la filigrana (Valencia y otros,2001,p.95). La opinión lugareña –señala Valencia- sostiene que son muy buenos plateros los miembros de las familias *Cachi, Tunqui* y *Puma*, cuya fama han trascendido del ámbito local y que son ganadores de varios concursos como el *Santurantikuy*[67], en Cusco, que se celebra anualmente cada 24 de Diciembre (Valencia y otros,2001,p.25).

[64] Tomado de: Patronato Plata del Perù [En Lìnea]. Consulta: 11.10.2015.
[65] Del Runasimi (Quechua): Tierra de Plata. Traducción de la autora.
[66] S\A, 2001:C28.
[67] Del *Runasimi* (Quechua): Mi compra o venta de santo. Traducción de la autora.

Es destacable mencionar que, la artesana san paulina, Verónica Cachi Yupanqui, obtuvo premio también en el Décimo Quinto Concurso Nacional Plata del Perú en el año 2011[68]. Sin embargo a la fecha presente, no hemos encontrado aretes de filigrana en este lugar.

En el distrito de San Jerónimo de Tunán, en Junín, hacia el año 1925 no se conocía el trabajo de filigrana, sino que se labraba níquel y bronce. Ocurrió que ese año, el orfebre Luis Véliz viajó a Ayacucho y observó los trabajos de filigrana y cincelado en láminas, llevando y enseñando tal novedad a San Jerónimo de Tunán. No se logrará el primer reconocimiento de la calidad de su trabajo en filigrana hasta 1940, en que el artesano Sebastián Ríos León obtuvo un reconocimiento en el Concurso de Plateros de Lima. El mencionado distrito será laureado también en 1947 en el Primer Concurso Nacional de Platería y Filigrana (Mincetur,2015,p.p.37-38).

Mendizábal Losack (Mendizábal,1966,p.16) en la década de 1960 advertía la existencia de riesgos de desaparición de la técnica de filigrana en San Jerónimo de Tunán, Junín, señalando que "[…] el gusto y la moda actuales no favorecen su producción; desaparecidos los maestros de hoy, es posible que tal tradición se pierda."

En la actualidad, hemos constatado que subsiste la producción de la técnica de la filigrana en plata en San Jerónimo de Tunán, donde pueden encontrarse calles de varias cuadras de tiendas-talleres de artesanos[69], que son cuarta o quinta generación, como en el caso de Demetrio Túpac Yupanqui[70]. Aquí se producen piezas muy pequeñas pero de gran belleza. Las mujeres son también plateras o artesanas, en esta zona. Nélida Cachi y Ana Cisneros, por ejemplo, han medallas, crucifijos, delicados rosarios y cruces, entre otros[71].

José Antonio Del Busto (Del Busto,1996,p.345-346) afirma que hay también plateros en Orcotuna, Concepción y en Huancayo, pero que los mejores son los de San Jerónimo de Tunán. Sobre éste último distrito, tanto el Patronato Plata del Perú (Patronato de la Plata,1997,p.7) como el estudioso Luna Ballón (Luna Ballón,1975,p.11), afirman que la platería es trabajada únicamente por

[68] Tomado de: Patronato Plata del Perú [En Línea]. Consulta: 11.10.2015.
[69] Visita de la autora a San Jerónimo de Tunan, Junín, en Octubre del 2007.
[70] Entrevista de la autora a Demetrio Túpac Yupanqui, en San Jerónimo de Tunán, el 04.10.2007.
[71] Visita de la autora a San Jerónimo de Tunán, Junín, en Octubre del 2007.

campesinos aculturados, quienes habitan en el centro poblado y que solamente se dedican a la agricultura con fines de autoconsumo. Sostienen que, los artesanos que se dedican a la platería, lo hacen para obtener mayores ingresos; que el trabajo artesanal se ejecuta en la vivienda familiar, en un lugar aislado que lo denominan taller, que por lo general está ubicado en el corredor de la primera planta y que los talleres tienen el piso de tierra. Esas mismas fuentes sostienen que, en la artesanía trabajan principalmente los cónyuges y es frecuente que sobresalga uno de ellos por realizar objetos mejor acabados o más primorosos. Las mujeres comparten la platería con sus ocupaciones habituales, como son el cuidado de los niños, limpieza y la cocina. Sin embargo, algunas artesanas consideran que su trabajo artesanal durante el día es más importante y lucrativo y contratan los servicios de una empleada doméstica, pero como esto escapa a las normas tradicionales son criticadas por el grupo, especialmente por las otras mujeres. Luna Ballón brinda un ejemplo del trabajo de un par de aretes de un diámetro de cinco centímetros trabajado con las técnicas de filigrana en el que se trabajó por más de dos días: "El horario de trabajo lo fija el propio artesano de acuerdo a la conveniencia, generalmente trabaja cuatro horas al día y si la necesidad lo requiere extiende su labor hasta diez horas diarias" (Luna Ballón,1975,p.11).

San Jerónimo de Tunán pues, ha hecho pues prevalecer el trabajo en filigrana, y tiene en la actualidad artesanos reconocidos, como Salvador Orihuela Chávez, quien ganó el primer premio en el Primer Concurso Nacional Plata del Perú en 1997, gran premio Presidente de la República, en especialidad Escultura, con la obra: "Báculo y Pectoral en filigrana" (Patronato de la Plata, 1997,p.7).

Por otro lado, Ítalo Pongo (Pongo,1964,p.41), sostiene que las joyerías en el Perú hacia 1964 podían ser de dos clases, las que poseían talleres propios de producción (las grandes fábricas, con local adecuado) y, las que no los poseían (es decir, las joyerías, que contaban únicamente con sus mercancías adquiridas en las fábricas; debiendo encargar además las composturas o arreglos a las fábricas). Indica el autor que, las fábricas de joyas en Lima, eran en número diez, en tal año (Pongo,1964,p.41). Lo expuesto confirma la información recepcionada al entrevistar a los artesanos de filigrana, de distintos lugares del país, la mayoría manifestó haber trabajado en algún momento de sus vidas en este tipo de

joyerías, lo cual en muchos casos les fortaleció la habilidad, o desarrollo su vocación[72].

De acuerdo a Ramírez (Ramírez,1983,p.32), entre las veintidós clases de artesanía existentes en Piura hacia el año 1983, estaba la "platería" y que, entre las joyas que se elaboraban en el distrito de Catacaos, figuran los aretes, tal como lo hemos constatado en nuestra visita. El mismo autor señala que en Catacaos: "…sus centros de trabajo son sus mismos hogares, que a su vez les sirven de tiendas para exponer sus trabajos." (Ramírez,1983,p.32), refiriendo que, la organización de los trabajadores es en gremios corporativos, no remunerados, sino que el pago es a destajo; y que algunos de sus problemas fundamentales son que carecen de stock de insumos y de contabilidad (Ramírez,1983,p.32).

Piura cuenta con maestros galardonados, como Gabriel Matías Taboada, Tercer puesto en el Primer Concurso Nacional Plata del Perú en 1997, Gran premio Presidente de la República, en la especialidad escultura, con la obra: "*Chola cataquense tejiendo sombrero"*(Patronato de la Plata,1997:19). Otro destacado artesano es Nicolás Yarlequé[73], quien ha legado en sus hijos el conocimiento de esta técnica tradicional. Así, su hijo Víctor Yarlequé, quien labora en su natal Catacaos, ha expuesto sus trabajos en París, en el 2007, siendo el menor de sus seis hijos (véase los aretes de su autoría en la Imagen 241). Este artesano participa actualmente en la CITE[74] Joyería de Catacaos, en el que se desarrolla un programa de la UNESCO. Los otros hijos del cataquense Nicolás Yarlequé, Juan, Miguel, Walter, Manuel y Francisco también se han forjado en su taller y ahora se han independizado[75]. Es importante resaltar que en el año 2010, el Instituto Nacional de Cultura, declaró como Patrimonio Cultural de la Nación a la Filigrana de Catacaos[76].

Monsefú, en Chiclayo, Región Lambayeque, es otro importante centro de producción de aretes de filigrana. La familia Custodio, hijos de David Custodio (véanse los aretes de las Imágenes 207, 208, 210 a 218 inclusive; y los de las Imágenes 252 a 258); así como los hermanos Garay Farro (véase los aretes de la Imagen 206 y el dibujo de la Imagen 259), son sus principales exponentes.

---

[72] Es el caso de los Maestros, David Custodio (Monsefú), los hermanos Garay (Chiclayo); Viñas y Luján (Trujillo); etc..
[73] Domicilia en Jirón Arequipa, cuadra 10, Catacaos. Tiene 70 años de edad y seis hijos con quienes ha trabajado.
[74] Centro de Innovación Tecnológica adscrita al Viceministerio de Turismo.
[75] S/A. 2006:B9.
[76] En mérito de la Resolución Directoral Nacional Nro. 576/INC del 18 de Marzo de 2010.

Aunque hemos verificado en nuestra última visita, que en el mercado artesanal no existe un solo puesto que los venta[77].

En el distrito de Trujillo, Provincia del mismo nombre, en la Región La Libertad, se producen aretes de filigrana actualmente, en los talleres-tienda: De los hijos de Perseverando Viñas (véase el par de aretes de la Imagen 198); de Javier Luján Aguilar (aretes mostrados por las Imágenes 195 y 196); y, los de los artesanos Luis Arangoitia Ramos y Florentino Zapata (véanse los aretes de las Imágenes 189,190 y, 195 y 196, respectivamente).

El Departamento de Lima, ha sido tradicionalmente, un importante centro de producción de aretes filigrana. Así, Del Busto (Del Busto,1996,p.346) afirma que los plateros tradicionales limeños en el siglo XX, se encontraban en los barrios: Santa Ana, El Carmen y Santa Clara (Barrios Altos) y en el de San Lázaro (Rímac), todos en el llamado Centro Histórico limeño. Indica el autor que sus trabajos se vendían en el centro de Lima, en las tiendas de platerías, ubicadas especialmente en el Jirón de la Unión. De éstas, no hemos encontrado actualmente, nada en absoluto.

Otros productores contemporáneos, son Pablo, Elia y Rita Custodio[78] - hijos del maestro monsefuano David Custodio Effio-, quienes elaboran aretes de filigrana con maestría y los venden en los concursos de marinera norteña a nivel nacional, los que han suscitado su producción, comercialización y consumo (véanse las Imágenes 211 a 218).

3.5. Enseñanza y transmisión de la técnica de filigrana.

El paso de los conocimientos de una generación a otra, debe haber sido una práctica permanente en el Perú, desde sus albores. María Luisa Vetter (Vetter, 2008,p.241) por ejemplo, así lo sugiere al sostener que, en el Perú antiguo, los orfebres pertenecieron a la élite y demostraron a través de sus creaciones su alto grado de especialización. Indica también que ésta se alcanzó sobre la base de su dedicación exclusiva y por el desarrollo de técnicas a lo largo de sus generaciones, perfeccionándose a través del tiempo.

[77] Visita de la autora a Monsefú, Lambayeque, en Diciembre del 2011. Entrevistas a familia Custodio, 2017.
[78] Entrevista de la autora a Rita Custodio en Lima, el 19.04.2018.

Por su parte, Walter Alva (Alva,1994,p.316) señala que existió una política de Estado que controló y protegió las técnicas orfebres, dentro de las cuales, asumimos, no debe haber faltado una disciplinada transmisión de su enseñanza.

El historiador Waldemar Espinoza (Espinoza,1987,p.55) sostiene que, en esta época, los oficios se transmitían hereditariamente. Se aprendían dentro de la familia del *ayllu* de especialistas. También indica que, no se sabía distinguir entre los oficios y las profesiones y que por ello se les llamaban *camayocs*[79], por decirles expertos, diestros, hábiles o sabios en algo, o maestros en algún arte, cuyo sinónimo es *Yachachiq*[80]. Sostiene que, todos los oficios, profesiones y dignidades, todas las posiciones de vida, por ser hereditarias, permanecían inmóviles desde el nacimiento. Señala que se trataba de una coacción sucesoria que obligaba a desempeñar atávicamente hasta los cargos administrativos. Siendo así, de acuerdo a nuestra historia, consideramos que la transmisión de la enseñanza de la técnica de la filigrana y la confección de aretes, debe haber resultado necesariamente hereditaria también.

Lima colonial no tuvo una gran variedad de oficios y que antes bien, lo más común fue el oficio genérico. Hubo al principio –en la llamada época de transición, en los primeros setenta años desde la llegada española-, una apreciable diversidad de especialidades que fueron perdiéndose con el tiempo a pesar de los esfuerzos gremiales que insistían en que los productores ejerciesen sólo en la especialidad para la que habían sido adiestrados. Así, los zapateros se diferenciaban de los chapineros, borceguineros y servilleros; los sastres de los calceteros y juboneros; los plateros de oro de los plateros de plata, batidores ytiradores (Espinoza,1987,p.55). Los contratos de aprendizaje solían detallar las especialidades en las que debían ser instruidos los muchachos que entraban a aprender un oficio. Así, la retribución del trabajo artesanal de aprendices incluía diez rubros entre servicios y bienes: adiestramiento, vivienda, atención médica, buen tratamiento, educación y doctrina cristiana; también alimentación, herramientas, vestidos de diario y de fiesta. La retribución de los peones u oficiales, podía incluir dinero en efectivo o en su reemplazo, bienes (Quiroz,2008,p.p.48-49). Los aprendices residían en casa de sus Maestros y, por

[79] Del Runasimi (*Quechua).* Se anteponía el arte al término para significar en qué era especializado. Por ejemplo, *Quipucamayoc,* significa especialista o maestro en *Quipu*.

[80] Del Runasimi (Quechua), quiere decir Maestro, el que enseña.

ende, estaban de servicio todo el día (y todos los días) desempeñando, en la mayoría de los casos, también tareas domésticas (limpieza, acarreo de agua, mandados por recado, etc.). A su vez, el Maestro se obligaba para con sus aprendices, en virtud del contrato suscrito: A curar sus enfermedades, a tratarlos bien -darles «buena vida», se decía entonces-, enseñarles buenas maneras y costumbres –buena policía- y los preceptos de la religión cristiana, sobre todo, pero no exclusivamente a los indios, (Quiroz,2008,p.92 93).

Así, la edad de inicio del aprendiz de platero debía ser a los doce años; los padres del niño debían ser conocidos en el pueblo como gente honesta y respetable: El niño rendiría previamente un examen tomado por el Gran Maestro y otros dos Veedores del Gremio. Si aprobaba le darían un certificado, pudiendo quedarse como aprendiz en un taller de platero por seis años. Transcurrido ese término, el aprendiz rendiría otro examen ante el gran Maestro platero, los veedores y delegados, pagando cuatro pesos por ese derecho, lo que cubriría también el derecho de los aprendices pobres que no podían pagarlo. El examen era teórico y práctico, dándole especial importancia al dibujo. Si el aprendiz aprobaba le otorgarían otro certificado y continuaba su aprendizaje con el mismo Maestro de taller. Si no aprobaba, sería enviado a su Maestro de taller para corregir deficiencias o, a su hogar considerándolo no apto para esta labor. Lo importante era que aprobado este examen, el aprendiz era elevado al rango de "Artesano Platero" (Del Busto,1996,p.151)[81]. Explica el autor, que el nuevo artesano platero sería registrado como tal en el taller de su maestro y continuaría con su entrenamiento profesional en las diferentes técnicas. Podía ser un especialista en dos o tres técnicas de las quince que existían, una de las cuales era la filigrana (Del Busto,1996,p.152)[82]. Luego de dos años más, podría aspirar a abrir su propia tienda y aspirar al título de Maestro Platero, luego de una examinación con Jurado. Paniagua (Paniagua,2000,p.27) indica además que, todo este proceso cambió poco en el siglo XVIII y siguientes. A su vez, Vetter (Vetter,2008,290-291) aporta con la recopilación de un contrato de aprendiz de platero[83]:

[81] Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

[82] Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

[83] Tomado por Vetter del Asiento de aprendiz de Juan de Varas con el maestro platero de masonería Francisco de Illana. Escribanía siglo XVII. Escribano: Sebastián de Mendoza. Protocolo N.o 1121. Años 1652-1661. Archivo General de la Nación:[f.798v.].

[...] paresio [*sic*] Juan de Bargas mestiso natural de la villa de Caxamarca de hedad de catorse años poco más o menos y ser hixo natural de Antonio de Bargas y de Pasquala de Sotomayor yndia y de su boluntad [*sic*] se asentó por aprendis del ofisio y arte de platero de masonería [*sic*] con Francisco de Illana maestro del que estaba presente morador en dicha ciudad por el tiempo de quatro años que han de correr y contarse desde oy día de la fecha desta escriptura para que en ellos le enseñe el dicho ofisio y durante el dicho tiempo le ha de dar cassas y comida y ropa limpia y curalle sus enfermedades como no pasen de quinse dias y en cada uno de los dichos quatro años le ha de dar un bestido entero calson ropilla y fereuelo de paño de Quito o xergueta de Castilla con su jubon de bonbassi con sombrero dos camissas de Ruan co sus balonas un par de medias de Bruselas y sapatos y el demas calsado que hubiere mester entre casa [...] se obliga en enseñarle el dicho su oficio y arte bien y cumplidamente todo lo que pudiere aprender sin ocultalle cossa alguna [...].

El Virrey controlaba y supervigilaba a los artesanos plateros, sean Maestros, Oficiales e incluso Aprendices, por lo que inferimos que la transmisión y enseñanza de la platería fue también una política de Estado, lo cual garantizó su permanencia (Ramírez,1983,p.19).

De otro lado, la aceptación por otras castas sociales de los trabajos de plata manufacturados por indígenas, implicó que se permita la enseñanza por ellos mismos (Vetter,2008,p.p.241-242), “Esta aprobación se refleja también en la existencia de maestros plateros indígenas que continuaron enseñando su arte […] los plateros indígenas dejaron de pertenecer a la élite y pasaron a formar parte de los artesanos, pero gracias a la pericia de sus manos conservaron el reconocimiento de sus artes.”

Proclamada la Independencia política de España en 1821 la sociedad peruana continuó su desarrollo sin mayor cambio estructural. A pesar de las guerras, es innegable que el gusto por las joyas por parte de criollos, españoles y extranjeros siguió existiendo y por tanto éstas siguieron teniendo demanda, como lo demuestran las imágenes 151 A 153; y, 154 a 179. Desaparecidos los gremios por mandato de las nuevas leyes promulgadas, la demanda artesanal de la platería se rigió por las leyes de la oferta y la demanda, así como por la transmisión hereditaria de los conocimientos tradicionales, que continuó también impartiéndose en los talleres de plateros.

3.6. Transmisión generacional e institucionalización de la técnica

Luna Ballón (Luna Ballón,1975,p.11) aporta una información que ha sido parcialmente confirmada por la presente investigación, a través de las entrevistas realizadas *in situ*. Señala que, en Junín, en el distrito de San Jerónimo de Tunán:

La platería es una actividad considerada masculina y femenina que se ha desarrollado a nivel familiar. La habilidad es transmitida de padres a hijos, los que se inician en la platería desde la infancia, pues de acuerdo a la costumbre el taller se encuentra en la propia casa y los niños tienen la oportunidad de observar y asimilar el oficio de manera informal, pero a partir de los 16 o 18 años recién se inicia en el trabajo con fines lucrativos […] En los últimos años –década de 1970- los jóvenes han empezado a no interesarse por la platería, pues consideran que es una actividad muy sacrificada y poco lucrativa y se inclinan por los estudios universitarios como Derecho, Administración de empresas, Educación y otros.

Roberto Villegas por otro lado, señala que en Catacaos, las familias de orfebres más conocidas por la finura de su trabajo son los Huaylupo, Yarlequé y Cruz. Indica que, Don Andrés Huaylupo Roque es el patriarca joyero, que ha sido él quien ha transmitido la técnica a su esposa e hijas. Refriere que Don Andrés, realizaba todo a mano, inclusive hacía sus "hileras" de acero, perforando los huecos con puntas de acero; que, para soldar utilizaba mechero y soplaba con caña o *pukuna*, tubo de cualquier material, aunque prefería las cañitas de bronce, tal como se utilizaba en las antiguas culturas(Villegas,1992,p.44).

En el bajo Piura, algunos artesanos han aprendido el oficio de sus padres, otros lo han aprendido viendo y otros que, después de laborar en otras actividades inician su actividad artesanal (Echeandia,1981,p.63).

El historiador José Antonio Del Busto señala que, en San Pablo del Cusco, contemporáneamente, para ser platero es necesario ser indio; pues ningún mestizo es platero. Que en los talleres de estos maestros cobrizos hay aprendices sin sueldo, sólo con propina los días de fiesta, pero cuando ascienden (no se dice que a oficiales), los maestros les pagan jornal. Así se hacen plateros profesionales y pueden abrir taller de platería (Del Busto,1996,p.343).

Por su parte, Valencia (Valencia,2001,p.p.95-96), refiere que Gregorio Cachi Palomino, maestro platero sanpablino, ha heredado sus secretos y talento a sus siete hijas: Hilda, Nélida, Sofía, Martha, Sonia, Verónica y Andrea, además de sus hijos políticos: Víctor Valderrama Cueva, Guido Cárdenas Cruzado y

David Quispe Concha; continuando así la tercera generación de plateros sus trece nietos, de los cuales actualmente sólo trabajan Carlos, Edgar y Johan, los tres nietos mayores. Información importante, aunque no precisa que se realice labores en filigrana. El citado autor indica que esto hace que se salga de la tradición en San Pablo, pues antiguamente las mujeres no podían ser orfebres:

A ellas no se les permite trabajar en esta actividad y si lo hacen son criticadas acremente e inclusive las ridiculizan llamándolas *warmi* plateras (mujeres plateras). Sin embargo, existen mujeres que secretamente se dedican a esta tarea, en algunos casos porque enviudaron jóvenes o en otros casos porque han sido hijas únicas y el padre ha fallecido [...] ofreciendo luego sus trabajos fuera de San Pablo [...]. Las obras que hacen se pueden reconocer por su simpleza y fino acabado y sólo hacen anillos, aretes y prendedores.

De otro lado, en la obra sobre la filigrana de Ayacucho, del Patronato Plata del Perú (Patronato Plata del Perú,2000,p.79), se advierte de un grave problema contemporáneo que hace peligrar la perdurabilidad de este antiguo arte:

[...] en su mayoría, [...], los orfebres no están transmitiendo sus conocimientos a las siguientes generaciones; sus hijos no están involucrados en el arte de los padres pues estos manifiestan y sienten que la suya, una vida sustentada en su trabajo artesanal, ha estado marcada por la escasez y la penuria más que por el éxito y la bonanza.

En todas las entrevistas realizadas a artesanos en filigrana para la presente investigación, se ha constatado la transmisión intergeneracional de este arte, complementada, en algunos casos por cursos de joyería en algunos centros especializados[84]. No dudamos el hecho de que, contemporáneamente, las fábricas de joyas en el país han sido los lugares donde se han dado la enseñanza y transmisión de la técnica de filigrana. El obrero era el aprendiz contemporáneo. Al respecto, Pongo sostiene que hasta 1963 estaban bien remunerados en comparación con otras industrias y que su trabajo no demandaba mucho esfuerzo a comparación con la industria metalúrgica o de construcción.

[84] Entrevista de la autora a Miriam Páucar Cortez, en su taller tienda de San Jerónimo de Tunán, el 05.10.2007.

Sin embargo, dicho autor también comenta expresamente al hecho de que muchos obreros abandonaron el trabajo fabril para instalar sus propios negocios pues con la experiencia que adquieren se bastan para poder maejar un taller pequeño al comienzo y conforme se van dando a conocer por medio de sus mercancías suben sus ingresos, dando lugar en esta forma a la pequeña industria. Además, tal autor, sostiene que en esta industria, tienen un gran campo de acción los técnicos que salen de los Institutos de Mecánica Industrial y Politécnicos, pues estos con su capacidad proyectan nuevas normas, prestando así valiosos servicios. Entre estos tenemos los matriceros, mecánicos, soldadores, etc. (Pongo,1963,p.65).

El Estado Peruano emprendió a mediados del siglo XX, una importante política con relación a la transmisión y enseñanza de los conocimientos artesanales: La creación del "Taller Nacional de Artes Gráficas Aplicadas", dependencia de la Dirección de Fomento y Obras Públicas (que pertenecía al Ministerio de Trabajo), el 20 de Abril de 1940, cuya jefa fue Elena Izcue y la Administradora Victoria Izcue. El 16 de Mayo de 1941, este Taller se trasladó a la Dirección de Industrias del Ministerio de Fomento, para proteger ciertas industrias locales que no progresaban por falta de una efectiva orientación técnica y económica, corriendo el riesgo muchas de ellas de perderse totalmente. El gobierno de Manuel Prado había apoyado con decisión el desarrollo de estas artesanías, otorgando créditos a través del Banco Industrial. A través de la Comisión de Fomento y Comercio, el empresario Louis Bonnard, representante oficial del gobierno peruano en los Estados Unidos, llevaba periódicamente a ese país, exposiciones de manufacturas peruanas, estableciendo contactos entre los productores nacionales y los agentes del mercado norteamericano. A principios de 1943, el norteamericano Truman Bailey, experto en la organización de industrias del hogar, comisionado por la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos, confirmaba el interés de la administración estadounidense por instituir mecanismos de apoyo a estas industrias. Precisa Majluf que, posteriormente, las hermanas Izcue fueron invitadas a participar como miembros honorarios de la "Asociación Nacional de Artesanos del Perú", en reconocimiento de su magnífica labor constructiva a favor del artesano. La Orfebrería, figuraba con el puesto décimo primero en una lista de dieciséis disciplinas a enseñarse en el "Instituto Superior de Arte Peruano Aplicado a la Industria", a propuesta de las hermanas Elena y Victoria Izcue, para la

reorganización de los centros industriales de Lima y Callao en 1940. En la Primera Bienal Nacional de Artesanía realizada en agosto de 1967 en el Museo de Arte de Lima, Elena y Victoria Izcue presentaron muestras de los trabajos que habían efectuado con los talleres artesanales durante la década de 1940 (Majluf,1999,p.47).

Todos los artesanos de filigrana entrevistados con motivo de esta investigación, han manifestado haber aprendido esta técnica de un familiar cercado perteneciente a una generación anterior y en un taller familiar. Por ejemplo, Doris Viñas Arévalo, artesana de Trujillo, refiere:

En Catacaos, mi padre Perseverando Viñas trabajaba en su taller y allí mismo vendíamos. Participábamos en Ferias artesanales, en Lima y provincias. Mi padre aprendió de mi abuelo Don Pedro Viñas Ruiz, quien también era Veterinario además de Joyero y le enseñó. Mis cuatro hermanos Mario, Silvio, Armando y Pedro aprendieron de mi padre, quien desde niños les iba enseñando como entorchar el hilo, cosas sencillas. También alguna vez estaban mis primos quienes aprendían, pero no había nadie extraño [. . .]. Ahora nadie aprende esta técnica [la filigrana] en este taller, pues mis hermanos hacen joyas modernas. Sé que un sobrino de mi papá aprendió de él y luego fue a estudiar en Catacaos en el centro de estudios de joyería y sólo filigrana y aretes de filigrana porque la gente que conoce de esto hace pedidos.[85]

Singular es el caso del maestro David Custodio Effio[86], quien aprendió del taller de joyería del Señor Gregorio Farro, de quien aprendió la técnica, independizándose posteriormente. Tal artesano indica que solo le ha enseñado a Pablo[87], uno de sus hijos, quien labora actualmente en Lima.

En San Jerónimo de Tunán, Junín, la transmisión de la enseñanza es intergeneracional, pero también con el aporte de los avances tecnológicos. Así lo expresó Miriam Páucar Cortez[88], quien es sexta generación en la dinastía "Tupac Yupanqui- Cortez" y dice haber aprendido la técnica de la filigrana de su tío, Don Demetrio Túpac Yupanqui, y a la par, haber estudiado cursos de joyería en Lima.

---

[85] Entrevista de la autora a Doris Viñas, en su taller-tienda de Trujillo, el 27.07.2007.
[86] Entrevista de la autora a David Custodio Effio, el 09.04.2008.
[87] Pablo Custodio, artesano realizador de aretes de filigrana en Cobre, Plata y Oro, con taller y tienda: "Joyería Artesanía Monsefú: La casita de la Marinera", Av. Emancipación 166, oficina 110, Lima.
[88] Entrevista de la autora a Miriam Páucar Cortez, en su taller tienda de San Jerónimo de Tunán, el 05.10.2007.

Efectivamente, existe en la actualidad otro modo de transmitir la enseñanza tradicional de esta ancestral técnica. Así, el maestro trujillano Luis Arangoitia[89], quien afirma haber aprendido en cursos de SENATI[90]; desarrolla cursos de joyería artesanal, en los que se incluye la técnica materia de nuestro estudio, tanto en la llamada "Liga de Artesanos de Trujillo"[91], como en los programas ocupacionales organizados por la Municipalidad Provincial de dicha ciudad.

En los centros de producción artesanal de filigrana, como en el distrito de Catacaos[92], Piura, donde ha sido reconocida por el Estado Peruano, como bien cultural inmaterial, integrante del Patrimonio Cultural de la Nación[93], la transmisión no solo es intergeneracional -no necesariamente dentro del seno familiar-, al haberse incrementado la demanda de objetos de filigrana y por tanto la producción de los mismos (Mincetur,2015,p.44). Así:

Existen muchas familias representativas en la región que por generaciones han producido filigrana. Encontramos a los herederos de la tradición de artesanos filigranistas como Juan García (Juan Aguirre, Sebastián Ríos, Pedro y John Aguirre, José y Carlos Suyón, Martín y Jorge Fernández); Juan Guaylupo (Eduardo Flores, Andrés, Agustín, Enrique, Efren y Tania Guaylupo, Eugenio Peralta y Guillermo Cruz Suyón); Gregorio Nizama (Santos Canales, Julio Chanduví, Juan García, Oscar Tume, José Yerlequé y sus hios Eduardo y Luis, Pascual Yarleque, Nicolás, Francisco, Miguel, Walter, Víctor, Juan, Gustavo y José Juan Yarleque); maestro Valverde (Sergio Valverde, Raúl y Alberto Quinde, Iginio Mauricio y Carlos Nizama); Agustín Sandoval (Agustín y Alberto Sandoval, Pedro Durán, Julia Flores y Miguel Ramos); y el taller de Justo Córdova y Daniel Cruz (Jorge y César Córdova, Humberto Vílchez, Luis Castro, Juan, Simón y Miguel Silva, Urbano, Milton, Luis, Danid y Fabio Cortez).

También se realiza la transmisión de estos conocimientos ancestrales, en los Centros de Innovación Tecnológica o CITEs[94], organizados por el Viceministerio de Turismo (Mincetur,2015,p.76): "En 2001 y sólo en Catacaos, se

[89] Entrevista de la autora a Luis Arangoitia, en la Liga de Artesanos de Trujillo, el 31.07.2007.
[90] Servicio Nacional de Adiestramiento Tecnológico e Industrial. Entidad estatal.
[91] La Liga de artesanos del Perú, fue fundada el 03 de Octubre de 1,898. Su sede está ubicada en Jirón Colón 471, Centro Histórico de Trujillo, La Libertad.
[92] Visita de la autora a Catacaos, Piura, en Enero de 2013.
[93] Resolución Directoral Nacional Nro. 576/INC, de fecha 18 de Marzo de 2010.
[94] Cite Catacaos [En Línea] Consulta: 12.12.2018.

Establece el CITE, lo que mejora las capacidades de los artesanos y entre sus servicios ofrece la tercerización del hilado de la plata." Éstos forman parte de una política estatal de fomento de la artesanía, la cual prioriza el aumento de la productividad, sobre cualquier medida de salvaguarda y/o revitalización[95] tales como la documentación, registro, investigación, transmisión intergeneracional, promoción, etc..

3.7. Intercambio y comercialización de los objetos de plata y de filigrana.

Se conoce que desde la Civilización Caral, se emplearon diversos sistemas de comercialización de bienes, los que continuaron utilizándose a lo largo del antiguo Perú, modificándose durante la Colonia y adaptándose durante la República y tiempos contemporáneos. Los objetos de plata y filigrana constituyen un bien de producción que se adapta a las reglas de sus propios mercados, como veremos a continuación.

3.8. Sistemas en antiguo Perú.

No solo existió desde la antigüedad en el Perú, la especialización y el oficio del "artesano de adornos personales de piedras semipreciosas y conchas" (Shady,2009,p.42), como ha quedado dicho en la presente investigación, sino también, la comercialización de este tipo de productos, así como de muchos otros bienes. Al respecto y sobre Caral, Ruth Shady (Shady,2009,p.22) sostiene que:

El manejo transversal del territorio y sus recursos potenció la economía de los pobladores del valle de Supe, […], los pobladores se desplazaron hacia otras regiones y valles del área. El comercio local e interregional permitió el flujo de recursos agrícolas y marinos, así como el intercambio de otros bienes, conocimientos y elementos culturales. Práctica que consideramos, debió replicarse y perfeccionarse con el transcurso del tiempo, tal como afirma Walter Alva (Alva,1992,p.87), al opinar sobre la influencia en el Perú, - sobre todo en las culturas norteñas precolombinas-, de las estatuillas Quimbaya de Colombia o de la Cultura La Tolita de Esmeraldas, en Ecuador:

[95] Forma parte del conjunto de medidas de protección, contempladas en la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

Estimo que la respuesta para esta interesante conexión cultural debe encontrarse en la amplia región intermedia. Por ahora supongamos mejor una exportación de mano de obra que artesanos ecuatorianos debieron retribuir a cambio de metal nativo existente en la sierra piurana y los ríos amazónicos cercanos.

Waldemar Espinoza (Espinoza,1987,p.75) nos explica cómo deben haber funcionado los mecanismos de comercialización de productos en el Perú en el *Tawantinsuyu*: Los mercaderes o intermediarios, adquirían de los fabricantes sus artículos a cambio de lo que cada uno de ellos deseaba consumir. Evitaban que los artesanos pasaran todos los días buscando a alguien que quisiera el trueque. En una sociedad de pueblos sedentarios obligatoriamente los mercaderes circulaban de un lugar a otro, sin restricciones de los Incas, quienes nunca intervinieron reglamentando rutas, precios ni medidas.

El autor (Espinoza,1987,p.76) precisa además que, se aseguró el intercambio ecológico poniendo el trueque en manos de gente emparentada entre sí, para garantizar la autosuficiencia de los *ayllus* de la sierra. No obstante pues, el control de las ecologías y los esfuerzos de los Incas para satisfacer a través de sus redistribuciones las necesidades de sus servidores y de la nobleza, requería de una economía redistributiva. Se trata de mercaderes obligados, más no se conoce qué permutaban, ni por dónde iban, ni qué distancias recorrerían. Al conocer actualmente de la existencia del *Qapaq Ñan* [96] *,* colegimos que la infraestructura que el Estado Inca procuró perfeccionar facilitó el sistema de comercialización de productos.

Precisa (Espinoza,1987,p.76) que: "El comercio a larga distancia más provechoso estaba constituido por los artículos de lujo.[…] entre los que figuraban las joyas […] Al Collao llevaban […] joyas […] y a cambio regresaban con carne deshidratada, lana, cobre, bronce, etc..." (Espinoza,1987,p.84). El oro y la plata no estaban totalmente estancados por los Incas, según el informe de Pedro Sancho de la Hoz, […] (Espinoza,1987,p.85). El funcionamiento del pontazgo es una prueba del tránsito de los mercaderes. Se trata de un impuesto que se sufragaba para cruzar por determinados caminos; un gravamen sobre la mercadería importada, consistente en las mismas cosas que se acarreaban.

---

[96] Gran o principal camino (del *Runasimi* o Quechua). Red de vías peatonales que abarcaron en el esplendor del *Tawantinsuyu* alrededor de 15,000 Km2.

El peaje no solo se cobraba en el cruce de los puentes y el ingreso de las ciudades sino en algunos caminos (Espinoza,1987,p.86). “El *catu* andino fue la resultante del anhelo de lograr, a base del trueque, de equivalencias y mercancías, productos de la propia ecología o de otras para conseguir lo que se necesitaba. Fue una institución de mucha importancia. Hubo pues espacios abiertos en los que se celebraban mercados (días de plaza).” (Espinoza,1987,p.(I)104). Consideramos que el antecedente de la existencia de estos espacios a los que se refiere Espinoza Soriano, deben haber facilitado la práctica tradicional de la realización de ferias artesanales, en las cuales hasta aún hoy en día se comercializan los aretes de filigrana en el Perú.

De otro lado, Waldemar Espinoza (Espinoza,1987,p.195) afirma que, coexistían tres instituciones económicas que viabilizaban con gran sincronía la producción entre las zonas: el trueque directo entre personas permutando sus excedentes caseros; el tráfico de especialistas autorizados y/o consentidos por los curacas regionales y el Estado Imperial (un comercio a larga distancia de un inmenso radio de acción); y, la redistribución, que no cubría a todos los actores sino a un muy apreciable grupo de privilegiados solamente; el autor acota que: ”…no cabe suponer un cuadro de homogeneidad absoluta de casos y cosas en exorbitante vastedad del territorio del imperio del Tahuantinsuyo.” (Espinoza,1987,p.195).

Los costeños se adaptaron mejor y más pronto al sistema occidental de economía monetaria, mientras que los serranos prosiguieron casi todo igual como hasta hoy en día: aynes, mingas, trueques, equivalencias, monedas-mercancías (Espinoza,1987,p.196).

3.9. Economía y comercio en la época Colonial.

Para comprender la aparición y desenvolvimiento de las actividades productivas artesanales y manufactureras del Perú colonial, es necesario reconocer el hecho de que la minería de metales preciosos y el comercio atlántico fueron los ejes centrales del ordenamiento económico, que incluía restricciones para el ejercicio de ciertas actividades en las colonias. Indica además el autor que hubieron grupos económicos y políticos influyentes interesados en la aparición y el desarrollo de las actividades productivas rurales y urbanas, aliados de los comerciantes en materias primas y bienes acabados así como de los funcionarios

de diverso rango, civiles, militares y eclesiásticos (Quiroz,2008,p.28). Y que, posteriormente, a partir del siglo XVIII con las reformas imperiales borbónicas, la nueva política incentivó la producción industrial peninsular y reservó el mercado americano para la colocación de esa producción. Así, se intensificaron las relaciones del tráfico colonial convirtiendo a las colonias en mercados para los productos industriales y agrícolas que España enviaba a través del Atlántico. Más, tal como lo precisa Lohmann (Lohmann,2004,p.xx), el aparato productivo de España era incapaz de satisfacer las demandas del gusto suntuario de la corte virreinal de Lima. La plata peruana emigraba a las ferias de los Países Bajos y retornaba convertida en apreciadas mercancías. Así, el mayor volumen del tráfico mercantil fue cubierto con reimportaciones europeas y esto afectó directa o indirectamente a la producción industrial de las colonias (Quiroz,2008,p.30).

Es preciso resaltar con Quiroz que, las artesanías y manufacturas limeñas tuvieron un mercado que en realidad no se circunscribió a la ciudad misma sino que se extendió a buena parte de Sudamérica española (Quiroz,2008,p.42). Asimismo, Lohmann (Lohmann,2004,p.xx) indica que la plata se exportó a Europa bajo las formas de moneda contante, barras (lingotes), « piñas » [*sic*] y plata labrada por nuestros artífices, y que, retornaba como libros, lienzos, retablos de Martínez Montañés, tallas de Juan de Mesa, cuadros de Francisco de Zurbarán. El estudioso también evidencia el fraude y la colusión en el comercio entre Sevilla y Lima, que se evidenció en la merma de la plata declarada, el desbalance entre el valor de las barras de plata declaradas y el gasto registrado en España o en las compras hechas de regreso a Lima. Descubre ello al estudiar los protocolos de los Escribanos de Lima, -como fuente para las biografías de mercaderes de Lima de inicios del siglo XVII- documentando que, lo que se llevan a Sevilla son en su mayoría, barras de plata, plata labrada (fuentes grabadas con imágenes de la Virgen,etc.), esclavos, muebles y enseres y, también se mencionan, en algunos pocos casos, joyas, pero lamentablemente, no se nos especifican las características de éstas.

Francisco Quiroz indica que, en el caso de los productores no artesanales fue distinto (Quiroz,2008,p.54): una modalidad en los talleres manufactureros limeños desde el siglo XVI, consistió en la adquisición de la producción por adelantado, vendiéndose ésta a un comerciante u otro productor que actuaba a la vez como habilitador del productor y como distribuidor de las obras en Lima, en

provincias o incluso fuera de los linderos del Virreynato. Señala el autor (Quiroz,2008,p.55) que, una variante de este tipo de tratos de habilitación fue la venta a consignación, por la que un comerciante u otro personaje recibían lo producido para su venta fuera de la ciudad[97]. La frecuencia de estos tratos permitía al productor mantener altos niveles de producción dada la relativa seguridad de las operaciones de venta. El citado investigador muestra unos ejemplos de los maestros plateros del siglo XVI.

En 1564, Pedro Salas recibió de su colega Antonio Bobadillo diversas joyas para vender en el Cuzco. En 1581, Cristóbal Rodríguez dio a Nicolás Villegas joyas por 989P para su venta. Este mismo artesano envió también al Cusco en 1598, a Cristóbal López Osorio, obras de oro y piedras preciosas por 570P para su venta (Quiroz,2008,p.55).

Otro aspecto muy importante de la comercialización de bienes de metal durante la colonia en el Perú, fue el cumplimiento del pago del impuesto llamado Quinto Real. Al respecto, Paniagua (Paniagua,2000,p.24) señala que el Virrey Conde de Salvatierra, en 1650, desistió del empeño en su cobro, alegando que sería materia muy sensible [*sic*]. El autor cita también el caso del Virrey Marqués de Castelfuerte, quien el 22 de octubre de 1725 insistió en la idea de que la plata que se labraba en las Indias ya había satisfecho sus impuestos en origen, por lo que no tenía por qué volver a cobrarse; incluso llegó a considerar como infame el que se quintara la plata que iba a tener un uso eclesiástico (Paniagua,2000,p.65).

Entre los años 1560 a 1565, uno de los veintidós tipos de artesanías existentes, era la platería (Espinoza,2005:s/p.). Tomando la información de las Cartas o Memoriales, que eran solicitudes que los artesanos elevaban a los Visitadores, menciona que: "…se presentan estas actividades como muy antiguas, no como si las hubieran aprendido de los españoles." Además, sostiene que las disposiciones virreynales para mantener la especialización de los oficios se debieron al desborde demográfico, puesto que, por el descuido del agro, al desconocerse las técnicas para llevar el agua cuesta arriba, a los indígenas orfebres de la costa no se les permitió tener tierras, dedicándose a la artesanía y al comercio: Los artesanos orfebres viajaban de pueblo en pueblo, llevando sus

[97] En la presente investigación hemos constatado que, transcurridos cinco siglos, este tipo de venta por consignación se mantiene hasta la actualidad en San Jerónimo de Tunán (Junín). Así lo hemos constatado en el taller-tienda de la artesana Lucía Torres Gamarra, ubicado en dicha localidad, en el que expenden aretes de Monsefú (Lambayeque). (Imágenes 236 a 240).

productos, como hacían por ejemplo, los *Mitimaes* plateros que vivían en Anta, Cusco (que Huayna Cápac los había estatizado, llevándolos de Pachacámac, de donde eran oriundos). Afirma que en Chincha[98], no solo labraban oro, sino que lo comercializaban viajando fuera del valle, pues tales artesanos manufacturaban para el Estado y también para ellos mismos, objetos como topos [99] , brazaletes, collares, coronas y patenas. Lícitamente obtenían sus propias ganancias y utilidades mediante el trueque directo y/o su venta gracias a la existencia de monedas-mercancías y monedas-signos. Se refiere también a los orfebres "huancavilcas" y a los "punaneños" "quienes forjaban verdaderas maravillas" (Espinoza,1987,p.70).

Concluimos que, la comercialización de artesanías durante la Colonia, tuvo muchas formas y vías para desarrollarse, como queda dicho.

Sobre el tema de las marcas o marcaje por los artesanos plateros de sus propios productos, no nos pronunciaremos, considerando no solo el gran incumplimiento de dicha disposición virreynal, sino también porque resultaba imposible de registrar en un par de aretes. Para De Lavalle (De Lavalle,1974,p.22), esta carencia de identificación de la autoría de las piezas, hace imposible la interpretación de los estilos. Consideramos lo contrario, que puede hacerse un avance desde la Historia del Arte, como se ha realizado en la presente investigación.

3.10. Las joyas de plata como mercancía en el época republicana.

Tal como ya se ha mencionado, desde mediados del siglo XVIII, la plata peruana emigraba a las ferias de los Países Bajos y retornaba convertida en apreciadas mercancías (Lohmann,2004,p.xx). Guillermo Lohmann sostiene que la plata peruana se convirtió en la base material del vertiginoso movimiento económico en los orígenes de la era Moderna, distribuida por manos de criollos y españoles a través de Sevilla, hacia los demás mercados de la península y de allí a otros lugares de occidente (Lohmann,2004,p. xix). Este modo de comercializar no cambiaría durante la república peruana, al existir demanda en el mercado de las joyas realizadas tanto en el país como en el extranjero. Inferimos que la demanda de toda joya, como la de aretes, por ejemplo, tiene que haber dependido

[98] Provincia del Departamento de Ica, costa sur del Perú.

[99] Prendedor para sujetar la *lliclla* o manto que cubre las espaldas femeninas.

del gusto y economía de cada quien. Pero que, dicho mercado se vio necesariamente interrumpido o afectado por las continuas guerras que se dieron en nuestro territorio durante todo el siglo XIX.

3.11. Comercialización e intermediación de la joyería de plata.

Entendiendo por "comercio", el conjunto de operaciones o actividades mediante las cuales, los bienes pasan de manos del productor a manos del consumidor, Ítalo Pongo describe que en el país, las fábricas de joyería negocian con los mismos clientes, por lo que una joyería adquiere los productos directamente de la fábrica, que venden solo al por mayor, al contado o a crédito. Señala el autor que, todas las fábricas tienen sus propios agentes vendedores, quienes se encargan de la tramitación de pedidos, llevando con un muestrario especial, viajando a provincias muchas veces.

De otro lado, Pongo (1964,p.35) distingue entre fábricas y joyerías, sea que realicen el trabajo de elaboración de las joyas o que las vendan, destacando que el número de estas últimas es mucho mayor que el de las primeras. El autor precisa que las fábricas ocupan los lugares más céntricos, comerciales y concurridos de las ciudades del Perú, indicando las siguientes en el año 1963: cuarentiún joyerías sólo en el Cercado de Lima; cinco en Lince; siete en Miraflores; seis en El Porvenir; dos en Pueblo Libre; cinco en el Rímac; siete en Barrios Altos; cinco en Breña; tres en La Victoria; dos en Jesús María; una en Barranco; dos en Surquillo; una en Chorrillos; nueve en el Callao; una en Huacho; dos en Chosica; tres en Arequipa; siete en Chiclayo; cinco en Piura; dos en Talara; cinco en Trujillo; tres en Tacna; dos en Huaral y dos en Chimbote.

Echeandía, en su recopilación del trabajo artesanal del Bajo Piura en la década de 1970, distingue a los llamados "intermediarios", que son los propios artesanos que logran capitalizarse y se dedican a comprar la producción artesanal de otros colegas y que, con el tiempo ellos mismos dejan de producir directamente (Echeandía,1981,p.63). Así se llega a la intermediación entre el productor directo y el comprador, para lo cual instalan una tienda. La presencia del intermediario supone un largo recorrido en el proceso de la meta de la capitalización. Existen artesanos que no logran adaptarse a las necesidades del nuevo sistema mercantilista de producción y requieren de la intermediación tanto para poder obtener la materia prima como para poder vender rápidamente su producto artesanal. En muchos casos el artesano trabaja para sostener los

pedidos del intermediario. La situación final resulta ser, que el intermediario siempre tiene productos que vender, exhibir en sus vitrinas o exposiciones en ferias, mientras que el productor directo, en caso concreto del joyero, necesita ser habilitado previamente con dinero para poder comenzar su trabajo (Echeandía,1981,p.63).

De otro lado, Ramírez (Ramírez,1983,p.26), en su estudio realizado en el año 1983 sobre la artesanía piurana, señala que es característico de la producción artesanal, que el responsable del taller trabaje con sus operarios que tienen la misma formación profesional que él, pues esta formación la han adquirido mediante el aprendizaje en el mismo oficio, iniciándose como aprendices, pasando a ayudantes y terminando en maestros. Indica que en gran parte había trabajo familiar no remunerado; esto por cuanto en el trabajo a destajo[100], raramente se pagan salarios.

Luna Ballón, en un estudio realizado en San Jerónimo de Tunán (Junín), en la década de 1970, refiere que el total de la producción de platería se comercializa bajo tres modalidades: El artesano vende directamente al público; la producción la venden a comerciantes; o bien, el artesano trabaja por encargo, modalidad que la conocen como la denominación de "pedido" [*sic*]. (Luna Ballón,1975,p.18). La citada autora afirma que en el primero de estos casos, -en la venta directa-, los artesanos que han acumulado capital venden su producción principalmente en la feria dominical de Huancayo, en el local alquilado por la municipalidad. También van a la feria de Jauja y otras en otros lugares del país. Otra pequeña parte de su producción la comercializan en sus propios talleres a turistas. En estas fechas precisa la autora, que no existían casas especiales de venta. En el año 2007 existían más de tres calles con tiendas de platería[101]en San Jerónimo de Tunán, en las que los artesanos cuando venden a comerciantes, lo hacen al por mayor y por trueque con objetos de plata que no producen y que, cuando trabajan a pedido el cliente proporciona la materia prima. De otro lado, el Patronato de Plata, con relación a este mismo distrito, indica que su progreso no llegó a la par del alcanzado por la actividad platera, al verse obstaculizado por la presencia de intermediarios que distribuían y vendían las piezas producidas.

[100] Se entiende por destajo, un cierto modo de contratación laboral, en el que se cobra en concepto del trabajo realizado y no del tiempo empleado.
[101] Entrevista de la autora a artesanos plateros en San Jerónimo de Tunán en el año 2007.

Con el tiempo surgió en el distrito la práctica de la usura, a través de la cual el intermediario consigue mayor capital para comprar mercadería y monopolizar el comercio con joyerías en Huancayo y Lima (Patronato de Plata,1997,p.31). En este distrito, se formó por entonces una Asociación de plateros, para dar una salida al problema de la comercialización, así organizados, los artesanos podían viajar a participar en eventos patrocinados por el Estado, como la feria ACOMUC [102] o INKARI organizadas por el SINAMOS [103] . Sin embargo, no todos lograron las mismas oportunidades, lo cual creó malestar en ellos mismos y fueron renunciando. En 1975 pertenecían a la asociación 20 miembros, de un total inicial de 60 asociados (Luna Ballón,1975,p.21).

En otros lugares, como en Canchis, Cusco, las mujeres plateras del pueblo de San Pablo, ofrecían sus obras directamente, exhibiéndolas en una pequeña maleta. Subían a los coches del tren o tenían su puesto en el mercado de "La Bombonera", en Sicuani. En cambio los plateros de prestigio –varones-, se jactan de que nunca han tenido que salir a vender sus obras, por el contrario, los buscan en sus talleres para encargarles algún trabajo (Valencia,2001,p.57).

En general, la gran mayoría de los artesanos entrevistados para esta investigación, han referido que el único lugar donde realizan sus ventas es en primer lugar, en sus propios talleres-tiendas. Pero que también hacen sus ventas en ferias anuales en distintos lugares del país. Caso peculiar el de David Custodio de Monsefú (Lambayeque), quien afirma que desde que empezó con su arte, viaja a las distintas provincias, distritos y caseríos de su departamento, los días domingos, a vender sus aretes[104] y joyas.

[102] Asociación de cooperación con la mujer campesina.
[103] El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, más conocido por su acrónimo SINAMOS, fue una entidad estatal creada en junio de 1971 por el gobierno de Juan Velasco Alvarado (primera fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada del Perú).
[104] Entrevista de la autora al artesano David Custodio Effio.

CAPÍTULO IV ICONOGRAFÍA, MODELOS Y DISEÑOS DE OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA EN EL PERÚ. APORTES E INFLUENCIAS CULTURALES.

4.1. En las artes del Perú Antiguo.

Las formas son parte del mundo simbólico de todo pueblo. Significan desde siempre una referencia al mundo natural circundante y en otros casos, al pensamiento, cosmovisión o idea vigente. De ahí la importancia de su documentación, registro y estudio. En la presente investigación, en la etapa del Perú Antiguo, hemos distinguido desde la iconografía, los modelos y diseños de orejeras, es decir, la procedencia u origen de sus formas, desde sus soportes en los distintos tipos de manifestaciones artísticas: murales (relieves escultóricos o frisos y pintura mural), arte lítico, arte cerámico, arte textil y orfebrería - objetos distintos nuestro objeto principal de estudio, los aretes -.

4.1.1. Frisos y pinturas murales.

La representación más antigua de este tipo es una losa. El arqueólogo y antropólogo estadounidense John Rowe investiga la estética de las deidades representadas en el Templo Chavín de Huántar[105], denominando a las más importantes, "Gran Imagen" y también "Gran Divinidad". Describe así una de dichas representaciones sagradas, denominándola "Dios Sonriente" (Rowe,1973,p.268): […] Se trata de una losa bien tallada en relieve que fue encontrada en un rincón del patio delante de la Portada Negra y Blanca (fig.21). La identificación se basa principalmente en la boca, la que es grande, tiene los extremos vueltos para arriba, está provista de colmillos superiores grandes y carece de colmillos inferiores. Esta figura tiene también aretes pendientes que parecen ser las copias de los de la Gran Imagen. La figura de la losa agarra una concha cónica grande en su mano derecha y lo que parece ser una concha **Spondylus** [*sic*] en la izquierda. Conchas como éstas servían de ofrendas comunes en el antiguo Perú en muchas diferentes épocas, y las que la divinidad agarra representan con bastante probabilidad las ofrendas que exigía de los devotos. Esta divinidad jovial merece un nombre, y yo voy a llamarle "el Dios

[105] Perteneciente a la Cultura Chavín, desarrollada en los Andes cordilleranos del norte, durante el Horizonte Temprano o Formativo desde 1500 años A.C. hasta 200 D.C. aproximadamente.

Sonriente." […] Nos es posible identificar al Dios Sonriente como una divinidad porque la Gran Imagen, que le representa, es evidentemente un objeto de culto.

Resulta ser que, la figura número 21 que cita Rowe en su artículo, es el mismo dibujo que mostramos como Imagen 6 en nuestro Catálogo de Imágenes, sólo que ésta ha sido tomada del MNAAHP, que la llama de otro modo: "El Degollador", de acuerdo a su guión museográfico. Sea cual fuere la identificación que se le atribuya, lo que constatamos de la iconografía del templo más importante Chavín, es que sus divinidades mayores eran adornadas con "aretes pendientes" como les llama John Rowe, constituidos por dos piezas, una alargada y angosta que pende del pallar de la oreja divina y la otra de mayor tamaño, en forma de aro.

La figura llamada por Mujica Barreda, "El Decapitador", procede del sitio arqueológico "El Brujo", de la Huaca Cao, en La Libertad, mostrada por la Imagen 7, es un ícono principal Moche. Se engalana con "orejeras bilobulares con pendientes" (Mujica,2007,p.118), que se aprecian en forma de dos círculos dobles de idéntico tamaño, en los costados del rostro. Este personaje es un antepasado mítico, pues así lo identificamos por las serpientes que se irradian de su propio cuerpo. Sabemos que éstas, junto con los colmillos, atestiguan la permanencia de ese orden ancestral autoritario que caracteriza a estas sociedades. Ellos representan la autoridad absoluta, exigen obediencia, inspiran el temor y el respeto, imponen el orden ancestral (Hocquenghem,1989,p.208). Concluimos que, en la sociedad Moche, los antepasados míticos, usaban orejeras.

La Imagen 8 nos muestra a otro personaje de la Huaca Cao: Aparece luciendo orejeras, esta vez más simples, circulares y casi del tamaño de las propias mejillas, pintadas de color amarillo. El personaje va tomado de la mano de otros idénticos a él, por lo que le atribuimos identidad de guerrero.

Procedente del mismo sitio arqueológico al que acabamos de hacer referencia, es una alta dignataria Moche (siglo IV d.C.), cuyos restos fueron hallados en el año 2006, por el Arqueólogo Régulo Franco. Ella ha sido identificada por la interpretación arqueológica como aquella que aparece en la escena ritual de la "Presentación" (Imagen 9). Esto, debido a su parafernalia, en la que precisamente se aprecia el uso de unas pequeñas orejeras, las que fueron excavadas de su tumba. Con esto, se verifica el uso de orejeras en personajes

femeninos de élite, en la sociedad Moche, desde el siglo IV. Así se lee del guión museográfico en el dibujo didáctico de la propia Huaca Cao.

La "pintura mural de Pañamarca", estudiada por Duccio Bonavia (Bonavia,1974,p.2), nos muestra a una sacerdotisa, muy parecida a la de la escena moche de la "Presentación" y que más adelante se identificará como a la "Señora de Cao". La pintura exhibida por la Imagen 10, -como todas las pinturas Mochica-, fue realizada a través de incisiones de las figuras con un instrumento de punta aguda; la pintura fue llenada sobre áreas ya delimitadas, con varios colores, aplicándolos sobre una base de calcita ($CaCO_3$), y con elementos minerales, como el rojo por óxido de hierro (Fe_2O_3).

La sacerdotisa de Pañamarca luce orejeras, de forma circular, que en el dibujo, van pintadas de amarillo, adornadas con mosaicos de turquesa. Se trata definitivamente de una mujer "sobrenatural", como le llaman Castillo y Holmquist (Castillo y Holmquist,2000,p.18):

[…] si bien básicamente antropomorfas, son representadas con grandes colmillos típicos de las divinidades de más alto rango en el panteón mochica, pintura facial generalmente de un solo color, tocados elaborados compuestos por piezas trapezoidales que terminan en extremos aserrados o por múltiples elementos, orejeras adornadas con mosaicos de turquesa, faldas largas que cubren las rodillas, capas tachonadas con discos de metal, cinturones adornados con cabezas de serpientes, sandalias, collares y brazaletes de cuentas de piedra, concha y metal, etc.. […] Su tocado, a diferencia de los que adornan a los hombres, no oculta el cabello, que aparece dividido en dos partes y trenzado, [...] las trenzas terminando en cabezas de serpientes. En los casos en que el cabello no aparece es porque ha sido reemplazado por un apéndice escalonado, como ocurre en algunas representaciones de la escena del entierro […] Bajo la elaborada representación de las mujeres con rasgos sobrenaturales, se esconde el mismo esquema en el que se representa a las mujeres naturales, es decir, falda larga, cinturón y pelo trenzado, pero en ellas, todos los elementos son de mayor calidad, o que indudablemente refleja, una posición social privilegiada.

El personaje denominado "Decapitador", considerado ícono principal de los Moche, usa también orejeras, tal como aparece en la pintura mural del muro norte del recinto esquinero del patio ceremonial de la Huaca Cao (Imagen 11): "Sobre la cabeza porta un tocado, de forma semilunar invertido y lleva como

adorno orejeras bilobuladas con pendientes." (Mujica,2007,p.118).

Existen además motivos geométricos, como los de la forma escalonada, los espirales y los triángulos que se combinan entre sí y repiten con cierto ritmo constante, como se aprecia en las paredes de la Huaca Cao (véase la Imagen 12), repitiéndose otros motivos iconográficos: aves, peces life o bagre y arañas, imágenes de los que veremos aparecer de modo abstracto, en los diseños de los aretes de filigrana de esta región del país. Mujica (Mujica,2007,p.p.107-108) confirma nuestra anterior apreciación, respecto de la Huaca Cao:

[…] existen columnas elaboradas con adobes cuadrados, cuyas caras han sido pintadas con motivos de peces bicéfalos representados de manera geométrica, en forma de "S" […] corresponden al life (*Trichomycterus punctulatus)*, más conocido como Bagre, que pertenece a la ictiofauna nativa de los ríos de la costa peruana. Se diferencian de las rayas marinas por sus bigotes y grandes ojos cuadrados, muy característicos de la Iconografía moche y hasta el día de hoy son parte de la economía doméstica de los pobladores locales.

Aunque, consideramos que no se trata de pintura mural, sino de frisos realizados con la técnica de escultura en alto relieve, como puede apreciarse. El pez raya al que nos referimos anteriormente, podemos apreciarlo con cuerpo también en forma de "S", con seres de cola larga con puntas como figurando colmillos. Consideramos que, de ellos proviene la forma de los contemporáneos aretes de filigrana del norte, como veremos más adelante. Una tercera forma en la Huaca Cao, es un pez con diadema, en forma escalonada (Véase las Imágenes 13, 14 y 15).

De otro lado, hallazgos arqueológicos[106] han revelado la existencia pintura mural en Úcupe, en la Provincia y Departamento de Lambayeque, los cuales nos confirman el uso de orejeras en personajes míticos o sobrenaturales, (véase la Imagen 16). Finalmente, en los músicos también queda evidenciado el uso de orejeras, (Imagen 17).

4.1.2. Arte lítico.

El MNAAHP, posee en su colección, unas piezas de arte lítico de la Cultura Chachapoyas (siglos XI–XIV). Según el guión museográfico asesorado por el Arqueólogo Daniel Morales, corresponden a tumbas funerarias. Se trata de

[106] Texto tomado de: El Comercio [En línea] Consulta:13.03.2016.

unas cabezas humanas de tamaño mucho mayor que el natural, con rasgos estilizados. Todas ellas lucen orejeras en forma de discos y tocados de distinto tipo (Imágenes 18 y 19).

Piezas idénticas han sido excavadas en Pashash[107].

4.1.3. Tallado en madera.

En el Museo de Sitio Pachacámac en Lurín, se exhibe una representación del Dios Pachacámac (600 –1000 d.C)[108], quien luce orejeras en forma de discos, (véase las Imágenes 20 y 21).

4.1.4. Arte cerámico.

En el asentamiento arqueológico Miraya, perteneciente al Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe[109] se hallaron más de un centenar y medio de estatuillas de arcilla no cocida, de aproximadamente 5cm a 11 cm de altura.

Muy singulares son las de la llamada "Sacerdotisa" y la de su "acompañante" (Imagen 22). Aquí apreciamos a un varón que luce orejeras, como expresa e inequívoca señal de su uso masculino. Además, en el edificio piramidal "La Huanca" se encontró una diminuta ofrenda de forma humana –masculina- (Imagen 22-A), de alto rango social, se halla desnudo y sentado, con los ojos cerrados y la boca semiabierta; lleva un tocado aplanado sobre la frente y orejeras[110].

Estas son las evidencias más antiguas del uso de orejeras en el Perú en varones con estatus político o religioso. Confirmamos nuestra afirmación, con el par de orejeras elaboradas con concha de abanico, exhibidas en la exposición itinerante: "Caral, la civilización más antigua de América. 5000 años de producción de conocimientos"[111], que puede apreciarse en la Imagen 66.

También encontramos en el arte cerámico del Perú antiguo, a personajes míticos o sobrenaturales, asociados a deidades locales; sacerdotes o chamanes; guerreros, altos jefes militares; hombres naturales -para distinguirlos de los sobrenaturales-; mujeres naturales, -para distinguirlas de las sobrenaturales-; mujeres con poder o dignatarias, y, mujeres curanderas o chamanas.

[107] 2300 años de antigüedad, Cabana, Ancash. (Museo Nacional de Antropología y Arqueología, 1973,s/p.).

[108] Kauffmann, 2002:34.

[109] 3,500 años A.C.

[110] Nota de prensa de la Unidad Ejecutora Nro. 003 del Ministerio de Cultura, PEACS,15.10.2014.

[111] Realizada en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, en Julio del 2012.

Todos ellos usan orejeras y orejeras-aretes.

En cuanto a los **personajes míticos o sobrenaturales, asociados a deidades locales**, en la colección del ML, los identificamos por el uso de elaborados tocados, rostros pintados y colmillos. Un ceramio Sicán de un personaje quien usa aretes en forma de cabezas de serpientes es exhibido por la Imagen 23. Un huaco escultórico en la forma del fruto de la Chirimoya, con un personaje que luce orejeras-aretes: Dos grandes círculos de los que penden formas trapezoidales con terminaciones, es mostrada por la Imagen 24. Un ceramio Moche, bícromo, muestra a un personaje llevando aretes en forma de cabezas de serpientes, es exhibido por la Imagen 25.

Zevallos denomina taxativamente "aretes" en la descripción tipológica que realiza de la cerámica Lambayeque, del período clásico hasta el Horizonte Medio, se refiere a la pieza llamada "Rey", que describe a continuación: "[…] cara-máscara tiene […] a los costados, unas orejas "aladas", de las que penden dos grandes aretes ornamentados, que reposan sobre el glóbulo." (Zevallos,1999,p.32).

De otro lado, el ceramio de la Imagen 26, de la misma colección del ML, presenta a un personaje que luce aretes en forma de estrellas, siendo éste el único ejemplar con esta singular forma de pendientes hallado en representaciones de cerámica, más sí, encontraremos formas de estrellas o soles radiados en cobre dorado en la sacerdotisa moche de Cao. Las figuras antropomorfas, con cabeza de serpiente, que penden grabadas en forma de aretes-orejeras del personaje de la Imagen 27 son únicas e impresionantes.

En cuanto a los **Sacerdotes o Chamanes** representados en ceramios, los podemos identificar por sus atributos: Generalmente portan elementos de uso ancestral, tales como una sonaja en una mano y en la otra, una bolsita para las hojas de Coca. Ellos usan complejos tocados con cabezas de felinos; en su mayoría, llevan fastuosos collares, lucen los ojos desorbitados y pintura facial que dibuja sobre sus labios colmillos de animales felinos. Estos rasgos evidencian en los sacerdotes y chamanes, su rol mediador entre las poderosas fuerzas naturales y las necesidades humanas. Choque coincide con esta última afirmación, sosteniendo que con estos símbolos se controla a la sociedad mediante la religión (Choque,2009,p.86), véase Imágenes 28 y 29. En todos estos últimos ceramios mencionados de la colección del ML, los llamados chamanes o

sacerdotes, varones y damas, lucen orejeras en formas de discos. Puesto que, la mujer también va a compartir el rol de sanadora en el antiguo Perú, como lo evidencia el ejemplar correspondiente al MC[112], que se aprecia en la Imagen 28, en el cual luce orejeras más pequeñas que las que usa el varón que se halla a su lado; tienen forma de discos y llevan algunas terminaciones que penden de ellas. La Imagen 29 nos muestra también a una sacerdotisa que aparece con los ojos desorbitados, quien luce orejeras en forma de discos, un elevado tocado con imagen felínica, un collar, una sonaja y bolsita para las hojas de Coca.

De otro lado, los **hombres de poder o Dignatarios,** quienes deben haber detentado algún cargo político o poder público, usan siempre orejeras. La Imagen 30, de la colección del ML, nos muestra a un gran Señor quien descansa sentado en una litera. En una paleta bícroma, en ocre y rojo, el ceramio luce a este mandatario, usando un par de grandes orejeras en forma de discos, ornamentadas con lentejuelas circulares; va ataviado con una túnica ceñida con faja a la cintura y luciendo un pectoral decorado con motivos geométricos abstractos.

Los **artistas** en la sociedad Moche, como los textileros y los músicos, usaron orejeras, (Imágenes 31 y 32), distinguiéndoseles así por su alto rol social.

A otros, les llamamos "**hombres naturales",** por no poder distinguir con exactitud cuál es su quehacer cotidiano, sin embargo, es innegable su alto nivel social por las joyas que portan orejeras circulares con motivos radiados, gran tocado, collar, capa y una túnica simple, como es de verse del ceramio de la Imagen 33, clasificado como Chancay-Ychma, (1000 d.C.). Por lo que deducimos, que, si bien es cierto, la mayor evidencia de uso de orejeras y aretes o pendientes aparece en los ceramios Moche, también en otras culturas como la Ychma y/o Chancay, se dio este uso. Los **guerreros moche** representados en ceramios, lucen en todos los casos observados, orejeras en forma de discos. Además de un collar, llevan un tocado elaborado y armas, como el escudo circular y la porra. El de la Imagen 34; luce una túnica de color rojo oscuro con círculos en color neutro o beige y va sentado en una postura descansada. La Imagen 35 nos muestra a un guerrero de rodillas, con escudo y porra y porta orejeras en medias lunas. El "prisionero", se halla desnudo, con una soga al cuello y las orejas horadadas, como señal inequívoca del uso de orejeras (Imagen 36).

[112] Museo del sitio arqueológico Cao (Santiago de Cao, La Libertad).

En la Imagen 37 hallamos representada a una figura humana de pie, con grandes orejeras con los bordes dentados, luciendo un enorme tocado que reproduce la forma de las propias orejeras, va acompañado de una llama. El personaje tiene el rostro pintado, viste túnica y luce joyas, consideramos que corresponde a un personaje de poder. La Imagen 38 corresponde a un ceramio escultórico, tipo recipiente, pintado, de la cultura Moche, perteneciente a la colección del MNAAHP. Representa a un animal cuadrúpedo con rasgos antropomorfos, que tiene los lóbulos de las orejas horadados. El ejemplar es de tipo "conopa", de antiguo uso ritual, adoratorio y propiciatorio.

Mención especial en el arte cerámico del antiguo Perú, merecen los denominados "huaco-retratos", -Imágenes 39, 40 y 41-, en los que se privilegia la expresión facial. En estos pequeños bustos escultóricos con asas de estribo y gollete, apreciamos que todos ellos lucen orejeras y aretes: cuadrados, de doble disco y trapezoidales. Estos ejemplares pertenecen a la colección del ML.

En la cerámica mochica, las llamadas **mujeres con poder o dignatarias**, fueron representadas siempre asociadas a la maternidad y con atributos relativos al poder. Así, en la sala "Huacos eróticos" del ML, apreciamos el siguiente ejemplar –Imagen 42-: una mujer desnuda, luciendo orejeras en forma de discos, dobles trenzas largas y collar. La Imagen 43 nos muestra a una mujer luciendo dobles orejeras circulares y cargando a un niño en las espaldas. Y, la Imagen 44, exhibe a una dama, luciendo largos pendientes o aretes triangulares, esta vez, dibujados, luciendo además manto y faja. La Imagen 45, corresponde a una mujer con tres niños de pecho; ella luce túnica, está peinada con dobles trenzas y flequillo, usa pintura facial sobre los labios, como colmillos de felinos, rasgo que evidencia su indiscutible rasgo mítico o de sobrenaturalidad.

Una "**mujer natural**", -Imagen 46-, luce el cabello largo y trenzado en dos partes. La mujer de la Imagen 47, es una **sacerdotisa**: Lleva una sonaja, bolsita para la coca; los signos de los colmillos en las comisuras de los labios y los ojos que parecen desorbitarse, de hecho, por la ingesta de alguna planta sagrada. Todas estas mujeres, tanto la "natural" como la sacerdotisa, lucen orejeras circulares.

De otro lado, el modo en el que eran colocadas tanto las orejeras como las orejeras pendientes u orejeras-aretes como preferimos llamarles, ha quedado graficada en algunos ceramios Moche. Los personajes representados –Imágenes 48, 49, 50 y 51-, tienen los pabellones de las orejas horadados y unos cilindros o

tubos, (llamados "vástagos"[113]), que los atraviesan. En el caso de la Imagen 50, se trata de unas cuerdas que se torzan, presumimos como para dejar fijas las horadaciones, tal como la costumbre o tradición peruana de pasar hilos rojos a los niños recién nacidos para que no se cierre el orificio donde se insertará el arete. En otro caso se aprecia el tamaño del "vástago" en un ceramio[114] del MNS, hallado en Huaca "Las Ventanas", -Imagen 52-, que representa al Dios *Ñaymlap*. En él se aprecian los lóbulos de las orejas horadadas en forma circular y pendientes en forma trapezoidal, en dos tiempos. Concluimos que, indudablemente, fue necesario acondicionar el pabellón de las orejas para el uso de las orejeras, que iban unidas a estos tubos. También se han encontrado estos cilindros o "vástagos" en cobre y ellos se exhiben independientemente a las orejeras. Más, nosotros no compartimos la idea del ML al respecto de que los vástagos son "orejeras tubulares", como así les llaman ellos en su guión museográfico[115], sino más bien, comprendemos que se trata del soporte sobre el cual va la orejera en el lóbulo de la oreja, siguiendo más bien la interpretación que de estas joyas realizó Antze (Antze,1965,p.17).

4.1.5. Arte textil.

En cuanto a la iconografía existente en textiles, respecto de orejeras, aretes - orejeras y/o aretes en el Perú antiguo, es conocido, desde "Huaca Prieta"[116] el diseño que representa a un cóndor con las alas extendidas, que lleva inscrito una serpiente en el vientre (Imagen 53). Además, de un diseño que combina motivos marinos y terrestres en forma de una serpiente pez (Mujica,2007,p.57). Esta será la forma de los futuros aretes de filigrana del Perú, formas como la del "pez life", de los frisos de Huaca Cao, de la que formas como la del "pez life", de los frisos de Huaca Cao, de la que nacen los dos o tres cuerpos de los aretes de filigrana, sobre todo, los que se elaboran en la costa norte del país.

En un "Manto Paracas-Nasca" (Siglos VI-V a.C.), -ver Imagen 54-, personajes sobrenaturales lucen orejeras de tres tiempos, en forma de discos; manto en el que se han empleado las técnicas de bordado y anillado.

[113] El Museógrafo del Museo Arqueológico Nacional Brünning utiliza en su guión el mismo término "vástago", refiriéndose a esa parte tubular de la orejera que se inserta en el pabellón de la oreja que ha sido previamente horadada.
[114] 900-1100 D.C.
[115] Museo Larco [En línea] Consulta: 05.04.2018.
[116] 4,000 a.C. – 3,000 a.C.

Las figuras antropomorfas alternas, visten todas esclavina y *wara*[117], que van ceñidas con *chumpi*[118]; portan báculos y cabezas-trofeo en las manos; llevan altas coronas y rostros pintados en colores contrastantes. En un fragmento de una esclavina Paracas Cavernas (siglos IV–I a.C.), -Imagen 55-, realizada con las técnicas de bordado, anillado, flecos, apreciamos a una figura antropomorfa, con gran tocado y orejeras en forma de dos discos. Su cola y apéndices terminan en felinos y "cabezas-trofeo". Colegimos entonces que, para los paraquenses, solo los seres sobrenaturales, es decir, aquellos de quienes depende la vida, -por eso llevan los báculos y las "cabezas–trofeo", además de presentar rasgos zoomorfos, como apéndices de serpientes con cabezas de felino, colmillos, etc., que son rasgos de divinidades- y tal vez los chamanes, podían usar orejeras de dos o tres tiempos.

Por otro lado, en las túnicas de la "Señora de Cao", de la colección del Museo Cao, -véase las Imágenes 56 y 57 -, se aprecian diseños de la llamada "forma escalonada" en abstracto, prefigurándose una cabeza de animal con dos ojos. También se encuentran, las llamadas "olas del mar"; símbolos estos que se repetirán en las formas de los aretes de filigrana contemporáneos de la costa norte del país.

De otro lado, en la colección de textiles Chancay (1000–1200 d.C.) reunidas en el Museo de la Fundación Yoshitaro Amano, apreciamos en la Imagen 58, la "forma escalonada" en tres tiempos, en un pez. Veremos que estos llamados popularmente "tres tiempos", se repetirán en los aretes de filigrana que tradicionalmente se elaboran en la costa norte peruana.

Iconográficamente, podemos afirmar que se utilizan reiteradamente las formas de peces, aves y felinos, de modo geométrico abstracto y en tres tiempos o cuerpos. Y que estas son formas predilectas, presentes en los aretes de filigrana de la costa norte, como veremos más adelante.

4.1.6. Arte orfebre distinto a las orejeras y aretes.

La imagen 59 que apreciamos, es una estatuilla de la Cultura Vicús[119] que forma parte de la colección del MANB[120], apodada la "Venus de Frías". Se trata

[117] Del Quechua, significa taparrabo o calzoncillo. Prenda de vestir precolombina masculina.
[118] Del Quechua, significa faja que se ciñe a la cintura. Prenda de vestir precolombina, femenina y masculina.
[119] 200–600 A.C..
[120] Museo Arqueológico Nacional Brünning (Lambayeque).

de una figura femenina que lleva "aretes-orejeras", es decir discos engarzados a los pabellones de las orejas, a través de unas argollas. Alva (Alva,1992,p.p.86-87), a diferencia nuestra, les llama "pendientes": "Junto con ella se encontraron géneros especiales de objetos tales como […] cuencos y copas metálicas, partes de tocados, pectorales o pecheras, un cinturón, narigueras, pendientes para los oídos, pinzas depilatorias, un cetro, un arma simbólica y otros ornamentos menores […]."

Otras obras de orfebrería en las que pueden apreciarse las orejeras, son las máscaras y los ajuares funerarios. Apreciamos en los ejemplares del ML, -donde los soportes de las joyas son bustos de tamaño natural-, que, las orejeras y los aretes que se exhiben, son de mayor tamaño que los que podrían usarse cotidianamente (16 cms. de largo aproximadamente). A riesgo de realizar una interpretación demasiado antojadiza o contemporánea del uso de estas joyas, observamos que, salvo en el caso del "Señor de Sicán"[121], quien fue enterrado usando enormes "orejeras-aretes", estos generalmente no eran tan grandes. En la actualidad se siguen usando en la costa norte peruana, aretes de filigrana de doce centímetros de largo, siendo el peso, claro está muchísimo menor (aproximadamente 7gr cada uno).

La Imagen 60 muestra unas "orejeras-aretes" con lengüetas que se asemejan a serpientes y unas diminutas terminaciones como cabecitas de ofidio. Tienen en total tres cuerpos. Más, reiteramos que, estos ejemplares no suelen tener vástagos. Deben haber sido confeccionadas con el propósito de servir como parte del ajuar funerario, no para uso cotidiano. La Imagen 61 y el caso anterior son Chimú, (1150-1475 d.C), tienen forma de discos. Los últimos ejemplares (Vicús, 400-600 d.C.), son aretes de forma cuadrangular de tres cuerpos, siendo el primero de estos cuerpos, una argolla –véase la Imagen 62-.

Otro personaje mochica, llamado "Señor de Úcupe" (600 d.C.), excavado por el Arqueólogo Steve Bourget, en el pueblo del mismo nombre, en Lambayeque [122] , confirma el uso continuo de máscaras funerarias, de las que forman parte las orejeras, de los altos dignatarios de las culturas de la costa norte peruana (véase Imagen 63).

---

[121] Véase la imagen 99, correspondiente a un dibujo del "Señor de Sicán" (900 d.C.-1,100 d.C.), del Museo Nacional Sicán, ubicado en Ferreñafe, Lambayeque.

[122] Tomado de: Takillacta [En línea] Consulta: 14.03.2015.

Más, esta conclusión no es aplicable a otros lugares del país. Por ejemplo, en la tumba del "Señor de Wari", correspondiente a la Cultura del mismo nombre, (650–1100 d.C.); hallada en el Cusco, (Vilcabamba, La Convención), en el sitio arqueológico, "Espíritupampa", por el Arqueólogo Javier Fonseca Santa Cruz, dentro de su ajuar funerario, no se han encontrado orejeras, más si, pectorales, collares, brazaletes, etc.[123]

De la colección privada Cohen, apreciamos el "Tumi" de la Imagen 64, (Lambayeque, 950–1150 d.C.), en el cual el personaje luce tocado y orejeras en forma de discos, con incrustaciones de turquesa y *Spondylus*.

En la máscara funeraria de la cultura Sicán[124], perteneciente a la colección del MNS, mostrada por la Imagen 65, las orejeras lucen, a modo de discos circulares de gran tamaño. Han sido realizadas en cobre dorado, con las técnicas del laminado y recortado.

Es necesario precisar que, las orejeras que acompañan las máscaras funerarias antes referidas, tampoco son las de uso común, sino que consideramos, han sido confeccionadas especialmente para el enterramiento de los grandes dignatarios. Ello se verifica por su gran tamaño en comparación con las otras orejeras y la ausencia de "vástagos"; además de la importancia cultural y práctica de los suntuosos entierros moche.

4.1.7. Modelos de orejeras.

Para analizar los modelos de "orejeras", hemos empleado los criterios de análisis historiográfico-artísticos aplicables a este sub-género: forma, tamaño, peso, materiales, técnicas constitutivas y técnicas ornamentales.

En Caral[125], se han excavado orejeras de "concha de abanico"[126], en forma de discos (Imagen 66). Son los ejemplares de uso masculino más antiguos y que desde aquella época se utilizaban. Por lo que, la afirmación de Victoria Mujica Diez Canseco es inexacta o en todo caso, no es idónea, al referirse a las orejeras de metal como las más antiguas, puesto que ya hemos mencionado el descubrimiento y existencia de las mencionadas orejeras por el P.E.A.C.S[127].

---

[123] El Comercio [En línea] Consulta:16.03.2017..
[124] Período Intermedio Tardío, 900-1100 D.C..
[125] 5000 años contados antes el presente.
[126] *(Argopecten purpuratus).* Bivalvo bentónico, que habita en zonas protegidas del submareal, encontrándose sobre fondos arenosos de escasa corriente, sustratos fangosos, pedregosos o cubiertos de macro algas. Está distribuida a lo largo de la costa del Pacífico tropical, encontrándose desde Corinto, Nicaragua y el norte de Chile. En el Perú, a lo largo de toda su costa.
[127] P.E.A.C.S. Caral-Supe [En Línea]. Consulta: 19.05.2016.

La autora mencionada sostiene pues que, los aretes de cobre y aleaciones, –que en realidad son orejeras- más antiguos, fueron descubiertas en Tablada de Lurín, datan de 3,000 años antes de Cristo (Torres Della Pina,2008,p.13).

De otro lado, en los ajuares funerarios excavados en la "Tumba III" en el sitio arqueológico *Kunturwasi* [128], en Cajamarca, por el Profesor Yoshio Onuki y la Universidad de Tokyo, se encontraron un par de orejeras de oro (Onuki,2008,p.255), (véase la Imagen 66 A).

Otros ejemplares de orejeras de "concha de nácar"[129] y "ámbar"[130]– Imagen 67- miden 5mm x 40 mm x 40 mm de alto, ancho y largo respectivamente y tienen solo 10 gr de peso y son de procedencia Moche. De "Huaca Cortada"[131] son las orejeras de nácar, decoradas con cabezas de aves, felinos e incrustaciones de piedras multicolores de la Imagen 68. Similares son los ejemplares del MANB (Imagen 69).

Los moche usaron también orejeras de madera tallada, como el ejemplar de 4cm de diámetro de la colección del MA (Imagen 70). De iguales dimensiones, son las orejeras de madera con incrustaciones de "concha de nácar" y "*Spondylus"*[132], del MST (Imagen 71). Sus motivos son personajes engalanados con grandes tocados de forma semilunar, orejeras, báculos y también algunas aves. Consideramos que éstos corresponden a personas de mediana jerarquía social por las diminutas dimensiones de estas joyas. Otras orejeras de madera, también con incrustaciones de concha y nácar y s*pondylus* del MANB se aprecian en la Imagen 72.

De otro lado, resulta peculiar que, una de las más antiguas definiciones de orejeras y que sin embargo a nuestro entender resulta equívoca, -al llamarles "aretes"-, haya sido elaborada por Antze, al estudiar la obra del Ingeniero alemán Hans Heinrich Brunning, -estudioso y coleccionista de los "tesoros" encontrados en Lambayeque a mediados del siglo XIX-, cuyas piezas forman parte actualmente de la colección del Museo Etnográfico de Hamburg y del MANB (Véase las Imágenes 73 y 74); quien así las define:

[128] 1250 años A.C. – 50 años A.C.
[129] Madreperla.
[130] El ámbar, árabe o succino, es una resina fosilizada de origen vegetal, proveniente principalmente de restos de coníferas y algunas angiospermas. Es de color marrón claro normalmente, aunque existen variedades amarillas, de tono miel y verdosas. Está conside - rada como piedra semipreciosa.
[131] Complejo arqueológico "el Brujo", Santiago de Cao, La Libertad.
[132] En el área Andina Central las conchas de *Spondylus calcifer y S. crassisquama (princeps)* fueron llamadas "*mullu*" y su uso fue ritual. Se le encuentra en el Pacífico Ecuatorial.

[…] La forma principal del arete, es en general el de un largo cilindro, uno de cuyos remates está cortado por una plancha y el otro delantero, se extiende más o menos en forma de embudo, siendo rematado por una chapa de adorno. Las partes aisladas están unidas por una muesca [133] . […] Todos los aretes han sido encontrados por pares. Las parejas han sido unidas evidentemente por un hilo, pues de otro modo, a penas se hubieran podido mantener en el lóbulo de la oreja. Esto lo aclaran también, los corchetes hallados en el extremo inferior. (Antze,1965,p.127)

Las Imágenes 75 y 76, corresponden a una misma orejera que mide de alto,126 mm; de largo 40mm y de ancho 40mm. Con un peso de 21gr; está realizada con una aleación de oro-plata-cobre, con incrustaciones de turquesa, malaquita o crisocola y representaciones de guerreros en el vástago: "Uno de ellos luce un tocado de felino y media luna, faldellín, protector coxal, muñequeras, panoplia–porra y escudo-."[134]

A este tipo de orejeras, se refiere Mohen (Mohen,1992,p.92), quien describe el hallazgo de once pares de oro, en Chongoyape, Lambayeque, a los que él llama "bobinas de orejas": "Las bobinas de orejas son cilindros ensartados en el lóbulo y retenidos por un disco soldado, no por autosoldadura efectuada por martillado sino por la fusión de las dos partes en contacto."

De otro lado, Magdalena Diez Canseco (Diez Canseco,1994,p.196), confirma que las orejeras fueron parte de los objetos ornamentales Vicús y Moche. Refiere, que la orejera Vicús[135], encontrada en una tumba del cementerio de Yecalá en 1963, tiene forma de tambor; presenta un embutido central y diseños de aves repujadas alrededor. Resultan similares a la anterior descripción, las realizadas por Antze, Donnan, Mohen y Diez Canseco. Uno de estos pares, son las orejeras mochica[136], mostradas por la Imagen 77, son de oro con incrustaciones de turquesa y concha de nácar, con un diseño simétrico de de lagartijas y conchas (Museo Larco, 2003,p.p.42-43).

---

[133] Hueco o entalladura de un objeto para encajar algo.
[134] Catálogo virtual Museo Larco [En Línea] Consulta: 23.03.14.
[135] 200 a 600 D.C.. (Kauffmann,2002,p.34).
[136] 500 D.C.

La investigación arqueológica dio a conocer al mundo entero, en primer lugar, a las orejeras que usan vástago. Más, consideramos que ello no significa que no hayan existido en el Perú antiguo, otro tipo de ornamentación para las orejas. Así, Christopher Donnan (Donnan,1992,p.p.141-142) realiza una clasificación de tres tipos de lo que él denomina "orejeras":

[….] El más simple consistía de un anillo de alambre que colgaba del lóbulo de la oreja y sostenía un disco plano de oro. Algunas veces el disco era reemplazado por una cara u otra figura hecha de oro laminado. El segundo tipo consistía de un tubo hueco de oro laminado, con los extremos cerrados usando pequeños discos de oro. El tubo era, generalmente, decorado con diseños en bajo relieve; para usarse, se introducía en un orificio de gran tamaño en el lóbulo de la oreja. El tipo más elaborado consistía de una pieza circular o cuadrada, la que tenía un tubo hueco adherido al centro de la parte posterior. El tubo se insertaba en un orificio en el lóbulo de la oreja, quedando la parte frontal a los lados de la cara del individuo. Generalmente, el frente de estas orejeras era decorado con un intrincado mosaico hecho de concha, metal y piedras semipreciosas. Alternativamente, algunas veces era decorado con pequeños discos de oro que colgaban suspendidos por alambre fino de oro. Con frecuencia, la parte exterior del disco o del cuadrado frontal era decorado con una hilera de esferas huecas de oro. Las orejeras no se encuentran en las sepulturas de niños, pero han sido halladas en las de adultos de ambos sexos.

Las Imágenes 78 y 79 corresponden a la segunda clasificación de Donnan. Son ejemplares mochicas del ML, realizados en plata con aleación, con la técnica constitutiva del calado y del repujado en cuanto a técnica ornamental. Se representan en estas orejeras, a personajes masculinos con tocados de serpientes bicéfalas en un caso y en el otro de volutas u olas del mar. También aves, monos y peces, todos realizados de modo muy naturalista.

Pero la decoración en las orejeras Chimú fue también volumétrica, como se aprecia en el ave tridimensional que adorna este ejemplar de oro, de 6cm de diámetro, que exhibe la Imagen 80.

Especial mención les corresponde a las orejeras del "Señor de Sipán" [137] . Lamentablemente, el Museo Tumbas Reales de Sipán –como muchos otros

[137] Cultura Moche, 200 a 600 años D.C..

museos-, no permite las tomas fotográficas, por lo que las muestras que exhibimos en las Imágenes 81, 82 y 83, son una selección de las réplicas que se exhiben en el Museo del Sitio Arqueológico de Sipán. En la colección original, dichas orejeras están realizadas en oro, con incrustaciones de turquesa, crisocola y otras piedras. Los diseños son de aves, venados, guerreros y hasta del mismo "Señor", quien luce orejeras. Es de maravillarse que, las pequeñas piezas de las orejeras, tales como las cornamentas y la cola del venado (véase la Imagen 82); -y, especialmente las mostradas por la Imagen 83-, las orejeras, collares, protectores coxales, escudo y bastón del Señor, hayan sido realizadas a la perfección en cuanto a la forma, a pesar de su diminuto tamaño.

De modo más sencillo, un joyero contemporáneo limeño (Luvaresco,1976,s/p.), define así a las "orejeras": "Adorno para la cara, como arete, sostenido en amplio orificio en el lóbulo de la oreja."

Las técnicas constitutivas fueron enriquecidas con otras técnicas ornamentales en la producción de orejeras en el Antiguo Perú. Por ejemplo, la costura de lentejuelas con hilos de metal. Así puede apreciarse en los ejemplares moche de la colección del MNAAHP que son mostrados por la Imagen 84.

Solo en tres tumbas de mujeres de indubitable poder político y religioso del Perú Antiguo, se han hallado orejeras, como parte de sus ajuares funerarios: "La Dama de Cao" en la huaca de igual nombre, en el sitio arqueológico "El Brujo"[138]; "La Dama de Chornancap", en el Distrito, Provincia y Departamento de Lambayeque[139] y, en el sitio arqueológico "El Castillo"[140].

La imagen 85 A muestra un par de orejeras, -de 5cm de diámetro cada una-, que integran el ajuar funerario de la "Señora de Cao". Son exhibidas en el homónimo MC: "[…] un par de orejeras de madera […], decoradas con cabezas de guerreros vistas de perfil e incrustaciones de Turquesa, Lapislázuli y Concha de Nácar." (Mujica,2007,p.188).

[138] Distrito de Santiago de Cao, La Libertad. Cultura Moche, 400 D.C.
[139] Cultura Lambayeque, 1100 - 1350 D.C.
[140] Sitio arqueológico de igual nombre, 800 años d.C., ubicado en el Distrito de Huarmey, Departamento de Ancash.

Una Sacerdotisa Lambayeque, llamada la "Dama de Chornancap" usó también orejeras de oro, -laminadas y repujadas-, con distintas representaciones, tales como la de la "ola antropomorfa" (Imagen 85 B), estrellas (véase Imagen 85 C), y, un personaje antropomorfo con tocado semilunar, (Imagen 85 D). También se encontraron en su tumba un par de orejeras de plata (Wester,2012,p.45).

En el "Castillo de Huarmey"[141], sitio arqueológico ubicado en la ciudad del mismo nombre, en la provincia y departamento de Ancash, fueron excavadas en el año 2013, por el Arqueólogo de la Universidad de Varsovia Miłosz Giersz, una serie de tumbas que contenían sepultadas cuatro reinas o princesas wari, al menos otros 54 individuos de alcurnia y fueron hallados:

[…] más de un millar de objetos correspondientes a la élite de aquella sociedad, desde enormes orejeras de oro hasta cuencos de plata o hachas de aleación de cobre, todo de exquisita factura. La más importante, de unos 60 años, yacía rodeada de extraordinarios artículos de lujo: múltiples pares de orejeras, un hacha ceremonial de bronce, una copa de plata […][142].

El proyecto de investigación arqueológica, asesorado por Krzysztof Makowski, arqueólogo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, tuvo la exposición material de sus resultados en el Museo de Arte de Lima[143], en la que se apreciaron orejeras femeninas de diferentes diseños. Las mostradas por la Imagen 85 E, son ejemplares realizados en madera, con incrustaciones en oro, turquesa y concha, con diseños geométricos. El par de orejeras que exhibe la Imagen 85 F, son de madera tallada y calada, con un diseño de una pareja de monos. Una figura antropomorfa masculina, alada, con apéndice de cabeza de serpiente, luce tocado semilunar, porra o báculo aparece en el diseño de las orejeras de la Imagen 85 G. Ha sido realizada en oro, con las técnicas de laminado, embutido y repujado. El vástago es de plata.

4.1.8. Modelos de aretes.

Christopher Donnan (Donnan,1992,p.142) define así a un primer tipo de orejera: "…un alambre ensartado al pabellón de la oreja, del que pende un disco u otra figura en lámina". Reiteramos que, esta definición es para nosotros es la que corresponde a un arete y no a una orejera como la llama tal autor, porque su

[141] Cultura Wari, 900-1100 d.C.
[142] Tomado de: Arqueología del Perú [En Línea] Consulta: 22.12.2019.
[143] Exposición titulada, "El mausoleo imperial wari de Castillo de Huarmey". Tomado de: Mali [En Línea] Consulta: 21.12.2019.

estructura es completamente distinta a la que hemos visto en el acápite anterior (modelos de orejeras).

Los aretes más antiguos, que han sido hallados hasta la actualidad, fueron los encontrados como parte integrante del ajuar funerario de un hombre de la "Tumba IV", en el sitio arqueológico Kunturwasi[144], por el Prof. Yoshio Onuki, quien describe a los ejemplares que apreciamos en la Imagen 86 de la siguiente manera-: "…aretes repujados en forma de jaguares y que rematan en serpientes" (Onuki,2008,p.256).

En el MC[145], se exhibe, toda una vitrina con dos pares de orejeras y varios pares de aretes de la "Señora de Cao", (véase la Imagen 86 A), encontrados en la tumba de esta alta dignataria norteña. Todos estos aretes han sido realizados en cobre dorado y tienen tres cuerpos. El primero constituido por argollas dobles, una debajo de la otra y engarzadas entre sí, la última de las cuales enlaza con el siguiente cuerpo, compuesto por una figura laminada, recortada y repujada, que pueden ser pares de guerreros enfrentados entre sí, felinos, peces, aves, estrellas con once puntas triangulares, cabezas humanas con tocados, etc.. El tercer cuerpo del arete está compuesto en algunos casos por lengüetas o flecos laminados de forma cuadrangular o trapezoidal (cuatro en cada figurilla), que se enlazan al segundo cuerpo con pequeñísimas argollas cada uno. En otros pares, el tercer cuerpo está compuesto por una lámina de forma de pirámide trunca, también unida al cuerpo anterior por un par de argollas pequeñísimas. Estas terminaciones las veremos repetirse en forma muy parecida, mil setecientos años después, en los aretes de filigrana de la costa de Lambayeque, con el nombre de "chorritos"[146].

Es preciso destacar que, el Arqueólogo Régulo Franco, a cargo de la conservación del sitio arqueológico Cao, nos confirmó el hecho de que estos ejemplares mencionados, son aretes[147] y no cualquier otro tipo de colgantes, como afirman otros profesionales. Las Imágenes 87 y 87 A corresponden al par de aretes de la Dama de Cao, descritos por Mujica Barreda (Mujica,2007,p.229): "Tenía unos anillos colgados de las orejas, a manera de aretes, formados por pequeñas placas repujadas con la figura de un felino."

[144] 1250 A.C. – 50 A.C., Cajamarca.
[145] Museo Cao, en la Huaca Cao, Cultura Moche, 400 años D.C..
[146] Entrevista a la artesana, Srta. Elia Custodio, realizada por la autora el: 25.04.18.
[147] Franco, Régulo. *Cosmovisión en la iconografía Mochica*. Conferencia, MNAAHP,09.09.2012.

Las cinco imágenes - 88, 89, 90, 91 y 92 -, corresponden también a la colección de aretes del MC. Nos permiten apreciar que la variedad y el número de éstos en el ajuar funerario de la "Dama de Cao", ha sido superado únicamente por el de las "narigueras"[148]. Este detalle no ha sido advertido por los arqueólogos a cargo de tal sitio arqueológico. Así, en la publicación oficial sobre el MC[149], no se registra ninguna fotografía de estos aretes. Y ello no es casual. Es la ciencia de la Historia del Arte la que centra su objeto de estudio, en la obra de arte, en las condiciones de producción de ella y en los artistas. Precisamos pues que, el estudio del arte del Perú Antiguo, es potestad y dominio de la Historia del Arte, que de modo transdisciplinario, cuenta con el aporte de la Arqueología, la Historia y otras ciencias auxiliares y sus disciplinas. Con todo, hallamos una fotografía de orejera y fragmento de arete de la sacerdotisa de Cao en un afiche de una exposición en el Museo Quai Branly-Jacques Chirac[150] (véase Imagen 93).

En cuanto a las joyas del ajuar funerario de la Dama de Cao, Mujica Barreda (Mujica, 2007,p.231) precisa que: "…en total fueron 15 collares de oro, cobre y piedras semipreciosas, sartas de aretes de cobre con incrustaciones de turquesa y 44 narigueras..."

Dicho autor además sostiene que, todos estos ornamentos estuvieron colocados directamente sobre el cuerpo de la gobernante moche y por tanto, nosotros inferimos, debieron ser los adornos que ella usó preferentemente durante toda su vida. Acota el citado investigador que, estas joyas fueron encontradas dispuestas alrededor del cuello y de la cabeza de la sacerdotisa. La mayoría de los aretes mostrados tienen dos cuerpos: El primero es una argolla doble y el segundo una figura plana o tridimensional, realizada con las técnicas de laminado, recortado, repujado: Un par de estrellas de once puntas, (Imagen 88), sacerdotes con tocados (Imagen 89), guerreros (Imagen 90), peces (Imagen 91), cabezas humanas tridimensionales (Imagen 92).

[148] Adminículos usados *post mortem* por los altos dignatarios políticos y/o religiosos del antiguo Perú, sobre todo en las culturas Moche, constituidos por una lámina de metal de Cobre dorado generalmente (laminado, recortado, repujado, etc.), que cubría la boca, sujeto por sí mismo a los orificios nasales.

[149] Mujica,2007, obra citada.

[150] Museo *Quai Branly-Jacques Chirac* de París, realizó la exposición "Perú antes de los Incas", en el año 2018, con piezas orfebres joyería- del Perú Antiguo, figurando entre estas piezas, algunas del ajuar de la sacerdotisa de Cao.

En la colección de Enrico Poli (Museo de la Asociación Enrico Poli), figuran unos juegos de aretes excavados del cementerio de *Pakatnamu*[151], según propio dicho del coleccionista[152]. En tales tumbas, ubicadas en el Distrito y Provincia de Pacasmayo, La Libertad, se hallaron estos cuatro pares completos y dos pares incompletos de aretes. Éstos han sido elaborados con las técnicas del laminado, recortado, repujado (decorados con cinceles, punzones y buriles), la unión mecánica al frio a través de lengüetas y el dorado de láminas; procedimientos orfebres que corresponden a los que fueron utilizados por las culturas norteñas del Período Intermedio Temprano, según sostiene Magdalena Diez Canseco (Diez Canseco,1994,p.194). Aunque no hemos encontrado en las técnicas analizadas, referencia directa alguna a la técnica de "hacer alambres" (antecedente directo de la técnica de la filigrana), resulta evidente que, en este periodo histórico del Perú, sí se fabricaron alambres. En las siguientes piezas de la colección del MAEP y en las anteriormente mostradas de la Señora de Cao, todas las argollas de los aretes son de alambre de cobre dorado.

A continuación describimos los aretes de la Imagen 94. Los aretes de los extremos derecho e izquierdo, son idénticos y tienen tres cuerpos, una argolla de cobre dorado, una cabeza humana estilizada en forma trapezoidal con orejeras circulares con argollas y una diadema o corona con un medio arco a cada lado que finaliza con una cabeza de pez life, y, cuatro láminas rectangulares o lengüetas que rematan en un círculo cóncavo repujado. En cuanto a los aretes del centro inferior como el del centro superior, son idénticos entre sí. Constan también de tres cuerpos cada uno: una argolla, un arco formado por dos serpientes bicéfalas que encierran a un "pez life" y, cuatro láminas rectangulares o lengüetas que rematan en una cabeza de forma de doble triángulo, en la que se han repujado un par de ojos hundidos. El segundo y el tercer cuerpo van unidos entre sí por pequeñísimas argollas.

En la Imagen 94 A, el arete que aparece en el centro superior, presenta dos cuerpos – sospechamos que un desaparecido tercer cuerpo debe haber sido una argolla-. El primero es una cabeza humana estilizada que lleva orejeras dobles y cuatro angostas láminas o lengüetas mucho más largas que el primer

[151] Moche, de 200 a 800 años d.C..
[152] Conversación de la autora con Enrico Poli, Miraflores, 29.05.2010.

cuerpo y que se enlazan a la figura de éste con pequeñísimas argollas cada una. La pieza ubicada en el centro inferior de la Imagen 94 A es la única de este conjunto, que tal vez podría ser una "nariguera", puesto que en la parte superior de su primer cuerpo, en el centro de éste, presenta un espacio libre, que podría facilitar su uso (el de sujetarse de los orificios nasales y tapar los labios, tal como el objeto que aparece en la parte superior de la Imagen 93, que exhibe un ajuar de joyas moche. Más, en respeto a la labor museográfica del coleccionista Poli, consideramos que esta pieza es un arete de cuatro cuerpos: El primer cuerpo –desaparecido-, es una argolla. El segundo es el rostro estilizado de un personaje humano; lleva aretes de argolla con triángulo de punta roma y luce un tocado con dos volutas a cada lado. El tercer cuerpo está conformado por tres láminas onduladas que terminan en cabeza de serpiente estilizada, también van unidas por pequeñas argollas al cuerpo anterior. El cuarto cuerpo consta de tres lengüetas en forma de ave estilizada, que se enlazan a la figura del tercer cuerpo con pequeñísimas argollas cada uno. Los aretes de los costados de la parte superior-, son más pequeños que los anteriores y presentan dos cuerpos: El primero es una sola argolla de cobre dorado. El segundo cuerpo, consiste en una lámina circular en la que se ha repujado un rostro humano estilizado en el que resaltan los ojos sobre marcados y dos pequeños agujeros por nariz, que termina en una forma trapezoidal. Los aretes de los costados de la parte inferior- tienen dos cuerpos: El primero consistente en una sola argolla de cobre dorado. El segundo cuerpo, compuesto por una lámina recortada y repujada en forma de pez raya *(Raja equatorialis*), una especie de mar, que aún se encuentra en el Océano Pacífico, en la zona de Perú y las Islas Galápagos[153].

Durante mucho tiempo, la Arqueología no logró identificar con precisión a los aretes precolombinos, confundiéndolos con "colgantes" para las túnicas, "adornos pectorales" u otro tipo de ornamentos. Así, Alva (Alva,1992,p.p.99-100). se refiere a:

[153] Tomado de: Wikipedia [En línea] Consulta: 01.04.19.

[…] dos pares de complejos ornamentos compuestos que podrían ser pendientes o también adornos pectorales […] están integrados por piezas móviles unidas con cintillos metálicos: Un disco, una placa trapezoidal y colgajos alargados. En el primer par se encuentra la representación de la misma ave, combinándose el trabajo de figuras escultóricas armadas, láminas repujadas y colgajos, figurando éstos como serpientes esquematizadas de cuerpo angular.

Por otro lado, Zevallos (Zevallos,1999,p.54) sí distingue claramente entre pendientes y orejeras, en unos hallazgos arqueológicos de la cultura Lambayeque. Discrepamos con la denominación de "colgantes" que Duccio Bonavia y muchos otros estudiosos otorgan a los mismos aretes del MAEP descritos anteriormente; más de quien tomamos la precisión del largo de ellos: 6cm y 5 cm cada uno (Bonavia,1994,p.169). Lo mencionado no descarta, el conocido hecho de que las culturas costeñas del Intermedio Tardío, por ejemplo, solían coser a sus ropajes lentejuelas o pequeños dijes de cobre, para que suenen y refuljan ante el sol cuando las personas que los usaban caminaban.

El MANB denomina "pendientes" a un par de ejemplares con argolla muy alargada, un segundo cuerpo volumétrico casi cuadrangular y una terminación laminar. Nosotros los clasificamos como "aretes" (véase la Imagen 95).

4.1.9. Modelos de "orejeras-aretes".

Denominamos "orejeras-aretes" a la combinación de orejeras y aretes en un solo ejemplar, vale decir: En el primer cuerpo un disco circular (orejera), y, en los siguientes cuerpos, apreciamos el carácter móvil y decorativo ya desarrollado con anterioridad por los orfebres precolombinos que constituye el arete. Excelente ejemplo es uno de los ejemplares del ML, que se aprecia en la Imagen 96. Forman parte de un ajuar funerario de la cultura Chimú[154] y son de un tamaño mucho mayor que el de las propias orejeras y aretes vistos anteriormente (16 cm de largo aproximadamente). El cuerpo primero está constituido por un disco; el segundo, es una forma trapezoidal; el tercer cuerpo está conformado por unas lengüetas o seis tiras laminadas de bordes aserrados, las que culminan en un cuarto y último cuerpo, de lengüetas mucho más pequeñas de forma semicircular unidas al cuerpo anterior por pequeñísimas argollas. En este caso, las

[154] Desarrollada entre los años 1150 a 1475 D.C..

técnicas constitutivas son, el laminado, el repujado y la fusión en frio a través de argollitas. Y, en cuanto a las técnicas ornamentales, el pulido o dorado.

También encontramos unos ejemplares de "orejeras-aretes" en la colección del MNS[155]: La joya de la Imagen 97 es de oro laminado, recortado, repujado y pulido. Forma parte del ajuar funerario del "Señor de la Tumba Oeste", en "Huaca Loro", en el sitio arqueológico Sicán. Las dimensiones son también mayores que las orejeras y que los aretes mencionadas en los puntos anteriores. Así es que, en la representación museográfica a tamaño natural, en que figura el maniquí del dignatario Sicán, -quien fuera enterrado con la cabeza hacia abajo y en posición fetal-, estas mismas orejeras-aretes llegan a tocar y yacer a ras del suelo (miden aproximadamente 20 cm de largo). El tamaño de estas orejeras-aretes que sobrepasan los hombros y llegan hasta el medio pecho, puede apreciarse del dibujo del "Señor", que se encuentra en dicho Museo y que apreciamos en la Imagen 98. Estas orejeras-aretes están compuestas en el primer cuerpo, por un disco laminado y repujado, decorado con lunares en sus bordes, del cual pende una armazón como segundo cuerpo, de forma escalonada, en tres tiempos, con formas trapezoidales en cada uno de sus tiempos, rematando toda la pieza en seis lengüetas adheridas a éste.

De otro lado, en la Imagen 98, la figura de las "orejeras-aretes" Sicán se repite, esta vez con los tres triángulos sucesivos-, en un dibujo del MNS[156], que recrea la imagen del "Señor Sicán", tal como se le encontró en los frisos de la Tumba Oeste en "Huaca Loro". Se repiten en tres tiempos las formas triangulares que penden del disco, más cercano al lóbulo de la oreja.

Es necesario precisar que, esta misma forma o diseño de "orejeras-aretes", es utilizada de modo idéntico como *souvenir* o artículo de *merchandising* en el MNS, en donde se las expende actualmente, con lo que habría una identificación o reconocimiento local de dichas "orejeras–aretes", por lo menos en la zona de la provincia de Ferreñafe, en la región Lambayeque.

Lo importante para efectos de la presente investigación, es que, estas joyas apreciadas en las Imágenes 97, 98 y 99, "orejeras-aretes" en tres tiempos o cuerpos, van a repetirse en los aretes de filigrana de esta región, siglos después,

---

[155] Museo Nacional Sicán corresponde a la cultura del mismo nombre, desarrollada en el actual territorio de Ferreñafe, Lambayeque, entre los años 900 D.C. a 1100 D.C..
[156] Ibídem.

como veremos más adelante (véase las imágenes 198, 199, 206, 207, 208, 210, 247). Sólo que, el diseño se repetirá en la forma de las armazones, que serán rellenadas, con hilos dobles entorzados de fino metal, es decir, realizados con la técnica de la filigrana.

4.1.10. Diseños de orejeras en el Perú antiguo.

En las Tablas Nros. 1, 2 y 3, hemos sintetizado los criterios utilizados en las fichas catalográficas, adaptadas para tomar las muestras de este tipo de bienes culturales muebles[157], que son objeto de nuestra investigación. Estos criterios, entre otros, son: La datación o lugar de producción – cultura-, clasificación genérica o tipo de objeto, materiales, conjunto, técnicas constitutivas, técnicas ornamentales, características plásticas, dimensiones (altura, longitud, peso); descripción e iconografía, lugar de comercialización. Haremos una síntesis de lo desarrollado hasta el momento, tomando también en consideración a todos los otros tipos de manifestaciones artísticas en las que las orejeras, aretes y orejeras-aretes han quedado evidenciadas.

En el Perú, la Arqueología ha adelantado a la Historia del Arte, en cuanto al empleo del método iconográfico en el estudio del arte antiguo nacional. Hacen falta estudios específicos al respecto, como del tipo realizado por la Historiadora del Arte sanmarquina Alba Choque Porres[158], para lograr redescubrir esos significados ancestrales. Guffroy (Guffroy,1999,p.138) nos confirma dicha necesidad, refiriéndose al arte rupestre, -afirmación que aplicamos a nuestro caso, por analogía-: "…es necesario un estudio todavía más detallado de las representaciones, en cuanto a su entorno cultural propio, para explicar mejor la naturaleza de estas convergencias y su significado."

Los objetivos de esta investigación nos impiden profundizar más en el tema iconográfico, por lo que sólo hemos analizado las piezas estudiadas, que constituyen una pequeña muestra del universo aún existente, pero que bien pueden dar referencia de los contenidos simbólicos originarios del Perú que dieron origen a lo que actualmente son los aretes de filigrana de nuestro país.

[157] Es la clasificación que le asigna la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, artículo 1°,1.1.
[158] Choque, 2009, obra citada.

4.2. En las artes de la época Inca.

La fase histórica del desarrollo de la cultura peruana llamada *Tawantinsuyu*[159] merece a este respecto, un tratamiento singular, a pesar de que se conoce, que en cuanto a las técnicas artísticas solo significó un aprovechamiento de lo ya conocido hasta entonces. Teresa Vergara confirma lo expuesto anteriormente respecto a que los incas reconocieron la calidad del trabajo orfebre de algunos pueblos conquistados por ellos, como los chimúes y los trasladaron al Cuzco y a otros lugares importantes, obligándoles a trabajar elaborando las obras de arte que precisaban, las cuales en su mayoría tenían un carácter votivo. Tal autora confirma la producción de aretes y orejeras en este período: "[…] los ichmas y los chimús, por ejemplo, producían en el cuzco aretes, brazaletes, orejeras, collares, sortijas, prendedores, tumis rituales, efigies, plantas, animales y seres humanos para adornar los templos solares y aposentos del inca en el cuzco y las "provincias"". (Vergara,2007,p.322)

En cuanto a lo estilístico, las orejeras de los incas resultarían emblemáticas.

4.2.1. Dibujos y pinturas murales.

A diferencia de los períodos anteriores a los incas, no hemos hallado frisos, pinturas murales ni arte lítico Inca, en los que se evidencie el uso de orejeras. Se conoce sin embargo que, el *Sapa Inca* era quien usaba las orejeras con exclusividad, pero suponemos que también las usaron algunos miembros de la nobleza Inca. Registro de ello son algunos dibujos de los últimos Incas Pachacútec y Huaynacápac que se aprecian en las Imágenes 100 y 101.

Consideramos que, los vacíos o desapariciones de estos objetos artísticos en el país, se deben sobre todo al pillaje y a la depredación sistemática de la que fuimos objetos durante toda la Colonia por los invasores españoles. Extracción del país por el espíritu mercantilista que dominaba el pensamiento europeo de la época. Y en todos los demás casos, destrucción, o alteración por la política de extirpación de idolatrías y también en parte a la estandarización y estilización con una marcada tendencia al geometrismo y a la abstracción del arte del *Tawantinsuyu.*

Del momento de plena vigencia del género del retrato en el Perú -desde

[159] Desarrollada entre los años 1438 D.C. a 1532 D.C.. etapa Incaica histórica, incario u Horizonte Tardío, (Kauffmann,2002:34).

fines del siglo XVIII y durante la primera mitad de siglo XIX-, corresponde uno de los óleos anónimos de la colección del MNAAHP, -Imagen 102-, en el que se puede apreciar al Décimo Cuarto Inca, Atahualpa, usando sus atributos originales: *mascapaycha, yauri* y *paku*. Estas últimas, es decir, los *paku*, son las grandes orejeras doradas en forma de discos. Esta imagen reproduce las mismas características del soberano del *Tawantinsuyu*, que guardan otros óleos anónimos cuzqueños de la misma época donde se retratan a las dinastías Incas, la mayoría de los cuales, lamentablemente se encuentran en museos extranjeros, como el ejemplar del Museo de Brooklyn (New York*)*, en el que el dignatario luce grandes orejeras doradas en forma de discos, con diseños en forma de espirales (Choque,2009,p.77).

4.2.2. Arte cerámico.

Los *mitmaqkuna*[160] fueron poblaciones transplantadas por largo tiempo fuera de sus áreas originarias, con la finalidad de que se dedicasen a la producción de bienes destinados a la redistribución en el *Tawantinsuyu* (Vergara,2007,p.277). Se conoce que, en el caso del reino del *Chimor*, gran parte de su población fue trasladada a diversos lugares, en castigo por haberse enfrentado a las tropas del Inca. Y que, al ser trasladados al Cuzco, fue el arte orfebre la actividad productiva principal que realizaron, por ser una de las que desarrollaron con gran maestría. En un recipiente de arcilla de la cultura Chimú –datado de 1532 a 1600 años D.C.-, que mide 17 cm de altura, perteneciente a la colección del MA[161], al cual se le han incorporado piezas de plata, encontramos unas "orejeras-aretes", compuestas en el primer cuerpo por un par de discos y el segundo cuerpo por unos colgajos en forma de lágrimas, unidos por unas argollas del cuerpo anterior, que penden de las orejas del personaje masculino representado en el ceramio (véase la Imagen 103).

Debe tenerse en cuenta que, debido al saqueo y a la expoliación de las piezas autóctonas de oro y otros metales preciosos, de la que fue objeto nuestro país durante toda la Colonia, especialmente en los primeros años, resulta muy difícil hallar ejemplares con aplicaciones o incrustaciones en metal, las cuales puedan verificar el uso de orejeras, aretes u orejeras-aretes.

[160] Significa extranjeros, en idioma Quechua o Runasimi.
[161] Museo de América (Madrid).

4.2.3. Arte orfebre distinto a las orejeras y aretes.

En dos estatuillas realizadas en plata, de 6.1 cm. y 2.3. cm de altura respectivamente[162], encontramos evidencia de los lóbulos de las orejas sobredimensionados y horadados en las figuras humanas masculinas que se representan, debido al indiscutible uso de orejeras en esta época. Las Imágenes 104 y 105 pertenecen a la colección del MA. La primera es del Cuzco y la segunda pertenece a la sierra central peruana y ambas corresponden al Horizonte Tardío. La institución museística las describe así:

La gran dimensión de las orejas, explica que a este tipo de estatuillas se las conozca con el nombre de ´orejones´. Estos objetos, eran considerados ´huacas´ (término que define lo sagrado) y cumplían una importante función ceremonial como ofrendas votivas. Se han encontrado así, en contextos relacionados con los rituales de sacrificios o "*capaccocha*" en honor a los "*apu*" o montañas sagradas (Tomado de: Catálogo del Museo América [En Línea] Consulta: 13.05.17).

4.2.4. Modelos de orejeras.

El historiador Juan Vega (Vega,2004,p.15), sostiene que los *paku* u orejeras, fueron el símbolo fundamental de la aristocracia cusqueña; que consistían en discos que se colocaban en el pallar de las orejas agrandadas para tal fin, poco a poco, desde la cuna. El investigador nos recuerda de que son evidencia de estas orejeras, los dibujos de Guamán Poma de Ayala y que su uso en oro, era para varones, puesto que, “simbolizaban precisamente el nivel aristorcrático” [*sic*] (Vega,1982,p.9).

4.2.5. Modelos de aretes.

No hemos hallado material de aretes en la época Inca, en el sentido o significado que de ellos hemos dado a los aretes en esta investigación, a excepción de los personajes representados en Guamán Poma de Ayala y Murúa.

4.2.6. Modelos de orejeras-aretes.

La única evidencia de orejeras-aretes la hemos hallado en el ceramio descrito en la Imagen 52, anteriormente mostrada.

---

[162] Tomado de: Catálogo del Museo América [En Línea] Consulta: 13.05.17.

4.2.7. Diseños de orejeras en la época Inca.

Por las evidencias analizadas precedentemente, concluimos que en los diseños de las orejeras inca, se priorizan las formas de discos, muy poco ornamentadas, con una tendencia a la abstracción y geometrismo.

4.3. Orejeras y aretes en el arte de la época colonial.

Esta tarea de reconstrucción de las imágenes de los aretes de filigrana del Perú, se halla marcada por cierta "racionalidad" propia de la Historia del Arte; la cual parte de la tradición de ordenar filológicamente el material de estudio, a decir de la maestra sanmarquina Hilda Barentzen Gamarra; y, de "rastrear hasta sus orígenes el símbolo"[163]. Así, para la comprensión del carácter iconográfico de estos objetos artísticos durante la época colonial, tomamos de referencia las afirmaciones de la estudiosa María Luisa Vetter (Vetter,2008,p.242):

Durante el dominio español fue difícil continuar reproduciendo la iconografía indígena por temor a la extirpación de idolatrías, por lo que los plateros indígenas optaron por una iconografía mixta en donde pudieron esconder el culto a sus ídolos. De esta manera continuaron confeccionando piezas con características precolombinas, pero también de estilo europeo, con motivos indígenas, occidentales y mixtos.

El coleccionista Enrico Poli tiene similar opinión a la compartida anteriormente; refiriéndose a un frontal de iglesia cuzqueña del siglo XVII, bordado con hilos de plata, que es propiedad del MAEP[164]. Lo anteriormente expuesto nos resulta cierto, en un sentido extenso. Se trata ahora, de encontrar en los aretes coloniales evidencias de esta mixtura de símbolos o diseños.

Aunque refiriéndose como lo hiciera Poli, a otro tipo de objetos realizados en plata y oro en la época colonial, Esteras sostiene con relación al siglo

---

[163] Barentzen, Hilda. 2009. Conferencia para I Simposio de Historia del Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 29 de Agosto de 2009. El carácter filológico está referido a reconstruir, fijar y ordenar el objeto de estudio.

[164] Conversación de la autora con Enrico Poli, en la visita al Museo Poli, Lima, 29.05.10.

XVII que: “La aportación indígena a la platería de este siglo se descubre en la peculiar manera de interpretar el ornato, propiciando siempre composiciones muy densas tendentes al *horror vacui*, mientras que los motivos se tratarán en planimetría y con cierta tendencia a la desproporción.” (Esteras,2000,p.124).

4.3.1. Arte textil y bordados.

En el detalle de este “frontal”, -ornamento litúrgico para cubrir los lados del altar-, pieza anónima de carácter religioso de Lima del siglo XVIII, perteneciente a la colección del MPO[165], que se aprecia en la Imagen 106, elaborado con la técnica de bordado con hilos de plata dorada, se verifica el anterior dicho de Esteras, en cuanto a su forma de organizar el espacio, en este caso, con diseño de flores de cinco pétalos, grandes y pequeñas, hojas y tallos largos y sinuosos. Este apretado follaje lo veremos repetirse en los diseños de aretes de filigrana contemporáneos.

4.3.2. Arte orfebre distinto a las orejeras y aretes.

Más allá del tema iconográfico, en cuanto a los objetos de metal coloniales, nos interesa apreciar su tipo de composición, puesto que éste es el antecedente de los aretes de filigrana en el Perú. Así, la Imagen 107 nos muestra una pieza anónima del siglo XVIII, de la colección del MPO, realizada en plata repujada y calada. Fuera del tema central, “La Inmaculada” rodeada de sus atributos o “letanías” y acompañada de santos, en el contorno calado se aprecian algunas labores renacentistas como “mascarones”[166] y “grutescos”[167], en el decir de Esteras (Esteras,2000,p.124).

El “portapaz”, que solía ser besado por los feligreses durante la ceremonia de la Paz en las misas, y que se aprecia en la Imagen 108, es una pieza realizada en plata del siglo XVII, proviene del Alto Perú y es propiedad del MPO. En él se constata la influencia manierista, tal como refiere Cristina Esteras (Esteras,2000,p.133):

> […] recargando la ornamentación y complicando las estructuras en las piezas de estilo. El ornato se hace denso y voluptuoso a base de flores, hojas y tallos, distribuidas en composiciones de carácter simétrico. Junto a estos motivos naturales convivirán con otros heredados por elrepertorio bajorrenacentista

[165] Museo Pedro de Osma.
[166] Figuras ornamentales de máscaras utilizadas en Escultura y Arquitectura Renacentista.
[167] Adornos de fantasía con formas de animales, follaje,etc.

como los gallones y las asas en "ese" o en tornapunta; o también figuran sierpes o seres alados.

Esa misma estudiosa afirma que, en la labor de la llamada "platería" de los siglos XVII y XVIII, el artista latinoamericano imitó al español en los objetos de uso cotidiano, consolidándose una tendencia al gusto barroco (Esteras,2000,p.133).

Uno de los elementos iconográficos coloniales por excelencia, son las flores. Su uso se mantendrá constante en el diseño de los aretes de filigrana contemporáneos, como apreciaremos más adelante. En un par de copas de plata del siglo XIX, procedentes del Alto Perú y pertenecientes a la colección del MPO, se aprecian –en la Imagen 109-, estos diseños de flores de ocho pétalos, repujadas, así como pétalos y tallos ornamentados.

Otro claro ejemplo del empleo preferente de flores en el diseño de objetos de platería, lo constituyen los llamados "limosneros", (véase las Imágenes 110 y 111). Utilizados para el culto litúrgico religioso y católico, estas dos, son piezas anónimas del siglo XIX, correspondientes a las zonas de Cuzco y Bolivia respectivamente. Están realizadas ambas en plata "en su color"[168] y son de propiedad de la colección del MPO. Las flores, con pétalos redondeados, los largos tallos terminados en forma de "S" y las hojas, se hallan repujadas en distintos niveles de relieve. Motivos que también se utilizarán en el diseño de aretes de filigrana de los siglos XX y aún XXI, como mostraremos, más adelante.

Las dos piezas de plata, de inicios del siglo XIX de la colección del MNAAHP, que se aprecian en la Imagen 112, -un candelabro y una sopera-, muestran en su ornamentación formas un poco antojadizas, tales como, los apoyos trípodes con formas de extremidades humanas de cinco dedos; hojas y frutos de la vid, aves y profusa decoración repujada. Sin duda, piezas como éstas, motivarían a Cristina Esteras (Esteras,2000,p.128). a sostener, respecto a la platería latinoamericana del siglo XIX que: "[…] será en este momento cuando en los elementos figurados se reflejen ya claramente los rasgos autóctonos en indígenas, fruto del mestizaje cultural."[169]

[168] Tomado del guión museográfico del MPO.

[169] Esteras, 2000:128.

4.3.3. Pinturas y dibujos.

En el anónimo óleo sobre lienzo denominado "Genealogía de los Incas" de la colección del MPO[170], (véase las imágenes 113 y 114), se aprecia que el *Sapa Inca* y los otros once soberanos retratados, lucen todos orejeras doradas forma de discos [171] , verificándose la continuidad de su uso desde la época Inca.

4.3.4. Modelos de orejeras.

Los descendientes directos y varones de los Incas, -por lo menos durante el primer cuarto de siglo de la centuria dieciocho-, usaron orejeras. Ello debido al inequívoco hecho de que la casta noble del *Tawantinsuyu* conservó sus privilegios en cuanto forma de vida –entre ellos el vestir de acuerdo a su abolengo-, por el emparentamiento que realizaron con la casta española. Retrata este hecho un anónimo óleo sobre lienzo, procedente del Cuzco, fechado en 1718, -según se ha inscrito en la cartela-, denominado "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola y Borja", que se aprecia en la Imagen 115. En el extremo izquierdo superior del óleo, aparecen sentados: *D. Diego Sairi Tupa y D. Felipe Tupa Amaru* (véase Imagen 116), quienes lucen ataviados conforme a su naturaleza nobiliaria. Uno de ellos lleva puestas doradas orejeras en las que pueden apreciarse los vástagos, puesto que luce casi de perfil. La *ñusta* o dama noble inca, no lleva aretes ni orejeras. No hemos identificado pues, durante la Colonia, el uso de orejeras por mujeres nobles. Consideramos que, siendo el vínculo del matrimonio católico, -desde el *Tawantinsuyu*-, generatriz del sucesor del mando político, su importancia fue así comprendida por los españoles muy tempranamente. Y siendo así, los participantes del matrimonio, debían lucir y vestir con sus prendas más emblemáticas el día de dicha celebración. En este óleo en tela, confirmamos entonces, la parafernalia y el uso de orejeras en varones nobles durante la colonia.

4.3.5 Modelos de aretes.

En la misma obra artística mostrada por la Imagen 115, se aprecia a la contrayente: "*D´Lorensa, ñusta de Loiola*"[172], en el momento mismo de sus esponsales (primer plano, abajo a la izquierda); y también en el momento de las

[170] Segunda mitad del siglo XVIII.

[171] Véase las imágenes # 100, 101 y 102.

[172] Detalle de: "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola y Borja". Óleo sobre lienzo, con aplicaciones de Pan de Oro, 1.74 m x 1.66 m. Colección del MPO. Foto tomada por la autora, de la foto de la obra artística que se exhibía en el MPO. El cuadro original, se hallaba entonces y hasta el mes de Junio del 2011 en la exposición "Pintura de los reinos, identidades compartidas.", en Madrid y México D.F.

nupcias propiamente dichas (arriba hacia la derecha). "*D´ Lorensa*" luce ataviada con traje de novia; pañuelo; anillo y el broche de cabello –adorno femenino de la nobleza de la épocaLas Imágenes 117 y118 muestran que dicha Dama también usaba aretes dorados largos, de dos cuerpos, el primero circular y el segundo de una forma distinta a la primera. Más, ni la forma ni sus características tienen antecedentes en los aretes peruanos originarios.

En otra obra anónima del siglo XVII, óleo sobre lienzo, de la colección del MPO, titulado "San Francisco Javier con donantes" (véase la Imagen 119), apreciamos a una de las llamadas donantes, luciendo largos aretes dorados, de dos cuerpos: El primero circular y plano, en forma de rosetón o medalla; y, el segundo, de mayor longitud formando colas o lenguas.

A fines del siglo XVIII, el Obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón, digno representante de la Ilustración de la época, realizó una muy importante labor de documentación[173], a través de acuarelas y dibujos que ordenó realizar, de las especies naturales –flora y fauna-, así como de las costumbres, vestimenta y parafernalia de los Pobladores de la Provincia de Trujillo (actuales regiones de Piura, Amazonas, Cajamarca, La Libertad y La Libertad). La primera ilustración de esta obra[174], es un dibujo de Luisa Isabel de Orleans, Reina consorte de Luis I[175]. La Reina luce aretes de tres tiempos: El primero es una piedra engastada en forma ovalada; el segundo, formado por unas "eses" horizontales, de las que pende el tercer cuerpo constituido por tres lágrimas o colgantes (véase las Imágenes120 y 121). Aretes idénticos a estos, fueron usados por las damas españolas y mestizas de esa misma época, en la Provincia de Trujillo, como es de verse de las acuarelas del Obispo Martínez de Compañón. (Véase las Imágenes 122, 123, 124 y 125).

El MNAAHP posee una serie de réplicas de unos óleos, cuya realización fue ordenada por el Virrey Amat y Junient [176], para precisamente distinguir a las castas sociales de las velozmente cambiantes repúblicas de españoles y de indios. Las Imágenes 126, 127 y 128 muestran a mujeres mestizas, luciendo aretes de tres tiempos, muy parecidos a los de la Reina Luisa de Borbón (mostradas por las

[173] Martínez de Compañón, obra citada.
[174] Martínez de Compañón, 1985: Estampa Ia. Está fechada en 1724.
[175] Luis I de Borbón, quien sucediera a su padre Felipe V, tras la abdicación de éste, falleciendo a los pocos meses en dicho año.
[176] En el cargo de Virrey del Virreynato del Perú, entre los años 1761 a 1776.

Imágenes 120 y 121). El primer tiempo es un botón circular con incrustación de perla generalmente; el segundo tiempo es casi idéntico al primero; y el tercer cuerpo conformado por tres colgajos en forma de lágrimas o esferas alargadas, siempre con incrustaciones de perlas.

De otro lado, las mujeres de la colonia pertenecientes a la casta de "Sambas" usaron aretes de dos tiempos, con cuentas o pedrería, como se aprecia de la acuarela del antes citado Obispo (Martínez Compañón,1985,p.E48) exhibida por las Imágenes 129 y 130. En las dos siguientes imágenes[177] (131 y 132), observamos a una joven dama y a su esclava negra (Del Busto,1996,p.124). La ama luce aretes de tres cuerpos: Argollas y perlas dobles.

Las mujeres integrantes de la llamada "república de indios"[178] continuaron ornamentando sus rostros con aretes, como se aprecia en esta acuarela (Martínez Compañón,1985,p.E98), mostrada por las Imágenes 133 y 134, que retratan una escena femenina de escarmenar e hilar la lana: Una dama que viste el *acsu*[179] con faja o *chumpi*[180] a la cintura, manto y sombrero, además de collar. Sus aretes son de cuentas, perlas o piedras, de por lo menos dos tiempos. De otro lado, observamos a unas "indias viudas" (Martínez Compañón,1985,p.E54), en las Imágenes 135 y 136, lucen como en el caso anterior, *acsu* y manto o *lliclla*[181] sobre sus hombros. Todas ellas usan, como única joya, aretes muy parecidos entre sí: En forma de esferas de dos tiempos, el primero de los cuales parece ser una argolla.

También la Santísima Virgen María, así como otras santas y mártires cristianas, lucen distintos modelos de aretes, tal como puede apreciarse en los algunos óleos de esta época. Resulta necesario precisar que, la pintura religiosa colonial peruana, otorgó a través de sus geniales intérpretes del pincel, "advocaciones americanas autóctonas", tal como les llama el Maestro Ricardo Estabridis[182],refiriéndose a la "VirgenNiña Hilandera"[183] (Imágenes 137 y 138),

---

[177] Es el retrato de un matrimonio Español en Piura, siglo XVIII. Óleo en cuero con marco de plata.
[178] El Virrey Francisco Toledo organizó el sistema escolástico de dos Repúblicas, de Indios y de Españoles.
[179] Túnica femenina indígena precolombina, de una sola pieza, sin mangas ni cuello, que se ajusta a la cintura con una faja tejida en telar. Su importancia radica en que es prenda originaria y su uso está aún vigente en ciertos lugares del Perú, como en Sondor y en Sondorillo, en el Departamento de Piura.
[180] Del idioma originario del Perú, Quechua o *Runasimi.*
[181] Ibídem.
[182] Estabridis, 1988: s/p (Introducción).
[183] Colección del MPO. Óleo sobre lienzo. Puno, segundo tercio del siglo XVIII.

o, a la "Virgen del Rosario de Pomata"[184] (Imagen 139). Así, la Virgen María exhibida en la Imagen 138[185], luce borla con cinta alrededor de la cabeza[186], cerca a la sien y aretes dorados de un solo cuerpo con bordes redondeados tipo lágrima, con una incrustación de piedra preciosa en color rojo. Mientras que, las Imágenes 139 y 140 muestran a la "Virgen de Pomata", quien luce aretes dorados de tres cuerpos planos y formas curvilíneas: Un broche o botón mucho más pequeño; un cuerpo con rebordes en formas de "eses" y, el último, en forma de lágrima.

No podemos afirmar con certeza, que la técnica utilizada en estos últimos aretes es la filigrana, pues también podría ser el "calado", utilizado desde tiempos precolombinos, sin descartar el hecho que pueden haber sido aretes obsequiados por los fieles devotos y traídos de la península española.

Una ligera variación en la forma de los aretes mostrados anteriormente, se aprecia en la Imagen 141, óleo perteneciente a la colección del ML. Están conformados por tres cuerpos: El primero es un botón en forma de rosa o rosetón, con una piedra incrustada. El segundo cuerpo es una forma trapezoidal con otra incrustación de piedra en color rojo. De este segundo cuerpo penden- como tercer cuerpo-siete filamentos o lagrimones, aparentemente de plata. De igual modo que en el caso anterior, no podemos presumir que se trate de aretes elaborados con la técnica de filigrana, solo por advertir la transparencia de la joya.

De otro lado, la "Virgen de Cocharcas"[187], en un óleo anónimo, fechado en 1767 en el propio lienzo, de propiedad del MPO, luce engalanada con aretes dorados de un solo cuerpo, en forma de sol o estrellas de por lo menos ocho puntas (Imágenes 142 y 143).

En el Museo del Convento de los Descalzos, en el Rímac (Lima), existe un óleo sobre tela, denominado la "Virgen Reyna"[188]. Se trata de una "Inmaculada", patrona de esta Orden mendicante. La Madre de Dios luce un par

[184] Pomata, ciudad del Departamento de Puno, ubicada a orillas del Lago Titi Caca. Fue sede de la congregación dominica durante la Colonia y aún celebra la Fiesta de su Patrona "Mamacha del Rosario de Pomata".
[185] Colección del MPO. Óleo sobre lienzo. 2° tercio del siglo XVIII.
[186] La llamada borla o "broche de cabello con cinta" como le hemos denominado la encontramos en uso por las damas de las Imágenes 118, 127 y 128: Todas estas son mujeres mestizas.
[187] Advocación mariana típicamente andina, que al igual que muchas lleva el nombre del pueblo o ciudad donde es venerada (Estabridis,1988:70). Resulta curioso que la "Señora de Cao" (Moche, siglo IV d.C.) tenga en su colección, similares aretes (ver Imagen 87).
[188] Registrado con el Nro. 366, de la colección del MCDD. Ricardo Estabridis denomina "Virgen Reina Inmaculada", a un óleo de las religiosas del Monasterio de Santa Teresa del Cusco (Estabridis,1988:8), el cual tiene diferentes atributos y tradición estilística.

de aretes plateados, tal vez de plata o de diamantes tipo "*Strass*", que ya se usaban en la época. Tienen dos cuerpos: El primero, es una estructura ovalada, con una piedra de color verde engastada[189], de igual forma. El segundo cuerpo es una sola y larga línea (Imágenes 144 y 145).

Por otro lado, muy parecidos a los aretes de la "Virgen Reyna" y de la misma época y lugar son los que presenta Del Busto (Del Busto,1996,p.279)[190], dentro de un conjunto de joyas. El investigador afirma de que se trata, de aretes de plata y cruces algunas con oro, diamantes y perlas (Imagen 146).

La "Virgen de Belén" aparece en las imágenes 147 y 148, lleva aretes dorados de dos cuerpos: El primero es un cuerpo circular con los extremos radiados –como los pendientes de la Virgen de Cocharcas de las Imágenes 142 y 143; y el segundo es un cuerpo en forma de una delgada lágrima. Esta advocación mariana es venerada desde 1596 en la Parroquia que lleva su nombre en el Cusco, debido a la talla escultórica que llegó en primer lugar y que inspirara a los pintores, caracterizándose por los rasgos indígenas y largos cabellos, trajes triangulares de la Madre y el Niño, rico decorado con puños y encajes "y los aderezos típicos del gusto cuzqueño, collares, anillos y pendientes" (Estabridis,1988,p.12).

Dos óleos más de la colección del MPO del siglo XVIII, evidencian el uso de aretes dorados y de un solo cuerpo, también en Santas Vírgenes, como "Santa Catalina de Alejandría" y "Santa Úrsula" (Imágenes 149 y 150).

4.3.6. Diseños.

Las investigaciones de Historia del Arte Peruano en joyería, son casi inexistentes. Por ello, para hurgar en el tema de diseños de aretes durante la Colonia, nos remitimos a las opiniones especializadas que se han emitido sobre el trabajo orfebre o platero en general, de las que hemos tomado las referentes a los aretes. Así, Jesús Paniagua (Paniagua,2000,p.28), afirma que el trabajo de este gremio tuvo una importante evolución en Quito:

> […] Los del siglo XVI, por ser nacidos en España o aprendices directos de plateros españoles, estaban muy apegados a las formas que se importaron de la metrópoli. Sin embargo, en el siglo XVII las cosas cambiaron. De los últimos

[189] Encajar firmemente una cosa en un soporte o sobre una superficie, especialmente una perla o una piedra preciosa en una Joya. Son sinónimos. Tomado de: *The free dictionary* [En línea] Consulta: .06.04.16.

[190] Traducción por Zoila Quevedo.

toques del Renacimiento se pasa a las formas puristas, en las que adquieren importancia los esmaltes ovalados y las decoraciones finas a buril, para luego complicar los aspectos decorativos de las piezas con pedrería, esmaltes y asas, que ocultan las estructuras de las obras. Ya en la segunda mitad del siglo XVII comienzan a encontrarse los repujados carnosos en piezas que decorativamente niegan al purismo y que anuncian lo que va a ser el siglo XVIII quiteño.

De otro lado, Cristina Esteras (Esteras,2000,p.138) sostiene, refiriéndose a la platería latinoamericana en general, que a partir de 1770 imperó en las colonias españolas en América el gusto Rococó, con planimetrías y esquemas de los objetos, hasta fines del siglo XVIII:

Sin embargo, esta corriente no podía perpetuarse de modo indefinido, cuando las nuevas tendencias neoclásicas se imponen desde España a través de las Academias. En Hispanoamérica, sólo llega a fundarse la Academia de San Carlos en México, en 1785, pero, las ideas racionales, imperantes provocan igualmente la furia antibarroca para defender el neoclasicismo en todo el continente.

Y, ya refiriéndose a las postrimerías del siglo XVIII, la misma autora precisa respecto al Neoclasicismo (Esteras,2000,p.138):

[...] no triunfa hasta la llegada del siglo XIX y con un resultado muy desigual en cuanto a la calidad artística en lo que se refiere según los distintos tipos de platería [...] Con el triunfo del Neoclasicismo la platería americana pierde la espontaneidad, la originalidad y la fantasía que la había caracterizado durante el barroco, volviéndose ahora un arte aferrado a las propuestas españolas,-también las francesas e inglesas cuando juntas deberían haberse liberado tras alcanzar la independencia de las ataduras estéticas que la vinculaban al viejo mundo.

Con el siguiente ejemplo, verificamos los conceptos anteriormente señalados, con relación a las tendencias estilísticas del siglo XVIII. El par de aretes de la Imagen 151, pertenece a la colección del MAEP; está realizado en plata y consta de tres cuerpos: El primer cuerpo es de forma ovalada; seguido por otro en forma sinuosa o de "ese" horizontal que remata en casi un triángulo, del cual penden otros dos óvalos más pequeños; el último cuerpo es un óvalo perfecto, de mayor tamaño que los anteriores, donde va incrustada una piedra.

El historiador Del Busto (Del Busto,1996,p.279) nos muestra en la

Imagen 152, un conjunto de aretes de plata y cruces, algunos de ellos con oro, diamantes y perlas engastadas, procedentes del Cusco, de los siglos XVII y XVIII[191]. Ninguno de ellos está realizado con la técnica de filigrana. Más, la peculiaridad de estos ejemplares radica en el hecho de que son testimonios materiales de una época, el Barroco francés y la influencia que tuvo en la colonia española en América.

Así, el par de aretes de la Imagen 151 (de propiedad privada), son idénticos al par exhibido en las Imágenes 120 y 121, usados por Su Majestad Luisa de Borbón, Reina de España en 1724, año en que ella fue retratada portándolos (Martínez Compañón,1985,p.Estampa Ia). Estos mismos modelos de aretes fueron usados al parecer por las damas españolas y mestizas en la provincia de Trujillo, en el Perú, durante el siglo XVIII, conforme han quedado registradas en las acuarelas del Obispo Martínez Compañón (Martínez Compañón,1985,p.Folios 1 y 2), (véase la Imagen 127), y muy probablemente también por las damas limeñas: "[...] siempre ansiosas por exhibir una profusión de joyas, a las cuales tienen un afecto particular. Una dama de Lima prefería poseer una extensa colección de piedras preciosas antes que un elegante equipaje." (Núñez,1971,p.167)[192]

En los diseños de estos aretes "de época", predominan pues, los dos tiempos o cuerpos, las formas circulares y ovaladas; la profusión y la brillantez en los acabados. También, la incrustación de perlas junto con pequeñísimos diamantes, como es el caso de los aretes de la Imagen 153: El primer cuerpo en forma de rosa con una perla incrustada.

El segundo, es ovalado con engaste de perla; ambos rodeados de motivos de rosas y hojas.

4.4. Los cambios en las joyas republicanas.

4.4.1. Iconografía.

Según Ramón Gutiérrez (Gutiérrez,1997,p.13), el arte del siglo XIX en Latinoamérica, se caracterizó, sobre todo en sus inicios, por una prédica constante contra el arte Barroco, su anexión acrítica a un mimético Neoclasicismo que se aplicará sin vigor ni convicción, como mera imposición de la Corona, además de la destrucción de los oficios, a través de la abolición de los Gremios y Cofradías,

[191] Traducción del Inglés al Castellano por Zoila Quevedo.
[192] Comentario que data de la segunda década del siglo XIX, apuntado por el viajero William Bennet Stevenson.

sustento organizativo de la producción popular y artesanal.

4.4.2. Pinturas, acuarelas y dibujos.

A la República Peruana[193] y a la colección del MNAAHP pertenecen el retrato anónimo de Manuela Sáenz[194], donde puede apreciarse a la "Dama del Libertador" luciendo pequeños aretes dorados de forma circular (Imágenes 154 y 155).

De otro lado, al decir de Francisco Stastny (Municipalidad Metropolitana de Lima,2007,p.19), el dibujante popular Pancho Fierro[195], representa la "gracia socarrona del '800"[196]. Rescatando su importancia, el estudioso le reconoce, el haber sido un "intérprete desinhibido de la vida callejera" (Municipalidad Metropolitana de Lima,2007,p.19). Y, con relación a su producción artística, el investigador citado, nos advierte que Fierro es autor de una pintura de género que él denomina "anti-académica", que corresponde a: "[…] una iconografía que no debe ser limitada por la imaginería etnográfica o la mera documentación social de trajes y costumbres; ni por la curiosidad romántica por lo exótico, explotada monótonamente por el costumbrismo con pretextos científicos." (Municipalidad Metropolitana de Lima,2007,p.19).

Criterios con los cuales le apreciaremos, como "primer pintor que se enfrentó a la realidad cotidiana de la sociedad peruana" (Municipalidad Metropolitana de Lima,2007,p.39). En las siguientes seis acuarelas analizadas[197], se exhiben damas criollas luciendo aretes. La Imagen 156 muestra -a la dama ubicada en el centro-, usando aretes dorados de un solo cuerpo: Argollas y formas ovaladas de un solo cuerpo, parecidas a las que usa la "zahumadora"[198] de la Imagen 161; aretes a los que podrían corresponder la descripción que el viajero William Bennet Stevenson realiza de los aretes usados por las mujeres de la costa del Perú en el segundo decenio del siglo XIX (Núñez,1971,p.212):

[193] Consideramos la época republicana peruana desde 1821 hasta 1920.
[194] Manuela Sáenz Aizpuru de Thorne, (1797-1858). Fue ecuatoriana radicada en Lima. Desde 1822 hasta la muerte de Simón Bolívar en 1,830, fue su compañera y amante. El General San Martín le otorgó el título de "Caballeresa de la Orden El Sol del Perú" en 1821, a causa de su labor patriótica independentista. Tomado de: Wikipedia [En línea]. Consulta: 29.06.2017.
[195] Lima, 1807- Lima, 1879.
[196] Stastny es uno de los más eminentes Historiadores del Arte del Perú.
[197] Son de propiedad de la Colección de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, de la Municipalidad Metropolitana de Lima.
[198] "Era costumbre que en las procesiones asistiesen las criadas llevando un pebetero de plata y un azafate flores."(Comentarios de Don Ricardo Palma): Municipalidad Metropolitana de Lima,2007,p.350.

Llevan aretes en forma de rosa o botón, siendo pasada el asa a través de una abertura hecha en la oreja y asegurada por un pequeño tornillo pasado a través del ojo de la horquilla. Tienen también uno o más rosarios, los cuales, como los aretes son de oro y penden a través de sus cuellos con largas cruces, medallas, etc.

En las Imágenes 158, 158 A, 159, 159 A, 160 y 160 A[199], las damas en escenas de "baile de salón", "baile en Amancaes"[200] y "Altar de la Purísima", lucen aretes de dos cuerpos cilíndricos, perlas doradas, rojas y marrones.

José Gil de Castro[201], el pintor de mayor importancia en los comienzos del Perú republicano, destacó en el género retratístico, sirviendo a la alta sociedad de Lima y de Santiago de Chile: "La época que le tocó vivir le permitió convertirse en el pintor de todos los personajes que cambiaron la historia de América." (Banco de Crédito del Perú,1975,p.42). La Imagen 162, muestra el "Retrato de Doña Josefa Mayo de Montani", quien luce aretes de dos tiempos, una argolla, unida a un cuerpo cilíndrico y éste unido a otro cuerpo ovalado, con perlas engarzadas y cristales con oro. Estos aretes son idénticos a los de la Imagen 153, ejemplares presentados por el historiador Del Busto como pertenecientes al Cusco, de los siglos XVII y XVIII (Del Busto,1996,p.278). De 1842 a 1845 residió en Lima, el pintor alemán *Johann Moritz Rugendas,* quien dedicó más de un centenar de dibujos, guachés [202] y óleos a la mujer limeña. Lamentablemente, la mayor parte de estas obras se encuentran en el extranjero, lo que evidencia quiénes fueron los clientes del artista (Milla Batres,1975,p.25). Las Imágenes 163 a 167 son dibujos a lápiz del artista viajero. Una lavandera usa un par de pequeñas argollas en la Imagen 163; una dama ataviada para fiesta, luce aretes largos con terminaciones tubulares (Imagen 164); una de las "jóvenes limeñas" luce aretes largos en cuatro tiempos en la Imagen 165; una dama limeña luce largos aretes en forma romboidal (Imagen 166); y, en la Imagen 167, se aprecia

[199] "Del 8 al 15 de Diciembre armábase en el/salón de las casas aristocráticas un a altar/en el que ponían una imagen de la Virjen./Eran, para la familia, ocho noches de sarao./Las señoritas y caballeros bailaban delante/del altar el minué otro baile de la buena/sociedad./ Todavía en 1850 había casas en Lima que /no renunciaban a la antigua costumbre del/altar de Purísima, agasajando con helados y/pastas á los concurrentes." (Comentarios de Ricardo Palma): Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007,p.330.

[200] La acuarela está titulada: "En Amancaes. / (zamacueca decente)/ 1840".

[201] Pintor autodidacta, apodado "el mulato Gil", vivió entre los años 1783 a 1841. Ejerció cargos tales como: Primer Pintor de Cámara del Gobierno Peruano, Cartógrafo del Ejército Libertador; Capitán de Ingenieros del Ejército Chileno.

[202] Del galicismo *gouache* o del italianismo *guazzo.* Técnica pictórica moderna que ha evolucionado de otras más antiguas como la "aguada". Consiste en diluir los colores en agua, para crear una escala de tonos bien monócromos o bien polícromos. En función de los pigmentos utilizados, se mezcla con diversos aglutinantes, como goma arábiga, etc.

un arete formado por un botón seguido de formas triangulares y acorazonadas, lucido por una dama ataviada para un día de campo.

En una escena titulada "Paseo por los portales de la Plaza mayor" (véase la Imagen 168), óleo del artista alemán que data de los años 1842-1845, apreciamos una escena de la vida cotidiana, caminando por la calle, detrás de dos "Tapadas", a dos mujeres luciendo aretes. Una mujer de raza negra con largos aretes cilíndricos o tubulares o tal vez triángulos alargados, –como los de la mujer blanca de la Imagen 164-. La niña que la acompaña también luce pequeños aretes. Y la otra mujer que aparece detrás de la de raza negra, luce aretes pequeños de dos cuerpos.

De otro lado, las Imágenes 169 a 174 son acuarelas de *Léonce Angrand*, realizadas durante el bienio 1837-1839, en las que el artista retrata escenas de la vida cotidiana de los estratos sociales bajos de la Lima de dicha época: negras, mulatas, chicheras, en escenas de la calle o procesiones, quienes lucen aretes en su mayoría. Las negras y mulatas de la Imagen 172 deben haber sido adornadas por sus propias amas, para ir en las procesiones distrito limeño del Rímac, según apunte del viajero William Bennet Stevenson (Núñez,191,p.168). Ellas lucen aretes largos y angostos de más de tres cuerpos. En las demás escenas desacralizadas o de la vida cotidiana, estas mismas mujeres no lucen aretes, como las rabonas de la Imagen 171.

Las Imágenes 173 y 174, son detalles de los dibujos de Angrand, que datan de 1839, realizados en la caleta de Huanchaco, en Trujillo, la Libertad, en los que puede verificarse el uso de aretes largos hasta la base del cuello, en las mujeres pescadoras del norte del país.

Posteriores y figurando a damas de distintos estratos sociales que las mostradas anteriormente, son el retrato de dama del pintor José Effio[203] que exhibe un par de aretes dorados, pequeños y circulares, con perla incrustada, que van en juego con el broche prendedor de la blusa, como es de verse en la

[203] Pintor nacional, (1845-1920). La obra es un óleo en tela. Colección del MNAAHP. Fechado en 1887.

Imagen 175. Son muy parecidos a los del retrato de Manuela Sáenz (ver Imagen 154), a pesar de que han mediado varias décadas entre la factura de uno y otro óleo.

De fines de la década de 1860, es la obra de Federico Del Campo[204], el óleo titulado "Rosina": Luce pequeños aretes de un solo cuerpo, en forma de círculo y con una piedra incrustada en color oscuro (Imagen 176). Más, en un contexto en el que la mayoría de artistas plásticos emigraron a Europa, ante la falta de centros públicos de formación artística y, el contexto de inestabilidad económica y política en el país –en plena reconstrucción nacional en la post guerra del conflicto bélico a causa de nuestra riqueza salitrera-, cuestionamos si estos pintores fueron capaces de representar –desde fuera- una cierta referencia a la estética femenina y a los aretes que se usaron. Constatamos que, el preciosismo no se da en el detalle y que la mayoría de las damas de estratos populares retratadas, no llevan aretes. Pero no tenemos alternativa, por lo que tomamos esta fuente, pero con las debidas advertencias. Como la que nos alcanzan De Lavalle y Lang: "[…] la casi totalidad de los pintores del XIX fueron descendientes directos de españoles o mulatos…La mayor parte fueron autodidactas […], suplieron con su ingenio y vigor expresivo las deficiencias de dibujo y de técnica que no podían evitar" (Banco de Crédito del Perú,1975,p.21).

4.4.4.Fotografías.

En nuestro país, los artistas viajeros Léonce Angrand (1808–1886) y Johann Mortiz Rugendas (1802-1858), emplearon pinceles y cámaras fotográficas simultáneamente (Gutiérrez,1997,p.348). Los retratos de familia han dejado registro de los aretes también. Junto a ellos, encontramos algunos testimonios fotográficos como los de Hans Heinrich Brünning, Ingeniero alemán, epónimo del MANB, situado en Lambayeque, tomados en dicho distrito y lugares aledaños a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. La imagen 177 muestra a una joven indígena que viste "capúz" [205], luce aretes de dos tiempos, formados por dos cuentas o esferas.

[204] Del Campo estudió en Italia desde 1865 y fue premiado con medalla de cobre en la "Exposición de Lima" en 1,872.

[205] También llamado "anaco", "acsu" o simplemente túnica, es un antiguo traje femenino originario del Perú. Es una holgada túnica sin mangas ni cuello que se ciñe a la cintura con una faja o *chumpi.* Su forma ha evolucionado manteniéndose intacta solo en algunos lugares como en Camilaca, por lo que fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación. Tomado de: Quevedo, Z. (2012). "Aproximaciones a la vestimenta y parafernalia originaria femenina del Perú." Ponencia presentada al XII Congreso Internacional de Folklore (Huánuco)Accesible en Internet: http://es.calameo.com/books/00234577136d6696f205c [464] El museo Tumbas Reales de Sipán, en Lambayeque, es una excepción.

Las damas de las imágenes 174 y 175, son todas de la misma época, aunque es evidente que los personajes corresponden a distinto estrato social que el de la joven del capuz. Ellas lucen aretes muy similares a los de la joven de la imagen 173, -de dos tiempos y pequeñas esferas-, pero ninguno de éstos han sido realizados con la técnica de la filigrana. La primera fotografía data del año 1904 y las otras dos de 1905. Pertenecen a la colección del MNAB.

4.4.5.Modelos de aretes.

La falta de estudios sobre la Historia de la Joyería Peruana, así como la inexistencia de museos públicos o privados de joyas[206], que conserven en particular aretes, resulta ser una gran dificultad que enfrentar en el desarrollo de esta investigación, en especial en la época republicana. Estas realidades también se justifican o explican, por la pobreza y destrucción que asolaron a nuestro país durante y después de la Guerra del Salitre (1879-1883) y (1883-1905 y años siguientes); es decir, hasta muy probablemente la segunda década del siglo XX. No obstante ello, algunas joyas que se salvaron del robo y saqueo cometido por la soldadesca chilena durante la ocupación de nuestro territorio, fueron las que se depositaron en los llamados popularmente "entierros". Esto es, las joyas y otros objetos de valor, fueron ocultados por sus propios dueños bajo la tierra de sus viviendas. En otros casos, fueron obsequiados a las Parroquias o Conventos para ornamentar a las imágenes religiosas –como es el caso de la Virgen María en sus distintas advocaciones [207] -. Estas joyas, en especial aretes, han sido rescatadas por algunos coleccionistas, como el Señor Enrico Poli. A él pertenecen y les atribuye una cronología de finales del siglo XIX, estos dos pares de aretes en oro de 18 K que comentaremos a continuación. La Imagen 180 nos muestra parte de esta colección, dentro de la cual sólo aparecen dos pares de aretes de filigrana en oro. El primer par consta de tres cuerpos: una argolla simple, un cuerpo circular con fondo hueco en filigrana en alto relieve y un tercer cuerpo mucho más pequeño que lleva una perla engastada (Imagen 181). El siguiente par es de dos cuerpos: una argolla simple, seguida de una forma circular plana, con motivos de hojas y flores estilizadas en filigrana (véase la Imagen 182).

[206] El museo Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque, es una excepción.

[207] Excelente ejemplo es el Museo de la Inmaculada Virgen de la Puerta en Otuzco, La Libertad.

4.5. En la época Contemporánea.

4.5.1. Óleos, dibujos y fotografías.

El pintor ancashino Teófilo Castillo, cuya estética ha sido llamada "anecdótica", por la evocación amanerada y literaria de los fastos virreinales (Ríos,1946,p.24), nos muestra en su óleo "Tipo indígena", fechado en el año 1,922 (véase la Imagen 183), unos fastuosos aretes, que al parecer, no han sido realizados en la técnica de filigrana, pero que sin embargo, es menester describir por su singularidad. Los aretes dorados que van a todo lo largo del cuello, tienen cinco tiempos: argolla, seguida de tres rosetas que van aumentando de tamaño, todas son placas o "chapas" de metal repujadas y como remate un botón adicional en el último cuerpo. Es ésta, la primera mujer indígena en el soporte de pintura al óleo, que apreciamos luciendo aretes, a diferencia de la época republicana, en la que su uso no es frecuente. Usamos la denominación "chapa", tomada de los artesanos contemporáneos, para referirnos a láminas del metal, sean repujadas o no[208], las que muchas veces se utilizarán en combinación con la técnica de filigrana en la realización de aretes contemporáneos, como se verá en los siguientes capítulos.

De otro lado, Mario Urteaga [209] ofrece una obra inspirada en el indígena cajamarquino y su vida cotidiana, más no con el antiguo afán pintoresco o documentalantropológico del siglo XIX, sino que retrata la imagen del ser humano, como una realidad con plena identidad dentro de un contexto o paisaje. En la Imagen 184 apreciamos a una novia campesina luciendo aretes plateados, -del mismo largo o tamaño aproximadamente que los aretes de la mujer indígena de Castillo de la Imagen 183-. Estos aretes están conformados por tres cuerpos planos circulares –o "chapas"- de idéntico tamaño. El óleo data de 1937.

No pretendemos utilizar documentalmente al arte de la pintura nacional contemporánea, sino simplemente, gracias a la observación de ella, seguir el rastro a las referencias iconográficas que nos remitan a los aretes usados por las mujeres de los distintos estratos sociales y determinar en cuáles de éstos se utilizó la técnica de la filigrana. Así, sería vano pretender que a través de la obra pictórica del Indigenismo en el Perú, podamos ver a una "auténtica mujer indígena", tal

[208] Entrevista al artesano de filigrana de Monsefú, Lambayeque, Don David Custodio Effio.
[209] Vivió en Cajamarca entre los años 1875 y 1957. Fue maestro de escuela y hombre de campo. De formación autodidacta.

Como podría registrarla una imagen fotográfica, puesto que, asumimos con el decir de Juan Ríos (Ríos,1946,p.18) que, el movimiento cultural indigenista no logró crear todavía una pintura esencialmente peruana de valor mundial, a pesar de ser conscientes sus líderes, que aceptar lo autóctono no precisaba negar lo Universal.

Por otro lado, ni la "Chola" (Óleo de 1939), ni la "Santusa" –de cronología cercana a ésta-, ambas de autoría de José Sabogal, lucen aretes de ningún tipo. Ni Oscar Allaín[210], ni Pedro Azabache[211], pintores nacionales que retratan a mujeres indígenas de la costa norte, evidencian en las mujeres el uso de aretes. Nos preguntamos si la falta de dibujo de aretes en los óleos femeninos se trata de un asunto técnico, de un afán de estilización o abstraccionismo o, tal vez se trate de una cuestión del género del pintor.

Nos referimos al género masculino, para el que, en ejercicio de rol como investigadores, muchas veces no advierten los detalles de los aretes como algo significativo. Así, hasta fines del siglo XX, muchos arqueólogos han obviado mencionar, precisar o relievar en la mayoría de los casos, la existencia de aretes como parte de la parafernalia de los grandes señores y señoras del Perú Antiguo, a pesar de existir evidencia arqueológica en los ajuares funerarios excavados.

En las Imágenes 185 y 186, de Allain y Azabache respectivamente, las pescadoras norteñas no usan aretes. Allain no las retrata con aretes en ningún otro óleo de esta serie, que forma parte de la colección de la Casa Urquiaga, en Trujillo, La Libertad.

De otro lado, los dibujos que datan de la década de 1940, de una seguidora del Indigenismo, Luisa Castañeda León[212], evidencian el uso de aretes, en algunos casos, realizados con la técnica de la filigrana. Así, la Imagen 187 muestra a unas mujeres pobladoras de Sondor, en Piura, usando aretes de dos tiempos con cuentas alargadas. Mientras que en la Imagen 188, la llamada "Catacada"[213], luce aretes realizados con técnica de filigrana. El dibujo de la Imagen 189 se aprecia un solo arete de filigrana de seis tiempos: Argolla, seguida de cuatro cuerpos semilunares que aumentan de tamaño progresivamente y son.

[210] Nacido en Lima en 1922. Con formación en Artes Plásticas en Lima y perfeccionamiento en Amsterdam, Madrid y Londres.
[211] Nacido en el distrito de Moche, La Libertad en 1918. Se inscribe a sí mismo en el Indigenismo.
[212] Publicados por el Instituto Nacional de Cultura, en 1981, en el libro: Vestido Tradicional del Perú. Obra citada.
[213] Término que significa, gentilicio en género femenino del Distrito de Catacaos, en la Provincia y Departamento de Piura. Comunidad en la que el arte de la filigrana ha sido declarada "Patrimonio Cultural inmaterial".

rematados por un cuerpo final, llamado "chorritos"[214]

4.5.2. Modelos de aretes de filigrana.

En el presente estudio, en el que se recopila la tradición de la fabricación y uso de los aretes de filigrana en el Perú, realizamos un recorrido por los principales centros de producción contemporáneos: Ayacucho, Cajamarca, La Libertad (Trujillo y Otuzco), Lambayeque (Monsefú, Chiclayo y Túcume), Lima, Junín (San Jerónimo de Tunán) y, Piura (Catacaos). Y, también hemos tomado registro de aretes procedentes de Ayacucho y Cajamarca, de colecciones particulares, Museos, tiendas-taller, tiendas artesanales y de algunas fuentes bibliográficas. A continuación, procedemos a describir cada uno de los ejemplares tomados como muestra:

De Ayacucho, proceden el par de aretes mostrados por la Imagen 190. Son de propiedad de la familia Rotta Gutiérrez en Lima, los cuales fueron donados por una devota, para ser utilizados en la ornamentación de la imagen de la Venerada "Virgen de la Puerta de Otuzco", que dicha familia custodia. Son de plata 925 y pesan 6 gr cada uno. El color del metal es oscuro, por lo que se les suele llamar de "plata quemada", por provenir del metal obtenido de la fundición de las antiguas monedas coloniales de plata de tono oscuro (Del Busto,1996,p.p.345 y 346)[215]. Miden 6.5 cm de largo por 2.2. cm de ancho y constan de un gancho, seguido de tres cuerpos y "chorritos". El gancho superior se sujeta en otro más pequeño que va soldado al primer cuerpo, el cual tiene forma de una flor de tres pétalos, en el que resalta el pétalo central, en alto relieve adornado con una perlita en el centro del mismo. El segundo cuerpo es de forma triangular con una base de línea curva, en el que se ha insertado un pétalo vertical, en alto relieve y adornado con una perlita en el centro, al igual que en el primer cuerpo. El tercer cuerpo en forma de cuarto de esfera, lleva dos pétalos horizontales en alto relieve con dos perlitas en sus respectivos centros. Penden de este último cuerpo siete "chorritos"[216]. Cada cuerpo se sujeta al otro mediante argollitas. Destaca de este par de aretes que no son planos, sino que forman relieves en algunas de sus estructuras.

Los aretes de la Imagen 191 proceden también de Ayacucho y están realizados en "plata quemada". Los tres cuerpos planos se unen en entre sí

[214] Entrevista de la autora a la artesana de filigrana Elia Custodio, en Lima.

con pequeñas argollas. un gancho sujetado de otro de menor tamaño, va soldado a un primer cuerpo que tiene forma de flor de cinco pétalos con un adorno de perlita en el centro. El segundo cuerpo está formado a su vez por dos semicuerpos, es decir, por la unión de una forma de pluma y una media luna, ambos con un adorno de perlita. El tercer y final cuerpo está conformado por dijes que penden colgados de pequeñísimas argollas, en formas de trébol, herraje, corazón, llave, corona y un candado.

Al departamento de Cajamarca pertenecen los aretes de la Imagen 192. Realizados con la técnica de filigrana de doble hilo, en oro de 18K, constan de solo dos cuerpos: Una argolla que va soldada a un cuerpo plano, en forma de una flor de cinco pétalos, en el centro de cada uno de los cuales y de la flor propiamente dicha, va una perlita. Miden 5 cm de largo por 4.5 cm de ancho y pesan 5 gr cada uno.

De La Libertad, proceden los siguientes aretes encontrados en la ciudad de Trujillo, mostrados por la Imagen 193[217]. Dos pares de aretes de filigrana en plata 925, de cuatro cuerpos: argollas que preceden en el primer caso, a un cuerpo de bordes redondeados, que lleva un botón y un segundo cuerpo con formas también redondeadas con un botón central, rematados por una placa de metal llamada "chapa". Miden 6.5 cm de largo por 4 cm de ancho y pesan 7 gr cada uno.

Los aretes que muestran la Imagen 194, son de la "Liga de artesanos de Trujillo", miden 13 cm de largo por 6 cm de ancho y pesan 7 gr cada uno. Constan de cinco cuerpos: Argolla, primer cuerpo plano en forma de flor de tres pétalos, un segundo cuerpo en forma de triángulo de base curva y el tercero una forma de cuatro lados curvos, rematando en once "chorritos".

La Imagen 195 muestra otro par de aretes de filigrana en plata 925. Una argolla precede a un cuerpo formado por dos pétalos unidos en forma de corazón; el segundo cuerpo tiene forma de "S", el siguiente tiene forma de medialuna y va rematado por ocho "chorritos". Miden 11 cm por 6 cm.

---

[215] Traducción del inglés al castellano por la autora.
[216] Así les llama el artesano filigranero David Custodio a las terminaciones de los aretes, muy diminutas, tienen forma de tirabuzones o resortes espiralados.
[217] Aretes en exhibición en la tienda de artesanías de la cuadra 3 de Jirón Pizarro, en el Centro Histórico de Trujillo, La Libertad.

También procedentes de Trujillo, son los cinco pares de aretes de filigrana en plata[218], que exhibe la Imagen 196. Todos miden 13 cm de largo por 5 cm de ancho y pesan 6 gr cada uno. Todos son planos y tienen argollas en la parte superior. El primer par tiene cuatro cuerpos romboidales, unidos entre sí con pequeñas argollas y con remate de "lágrimas". El segundo par de aretes inicia con un cuerpo en forma de flor de cuatro pétalos, seguido de tres cuerpos que van aumentando de tamaño, con tres pétalos cada uno. El tercer par tiene un primer cuerpo circular, seguido de otros dos en forma de medialuna y remate de "chorritos". El artesano Luján denomina "pavas" al cuarto par de aretes, por formar el primer cuerpo la cabeza y cuerpo de una pava[219]; los otros dos cuerpos forman especies de plumas y el último cuerpo es un remate de "lágrimas" o cuerpos alargados y finos. El quinto par de aretes tienen un primer cuerpo en forma de flor de tres pétalos, seguido de tres argollas que van aumentando de tamaño, de las que cuelgan hasta tres "lágrimas", con remate de "lágrimas" más pequeñas.

De la colección particular de la Señora Isabel de Niquén[220], son el par de aretes de filigrana en oro de 18K, que muestra la Imagen 197. Son totalmente planos, miden 6 cm de largo por 3 cm de ancho. Constan de cuatro cuerpos y están realizados con doble hilo. El primero es una forma acorazonada formada por tres partes, con el poste y tuerca; penden de él, por medio de unas pequeñas argollas un segundo cuerpo triangular y el tercer cuerpo, también de forma triangular, pero un poco más pequeño. Se remata con doce "chorritos."

Al taller-tienda de los hijos del maestro artesano Perseverando Viñas [221] , pertenecen este par de aretes de la Imagen 198, realizados en plata 925. Les llaman "pavas" o "pavitas"[222], por la evidente forma de esas aves que tiene el diseño. Tienen 13 cm de largo por 6.5 de ancho y pesan 8 gr cada uno. Constan de cinco cuerpos, el primero en forma de cabeza de ave, en el que se halla soldado el poste; el segundo cuerpo es una forma de bordes ondulados que simulan el

[218] Joyería Luján, Trujillo, La Libertad.
[219] Penelope *albipennis*. También conocida como "Pava aliblanca". Es una especie de ave galliforme de la familia Cracidae que habita los bosques secos de la costa norte del Perú.
[220] Dama trujillana residente en Lima. Aretes de su colección particular.
[221] Residente en Trujillo, La Libertad, aunque oriundo de Catacaos, Piura.
[222] Entrevista de la autora a Doris Viñas, hija del Maestro Perseverando Viñas, en Trujillo, Julio del 2014.

cuerpo de la pava y sus alas; el tercer, cuarto y quinto cuerpos van aumentando en tamaño y en número de piezas sucesivamente, formados por "lágrimas" o formas alargadas, que llevan un adorno de perla de plata en el extremo de cada uno de ellos. La soldadura hecha entre cuerpo y cuerpo permite la movilidad de cada uno de estos, dándole grácil apariencia y sonido a estos aretes cuando son usados. Este diseño es actualmente uno de los preferidos en la compra, por las bailarinas de Marinera Norteña del Concurso Nacional que se realiza anualmente en la ciudad de Trujillo[223],por lo que las "Pavas" forman parte del atuendo tradicional para la interpretación de tal baile, que ha sido declarado Patrimonio Cultural del Perú en el año 1986[224].

En la provincia de Otuzco, Departamento de La Libertad, existe una valiosa colección de joyas, en las que se incluye un número indeterminado de aretes de filigrana. Se trata del Museo de la Virgen de la Puerta de Otuzco (MVPO). La colección se encuentra bajo la administración de la "Hermandad de Cargadores de la Inmaculada Virgen de la Puerta"[225] y es exhibida en vitrinas, junto con los vestidos, capas, pelucas, de la venerada imagen, sin guardar criterio museográfico alguno. Los aretes de filigrana en oro de 18K que muestra la Imagen 199, son muy parecidos a los de la Imagen 197, pero llevan argolla en vez de poste y un solo cuerpo triangular, sin hacer faltar a los "chorritos" como remate, además de no ser planos sino con relieves.

La Imagen 200 de esta misma colección, nos muestra un par de aretes de oro de 18K, conformados por una argolla y cinco cuerpos. El primero en forma de flor de seis pétalos con una "chapa" o botón central, el segundo una forma de corazón con espacio vacío, el tercero es una forma de bordes redondeados de las que siguen un par de pétalos, el quinto cuerpo es una forma ovalada que lleva inserta una "lágrima". Los dos cuerpos últimos llevan colgados mediante pequeñísimas argollas, "lágrimas".

El par de aretes que muestra la Imagen 201, tienen argolla, siete cuerpos formados por dos medialunas cada uno, rematando con "chorritos". Son de oro de18K, pertenecen también a la colección del MVPO y, se les suele llamar

[223] Entrevista de la autora a Doris Viñas, hija del Maestro Perseverando Viñas, en Trujillo, Julio del 2014.
[224] Resolución Nro. 022-86-ED; promulgada el 30 de Enero del año 1986 por el Instituto Nacional de Cultura del Perú.
[225] En el año 2009, la colección del Museo de la Inmaculada Virgen de la Puerta de Otuzco, fue robada casi en su totalidad. Se descono- ce si en la actualidad han podido recuperarse las joyas, que son obsequios de las devotas, desde inicios de la celebración de sus Fiestas Patronales, en el siglo XX, de las que no existía inventario. Durante la visita se nos informó que muchas de las joyas, por se- guridad de las mismas, se hallaban en la casa del Mayordomo de la Hermandad (sic).

"Dormilonas"[226]; ésta tal vez sea la forma y denominación de aretes de filigrana más reconocida en el país, pues, la encontramos en muchos lugares. Los aretes de filigrana mostrados por la Imagen 202, están realizados en plata 925 y son también originarios de Otuzco, La Libertad. Pertenecen a la colección del MVPO. Son de cuatro tiempos conformados cada uno de lazos dobles, rematados por perlitas, un corazón y una argolla completan el diseño.

Las seis imágenes exhibidas a continuación, son fotografías y detalles de las mismas de la "Venerada Inmaculada Virgen de la Puerta de Otuzco". Los aretes de las Imágenes 203, 203A, son de oro de 18K, con argolla y cuatro cuerpos. El primero en forma de flor con seis pétalos; el segundo, tercero y cuarto en forma de abanicos, con remate de "chorritos". Las Imágenes 204 y 204A, muestran un par de aretes en oro de 18K que son idénticos a los de la imagen 198, las conocidas "Dormilonas". Mientras que, el par de aretes de filigrana mostrados por las imágenes 205 y 205A, realizados en plata 925, guardan la siguiente estructura: una argolla, seguida de un cuerpo plano en forma triangular, unido por una pequeña argolla a un segundo y último cuerpo plano de forma circular con el centro hueco en el que pende una lágrima; rematan en "chorritos". Todos estos pares de aretes, descritos precedentemente, tienen las siguientes dimensiones: 13 cm de largo por 6 cm de ancho.

En Lambayeque, solo encontramos aretes de filigrana en los distritos de Monsefú y en Chiclayo. Los aretes de la Imagen 206 son muy parecidos al dibujo realizado por Luisa Castañeda que aparece en la Imagen 189, lo que no resulta casual, ya que son del mismo lugar de origen: Lambayeque. Proceden de Monsefú, del taller-tienda de los hermanos Garay Farro[227]. Están realizados en plata 925, pesan 4 gr. cada uno y sus dimensiones son 9 cm. de largo por 4.5 cm. de ancho. Constan de cinco cuerpos: Una argolla seguida de tres cuerpos de forma semilunar que van aumentando en tamaño sucesivamente y son rematados por una serie de colgantes en espirales tubulares llamados "chorritos".

---

[226] Doris Viñas Arévalo, hija del joyero Don Perseverando Viñas y nieta del también joyero Don Pedro Viñas Ruiz, afirma que, probable- mente las "Dormilonas" sean originarias de Catacaos, y que las "Lloronas" sean de Trujillo. Sostuvo también en la entrevista realizada por la autora en la ciudad de Trujillo, que, los modelos fueron enseñados desde mucho antes, por los propios españoles.

[227] Entrevista de la autora a los hermanos Garay Farro, en su tienda-taller, Marzo del año 2017.

A dicho modelo de aretes de filigrana les llaman "Dormilonas" y en Monsefú, tradicional centro de producción artesanal, ya casi no se los elabora ni se los comercializa; así como tampoco, ningún otro en los que se emplee la técnica de la filigrana. Hecho que fue constatado en nuestra última visita al mercado de artesanías local[228].

Uno de los pocos casos, es el del Maestro monsefuano David Custodio Effio[229]. En actividad hasta poco antes de su deceso, este incomparable artesano joyero, elaboraba aretes de filigrana como los de las Imágenes 207 y 208. Sus aretes se distinguen porque combinan la técnica de filigrana con la técnica del "laminado", que él llama "chapa", cuando la incorpora a su diseño. Así, los aretes de la imagen 207 están realizados en plata 925, miden 13 cm de largo por 6 cm de ancho y pesan 6 gr cada uno. Además, tienen un "baño dorado" (con oro de bajo kilate)[230] y están conformados por una argolla, un primer cuerpo en forma de flor, con un botón central ("chapa"); el segundo cuerpo está formado por una lámina en forma de hoja, a la cual se le han soldado dos pares de formas alargadas parecidas a la anteriormente mencionada. El tercer y último cuerpo está formado por tres botones ("chapa"), del que penden otras formas como de perlas. De otro lado, la Imagen 208 muestra un par de aretes realizados también por el artesano David Custodio, en plata 925 con baño dorado y doble hilo miden 11 cm de largo por 6 cm de ancho, con un peso de 5 gr cada uno. Tienen argolla y tres cuerpos. El primero una flor de tres pétalos con botón en forma de perla al centro. El segundo cuerpo se une al anterior por una pequeña argolla y tiene una forma circular con el centro hueco en el que se cuelgan dos lágrimas que unidas hacen una forma acorazonada. El tercer cuerpo es la unión de tres formas alargadas, siendo la central de mayor tamaño que las anteriores.

En Túcume, distrito lambayecano, no encontramos aretes de filigrana. Más sí, unos hermosos ejemplares de plata 925, que se aprecian en la Imagen 209. Están formados por una argolla se une a un primer cuerpo en lámina y forma de flor, seguido del segundo y último cuerpo en el que va la piedra engastada. Miden 4 cm de largo por 1.5 cm de ancho. Se venden solo los días domingos en el mercado local.

[228] Visita de la autora al mercado artesanal de Monsefú, en Diciembre del 2016.

[229] Entrevista al artesano de filigrana monsefuano David Custodio Effio (nacido en 1925) en actividad hasta su deceso, en el 2015.

Hemos constatado que en la ciudad de Lima también se usan y venden aretes de filigrana. La Imagen 210 exhibe un par de aretes[231] de plata 925 con baño de oro de 18K. Una argolla precede los cuatro cuerpos, una flor de seis pétalos, la unión de dos formas alargadas, una media luna seguida de tres pares de pétalos y una forma oval hueca de la que pende una "lágrima". Los dos últimos cuerpos rematan con pequeñas "lágrimas". Estos ejemplares, son muy parecidos a los aretes de la Imagen 200, que forman parte de la colección del MVPO.

Los artesanos Elia, Rita y Pablo Custodio, oriundos de Monsefú, Lambayeque, son herederos del arte de su padre, el maestro David Custodio Effio. Todos ellos radican y están activos en Lima. Obras suyas son los aretes que se muestran en las imágenes siguientes, todos realizados en plata 925, con "baño dorado", miden 11 cm de largo por 6 cm de ancho. La Imagen 211 muestra un par de aretes con argolla y dos cuerpos, uno en forma de flor de tres pétalos, seguido por otro compuesto de formas alargadas y medias lunas, rematado con "chorritos". Los aretes de la Imagen 212 son unos aros con un pendiente central, rematados con "chorritos" y antecedidos por un cuerpo circular pequeño con argolla. La Imagen 213 nos muestra un par de aretes de cuatro cuerpos, argolla, flor de diez pétalos, flor mayor de doce pétalos con hojas, dos medialunas y lágrimas al final. Muy parecidos a los anteriores son los aretes de la Imagen 214, que cuentan con cuatro cuerpos, argolla, flor de diez pétalos y hojas, flor mayor de doce pétalos con hojas y pendiente, dos medialunas y una lágrima al final. Los aretes de la Imagen 215 llevan argolla seguida de un botón con pequeñas lágrimas a ambos lados; tienen seis cuerpos incluidos los rematados en "chorritos", los que se han ensamblado con la unión de "lágrimas". La Imagen 216 muestra un par de aretes de filigrana en plata dorada, una argolla, flor de seis pétalos dos cuerpos idénticos, en forma campanular, una flor diez pétalos encerrada por lágrimas que forman un círculo abierto, con dos pajaritos; va rematado por "chorritos". Los aretes de la Imagen 217 recrean las composiciones anteriores con los mismos elementos. Finalmente, la Imagen 218 muestra diversos pares de aretes en venta de las artesanas de Monsefú, Elia y Rita Custodio, tal como se expenden actualmente en los certámenes de Marinera Norteña en Lima.

[230] Entrevista al artesano de filigrana monsefuano David Custodio Effio (nacido en 1925) en actividad hasta su deceso, en el 2015.
[231] De la colección particular de la autora de esta investigación.

El distrito de San Jerónimo de Tunán, ubicado en la Provincia de Huancayo, en el departamento de Junín, ha sido conocido tradicionalmente como un "pueblo de plateros". Los aretes que allí se elaboran en plata 925, han sido trabajados con un solo hilo, a diferencia del doble hilo que se emplea en toda la costa norte, lo cual les resta peso, les dota mayor apariencia de fragilidad y disminuye su costo. Los artesanos de la plata en dicha localidad prefieren, los diseños en relieve, las formas cóncavas y las perlitas de adorno. Así podemos apreciarlo en la Imagen 219: Los diminutos aretes de filigrana, tienen una argolla y un cuerpo pequeño en forma de flor, seguido de una forma triangular con un círculo inscrito y terminaciones en "chorritos". Los aretes mostrados a continuación son del taller y tienda "Catalina Huanca", propiedad del artesano Demetrio Túpac Yupanqui[232]: Una imagen del conjunto de aretes es mostrada por la Imagen 220. Los pares de las Imágenes 221, 222 y 223 tienen todos argolla y un primer cuerpo cóncavo en forma de flor de cinco pétalos. El par de la Imagen 221, forma tres cuerpos de forma acorazonada de igual tamaño, formados por la unión de una "lágrima" en relieve. Los aretes de la Imagen 222, están conformados por tres esferas huecas de distintos tamaños. La Imagen 223 combina dos cuerpos cuadrangulares en los que ha insertado "lágrimas" primero y luego unas cuentas inscritas, con bordes trabajados. Los aretes de la Imagen 224 tienen argolla, primer cuerpo circular y el siguiente en forma ovalada ambos en relieve; el tercer cuerpo es una forma triangular sin ángulos y va rematado con tres pequeñas lágrimas. La Imagen 225 exhibe uno de los ejemplares más pequeños, conformados por una argolla y un cuerpo en forma de flor convexa de ocho pétalos, rematado por una lágrima. La Imagen 226, es otro diminuto par de aretes, constituido por un poste sujeto a una forma acorazonada y un segundo cuerpo en forma de mariposa formada por la unión de varias lágrimas. Los aretes de la Imagen 227 son argollas anchas con remates de perlitas, precedidos por ganchos. En San Jerónimo de Tunán se utilizan técnicas mixtas: Filigrana con el engaste de piedras no preciosas (véase las Imágenes 228 y 234). Es singular que las Imágenes 229, 230 y 231 exhiban aretes en los que se ha incorporado la figura de un auquénido o llama inscrita en un marco circular, en un cuadrado y en una media luna respectivamente.

[232] Quien es la quinta generación en el ejercicio del oficio. Entrevista al artesano Demetrio Túpac Yupanqui, 2017.

Todos ellos terminan en "chorritos". Mucho más convencionales son los diseños de los aretes mostrados por la Imágenes 232 y 233. Son argollas con poste en el primer caso y en el segundo, están formados por gancho, rosetón y dos cuerpos de lágrimas. La imagen 235 muestra en conjunto todos estos aretes ya mencionados.

Más, en San Jerónimo de Tunán, no sólo se elaboran aretes de filigrana, sino que también se comercializan los mismos. Así por ejemplo, encontramos en la tienda de la Señora Lucía Torres Gamarra[233], una serie de aretes de filigrana que habían sido encargados para su venta, por artesanos de Monsefú (Lambayeque), según nos refirió la propia artesana antes mencionada. Éstos son mostrados en las Imágenes 236 a 240. Este fenómeno de encontrar productos artesanales para su venta en lugares distintos a los de su fabricación, se explica a detalle en el ítem 3.3. de esta investigación. Todos los aretes anteriormente mencionados, han sido realizados con hilos dobles de cobre dorado. Sus largos no exceden de los 7 cm y miden en promedio 5 cm de ancho. Sus estructuras están conformadas por ganchos y se combina en la mayoría, el uso de "chapa" o metal laminado y las mitades de esferas o botones o lágrimas en bulto, con la técnica de filigrana. La mayoría de estos aretes tiene como remate o último cuerpo, una serie de "chorritos". A partir de las llamadas "lágrimas", u "hojas", que son estructuras rellenadas con hilos entorchados de metal, se crean formas de corazones, herrajes, semicírculos, medialunas y flores de cuatro pétalos. También motivos tridimensionales.

Del distrito de Catacaos, provincia y departamento de Piura, proceden todos los pares de aretes de filigrana que se exhiben a continuación. La Imagen 241 muestra un par de pendientes de autoría del artesano Víctor Yarlequé Espinoza, quien se encuentra en actividad actualmente. Han sido elaborados en doble hilo de plata 925, miden 7.5 cm. de largo por 2 cm. de ancho, con cuatro cuerpos: gancho, hojas, forma alargada con una lágrima inscrita, rematado con cinco pequeñas lágrimas. El diseño es planimétrico, solo teniendo como relieve algunas perlitas.

[233] Calle Arequipa 966-969, San Jerónimo de Tunán, Junín. Entrevista realizada por la autora el 06 de Octubre de 2017.

A los hermanos cataquenses, Rosa, Jorge, Luis y José Feragui, pertenece la realización de los siguientes aretes de filigrana de plata 925: La Imagen 242 exhibe un par de aretes con gancho, primer cuerpo de tres círculos a modo de trébol, seguido de un cuerpo en forma de medialuna que lleva inserto otro de la misma forma, con terminaciones de chorritos y algunas perlitas decorativas. La Imagen 243 muestra un juego de dije y par de aretes con gancho, de un solo cuerpo en forma de hoja. Los aretes de filigrana mostrados por las imágenes 244 a 249 inclusive, han sido todos realizados con doble hilo, en plata 950, por artesanos cataquenses residentes en Piura, integrantes del colectivo artístico "Piura filigrana"[234]. De gran aceptación y reconocimiento en la costa norte peruana son las denominadas "pavas", como las exhibidas por la Imagen 244, que cuentan con poste y seis cuerpos, obra de Wilmer Aguirre. Del mismo autor son los aretes de la Imagen 245, con gancho y esfera de un solo cuerpo. El mítico dios *Ñaimlap*[235] se muestra en la imagen 246, contando con gancho y un solo cuerpo, de autoría del artesano Urbano Cortéz. La Imagen 247 exhibe un par de aretes de filigrana de doble hilo en plata 950, denominadas "Dormilonas". Tienen gancho, seis cuerpos en alto relieve, rematando con chorritos y perlitas y son obra del artesano Urbano Cortéz. De autoría de Orlando Ramos Sosa es el diseño de los aretes de filigrana de doble hilo en plata 950, exhibidos en la Imagen 248, conformados por un poste, dos cuerpos en formas ojivales, con piedras no preciosas engastadas y engarzadas. La Imagen 249 exhibe un par de aretes de filigrana de doble hilo en plata 950, con gancho, de un solo cuerpo en forma de aro encintado, obra del artesano Wilmer Aguirre.El juego de colgante y aretes que se aprecia en la Imagen 250, procede también de Catacaos, tiene forma de flor de doce pétalos, lleva una perlita central y gancho. Están realizados en plata 925 de doble hilo. De otro lado, el par de aretes de plata, con adornos en filigrana, que se aprecia en la Imagen 251, forma parte de un conjunto de collar, brazalete y sortija denominado "Luminoso destello solar"; obra de los artesanos piuranos Alfredo Inga, Carlos Sullón y Pedro Aguirre. Con esta creación, ellos ganaron el sexto premio, categoría Joyería, del Concurso Nacional Patronato Plata del Perú del año 2015. Tienen dos cuerpos en forma de argollas además del poste.

[234] Piura filigrana [En línea]. Consulta: 12.07.2018.

[235] Cuenta la leyenda que *Ñaimlap* arribó a las costas de la actual Lambayeque con un séquito de más de cuarenta hombres, para poblar y civilizar a las gentes allí residentes. (Fernández,2012,p.9).

En Lima, se expenden aretes de filigrana, elaborados en cobre, con baños plateados y dorados, utilizando perlas de fantasía y piedras no preciosas, tal como los apreciamos en las siguientes imágenes. En la Imagen 252, figuran aretes en cobre con baño plateado, gancho, tres tiempos de hojas y perlitas de remate. La Imagen 253, exhibe a un par de aretes en cobre con baño plateado, gancho, tres tiempos de hojas, medias lunas y piedras no preciosas de remate. Un par de aretes en cobre con baño dorado, con gancho, cuatro tiempos de flor, hojas y lágrimas de remate, se aprecian en la Imagen 254. La siguiente imagen (255) exhibe un solo arete elaborado en cobre con baño dorado, gancho, tres tiempos de hojas, piedras no preciosas engarzadas y lágrimas de remate. Asimismo, tan solo un arete es mostrado por la Imagen 256: Realizado en cobre, lleva un baño plateado, con poste, cuatro tiempos, círculo pequeño, seguido de dos círculos y media luna, con remate de perlitas de fantasía. Finalmente, la Imagen 257, exhibe un par de aretes de filigrana en cobre con baño dorado, con gancho, tres tiempos, dos de flores y uno de hojas, con lágrimas de remate.

4.5.3. Diseños.

De las muestras analizadas, se aprecia que, en cuanto a las dimensiones, predominan los aretes largos de filigrana, es decir, que llegan hasta la base del cuello femenino, midiendo hasta 13 cm de largo. Aunque, también existen aretes cortos de 3 cm de largo. Las estructuras de los aretes en cuestión, dentro de las cuales se enrollará o rellenarán los hilos entorchados o torcidos, son en su mayoría, planas, de formas circulares o semicirculares, aunque también existen los rombos, cuadrados y triángulos; las formas de lágrimas u hojas también son muy comunes. Abundan las formas de flores de varios pétalos y los corazones son también comunes, en especial formando el primer cuerpo del arete.

Algunos diseños, en especial los que provienen de Ayacucho o de San Jerónimo de Tunán, en Junín, han perdido la planimetría a favor de superficies con relieves, inclusive esferas de fondo vacío hechas íntegramente en filigrana. Muchos de estos aretes son adornados con perlitas de fantasía o esferas pequeñísimas. Como parte de la ornamentación, también hay piedras no preciosas engastadas y algunas perlas de río. En las terminaciones del arete, van alternativamente, pequeñas “lágrimas” (formas de alargadas planimétricas) o, los llamados “chorritos” (esferas alargadas, volumétricas, que asemejan gotas de agua); o, en su defecto “culebritas” que son diminutas terminaciones en forma de

resortes.

De otro lado, hemos podido apreciar que, la ornamentación de los aretes de filigrana se ha realizado también, combinando varias técnicas, tales como la del laminado o "chapa"[236], en Monsefú, Lambayeque. Así, puede verse en el arete mostrado por la Imagen 258, elaborado por los herederos de David Custodio Effio y los de la Imagen 207, par de pendientes realizados por el propio artesano monsefuano. También, hemos verificado que la "chapa" se ha utilizado en Trujillo, tal como aparece en los aretes de plata mostrados por la Imagen 193.

Resulta menester precisar que, uno de los motivos iconográficos predilectos en los aretes de filigrana del Perú, son las aves. Así es de verse en la Imagen 259, dibujo del artesano Orlando Garay Farro, diseño al cual él mismo denomina, "Dormilonas del tú y yo"[237]. Y entre tales aves, son predilectas para el diseño de aretes realizados con la técnica de la filigrana en el Perú, las llamadas "pavas"[238], especialmente en Trujillo (La Libertad), como se ha demostrado con las Imágenes 198 y 244.

[236] Entrevista de la autora al artesano David Custodio Effio, realizada el 09 de Abril del 2008.

[237] Dicho tomado del artesano Orlando Garay Farro, en la entrevista realizada por la autora en su taller de Monsefú, Lambayeque, el 24 de Febrero del 2008.

[238] La pava aliblanca (Penelope albipennis) es un crácido endémico de los bosques secos del noroeste del Perú y se encuentra críticamente amenazado de extinción debido a la cacería y destrucción del hábitat. Tomado de: Wikipedia [En Línea]. Consulta: 23.09.2021.

Otros animales presentes en el diseño de aretes de filigrana son las "llamas"[239]. Así se aprecia en el caso de los aretes de San Jerónimo de Tunán, Junín, mostrados por las Imágenes 229, 230 y 231.

Como parte de la elaboración del diseño de los aretes de filigrana, el artesano habrá siempre de considerar, su carácter movible. Tal efecto lo logrará con la unión de los cuerpos del arete, a través pequeñísimas argollas que enlazan a éstos. La "movilidad" del arete, dependerá también del peso del mismo, factor que el artesano también ha contemplado. Así, si el arete fue confeccionado con "un solo hilo" como suele hacerse en San Jerónimo de Tunán y puede apreciarse en las imágenes 219 a 235 inclusive, será mucho más liviano y delicado, que, si ha sido elaborado "con doble hilo" (como se realiza por ejemplo en Catacaos y Trujillo, que se muestra en las imágenes 242 a 252; 189 a 194).

Un importante evento a nivel nacional organizado desde hace más de una década por el "Patronato Plata del Perú"[240], evidencia la producción actual y el diseño exquisito de los aretes de filigrana en nuestro país es el "Concurso Nacional de Plata". La versión del año 2011 de dicho evento, por ejemplo, galardoneó con el Segundo Premio, en la categoría joyería, a un conjunto de joyas a las que pertenecen los aretes que se aprecian en la Imagen 260. Este par de aretes, ha sido realizado íntegramente en plata, con la técnica de filigrana y con cuentas de chaquira[241] de *Spondylus*[242] *y* forma parte del conjunto con collar denominado "Néctar". El ganador de dicho premio fue el "Taller San Francisco de Asís", de Lima. Los aretes son más bien volumétricos y tienen dos cuerpos, un botón con poste y tuerca o seguro y una forma tubular, conformada por una malla o red, de la que penden colgantes "chaquiras", es decir pequeños trocitos del molusco sagrado, de distintas formas, a modo de cuentas, horadados por el centro a fin de ensartar por éstos el hilo de Plata. Remate que le da una grácil movilidad a los aretes, lo cual, como ya ha sido mencionado, constituye una característica básica de los aretes de filigrana contemporáneos del Perú.

[239] La llama, (Lama glama), es un mamífero artiodáctilo doméstico de la familia Camelidae, abundante en la Puna o Altiplano de los Andes de Perú, Bolivia, Chile, Ecuador, Argentina y Colombia.

[240] Asociación peruana que promueve la labor artesanal en joyería y escultura en el precioso metal, organizando concursos y publicando obras de investigación. Plata del Perú [En Línea]. Consulta: 21.12.2018.

[241] Voz Quechua que significa cuenta de collar, pulsera o cualquier otra joya, que proviene de algún fino material, especialmente de Conchas.

[242] Molusco que se usa desde la civilización Caral (5,000 años de antigüedad desde el presente- Precerámico), para la elaboración de joyas. Tuvo un altísimo valor, tanto sagrado como social.

CAPÍTULO V EL USO Y VALOR DE USO DE LAS OREJERAS Y ARETES DE FILIGRANA EN EL PERÚ.

5.1. Simbolismo religioso prehispánico.

Desde la Civilización Caral-Supe, en el Perú, "la elite se diferenció por los adornos personales" (Shady,2009,p.42). Y, las orejeras más antiguas halladas corresponden a esta cultura[243]. Consideramos de que, existe una valoración importante, trascendente de las orejeras y también en los aretes en los que se ha utilizado la técnica de filigrana. Así, la investigadora María Luisa Vetter (Vetter,2008,p.78), sostiene que, tanto el metal, como todo lo que implica su obtención, desde la extracción del mineral hasta la pieza acabada, tiene un significado particular dentro de la ideología religiosa de los pueblos andinos. Ello es precisamente, lo que ha permitido que esta técnica y estos objetos –con notables cambios en sus características plásticas- aún se elaboren y se usen hoy en día en el Perú.

Así, nos planteamos como uno de los objetivos de esta investigación, "identificar cuál fue la evolución del uso de las orejeras desde la etapa Precolombina y el uso de los aretes de filigrana hasta la actualidad, discriminando el valor simbólico de dicho uso u ornamento" [244] . Es decir, analizar quiénes los han usado preferente o exclusivamente, –en el caso de orejeras y aretes coloniales y republicanos-, y, quiénes aún los usan y por qué razones o fundamentos. Buscar el significado de este atributo, que ha formado parte de la parafernalia de determinados tipos de personas. Y esto por cuanto resulta ser un aspecto específico de la investigación histórica artística, ir más allá de las propiedades formales de los objetos artísticos en busca de un estilo[245]. Estilo que según Meyer Schapiro es: […] un sistema de formas cualitativas llenas de expresión, en el cual se manifiestan la personalidad del artista y la filosofía de todo un grupo […] es un portavoz de la expresión para cada uno de los miembros de este grupo que

[243] Véase la imagen 66 A, un par de orejeras elaboradas en concha de abanico, de Caral.

[244] Plan de investigación para la tesis: "Tradición de los aretes de filigrana en el Perú", para optar por el título de Licenciada en Arte, por la Escuela Académico Profesional de Arte, de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

[245] Schapiro citado por Bialostocki, sostenía que, para cualquier historiador de la cultura o filósofo de la historia que se esforzara por llegar a una síntesis, el estilo es la manifestación de una cultura como un todo y representa una característica visible de su unidad (Bialostocki,1973,p.13).

sabe comunicar y plasmar los valores religiosos, sociales y morales de la vida por medio de la potencia de expresión emotiva de las formas. (Bialostocki,1973,p.13).

Las damas y varones quienes usaron orejeras en el Perú antiguo, ejercieron roles religiosos, militares y políticos. Así, las investigaciones arqueológicas han interpretado que las orejeras, junto con otros objetos de uso personal, hallados en las tumbas precolombinas: "[…] se usaban en determinadas ceremonias litúrgicas o como signo distintivo de personajes de élite, como sacerdotes, guerreros, curacas […]" (Carcedo,2005,p.16).

Refiriéndose a hallazgos arqueológicos en Tumbas Reales de Sipán y en San José de Moro[246] o, en las Tumbas del complejo ceremonial Sicán en Batán Grande[247], la investigadora Paloma Carcedo también afirma que estas orejeras correspondían a los roles que sus usuarios desempeñaron en vida (Carcedo,2005,p.16). Así, de las colecciones de ceramios de ML, MNAAHP, MAJC, MANB, MC, y MST, hemos apreciado representaciones de guerreros –todos varones-, en las Imágenes 34 y 35, un tejedor en la Imagen 31, un músico en la Imagen 32, sacerdotes, -varones y damas-, en uso de orejeras circulares, conforme se aprecia de las imágenes 28 y 29.

Por su parte, Christopher Donnan (Donnan,1992,p.142) interpreta que, el uso de orejeras de metal, con lentejuelas, (ver ejemplares de la Imagen 84), fue planeado también para lograr efectos de color, luz y sonido: "Muchas veces con el movimiento del individuo o a causa del viento, los pequeños discos vibraban y producían espectaculares reflexiones de luz."

Vetter (Vetter,2008,p.78) apoya dicha idea, afirmando que: Es posible que el indígena buscase relacionar esas características de los metales con la naturaleza, como imitar el canto de los pájaros, el tintineo del objeto bajo la acción del viento, el murmullo del mar o el grito de un animal, es decir, de alguna manera intentó infundir en ellos un sentido cosmológico […] de tal modo además, que sería posible identificar al personaje que hacía sonar el objeto dentro de una ceremonia ritual.

[246] Cultura Moche 200 D.C. - 800 D.C..

[247] Cultura Sicán 950 D.C.– 1050 D.C..

En la muestra de aretes analizada en el capítulo primero de esta obra, -aunque si bien es cierto que encontramos ejemplares de concha de nácar y también de madera-, la gran mayoría de orejeras son de metal, aleaciones de cobre dorado, oro y plata. Carcedo afirma que el metal tiene una cargada connotación religiosa y simbólica, lo cual le convierte en un elemento de estatus social, que acompañaba a quien lo usaba en la vida y después de la muerte (Carcedo,2005,p.16). Dicha investigadora sostiene también que los objetos que conformaban la parafernalia de los personajes principales de las culturas Moche y Sicán: "[…] representaban el rango jerárquico, político y religioso del personaje que los llevaba no sólo en vida, sino también en su viaje a la muerte." (Carcedo,2005,p.16).

En cuanto al metal con el que se realizaron las orejeras, hubo respecto de él, un gran control de riqueza acumulable, muy unido a una fuerte connotación de acaparamiento de poder "simbólico-religioso" más que "político-guerrero", que tenía dicho metal como base de este poder. Paloma Carcedo (Carcedo,2005,p.20) explica que, la importancia del metal no solo se centraba pues en el valor económico que en sí mismo poseía (oro como metal precioso o imperecedero, plata o cobre), sino en otras características simbólicas que se le agregaban al objeto mediante signos externos, como el color superficial metálico, no importando tanto la composición interna del mismo, sino el aspecto, que el que lo veía percibía de él, el sonido que producía al usarlo, la cantidad o número de piezas iguales que debía llevar, dónde, cuándo y cómo, así como el fin para llevarlo, etc.; porque estos agregados, en el fondo eran los que definían el fin para el cual habían sido hechos y los valores espirituales de la cultura que los fabricó.

De otro lado, Sánchez Montañés confirma la idea de que el valor del metal amarillo fue mucho más simbólico que material (Sánchez Montañés,1988,p.10), y que, además de apreciarse las propiedades intrínsecas del oro, su atesoramiento se hacía con exclusividad por personajes socialmente destacados, reservándose su uso para ciertas clases sociales, pero que, insiste, nunca fue usado como "valor de cambio". Sobre ello, Vetter concluye que: "[…] su valor era tal que incluso los desechos del trabajo de metal eran incorporados como parte de las ofrendas, junto con las piezas magníficamente trabajadas " (Vetter,2008:243).

Consideramos que los símbolos o imágenes representadas en las orejeras y aretes en el Perú antiguo, tales como las deidades celestiales, animales, vegetales

y seres sobrenaturales, fueron tremendamente importantes. Si las orejeras eran importantes, también lo fueron la apariencia de estos objetos y sus acabados, lo cual se confirma con el empleo de técnicas no solo constitutivas sino también ornamentales, como se ha desarrollado en el capítulo primero de la presente investigación. En tal sentido, Emma Sánchez Montañés afirma, refiriéndose al oro, que: "[…] su peculiar color y brillo hizo que en muchos lugares fuera considerado como un don divino, como el sudor del sol en relación mágica con él." (Sánchez Montañés,1988,p.10).

Resulta una verdad de perogrullo, afirmar que las vestimentas y los adornos son el reflejo de las diferentes clases sociales. Según Mohen, el desarrollo de la metalurgia mochica se benefició de este tipo de sociedad de alta estratificación social y contribuyó así a la expresión de su propio prestigio, precisando que los adornos también indican el rango social del propietario (Mohen,1992,p.63). Evidencia de ello es el caso de una dama de alto rango político y religioso, en la sociedad mochica del siglo IV, llamada "Señora de Cao", quien usó como parte de su parafernalia, tanto orejeras como aretes, (véase las Imágenes 85 A, 86 A hasta 92 A inclusive). Esta gobernante norteña, muestra en su ajuar exhibido en el MC, pares de aretes en cobre que muestran con gran naturalismo, soles o estrellas con once rayos o puntas, felinos, peces, langostinos, sacerdotes, guerreros, etc. Al respecto, resulta peculiar que el Arqueólogo Mujica Barreda sólo halla identificado en el ajuar antes mencionado, excavado en el sitio arqueológico "El Brujo", en la "Huaca Cao"[248], a las orejeras, las que califica como: "[…] signos de poder por excelencia" (Mujica,2007:243). Más, no identifica ni menciona a los aretes, señalando que las orejeras hasta ahora sólo habían sido encontradas en asociación a personajes masculinos de alto rango (Mujica,2007:243). Afirmación que consideramos inexacta, puesto que otros descubrimientos arqueológicos han demostrado lo contrario.

El caso de la "Dama de Cao" no fue el único caso de enterramientos realizados con gran boato, en contextos sacralizados y como personajes principales o de élite. Las tumbas de las Sacerdotisas de San José de Moro[249], así como el entierro y ajuar funerario de la llamada "Dama de Chornancap", en

[248] Ubicada entre los Distritos de Magdalena de Cao y Santiago de Cao, en el Valle de Chicama, Departamento de La Libertad.

[249] Moche, siglos II-VIII D.C..

Lambayeque[250], son evidencia de ello. Y, sobre todo, a los restos y ajuar funerario de la "Señora de Cao", quien fue la primera dama, según la Cronología, que usó orejeras y también aretes en el antiguo Perú.

Es menester precisar que, utilizamos el término "élite" en el sentido en el que lo utilizan Castillo y Holmquist (Castillo y Holmquist,2000,p.13), para evidenciar una casta de poder social, político y/o religioso, no de los varones sino de las mujeres, a partir de la llamada "Arqueología de género". Finalmente, otra dama de élite, que apreciamos en la Imagen 10, corresponde a la misma cultura y también usa orejeras circulares[251].

Waldemar Espinoza denomina "Orejones de sangre" a los Incas, sin duda, a causa del agrandamiento de los pabellones de las orejas que éstos hacían, para facilitar el uso de orejeras (Espinoza,1977,p.87). Jiménez Borja confirma este hecho, al referir que, el acto de horadar las orejas, para poner en ellas las orejeras, daba lugar a ceremonias, y, que el tamaño de la orejeras dependía de la condición de la persona. La alta clase Inca usaba grandes orejeras que exigían una horadación especial y el peso de las orejeras determinaba que el lóbulo de la oreja se agrandara (Jiménez Borja,1998,p.100).

Por su lado, Taullard (Taullard,1941,p.15 y 16) describe que:

[…] El arón, es un gran disco de oro que los nobles introducíanse en el lóbulo de la oreja, al cual, para tal fin, lo iban agrandando paulatinamente por medio de palillos en forma de cuña, cada vez más grandes. Cuando se quitaban el arón, quedaba el lóbulo colgando largamente, dando así el aspecto de una oreja grande, de donde les vino el nombre de "orejones", con que despectivamente los españoles denominaban a los incas […]

En las muestras analizadas en el primer capítulo, en especial las Imágenes 96 a 101, apreciamos que el uso de orejeras fue constante para los personajes de élite, sacerdotes e Incas. No ocurre lo mismo en el caso de los aretes, puesto que no hemos encontrado evidencia alguna de aretes en esta época, ni en varones ni en damas.

[250] Cultura Lambayeque, siglos X-XI D.C..

El valor simbólico del oro debe haberse sacralizado aún más en esta época, conforme se conoce por las Crónicas. Juan José Vega (Vega,2004,p.14) nos recuerda al respecto, el dicho de Fray Martín de Murúa en "Historia de los Incas", "No había cosa que no la tuvieran contrahecha de oro". Este concepto será repetido por el Inca Garcilaso De la Vega, quien afirmaba que había quedado constancia de la presencia de unas cinco mil mariposas ligerísimas, de un gramo cada una, en el *Qorikancha*[252]. El colmo del refinamiento lo describe este cronista, al referirse a los colibríes que lucían, "apenas prendidos como volando y chupando la miel de las flores" (Vega, 2004,p.14).

La gran importancia que en general tendría la labor metalúrgica y la orfebre durante el *Tawantinsuyu*[253], y por tanto, los objetos que se producían con estas técnicas, como las orejeras, se evidencia con la especialización del trabajo, que implicó a mediados del siglo XV, llevar al Cuzco a los chimúes, -los mejores artesanos orfebres de la época, a través de la *mita*[254]o de la *mitma*, que era el destierro por razones políticas, o, tal vez con ambas instituciones. Sea como haya sido, Jiménez Borja (Jiménez,1998,p.214) sostiene que el uso de las orejeras,-así como otros trascendentes aportes culturales-, fueron llevados por las culturas norteñas al Cuzco; hipótesis que nos parece muy coherente y lógica, pero que valdría la pena sustentar adecuadamente en su oportunidad.

5.2. La opulencia de la plata colonial.

De las muestras analizadas, registradas en las Imágenes 110 a 150, tanto en los soportes de óleos, como en las acuarelas o pares de aretes propiamente dichos, se verificó el empleo de la plata para la elaboración de aretes, quedando restringido el oro – o metal dorado-, para la realización de orejeras sólo de la nobleza incaica. Esto a diferencia de las épocas Antigua e Inca, en las cuales la plata no fue utilizada independientemente, sino en combinación con otros metales, tales como el cobre y el oro.

[251] "Pintura mural de Pañamarca". Sitio arqueológico "Pañamarca", Valle de Nepeña, Chimbote. Tomado de: Bonavia, 1974:2.

[252] Templo Inca ubicado en el Cuzco. Vocablo Quechua (Runasimi), significa lugar o casa de oro: *Quri*= oro; *kancha*= lugar o patio cercado. Tomado de: Layme, Teófilo. Diccionario Quechua-Español. [En línea]. Consulta: 22.12.2018.

[253] Nombre de la unión de las cuatro provincias o territorios que se extiende por el Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Norte de Chile y Argentina. Las cuatro provincias que coinciden con los puntos cardinales son, *Collasuyo, Chinchaysuyo, Contisuyo y Antisuyo.* Vocablo Quechua (Runasimi): *Tawa* = cuatro; suyu= departamento; cada una de las partes en las que se divide un territorio, cuyos límites están determinados por razones administrativas, económicas y políticas. Tomado de: Layme, Teófilo. Diccionario QuechuaEspañol. [En línea]. Consulta: 22.12.2018.

[254] "…un sistema de trabajo a favor del Estado Imperial del Tahuantinsuyo, donde se movilizaban multitudes de indígenas a trabajar por turno en labores de construcción de caminos, puentes, fortalezas, centros administrativos, templos, acueductos, explotación de minas, etc. Existía una mita para servicios especiales como las labores de cargueros del Sapa Inca, músicos, chasquis y danzantes, los obligados a cumplir esta labor eran los adultos hombres casados, más no las mujeres, comprendían entre los 18 y 50 años." (Espinoza, 2008:322).

Es significativo que, durante la Colonia se diera este auge en el uso de la plata, puesto que ello generó la explotación minera indiscriminada de este metal, como hemos detallado en el capítulo segundo, subcapítulo 2.3.. Así, el Maestro Francisco Stastny (Stastny,2001,p.111) afirma respecto al uso de objetos en plata, dicho que extendemos al uso de aretes, que este metal se encontraba en todos los ámbitos sociales, con significados simbólicos extremadamente variados, desde los contenidos religiosos más sagrados, hasta la riqueza y el poder mundanos o la antigüedad de la alcurnia y la distinción de clase:

[…] La Plata fue una materia prácticamente ubicua en la sociedad colonial. Obra de arte, objeto místico, adorno social, símbolo histórico, pieza de intercambio con el estado o simple signo de opulencia, la Plata fue todo eso, al unísono. De algún modo, su posición en la sociedad virreinal es equiparable a la que tuvo la textilería en el Perú prehispánico, también aquella combinó elevados simbolismos ideológicos con valores de intercambio económico y retribución de tributos (Stastny,2001,p.115).

Más allá de la técnica, el material, el estilo u ornamentación de las joyas, está presente el incomparable espíritu de la dama limeña de la época. Resulta pues inadmisible la idea de que ellas, no se hayan preocupado por adornar ambos lados de sus rostros con un par de hermosos aretes, "[…]incapaces de dejar inactivo su temible ojo izquierdo así como de abandonar su uniforme de perdición, su lujo manirroto, su gracia danzante, todas las elegancias del vivir […]" (García Calderón,1936,p.14 y 15).

5.3. La democratización de las artes durante la república.

Cristina Esteras sostiene que, durante la República, los indígenas, bien al amparo de los maestros españoles o por su cuenta, continuaron fabricando numerosos objetos de plata y oro, de acuerdo, eso sí, a los gustos y criterios de la sociedad europea. Sostiene, que la estética occidental fue "reinterpretada" en la mayoría de las ocasiones

(Esteras,1986,p.120). Más, si bien verificamos un uso constante de aretes, en retratos al óleo, dibujos y en algunos pocos ejemplares de aretes (en las Imágenes 151 a 183), la gran mayoría de estos no fueron hechos en filigrana. Evidenciamos en ellos un gusto muy occidental y en muchos casos, copia idéntica del uso imperial. Usaron aretes tanto damas españolas y mestizas; damas de

compañía, como mulatas, lavanderas, niñas, bebés, etc.

Léonce-Marie-François Angrand, ejerció el cargo de Vice-cónsul de Francia en Lima entre los años 1834 y 1838 (Angrand,1972,p.16), -período en que el Perú se hallaba empobrecido por las luchas independentistas y los conflictos e inestabilidad de la República naciente-. Dicho artista viajero nos ha legado un valioso registro con sus acuarelas, en las que suele retratar la vida popular y los ropajes iberoamericanos (Angrand,1972:22), llevado por su curiosidad exotista y por los prejuicios de su tiempo romántico, como lo señala J. Edgardo Rivera Martínez (Angrand,1972,p.22). En su obra, la mayoría de mujeres no lucen aretes. Dos damas en la Imagen 169 y una más en la Imagen 170 lucen aretes cortos, plateados, casi en forma triangular. Y es que el contexto económico y político nos induce a interpretar que la pobreza no daba lugar ni espacio para engalanarse con joyas, como en el caso de las "rabonas" que apreciamos en la Imagen

171. Pero, no ocurriría así durante las fiestas religiosas, oportunidad en las que las amas engalanaban con sus propias joyas a sus esclavas, para que lleven en bandejas las misturas, como ofrendas a la iglesia, tal como se aprecia en la Imagen 172. Las Imágenes 173 y 174 nos dejan ver a mujeres populares de Huanchaco, en Trujillo, con grandes aretes, aunque sus formas no se aprecian con gran nitidez.

De otro lado, el historiador Juan José Vega se refiere al auge del uso de la filigrana en Ayacucho a inicios de la República, en el contexto en el que acontecía la decadencia y desaparición de las vajillas y otros objetos pesados de plata, que fueron reemplazados por la loza inglesa. Fue entonces que, según dicho autor, los artistas emplearon la plata en objetos más ligeros, como joyas personales, entendemos, aretes (Vega,2004,p.44).

5.4. Usos y usuarios contemporáneos.

Arturo Jiménez Borja, señala con criterios etnográficos que, queda aún en el país, como rezago de los viejos tiempos, "un gusto por usar joyas de tumbaga, como se encuentra en muchas tumbas prehispánicas" (Jiménez,1998,p.222). El autor refiere, al respecto de ciertas mujeres en el norte del país, que su importancia radica en que muchas de ellas tenían el rango de cabeza de etnia, es decir, que eran "cacicas" [*sic*], como las llamaron los españoles y que lo siguieron

siendo hasta el siglo XX (Jiménez,1998,p.100). También, indica Jiménez, que en un reducto en la selva, en una etnia conocida con el nombre de "Orejones" [*sic*] se usaban orejeras muy grandes, no pesadas, hechas con la médula del tallo de un árbol o de palo de balsa (Jiménez,1998,p.100).

Mucho ha cambiado contemporáneamente, el valor de uso de los aretes y de los aretes de filigrana en sí. Atributo emblemático de distinción social, política y religiosa, como lo fuera en las épocas del Perú antiguo e Inca, así como también y a su propio modo, durante la Colonia y la República. Lo cierto es que los aretes de filigrana se producen propiamente como tales en esta época, vale decir, a partir de 1920.

La impronta e inventiva de los bardos criollos durante las primeras décadas del siglo XX y aún durante el siglo XXI, inmortalizan en sus versos, el supremo valor que otorgan, tanto al objeto, los aretes, al apreciado metal, el oro, y a su técnica por excelencia,

-la filigrana-. Así lo hemos recogido, tanto de la música popular, como del testimonio que damos de su interpretación en peñas y fiestas costumbristas en los últimos años[255]. Un "dicho", recitado durante la interpretación de una marinera norteña, entre la primera y la segunda, como es tradicional, hace énfasis en el reiterativo uso de los aretes. Y dice así, "Tanta capa colorada, tanto zarcillo de oro. Si la vaca fuera honrada, cuernos no tendría el toro." [256].

De otro lado, los versos de una conocida cuarteta de una "Marinera de Lima", llamada "Canto de jarana", se expresan, atribuyendo la calidad de la filigrana, es decir, toda la belleza, la finura, la exquisitez, la elegancia y la gracia, a una "Zamba" [257], "Ayyy zambita, color canela cómo no, ayyy zambita, color canela cómo no. Zambita, zamba, zamba, zambita sí. De filigrana cómo no."[258]

La letra de la Marinera Norteña titulada: "Aretes de oro[259]", se explaya respecto al uso de los aretes de filigrana y a su significado contemporáneo.

[255] Se refiere a la interpretación y ejecución musical de las marineras por conjuntos musicales criollos, con voces, guitarra y cajón que se ha podido apreciar directamente en fiestas, jaranas criollas, celebraciones religiosas y peñas en la ciudad de Lima, sobre todo. Dado que la autora es bailarina intérprete de la Marinera, bien cultural inmaterial, que ha sido declarado Patrimonio Cultural Peruano, desde el año 1986.

[256] Dicho retenido por la memoria de la autora, escuchado recitar en Peñas, donde ella interpretaba la Marinera Norteña.

[257] Mezcla de negro y blanco, conforme a la definición de castas del siglo XVIII, en Lima, según el Virrey Amat y Junient.

[258] Versos de una Cuarteta anónima de Canto de Jarana, que la autora ha retenido en la memoria, tomado de alguna de las jaranas criollas en las que ha participado como bailarina intérprete de la Marinera limeña, en la ciudad de Lima.

[259] Letra de autor anónimo, aunque existe la partitura. Descartamos a la compositora norteña Lucy de Mantilla, quien declinó ser la autora.

En cuanto a los comercializadores de los aretes en filigrana en el país, algunos de ellos afirman que, quienes los compran o adquieren para su uso, en primer lugar, constituyen un público de turistas extranjeros, y, en segundo lugar, las personas quienes bailan Marinera y Tondero en los concursos[260]. Más, ciertos artesanos de Trujillo por ejemplo, afirman, que son los propios pobladores quienes los adquieren para su uso común[261]. Otro grupo y más pequeño de usuarios de aretes de filigrana son los pobladores de distritos de Lambayeque[262], Mochumí, Íllimo, Pacora y sobre todo en Mórrope. Y también los pobladores del propio Catacaos, en Piura; a donde viajan a vender sus propios aretes o los compran a fabricantes directos[263]. Esto ocurre además en lugares en donde también son productores, como en el distrito de San Jerónimo de Tunán, en Junín[264].

Resulta muy sorprendente y más aún contradictorio que, ante el ancestral uso de orejeras y aretes desde el Perú antiguo, pues sin duda alguna, se

[260] Entrevista de la autora a Doris Viña Arévalo, comercializadora de aretes de filigrana en Trujillo. También el comercializador Abelardo Cortez de San Jerónimo de Tunán, en la entrevista respectiva.
[261] Entrevista de la autora a Luis Arangoitia Ramos, artesano y comercializador de aretes de filigrana, de la Liga de artesanos del Perú, (Jirón Colón 427, Trujillo, La Libertad).
[262] Entrevista de la autora al Maestro artesano David Custodio Effio, natural de Monsefú, Lambayeque.
[263] Entrevista de la autora, al Maestro artesano José Manuel Garay Farro, ganador del VI, VII, VIII, X y XI Concurso Nacional Plata del Perú; en su casa en Monsefú, Lambayeque.
[264] Entrevista realizada por la autora a Arturo Túpac Yupanqui, Maestro artesano y comercializador de aretes de filigrana en San Jerónimo de Tunán, Junín.

usaron orejeras desde y en la civilización Caral[265], exista en general, muy poca evidencia material de su uso. No existe en nuestro país ningún museo de joyas de todas las épocas históricas, no obstante haber tenido nuestro país uno de los más grandes desarrollos en técnicas orfebres del mundo, en la antigüedad[266].

Es en la época Republicana en la cual se evidencia mayor inexistencia, tanto de orejeras como de aretes. Así, las escasas fotografías, lienzos al óleo, o dibujos, nos presentan generalmente a la mujer indígena sin aretes[267]. La Guerra del Salitre[268] podría explicar y justificar la desaparición de las joyas, sobre todo las femeninas, porque se conoce que éstas fueron robadas, saqueadas, o entregadas como parte de pago para impedir el secuestro de familiares. En muchos casos las joyas de la familia fueron enterradas[269] en el subsuelo de las propias casas para evitar el pillaje.

Un fenómeno antropológico acontecido en nuestro país desde mediados del siglo XX, ha permitido que se usen y revaloren los aretes de filigrana, sobre todo, los de la costa norte[270]: Los concursos nacionales de Marinera Norteña y Tondero. En estos eventos, que se realizan todos los meses del año en distintas provincias del país, las niñas y damas que interpretan nuestro baile, se engalanan con aretes de filigrana, tal como se aprecia en la Imagen 261, un afiche promocional de uno de estos eventos. En la Imagen 262[271], se aprecian, junto con una vestimenta tradicional femenina de Monsefú, Lambayeque, aretes del mismo lugar, de cinco tiempos, realizados en plata 925 bañados en oro 18K, del taller del maestro artesano Don David Custodio Effio.

[265] El uso de orejeras de Concha de Nácar por personajes de élite, ha sido evidenciado por los mismos ejemplares que forman parte del Proyecto Arqueológico Caral Supe (PEACS), y, por la representación de estos, en una estatuilla votiva de un supuesto sacerdote. Véase imágenes 22 y 22A.

[266] Con la excepción del "Museo Oro del Perú", ubicado en el distrito de Surco, en Lima, (Museo Oro del Perú [En Línea]. Consulta: 12.12.2018), que atesora en su colección distintos objetos de oro, plata y cobre del Perú antiguo, sin discriminar de todos ellos a las joyas de este período, especialización que consideramos indispensable desde la gestión museística.

[267] Por ejemplo, la imagen 186.

[268] También llamada "Guerra del Pacífico"; se libró contra Chile, de 1879 a 1883.

[269] El "entierro" fue una práctica muy conocida y difundida en el país, consistente en los escondites secretos de las joyas y otros objetos de valor, que hicieron muchas familias en las profundidades de los suelos de sus viviendas, para evitar así el saqueo por parte del ejército chileno, durante la Guerra del Salitre. Los de aretes de filigrana mostrados por la imagen 192, han sido encontrados de este modo, según refieren sus actuales propietarios.

[270] La autora de la presente investigación es bailarina intérprete de la Marinera Norteña, ha participado en concursos nacionales y es frecuentemente invitada a calificar como Jurado en algunos de estos eventos, por lo que puede dar fe de ello.

[271] Foto de la autora, luciendo un traje tradicional de Monsefú, Lambayeque y los aretes de filigrana del mismo lugar.

Contemporáneamente, el uso de los aretes de filigrana es potenciado y motivado por las fiestas tradicionales y costumbristas. Hemos constatado que, solo en algunos lugares como en Catacaos (Piura) y Monsefú (Lambayeque), las lugareñas usan aretes de filigrana, pero sólo en los días de fiestas tradicionales, como en la celebración del "Señor Nazareno Cautivo de Monsefú"[272]; oportunidad en que las damas de las generaciones mayores ostentan su riqueza y posición social con su uso. También acontece así, en algunos distritos situados al Nor Este de Lambayeque, donde se conoce que los aretes de filigrana se adquieren por los lugareños, según afirman algunos artesanos[273]. Así, existe el uso de unos aretes muy singulares, con piedra engastada y de plata 925, en Túcume (Lambayeque), aunque no de filigrana, y las lugareñas afirman comprarlos de artesanos foráneos que llegan a su mercado local los días Domingos a vender [274] .

Interpretamos que el alto precio de venta de un par de aretes de filigrana en plata 925[275], es lo que ha impedido su uso continuo. Lamentablemente, la costumbre de regalar oro o de engalanarse con joyas de este fino material, para relievar la oportunidad social, como por ejemplo en Bautizos, Primeras Comuniones, casi se ha perdido en el Perú. En cambio, en la República de México, las iniciativas de los investigadores y las políticas públicas de salvaguarda y revitalización de estos bienes culturales inmateriales han permitido que, investigadoras, como Silvia Terán puedan haber documentado el uso alhajas en Yucatán:

[...] todavía el consumo de alhajas refleja la identidad regional, sobre todo en las mestizas. El lenguaje del oro, entre ellas, no es sólo estético. En su cultura, el oro significa la solidez del compromiso y el matrimonio, la seguridad del ahorro, el lucimiento de la fiesta y la única propiedad real de la mestiza. Las clases altas y medias de las ciudades, que han ido adoptando los industriales gustos de otros lados, todavía conservan de algún modo el aprecio por la filigrana, el coral y el cocoyol (Terán,1998,p.10). La Imagen 263 muestra a una mujer mestiza de Yucatán, México, luciendo aretes de filigrana denominados "Calabacitas". La Imagen 264, exhibe dichos aretes que han sido realizados en plata, con gancho y tres tiempos engarzados entre sí: Flor de seis pétalos con botón o perla; lazo con botón o perla y cuerpo tridimensional en forma de calabaza con base de flor de seis pétalos.

[272] El 14 de Setiembre es la fecha central de esta celebración.
[273] Entrevista realizada por la autora al Maestro artesano David Custodio Effio, natural de Monsefú, Lambayeque.
[274] Véase la imagen 209, foto de Susana Bances, del caserío La Raya, en Túcume, Lambayeque.
[275] Al momento del cierre de esta investigación, un par de aretes de filigrana de 7gr cada uno, de 12 cm de largo, en Plata 925, en la ciudad de Lima, cuesta alrededor de $100 Dólares Americanos.

CAPÍTULO VI EL ARTISTA Y SU ÉPOCA.

6.1. Los orfebres prehispánicos.

Para lograr una mejor valoración del artista orfebre de joyas en el Perú antiguo, seguimos a José Antonio Gaya (Gaya,1979,p.7), quien resalta el valor del artista, dentro del proceso de producción del arte universal:

Una evolución histórica del arte puede ser enjuiciada desde posiciones previas religiosas, políticas o sociales, pero se haría muy peligroso hacerlo exclusivamente desde tales puntos de partida, ya que la fenomenología que ha presidido los hechos es muchísimo más amplia y nunca se puede excluir un factor casi milagroso, el del genio de uno o de varios artistas determinados, a veces con poderío más que suficiente para variar la contextura de todo un estilo […] el artista […] es, en grado infinitamente superior al de los monarcas, sacerdotes o mecenas de toda clase, el verdadero autor de la obra de arte. Que su nombre permanezca o que se haya perdido, es cuestión que importa poquísimo. El anónimo responsable de una bella obra merece tanto respeto, tanta veneración, como el artista de apellido famoso cuyos pormenores vitales se conocen con prolija exactitud.

También, resaltamos de entre todos los artistas de la antigüedad americana, al orfebre o joyero, tal como lo indica Easby: "[...] el orfebre artístico y joyero ha sido un técnico especializado y dedicado exclusivamente al ejercicio de su profesión. En la época Precolombina tuvo un destacado status o estado social económico y aún religioso en la comunidad." (Easby,1956,p.10).

Además, el citado estudioso, enfatiza el carácter especializado de la función del orfebre de la América antigua, afirmando que: "[...] las prácticas de su arte y oficio estuvieron exentas de otras obligaciones públicas, vale decir, los artesanos orfebres y joyeros eran mantenidos por los esfuerzos de la comunidad." (Easby,1956,p.11).

La importancia del hacedor de joyas en el Perú antiguo, es confirmada por Ruth Shady (Shady,2000,p.26) , quien señala que, desde la Civilizacion Caral-Supe [276], el oficio del llamado "artesano de adornos personales con piedras semipreciosas y conchas", tuvo lugar un privilegiado dentro de esa estratificada

[276] 5000 años hace, contados desde el presente.

sociedad. Dicho rol siguió considerándose de suma importancia hasta el Horizonte Tardío[277], tal como hemos visto en el capítulo tercero, acápite 3.1., en que se aborda la organización de la producción de orejeras y aretes.

Espinoza señala que, en el *Tawantinsuyu* existeron dos tipos de artesanos: Los autónomos, que actuaban en la costa centro-norte y los estatales, que el imperio los reclutaba de entre los anteriores. Los artesanos autónomos, trabajaban en sus propios talleres; parte de su tasa o tributo lo pagaban manufacturando objetos con materia prima dada por el Estado, vendiendo lo restante para conseguir por su propia cuenta artículos necesarios para su consumo. El tráfico se llevaba a cabo por los propios artesanos, aunque ya habían surgido por entonces una clase de mercaderes. Mientras que, los artesanos estatales, trabajaban para la fábrica del Inca, para lo cual se les trasladaba a lugares especiales y estratégicos, a barrios localizados en las *llactas*[278]. El citado investigador afirma que, los artesanos estatales no podrían ser considerados como esclavos, pues se les proveía de todo: Tierras, pastos, regalos frecuentes, garantizándoseles plenamente la vida hasta sus últimos días (Espinoza,1987,p.59). Consideramos que los artesanos orfebres, por la importancia que el Estado Inca otorgaba a su labor, deben haber estado comprendidos en esta última categorización.

De otro lado, Juan José Vega (Vega,2004,p.16) indica que las labores orfebres exigían en muchos casos cierta especialidad, por lo cual también habrían *yanas* metalurgistas. El *Yana*[279] también sería el ayudante inmediato del orfebre, ya fuese éste de Cusco o de *Tumebamba*, de Jauja o de Chincha, de *Chimor* o de *Vilcashuamán*.

Por lo dicho, interpretamos que dada la importancia de la labor orfebre, también existió una jerarquía dentro del oficio, completamente necesaria, para el logro de la perfección ya conocida. Jerarquización u organización que precisamente verifica la importancia que la labor estética del orfebre tuvo para la sociedad Inca.

[277] 1200 años D.C. a 1532 años D.C. aproximadamente.

[278] Del Quechua (*Runasimi*): Pueblo.

[279] Término del Runasimi (Quechua) que significa esclavo o la última categoría social, integrada por personas dedicadas íntegramente a realizar trabajo para otras personas.

6.2. Los oficiales y maestros coloniales.

Paniagua (Paniagua,2000,p.19) refiere que, tanto en América como en España, ocuparse del arte de la platería era ejercer una profesión distinguida e, incluso, que quienes se dedicaron a ello se encargaron de otros asuntos delicados que requerían de cierta precisión en el trabajo, sobre todo si éste tenía que ver con metales preciosos.

Por su parte, Harth-terré se lamentaba ya en el año 1962, de que pocos historiadores se hayan preocupado de estudiar a las que él llamaba, "nuestras sociedades plebeyas", atraídos por la aristocracia, el personaje oficial, la genealogía. Afirmaba él, "¡Y sin embargo, cuánto valor posee la interpretación de nuestra historia artística!" (Harth-terré,1963,p.3).

Espinoza cita al "Anónimo de Chincha", documento del año 1577, en el cual, se enumeran los oficios, encontrándose allí registrado el de los plateros. Refiere que dichos plateros habitaban en barrios, formando agrupaciones tipo gremios, en condición de trabajadores autónomos, disfrutando de una posición "desahogada" [*sic*] (Espinoza,1987,p.56).

Harth-terré sostiene que a pesar de que la Ordenanza disponía que, tanto la Cofradía, la Hermandad y el Gremio podían influir satisfactoria y positivamente en la vida y en el destino del artesano, resaltaba que: "[…] siempre el individuo mismo, con sus defectos o virtudes, era –como es- a la postre el primero y último factor." (Harth- terré,1963,p.66). Esto quiere decir que, el historiador resaltaba el valor individual, único del artista. Pero también señala el mismo autor que, a nivel social, las barreras sociales continuarían infranqueables:

Las barreras sociales permanecían impermeables. Podían moverse libremente dentro del campo de sus actividades, tener fortuna, prestigio; todo ello quedaba circunscrito a la clase social a la que pertenecían. Entre ellos, europeos, criollos, morenos o indios podían quebrarse o diluirse los límites étnicos, como fue, seguramente en la mayoría de los casos. Por razón de sentimientos emocionales o por extremos económicos en que se confundían las fronteras, lo cierto es que no pasaron una pulgada más los límites sociales del grupo. (Harth-terré,1963,p.3).

Waldemar Espinoza ha recogido también documentos de los años 1566 y

1567, consistentes en memoriales de los artesanos plateros dirigidos a las autoridades españolas, reclamando porque habían "*rescibido agrauio"* [*sic*], al impedírseles ejercer su oficio (Espinoza,1987,p.198). Precisa que, uno de los memoriales corresponde a Antonio Cunolpoc, Oficial de platero, quien pedía se le permita viajar a distintos Repartimientos, llevando sus obras para venta, sin que se las requisen las autoridades. La Real Audiencia que sesionó en Chiclayo, dispuso que se le deje usar su oficio y estar y residir en los Repartimientos a donde "*le paresciere*, *pagando el tributo*" (Espinoza,1987,p.198). El otro memorial citado por dicho historiador, pertenece a Don Pedro Patinlalle, "principal de los indios plateros del repartimiento de Lambayeque'', quien cita una Ordenanza que permitía a los indios oficiales que trabajasen en sus oficios y ganasen de comer por ellos, no los compelen ni enviaban a hacer mitas ni guardar ganados ni otras cosas (Espinoza,1987,p.199). En este caso la Real Audiencia de Lima (que sesionó en Chiclayo), dispuso que no se ocupe a estos indios en ninguna de las dichas obras, sino que libremente los dejen usar sus oficios, bajo pena de multa.

Torre Revello (Torre Revello,1945,p.58), confirma la gran importancia social de este oficio, al destacar que, el platero Antonio Ruiz Barragán, fue enterrado el 18 de julio de 1633 en la capilla de la Hermandad de los de su oficio, en la iglesia del convento de San Agustín. En una época donde solo los "nobles" podían tener enterramiento en tierra consagrada a Dios.

Por su parte, Ramírez (Ramírez,1983,p.19) precisa que, la explotación del trabajo artesanal durante la colonia, tuvo un carácter feudal:

La remuneración que en pesos recibían estos trabajadores […], fue eminentemente simbólica, pues en la práctica y las más de las veces se les entregaba productos, víveres y otros artículos que les permitía su manutención […] estos trabajadores recibían el pago de los artículos que entregaban, en metálico, dinero que a su vez servía para pagar el tributo a la Corona (Caja Real), por derecho de oficio, era un tributo que debían obligatoriamente pagar además de otros a las parroquias.

Consideramos que rescatar el factor humano es fundamental para comprender la obra de arte, tal como lo señala Emilio Harth-terrè: "Dar vida al personaje que tuvo una vida, dar vida a la obra en cuya obra puso el artifice su vida" (Harth- terrè,1945,p.4).

Tal autor (Harth-terrè,1945,p.6), al investigar sobre los artífices de la arquitectura colonial, resalta el vacío existente en la Historia del Arte del Perú, señalando las pistas claves para las investigaciones futuras, indicando que, fueron los nombres de estos artífices hallados en archivos, lo que le permitió a él, eslabonar cada uno de los hechos, sus vidas, sus maestros y discípulos, para ver las corrientes de influencias que recibieron y a su vez difundieron en la ejecución de sus obras. Así, *Harth-terrè* también documenta la obra de Miguel Morzillo, un orfebre del siglo XVI (Harth-terrè,1945,p.51). También lo hace respecto del trabajo de los plateros: Juan de Bruselas (Lima,1540); Luis Portillo (1661-1713), quien fuera el preferido por el Obispo Mollinedo, e hizo trabajos en la Iglesia San Pedro en el Cusco; Luis Lezama (1685-1713), quien trabajó en la Iglesia San Jerónimo; Gregorio Gallego, quien fuera Custodio de la Catedral e hizo relieves repujados en frontales, gradillas, atriles y sacras. Gallego trabajó además en Cusco, La Paz, Arequipa y Potosí; Marcos Carpio (1744-1753); Eugenio Chávez (Puno,1722), Pedro Quintanilla (1763); Matías Maestro (1766-1835); Antonio Pereira y Ruiz (Arequipa, 1811-1816) (Harth-terrè,1945,p.51).

Concluimos, por el tenor de los documentos mencionados, que durante la colonia en el Perú, se habría aplicado la política de permitir trabajar en su oficio a algunos indios orfebres, destacados en su labor. Más, no existiendo un Estado que pueda defenderles ante los atropellos de los colonos españoles, es fácil y simple colegir, que se terminó por impedírseles, en la práctica, su ejercicio libre del oficio así como por requisarles sus obras, herramientas y enseres. Entonces, el artesano en la época colonial, no trabajó con absoluta libertad, aunque al parecer sí existió gran demanda y valoración de sus obras, las cuales no pudo presentar, ofrecer o vender personalmente.

6.3. Los artesanos republicanos.

José Antonio de Lavalle y Werner Lang, interpretan el siglo XIX en el Perú, como contexto del artista de la época, recordándonos una huelga de los artesanos ocurrida en 1858, como protesta contra la total dependencia artesanal y artística de Europa. Nuestro país había olvidado que, durante la Colonia, los artesanos producían de todo en el país y que los gremios orgullosos de ello daban nombre a las calles limeñas ([1] Banco de Crédito del Perú,1975,p.13). Otros estudiosos señalan que, en las Artes Plásticas, en cambio, se había protegido y alentado la dependencia foránea:

[…] Todos los artistas plásticos son de excelente posición económica y social, por lo que viajan a Europa indefectiblemente, desencadenándose la falta de conciencia nacional, más no sólo por parte de ellos, sino del resto del país, sumido en la violencia, la inestabilidad política, la pobreza y la carencia de espacios y escuelas de desarrollo cultural y artístico. (Banco de Crédito del Perú.1975,21).

Consideramos pues que, la falta de condiciones estructurales para el desempeño en las artes plásticas por parte de los indígenas, fue el factor clave para que éstos trabajaran más en las denominadas artes populares o artesanías. Nuestros artesanos de la plata y el oro fueron también indígenas, defininitivamente.

6.4. La filigrana contemporánea obra de maestros mestizos e indígenas.

Respecto del departamento de Junín, uno de los centros más importantes de producción platera en el país, Luna Ballón (Luna Ballón,1975,p.11) refiere, que el artesano platero del pueblo de San Jerónimo de Tunán, goza de un estatus social caracterizado por su poder económico. Estima que, para ser platero además de tener habilidad, es indispensable poseer un capital, el cual se exterioriza con la exposición de los objetos artesanales para la venta y la adquisición de bienes de producción fabril, que muchas veces son supérfluos, como por ejemplo un televisor, muebles de sala y comedor, artefactos eléctricos domésticos, los cuales son almacenados sin uso, guardándolos como una forma de prestigio y riqueza.

Sobre el platero de Ayacucho, Luna Ballón indica que posee similares condiciones económicas que el de Junín:

[….] El artesano popular de Huamanga desde la Colonia, perteneció a la clase social naciente mestiza y desempeñó a la larga un papel independiente en relación con el campesino que actuó de peón, sirviente o capataz de hacienda. Su profesión hizo de él un individuo económicamente suficiente, […] El arte popular de Huamanga fue creado por mestizos y destinado a un mercado campesino y mestizo. (Luna Ballón,1977,p.5)

Con relación al platero de Catacaos, Piura, Ramírez (Ramirez,1983,p.32) afirma que gran parte de esta población se dedica a trabajar, pero sin afán de lucro, pues es sólo un medio que les brinda lo necesario para vivir, destacando el aspecto creativo de sus obras:

"[…] que en cuanto es consecuencia de la actividad completa del productor directo, es su obra, es su creación, en él vuelca todo su ingenio creador, su habilidad y su capacidad imaginativa."

Echeandía sostiene que los artesanos del Bajo Piura (Piura), provienen del estrato campesino y que su labor no es premeditada, sino que surge muy circunstancialmente, siempre compartiendo sus actividades con el trabajo agrícola (Echeandía,1981,p.63). Afirmación con la que concluimos que, el arte platero, por lo menos en el Bajo Piura contemporáneo, no se desarrolla como actividad exclusiva.

Consideramos con Ramírez (Ramírez,1983,p.26) que, el arte de la platería –la técnica de la filigrana específicamente-, es mucho más creativa que ingenua o no premeditada. Así, dicho autor sostiene que, en los procesos creativos del artesano platero, debe intervenir necesariamente un sustancial aspecto espiritual, muchas veces no reconocido o manifiesto. Consideramos que ello es absolutamente factible y que sería debido a la milenaria antigüedad de este arte, que de hecho debe haber sido transmitido no sólo con sus técnicas, sino con sus significados intrínsecos –ahora ocultos- correspondientes a una cosmovisión que ligó estrechamente al hombre peruano con la naturaleza, como si fuere un hermano más integrante de una gran familia.

Del Busto (Del Busto,1996,p.343), afirma que el artista de San Pablo, (Cusco), trabaja el metal premunido con cierta mística, con muchas creencias, y, que para ser platero en este lugar, se tiene que ser necesariamente indio, porque ningún mestizo puede llegar a serlo. Así, estos plateros piensan que las vetas de plata son "lágrimas de la Luna"; que nunca deben reproducirse las obras metalistas de sus antepasados gentiles, pues de hacerlo se enfermarían y morirían. Consideran ellos que, la fragua representa al *Hatun Apu Potosí*, dios omnipotente de Potosí, rezándole y festejándole cada 16 de Agosto. Entre otras creencias: no laboran ni martes ni viernes porque son días maléficos; la menstruación de la mujer influye negativamente en el fundido del metal y, a la plata no se le mira mientras se funde porque sufre, se avergüenza; nunca dejan sus herramientas de noche a la intemperie, pues si alguna se deteriora o simplemente cae, es aviso de muerte pronta; que ésas deben ser nuevas, sin mañoserias ni maldiciones de sus primeros dueños. También creen que, cuando el metal se vuelve natoso, algo malo ocurrirá a su familia; y que, si sale mal el fundido, es que la fragua está

pidiendo un pago nocturno con el brujo oficiante. Estas citas justifican el extremado celo de los artistas plateros entrevistados para esta investigación, evidenciado por la renuencia de transmitir sus conocimientos a quienes no sean sus familiares o amigos. Y también la reserva para ser entrevistados inclusive[280].

[280] Véase el ítem Entrevistas-Conversaciones de las Referencias Bibliográficas de esta Tesis.

CAPÍTULO VII.
ORIGINALIDAD, IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA DE LOS ARETES DE FILIGRANA EN EL PERÚ.

La hipótesis principal de esta investigación consideró, que la tradición de fabricar aretes de filigrana en el Perú es originaria, aunque las formas o diseños actuales de realizar los mismos, no hayan sido primigenias. Esto es, el Perú tuvo el conocimiento ancestral de la técnica de hilar y entorchar los metales finos -conocida como "falsa filigrana"-, sobre todo el oro, y, con estos hilos se realizaron diversas joyas, tales como collares (véase la Imagen 1), pectorales (Imagen 2), objetos rituales como el cuchillo o "tumi" que puede verse en la Imagen 3, así como otros objetos como el insecto mostrado por la Imagen 4. Más, no hemos encontrado a lo largo de nuestra investigación orejeras ni aretes cuya técnica constitutiva será puramente de filigrana en ninguna de las etapas de la Historia del Perú Antiguo, Inca, ni Colonial. La orejera del MNAAHP que exhibe la Imagen 5, no puede considerarse que haya sido realizada con la técnica constitutiva de filigrana, puesto que se trata de "calado" [281] . Se usó pues la filigrana como técnica accesoria en las orejeras tal como se aprecia en el ejemplar de la Imagen 79 del ML y en la orejera del MA que exhibe la Imagen 80. En cuanto a los aretes, sí se usó la técnica de realizar hilos con el metal, especialmente con el cobre y otras aleaciones con oro, como se aprecia de la colección de las argollas que conforman los aretes de la Dama de Cao, propiedad del MC que se aprecian en las Imágenes 86 A a 92 inclusive. Finalmente, como se ha demostrado, las orejeras se utilizaron durante la Colonia, sólo por los descendientes de los Incas, con muchas restricciones. Y, los aretes realizados enteramente con la técnica de filigrana pertenecen sólo a las épocas Republicana y Contemporánea.

Cecilia Bákula Budge ha afirmado expresamente que, la técnica de filigrana fue un aporte español, aprendido a su vez de las antiguas tradiciones artísticas que dicha cultura heredó del mundo clásico europeo. Sostiene además que, una de las vertientes más importantes proviene del lejano oriente, de China. Indica que la filigrana se afianzó en España y Portugal y que aún hoy en día,

[281] Discrepancia que encontramos con el texto del guión museográfico de dicha pieza museal del MNAAHP.

existen centros productores de gran valía como Salamanca, Córdova, Guimaraes en el viejo continente y Yucatán, en México (Patronato Plata del Perú, 2000,p.72).

Juan José Vega, siguiendo a Bákula, afirma que: "Los orfebres españoles llevaron a sus talleres a los indios y les enseñaron nuevas técnicas con instrumentos más sofisticados y eficientes para trabajar metales […] Entre las técnicas aprendidas por los españoles figuran el cincelado y la filigrana." (Vega,2004,p.42).

En cuanto al origen de la técnica de filigrana en España, Torre Revello se lo atribuye al Oriente:

[…] La filigrana en la orfebrería, de origen netamente oriental, se desarrolla profusamente en los obradores de Salamanca y Córdova en España y en la ciudad de Oporto en Portugal, teniendo aún en nuestros días, en la tierra de Camöens, un preponderante desenvolvimiento en admirables y finas piezas de delicado sentido artístico; vistosas empuñaduras son labradas en Granada y en Toledo siguiendo las viejas tradiciones moriscas. (Torre Revello,1945,p.34)

Por nuestra parte, contradecimos tanto las afirmaciones de Bákula como las de Vega, por los fundamentos expuestos en el capítulo I de la presente investigación, en el que se detalla la historia y evolución de la técnica de la filigrana –primero realizada como alambre, también llamada "falsa filigrana"- la cual se conoció en el Perú antiguo y desde entonces hasta la actualidad se ha venido desarrollando. Pero de ningún modo negamos el aporte español, que se dio durante el coloniaje.

Al respecto, Cristina Esteras, resalta el conocimiento ancestral ya existente y altamente desarrollado del Perú antiguo: "[…] conocedores unos y otros de todos los secretos de la técnica, desde las aleaciones a la soldadura y desde el repujado hasta la fundición del molde, cuando los españoles pusieron a su disposición todas las herramientas oportunas del oficio fabricaron con soltura cuantas piezas se les pedía." (Esteras.1986,p.120)

Asimismo, sostenemos con la investigadora Cristina Esteras (Esteras.1986,p.120) que, es atrevido y casi inaceptable, considerar la platería hispanoamericana bajo un concepto homogenizador, es decir, como si la producción de México fuese análoga a la de Colombia, Ecuador, Perú o Bolivia:

[…] Es necesario acotar tiempos y lugares para comprender la verdadera dimensión de su originalidad y evolución y trazar un mapa que señale los focos artísticos más notables según sus propias particularidades. Solo así, nos alejaríamos de la interpretación eurocéntrica, que ve el Arte americano como una mera continuidad (sucedáneo) de sus expresiones y por ello no duda en calificarlo de "bueno", si se acerca a su modelo; o de "ingenuo", "descuidado", "silvestre", cuando sus rasgos se apartan de los presupuestos establecidos en el Viejo Mundo. O que pueda calificarse a la platería de Hispanoamérica como anacrónica, tal como señala Esteras, sino que consideramos que fue evidencia de su propia y muy elaborada estética: A esta visión suele añadirse otro calificativo, el de que "lo americano es anacrónico", cuando en realidad es intemporal, puesto que su arte no se preocupó de la adecuación cronológica europea, siendo así consecuente con la sociedad que lo había engendrado (Esteras,1986,p.120).

Queda ahora por precisar cuáles son las influencias foráneas y cuáles los aportes indígenas en la técnica de la filigrana en la realización de aretes. Con relación a la antigüedad, Julie Jones, sostiene que cada una de las áreas americanas que tuvieron trabajo en oro, -es decir, Perú, Ecuador, Colombia, Panamá, Costa Rica y México-, produjeron objetos de distinto carácter y estilo, con características marcadamente específicas. Afirma la autora que, por regla general, los objetos de oro se realizaron con la técnica del martillado, con algunas diferencias estilísticas entre Perú y Ecuador (Museo del Oro, Bogotá, Banco de la República,1974,p.22). Indica además que, es en Colombia (Tairona), donde se han hallado en tumbas, orejeras y otros objetos de ornamento personal, evidenciándose gran variedad de estilos y técnicas orfebres, que van desde lo naturalista hasta lo estilizado (Museo del Oro, Bogotá, Banco de la República,1974,p.22).

El uso de orejeras en lugares distintos al Perú, queda confirmado por lo dicho precedentemente y por las Imágenes 66 a 85G. Y, en la América antigua, por el denominado "Colgante de Oro", joya del actual país de Costa Rica, perteneciente a la colección del MA que puede apreciarse en la Imagen 265.

Con relación a la platería colonial, Cristina Esteras sostiene que, durante el siglo XVI se desarrolló en América una etapa de acumulación y síntesis de las experiencias entre españoles e indígenas y que se generó un período de organización interna en los plateros. Acota que, en la platería profana y religiosa

se siguieron, en líneas generales, los dictados imperantes por la metrópoli, aunque bien es verdad que los modelos (tipos y decoraciones) se irían transformando paulatinamente ante las exigencias de la nueva sociedad americana. Tal autora precisa que, estas nuevas propuestas estéticas responderán a unos gustos, tiempos y necesidades que para nada se corresponderán con los principios establecidos en Europa para esta o cualquier otra manifestación artística (Esteras,1997,p.32).

Torre Revello (Torre Revello,1945,p.35) precisa que, la riqueza de metales que prodigó América a España hizo que, a partir del siglo XVI se desarrollara aún más la labor de orfebres hispanos, también gracias a artistas de otros países europeos, como Francia, Alemania e Italia. Y que, en el siglo XVII, importaron trabajos elaborados de América, los que habrían: "[…] tomado un carácter especial y distinto del trabajo del propio español". Es decir que, el trabajo hecho por los indígenas americanos, ya no era tampoco el mismo, al tener influencia española y esto debido a la llegada de "maestros" plateros: "Desde el primer decenio del siglo XVI, aparecen trasladándose al Nuevo Mundo algunos colonos españoles con la profesión de plateros […]" (Torre Revello,1945,p.9). Así, el citado autor (Torre Revello,1945,p.43) precisa, que fue en el año 1495, cuando el maestro platero Pablo Belvis llega a la isla española a ejercer profesión. Y que, con licencia especial de la Casa de Contratación de las Indias, embarcaron, con destino a diversos lugares de América, los siguientes plateros: Juan Madrid en 1510, Francisco Medina en 1512, Diego de Padrones 1513, Tomás en, 1516, y Juan Laínez en 1527. Torre Revello (Torre Revello,1945,p.43) hace referencia a que, también llegaron joyas hechas desde España a América, "para uso profano", a pesar de que estaba prohibido. Solo ello explica la aparición de dichas joyas en acuarelas y pinturas del Perú colonial y republicano, conforme hemos visto en el capítulo IV de esta investigación.

La Imagen 266, exhibe un par de "pendientes" de filigrana en plata, del siglo XIX, de la colección del MA. Son las llamadas "arracadas leonesas", por proceder de León, España. Tienen influencia árabe. Están constituidas por tres cuerpos, el primero es una argolla abierta con muesca y gancho en los extremos; el segundo es un triángulo en el que va inserta una roseta de siete pétalos, rodeada de flores de tres pétalos cada una. El último cuerpo son seis diminutos colgantes que se unen al cuerpo anterior por diminutas argollas. Sin embargo, el

peso de 19 gr cada una, ocasionó que su uso fuera rápidamente reemplazado por nuevos diseños más ligeros[282].

La Imagen 267, nos muestra un par de aretes de filigrana en plata, procedentes de Córdova, España y de la colección del MA[283]. Forman parte de un popular conjunto de data 1900, denominado "joyas ama de cría" cuyo primer cuerpo es una esfera calada de ocho pétalos con remate superior de hilo enrollado y cierre de gancho. El segundo y tercer cuerpos son iguales al primero pero con mayor tamaño creciente y remate inferior de florecilla de hilo enrollado. Los intercuerpos van con anillas soldadas. Estos aretes son casi idénticos a los que en la actualidad se fabrican en San Jerónimo de Tunán, Junín, y que mostramos en la Imagen 222.

Los pendientes de la Imagen 268, proceden de Santiago de Compostela, España. Son de fines del siglo XIX y están realizados con la técnica constitutiva de la filigrana y decorativa de plata sobredorada. El primer cuerpo es un botón acorazonado cargado de esferillas y chatón central, con remate superior de chatón y cierre de gancho. El segundo cuerpo en forma de media luna, de dos calles cargadas con esferillas y chatón central, colgante en forma de flor de seis pétalos con florecilla de filigrana, y remate superior de lazo con flor central de hilo enrollado. Intercuerpo con pasador abierto[284]. Las formas de medias lunas y acorazonadas las hemos podido apreciar anteriormente, en aretes de filigrana de San Jerónimo de Tunán, -Junín-, elaborados en plata (véase la Imagen 231), y, en cobre dorado, en las Imágenes 236 y 237. Con estos últimos también es similar el acabado o técnica complementaria llamada "sobredorado".

La Imagen 269, exhibe un solo pendiente de filigrana en plata del siglo XIX. Tiene dos cuerpos, unidos entre sí por diminutas argollas soldadas. El primer cuerpo lleva gancho. Ambos cuerpos son de forma medialunar con piedras incrustadas. Lleva como remate en ambos cuerpos unas lentejuelas circulares. Pertenece también a la colección del MA.

Para enfatizar la actualmente muy superada idea, de que la técnica de filigrana llegó a América desde el Oriente, pasando previamente por España, es menester mencionar la dura crítica que realiza Dudley Easby a la tesis de

[282] Imagen e información tomada de: Ministerio de Cultura de España. [En línea]. Consulta: 13.05.18.

[283] Ibídem.

[284] Imagen e información tomada de: Ministerio de Cultura de España. [En línea]. Consulta: 13.05.18.

Robert HeineGeldern, con relación a la originalidad de las técnicas orfebres precolombinas. Según Heine-Geldern las técnicas de metalistería fueron inventadas en el Viejo Mundo y fueron a su vez importaciones de Asia. Easby (Easby,1956,p.25) lo critica de esta forma:

[…] Un artículo de Fe de los difusionistas es que es casi imposible tener invención independientemente de un procedimiento muy complejo, en distintos tiempos y lugares, pero tanto las Matemáticas, como la Química y la Física están llenas de invenciones independientes del más complicado tipo. Francamente a nuestro ver, esta tentativa de negar la originalidad y capacidad inventiva de los indígenas es un poco innoble y sin gracia, especialmente en el campo de trabajar metales donde sobrepasaron a sus conquistadores según los relatos de estos mismos y, donde, por ejemplo, podían usar el platino antes de los europeos, quienes no dominaron este metal sino hasta el siglo XIX.[285]

La técnica de la filigrana y los aretes que con ella se elaboran constituyen solo una continuidad y desarrollo de la belleza y perfección de las técnicas, iniciadas desde la Antigüedad en el Perú y complementadas con el aporte y la organización en su modo de fabricación, por la Corona española. Contradecimos la afirmación de Cecilia Bákula (Patronato Plata del Perú,2000,p.22), respecto de que la técnica de la filigrana trabajada en Ayacucho, proviene de Occidente. El hecho de que la filigrana también se halla desarrollado en Europa, no significa necesariamente de que para América y para el Perú constituya un aporte terminado, aún cuando, como se ha visto, se estableció y legisló su enseñanza en el gremio platero –tal como se ha analizado en el acápite 3.1.-. Consideramos más bien que, si el Perú en su antigüedad, no tuvo contacto hasta antes del siglo XVI con España, hubo entonces un desarrollo paralelo de la habilidad platera de la filigrana en concreto, así como la habido en otras artes milenarias, como la textilería, la cerámica, etc..

Desde Caral se usaron orejeras [286] . Posteriormente, a partir del Intermedio Temprano, las orejeras se fabricaron en metal con aleaciones distintas e inclusive utilizando madera, como puede verse en los acápites 4.1. y 4.2.. Los aretes más

[285] Nota de pie de página Nro.13: *Robert Heine-Geldern Die Asiatische Herkuntt der sudamerikanischen metalltechnik.* Paideuma. Viena. 1954. Tomo V. PP. 347-423.

[286] Véase la Imagen 66, orejeras de concha de abanico de Caral.

antiguos, realizados con alambre para la argolla y láminas de cobre dorado, corresponden al ajuar funerario de la Señora de Cao (Cultura Moche, siglo IV d.C.), como se aprecia en las Imágenes 86A a 95. Aunque no tenemos evidencia física de aretes de filigrana coloniales, sino sólo republicanos y de la época contemporánea, consideramos que éstos son perfecta mixtura de técnicas originarias y españolas.

Tal como hemos precisado anteriormente, en el Perú, la labor del "artesano de adornos personales en piedras semipreciosas y conchas" existió desde la civilización Caral[623], vale decir, hace cinco mil años contados desde el presente. Por entonces, los varones ya usaban orejeras (véase Imagen 66). Dicho esto podemos inferir la antigüedad de la costumbre de engalanarse a sí mismo del hombre peruano. Y, en ello radica su importancia: Son las orejeras el antecedente de los aretes de filigrana, por haber sido la forma en la que se adornaron las orejas los antiguos peruanos, mujeres y varones de poder o de élite.

De otro lado, si bien es cierto en el Perú, la orfebrería se desarrolla a partir de los 2,000 años a.C.[287]; la técnica del alambre se conoce desde los 500 años a.C. y la técnica de la filigrana en sí, se realiza desde el Intermedio Temprano (200-800 d.C.). Por lo que, asumimos que las labores Orfebre y Metalúrgica son trascendentes, en la comprensión y conocimiento de la cosmovisión del hombre peruano desde la antigüedad, vinculado íntimamente con la Naturaleza y con lo que ésta le provée. Solo así podemos comprender que ese modo de relacionarse con la Madre Tierra a través de la fabricación de joyas -especialmente aretes-, posea también un aspecto íntimamente sacro, y que éste permanezca vivo a través de la actividad ahora llamada platera, en la elaboración de aretes.

Así, Valencia (Valencia,2001,p.p.53-54) afirma que en el distrito de San Pablo, Canchis, en el Cusco, se utiliza fundamentalmente el barro para el trabajo platero, agradeciendo de esta forma mediante rituales tradicionales. Con dicho barro se confeccionan sus moldes y crisoles y en las ceremonias de agradecimiento le rezan: "*Qóño tupurullay, sumaq tupurullay, chaskiykuy kay kintiuyta, kay hatun tutapi, anchata agradesiyki ; qori, qolloe tarichiwasqaykimanta, qantan hap nispan masatahina; tantata tarini, sarpa punchq, sapa killa, sapa wata".* (Mi hermoso barro afectuoso, recibe ésta mi ofrenda, en esta noche tan grande, te agradezco infinitamente, porque me

[287] Shady,2009:26.

[287] Vetter,2008:s\p. (Cuadro cronológico del uso de los metales en las Culturas Precolombinas).

he de encontrar el oro y la plata, manipulándola cual una masa, encuentro el pan de cada día, cada mes, cada año.)

Jorge Flores Ochoa, con relación al empleo simbólico de los metales en el sur andino, explica lo siguiente:

[...] las diversas actividades de la vida deben ser producto del trabajo en armonía con los seres espirituales del mundo religioso andino. Se entregan ofrendas a la tierra, la Pachamama, los Apu, los dioses de las montañas que controlan el trabajo humano […] Mediante las ofrendas piden su benevolencia, al mismo tiempo agradecen por lo que van a conceder en el futuro. Es la interacción en que la reciprocidad *–ayni-*, armoniza los deseos de los humanos con el poder de las divinidades, que en el juego de dar y recibir, actúan en la misma forma como lo hacen los humanos entre sí […] el trabajo que sale de las manos de los plateros, no es solamente producto de su capacidad y habilidad personal sino que la tecnología va unida al variado conjunto de creencias y prácticas religiosas […] En el caso de la Plata que siendo *lloque*, es decir, izquierda, está vinculada a la luna y a la noche, tiene connotación femenina y se le da el trato que corresponde a este género. Varía el Oro, metal que también trabaja, considerado *paña*, derecha, de sentido masculino, por ser las lágrimas del sol […]" (Valencia y otros,2001,p.25).

Consideramos que hacen falta investigaciones sobre estos temas para profundizar en el aspecto trascendente -que sostenemos tiene-, la labor de los maestros plateros filigraneros contemporáneos. Y también hacen falta de espacios de intercambio no sólo de conocimientos sino de experiencias cargadas de sentido metafísico, para los maestros plateros contemporáneos para preservar la trascendente técnica de la filigrana.

CAPÍTULO VIII.
DESTINO DE LOS ARETES DE FILIGRANA DEL PERÚ.

Consideramos que la revitalización[288] de toda obra de arte popular y en este caso de los aretes de filigrana, dependen del seguimiento de políticas públicas, privadas y mixtas, que cautelen todas las etapas cíclicas de su proceso de producción, producción, transmisión intergeneracional o enseñanza, comercialización, distribución y consumo.

Es obvio que en términos económicos, la demanda es un factor esencial: Doris Viñas, artesana y comercializadora trujillana, afirmaba que: "Mis hermanos ya no quieren hacer, porque no sale a cuenta, pues es mucho trabajo. Porque no hay mucha salida, la gente dice que son aretes antiguos, y que los usan más la gente que baila marinera, no son muy comerciales. Sólo los hacen a pedido.[289].

El destino de los aretes de filigrana del Perú, dependerá de una comprensión cabal del significado de este arte-artesanía. Una definición de artesanía muy difundida, es la que Ramírez nos brinda según el "Plan Nacional de Desarrollo 1971- 1975: "La artesanía es exclusivamente la producción artística, predominantemente utilitaria, efectuada con base en las formas del universo cultural de las agrupaciones históricas campesinas o recolectoras o como subproceso tipificados por la presencia del ingenio y la habilidad manual." (Ramírez,1983,p.26).

Sin embargo, este concepto ya no resulta aplicable, puesto que el artesano peruano actualmente, ya no es fundamentalmente agrícola, ni lo es el comprador de su producto, cumpliéndose la proyección que este mismo autor realizara: "[…] la artesanía en nuestra sociedad, aún modernizándose la agricultura, tendrá una significación importante, sobre todo para asegurar empleos y cierto nivel de ingresos de la masa de trabajadores que serían expulsados del agro y mientras alcance mayor desarrollo la industria en las ciudades, que al parecer de los entendidos, aún su nivel es bastante bajo." (Ramírez,1983,p.p.27-28). Tan cierto es esto que, los artesanos plateros que fabrican aretes de filigrana, que han sido entrevistados para la presente investigación, ninguno es agricultor.

[288] Término jurídico que comprende el conjunto de medidas de salvaguardia o protección para los bienes culturales inmateriales, establecido por la Ley General de Patrimonio Cultural, Ley Nro. 29296.
[289] Entrevista de la autora a Doris Viñas Arévalo, en su taller-tienda en Trujillo, La Libertad, el 27.07.2007.

Aunque este capítulo merece un estudio profundo y particular, es preciso mencionar algunas recomendaciones para la revitalización de este arte, como las que Pongo (Pongo,1964,p.90) realiza. Propone que debería formarse una asociación entre los fabricantes de joyas con el fin de coordinar ideas y dejarse de antagonismos que a nada conducen, constituyendo así una industria coherente que propiciaría entre ellos los sistemas cooperativos en la explotación y comercialización, dividiéndose en esta forma los mercados, con lo cual se lograría el robustecimiento e integración de esta industria. También sostiene, que el Estado debería salvaguardar la industria de las joyas en las exportaciones. Es importante, dice, iniciar una campaña activa en busca de mercados en donde colocar los productos, logrando muy buenos precios, ya que es de conocimiento mundial que la riqueza en joyas ha existido en nuestro país desde nuestros antepasados (Pongo,1964,p.90).

Por su parte, Luna Ballón (Luna Ballón,1975,p.24) recogió en la década de 1970, los planteamientos de los propios artesanos plateros de San Jerónimo de Tunán, respecto del problema de la comercialización, los cuales nos parecen vigentes:

a) Tener facilidades para participar en ferias que se realizan en cualquier punto del país.

b) Que a través de las instituciones del gobierno se cree establecimientos artesanales en los cuales tengan oportunidad de vender su producción.

c) Que se establezca un mecanismo de comercialización que permita y facilite la exportación de artículos artesanales.

Además, Luna Ballón (Luna Ballón,1975:27-28) recomendaba entre otras, las siguientes acciones:

- Proporcionar a los artesanos la información necesaria sobre los trámites que se requieren para la compra de Plata en el banco minero [...] así como la forma de obtener la licencia municipal.

- Recomendar la diversificación de la producción, mediante la aplicación de las técnicas utilizadas en la platería en otros metales de menor costo, como el Bronce y el Cobre, para elaborar productos decorativos y utilitarios, de mayor demanda.

- Promover a través de los organismos pertinentes y con la intervención de la asociación de plateros la formación de mercados artesanales zonales y

regionales.

- Proporcionar a los artesanos orientación necesaria a fin de que sepan obtener técnicamente los costos de producción y los precios de venta.

- Realizar campañas de higiene ocupacional, sobre todo en lo concerniente al empleo de lentes para soldar, el chequeo periódico de la vista y la utilización de un abiente de trabajo iluminado y seco.

- Incentivar la inscripción y participación de los artesanos en la asociación, exigiendo que ésta cumpla a cabalidad con sus objetivos.

- Informarles acerca de las ventajas de acogerse al Seguro Social del Perú.

Por otro lado, en México, cuyo mercado produce aretes de filigrana en la actualidad, presenta contextos de peligro para la salvaguarda[290], que son compartidos por el Perú y advertidos por Terán, al referirse a la filigrana en Yucatán: La migración laboral que está transformando las costumbres y tradiciones, perdiéndose el sentido cultural del consumo de alhajas tradicionales. Señala la autora que la plata no constituye en sí, de inmediato, una alternativa para el mercado regional, ni para los sectores urbanos, que prefieren alhajas modernas y de oro, ni para los sectores rurales, que también modernizan pero dentro de los cauces del oro. Sin embargo, la Plata sí es una alternativa para los mercados externos, tanto nacionales como internacionales, por el crecimiento del Turismo y la apertura hacia los mercados internacionales que impulsa el Tratado de Libre Comercio. Esta alternativa, exige una renovación del diseño, que tome en cuenta los gustos de esos nuevos mercados que se están abriendo, incorporando, al mismo tiempo, la tradición regional. Es posible también que por este intrincado camino, se reconquisten a la larga, ciertos sectores de consumidores locales (Terán,1994,p.109).

La citada autora (Terán,1994,p.107) narra las experiencias desarrolladas por el Estado mexicano para preservar la industria de la platería en joyas en Yucatán, las cuales bien podrían ser emprendidas, a nuestro parecer, por el Estado Peruano: La Casa de las Artesanías del Gobierno del Estado y el Museo de Arte Popular en 1979, después de realizado el estudio de la platería tradicional, montó una exposición sobre platería, con el fin de dar a conocer los resultados del estudio y preservarla.

[290] Toda acción de salvaguardia consistirá, en gran medida, en reforzar las diversas condiciones, materiales o inmateriales, que son necesarias para la evolución e interpretación continuas del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión a las generaciones futuras. Tomado de: Unesco [En Línea]. Consulta: 23.03.2019.

- En 1993, la Casa de las Artesanías organizó otra exposición artesanal, en la que se enfatizaba, no sólo la preservación, sino la necesidad de generar nuevos diseños con el fin de desarrollar el oficio. Un objetivo importante que entonces se plantearon fue, dar a conocer el trabajo que involucra la elaboración de las alhajas, y en particular, la filigrana, para que la gente lo valore y pague en lo que vale.

- Otras formas de apoyo han sido la compra a los plateros, de sus trabajos y el fomento de concursos estatales y de la participación en los concursos nacionales.

- La compra de plata para surtir a los plateros, ha sido otra acción realizada para fomentar la platería. Otro camino de apoyo ha sido el buscar canales de comercialización.

Terán (Terán,1994,p.106) refiere también la creación de una "Escuela de artes y oficios" que, impartía cursos de filigrana. Su objetivo fue apoyar la conservación de la técnica más compleja de la platería tradicional. Los cursos contemplan que en dos años el alumno esté preparado para producir filigrana. Al principio aprenden a rellenar la filigrana con hilo liso y luego ya lo hacen con corchado. Al comenzar se trabaja con alpaca y luego lo hacen con plata. Propuesta educativa para transmitir conocimientos ancestrales que nos parece de gran acierto, cuya idea compartimos. En ella debe buscarse incesantemente nuevos espacios, como los establecimientos penitenciarios, que cuentan con gran número de ciudadanos con oportunidad de reinsertarse a la sociedad. De la misma opinión es Ramírez (Ramírez,1983,p.41), quien afirma que se les debe otorgar herramientas de trabajo y material a través de instituciones privadas sin fines de lucro, citando a la experiencia lograda por el Rotary Club de Piura.

El destino de los aretes de filigrana del Perú, como de todo el Patrimonio Cultural Inmaterial, depende del factor clave del Turismo:

Con relación a la mal llamada artesanía, consideramos que existe marcada diferencia respecto al arte popular, este último concretado en la técnica de filigrana y sus aretes. Respecto a las políticas de promoción de esta tradición artística y de otras muchas, lamentablemente desde el Estado existe un rol aún no asumido o asumido tangencialmente. Las políticas públicas (explícitas o no explícitas) en torno al desarrollo del Turismo en nuestro país consideran al folklore y a otras industrias culturales como accesorio […] no nos sentimos comprometidos con la

transmisión generacional de ella. Esta tradición promueve la conciencia colectiva del valor de estos bienes, que constituyen Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú, pero sobre todo sustenta una economía y una conciencia social saludables. La responsabilidad de los profesionales de Turismo es fundamental a este respecto (Quevedo,2009,p.10).

Por otro lado, los usos de los aretes de filigrana del Perú han cambiado también, tal como lo hemos analizado en el subcapítulo 4.2. El patrón de consumo se ha extendido de la compra exclusiva por los turistas extranjeros, coleccionistas y mujeres del estrato económico más alto, a un mercado más extensivo que son las niñas, adolescentes, jóvenes y damas mayores que bailan Marinera Norteña y Tondero en los respectivos concursos distritales, provinciales y nacionales. Este hecho ha incrementado la demanda y estimulado por tanto la producción.

Por su parte, Ramírez señala un futuro incierto de la artesanía en general, debido a que los costos de producción son más altos que los precios del mercado, "lo que significa por lo general que el valor del producto se encuentra por encima de su precio, por lo cual, la competencia con productos de la industria les es desfavorable." (Ramírez,1983,p.41)

A ese respecto, el Maestro David Custodio Effio refiere[291] que en las ferias provinciales o mercados, generalmente tiene que competir con aretes de plástico, importados de China, Corea o de otros países, que valen el 10% del valor de sus aretes de filigrana, y que este hecho dificulta en mucho su venta.

Echeandía –que estudia la artesanía del Bajo Piura-, denuncia el hecho de que las autoridades oficiales frente al proceso artesanal actúan en forma oportunista y paternalista y ponen en evidencia un desconocimiento del contenido histórico, social y económico de la artesanía y de la situación del artesano (Echeandia,1981,p.65). El mismo autor destaca también los aspectos positivos resultantes de lo altamente cotizadas que está actualmente en el mercado, el trabajo en filigrana en general, lo cual se ha abierto el mercado internacional inclusive, dando la posibilidad también de realizar nuevas formas y objetos con esta técnica, ocasionando consecuentemente que el artesano pueda dedicarse a tiempo completo a su arte con mejoras económicas para su familia (Echeandia,1981,p.65).

[291] Entrevista por la autora a David Custodio Effio.

IX CONCLUSIONES

9.1. La técnica de la filigrana, ha existido desde el Perú antiguo (Intermedio temprano, (200-800 d.C), siendo las culturas Vicús, Moche, Sicán, Lambayeque y Chimú, las que preferentemente la utilizaron, conociéndosele como alambre o “falsa filigrana”.

9.2. La técnica de la filigrana se utilizó como técnica accesoria u ornamental en joyas y en algunas orejeras en el Perú antiguo y ha continuado desarrollándose, contando con los aportes hispanos, durante la Colonia, en la que se organizó y reguló su enseñanza a través del Gremio de Plateros; la República y aún contemporáneamente.

9.3. Tanto los hombres como las mujeres de alto estatus social en el Perú, usaron orejeras durante la antigüedad. Se evidenció el uso de orejeras, al hallarse en Caral (5000 años de antigüedad desde el presente) un par de orejeras realizadas en concha de abanico (véase imagen 66). El par de orejeras femenino más antiguo que formaba parte del ajuar funerario de la Señora de Cao que data del siglo IV D.C. También se han hallado orejeras femeninas en la tumba de la llamada Señora de Chornancap, en Lambayeque (900 d.C.). Solo en algunas orejeras ha existido el uso de filigrana pero como técnica accesoria u ornamental. Las orejeras se fabricaron preferentemente en oro y plata.

9.4. La técnica de la filigrana ha evolucionado a lo largo de la historia del Perú y continúa en dicho proceso. Así también el empleo del oro, de la plata y de aleaciones en la fabricación de aretes de filigrana en el Perú, continúa en evolución.

9.5. Los aretes de filigrana tal como se elaboran en la actualidad son el producto de la evolución histórica de la técnica, de la iconografía y de los

diseños propios, que guardan significados estéticos y culturales.

9.6. Los sistemas de comercialización de los aretes de filigrana se mantiene en permanente evolución.

9.7. Los principales lugares donde se realizan aretes de filigrana en el Perú, son actualmente: Lima, Catacaos, en Piura, San Jerónimo de Tunán en Junín, Monsefú en Lambayeque y Trujillo en La Libertad.

9.8. Existen algunas pocas denominaciones originarias de los aretes de filigrana en el Perú, como “Dormilonas”, “Lloronas”, “Pavas”, etc..

9.9. La transmisión de la enseñanza de la técnica de la filigrana en el Perú, continúa siendo intergeneracional, combinada con estudios técnicos en algunas instituciones públicas y privadas.

9.10 Existe una valoración importante, trascendente de esta expresión de arte popular en el Perú, por lo que aún se conservan la técnicas y los aretes de filigrana.

Ante todo ello, como medida de salvaguarda y revitalización del arte de la filigrana y en especial de los aretes que con esta técnica se realizan en el Perú, recomendamos:

Sugerir a los maestros artesanos de filigrana documentar sus propios diseños, ponerles nombres, respetando sus variantes locales o regionales.

X REFERENCIAS

LIBROS COMPLETOS VERSIÓN IMPRESA

Acuña Tapias, L. (1942). *El arte de los indios colombianos.* Editorial México.

Aguilar Luna Victoria, C. (1989). *La Marinera, baile nacional.* Ministerio de Educación. Alva Alva, W. (1994). *Sipán.* Cervecería Backus & Jhonston S.A., Lavalle, J.

Antze, G. (1965). *Trabajos en metal en la costa norte del Perú.* Imprenta Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bákula Budge, C. (2000). *Ayacucho. Hilos de plata de Huamanga*. Patronato Plata del Perú. Banco de Crédito del Perú. (1975). *Pintura Contemporánea I.* Banco de Crédito del Perú.

Colección Arte y Tesoros del Perú.

Banco de Crédito del Perú. (1992). *Oro en el Perú antiguo. Colección Arte y Tesoros del Perú.* Banco de Crédito del Perú.

Banco de Crédito del Perú. (2000). *Los dioses del antiguo Perú.* Banco de Crédito del Perú. Bialostocki, J. (1973). *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.*

Barral Editores.

Bonavia Berber, D. (1974). *Ricchata Quellcani. Pinturas murales prehispánicas.* Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

Bonavia Berber, D. (1991). *Perú, hombre e historia. De los orígenes al siglo XVI.* Ediciones Edubanco. Tomo I.

Bonavia Berber, D. (1994). *Arte e Historia del Perú antiguo.* Banco del Sur del Perú. Castañeda León, L. (1977). *Arte popular del Perú.* Museo Nacional de la Cultura Peruana. Castañeda León, L. (1981). *Vestido Tradicional del Perú.* Instituto Nacional de Cultura.

Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Castañeda Murga, J., y otros. (2002). *Platería Trujillana.* Patronato Plata del Perú.

Castillo Butters, L. (1989). *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Castillo, D. (1989). *Artesanía y tecnología tradicional*. *10 temas artesanales de Ayacucho.*

Concytec.

Choque Porras, A. (2009). *La imagen del felino en el arte del antiguo Perú.* Fundación San Marcos.

Cobo de Peralta, B. (2000). *History of the Inca Empire.* University of Texas Press. Codina Armengol, C. (2005a). *Orfebrería.* Parramón Ediciones S.A.

Codina Armengol, C. (2005b). *Joyería.* Parramón Ediciones S.A.

De Acosta De Porres, J. (1998). *Historia natural y moral de las Indias.* Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional.

De Lavalle, J. (Dir.) (1974). *Platería virreynal.* Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y tesoros del Perú.

De Lavalle, J. & Werner Lang, A. (Dirs.) (1980). *Arte Precolombino. Primera parte. Arte Textil y Adornos.* Banco de Crédito del Perú. Museo Nacional de Antropología y Arqueología e Historia del Perú.

Del Busto Duthurburu, J. (1996). *Peruvian silverwork. 2000 years of Art and History.* Banco del Sur del Perú.

Del Busto Duthurburu, J. (1999). Historia de la minería en el Perú. Milpo.

De La Fuente, M. (Dir.) (1992). *Artesanía Peruana. Orígenes y Evolución.* Allpa, Tall. graf. Cuzzi y Cia. S.A.

Easby Jr., Dudley, T & The Metropolitan Museum of Art, New York. (1956). *Orfebrería y orfebres precolombinos.* The Metropolitan Museum of Art.

Echeandía Valladares, J. (1981). *La artesanía en el Bajo Piura.* Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Egoavil, T. (1986). *Las cofradías en Lima. Ss. XVII y XVIII.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural Andina.

Espinoza Soriano, W. (1978). *Los modos de producción del Imperio de los Incas.* Editorial Mantaro.

Espinoza Soriano, W. (1987). *Artesanos, transacciones, monedas y formas de pago en el mundo andino. Siglos XV-XVI. Tomos I y II.* Banco de Crédito del Perú.

Estabridis Cárdenas, R. (1988). *Advocaciones de la Virgen en el Perú. Exposición en homenaje a Su Santidad el Papa Juan Pablo II.* Nunciatura Apostólica. Museo de Arte Religioso de la Catedral.

Estabridis Cárdenas, R. (1994). *Arte en el antiguo Perú.* Instituto Nacional de Cultura y Petróleos del Perú.

Esteras Martín, C. (Dir.) (1986). *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX.* Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Esteras Martín, C. (1992). *Arequipa y el arte de la platería.* Ediciones Tuero. Esteras Martín, C. (1997). *Platería Virreinal del Perú.* s/e.

Fernández Alvarado, J. (2012). *Ñaimlap.* Coprotur.

Fundación Augusto N. Wiese. (2021). *El contexto funerario de la Señora de Cao. Hallazgo e investigación de entierros de la élite Mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo Arqueológico El Brujo.* Fundación Augusto N. Wiese.

Guffroy, J. (1999). *El arte rupestre del antiguo Perú.* Instituto Francés de Estudios Andinos. Gutiérrez, R. (1997). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica.* Ediciones Cátedra.

Gutiérrez, R., & Gutiérrez Viñuales, R. (Coords.) (1997). *Pintura, Escultura y Fotografía en . Iberoamérica, siglos XIX y XX.* Ediciones Cátedra.

Harth-Terré, E.(1945). *Artífices en el virreinato del Perú.* Imprenta Torres Aguirre S.A.

Harth-Terré, E., & Márquez, A. (1963). *Perspectiva social y económica del Artesano virreinal en Lima.* Librería e Imprenta Gil. De la Revista del Archivo Nacional del Perú, Tomo XXVI – Entrega II.

Harth-Terré, E. (1967). *Silver and silversmith of Peru. Three centuries of peruvian silver.* Smithsonian Institute.

Hocquenghem, A. (1989). *Iconografia Mochica.* Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Inter-American Development Bank Cultural Center. (1993). *Peru: A legend in silver. Silverwork from the Pedro de Osma Museum and the Barbosa-Stern Collection in Lima.* Instituto Nacional de Cultura.

Jiménez Borja, A. (1998). *Vestidos populares peruanos.* Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. Santillana S.A.

Kauffmann Doig, F. (1998). *Ancestors of the Incas. The lost civilizations of Peru.* The Memphis International Cultural Series in association with PromPerú and the Instituto Nacional de Cultura del Perú.

Kauffmann Doig, F. (2002). *Historia y Arte del Perú antiguo.* La República.

Lohmann Villena, G. (2004). *Plata del Perú, riqueza de Europa: Los mercaderes peruanos y el comercio con la Metrópoli en el siglo XVII.* Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Luján, F. (1987). *Artesanía en piedra de Huamanga*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Lumbreras Salcedo, L. (1979). *El arte y la vida Vicús.* Banco Popular del Perú.

Luna, M. (1975). *La población artesanal del valle del Mantaro, aspectos cuantitativos y cualitativos, necesidades, posibilidades y metodología adecuada para su capaci- tación. II La Platería en el Distrito de San Jerónimo de Tunán.* Ministerio de Trabajo.

Luna, M. (1977). *Algunos apuntes acerca de las principales artesanías de la ciudad de Ayacucho. Ministerio de Trabajo.*

Majluf Brahim, N. & Wuffarden,L. (1999). *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna. Museo de Arte de Lima.*

Majluf Brahim, N. (2001). *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima.* Museo de Arte de Lima. Promperú.

Makowski Hanula, K. (2008). *Señores de los Reinos de la Luna.* Banco de Crédito del Perú. Martínez Compañón y Bujanda, B. (1985). *Trujillo del Perú.* Ediciones Cultura Hispánica. Tomo I. Edición facsímil del manuscrito de la Biblioteca de Palacio de Madrid.

Milla, C. (Ed.). (1972). *Angrand, Léonce. Imagen del Perú en el siglo XIX.* Editorial Carlos Milla Batres.

Milla, C. (Ed.). (1975). *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX.* Editorial Carlos Milla Batres.

MINCETUR -Ministerio de Comercio Exterior y Turismo-. (2015*). Filigrana de Catacaos y San Jerónimo de Tunán*. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.

Mohen, J. (1992). *Metalurgia prehistórica. Introducción a la paleometalurgia.* Aleu S.A.

Mujica Barreda, E. (Dir.) (2007). *El Brujo. Huaca Cao, centro ceremonial Moche en el valle de Chicama.* Fundación Wiese.

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2007). *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores. Colección Ricardo Palma.* Municipalidad Metropolitana de Lima.

Museo del Banco Central de Reserva del Perú. (1987). *Vicús. Colección Arqueológica.* s/e. Museo del Oro; Banco de la República Bogotá. (1974*). El Dorado. The gold of ancient of Colombia.* Cyber Graphics, Inc.

Museo Larco. (2003). *Oro y joyas en el antiguo Perú.* Eco editores.

Núñez, E. (Comp.). (1971). *Relaciones de viajeros, volumen 3°. Colección documental de la Independencia del Perú, Tomo XXVII.* Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Oficina de los Niños Huérfanos. (1778). *Ordenanzas para el buen régimen, y gobierno del Arte de la Platería de la Ciudad de los Reyes del Perú. Dispuestas en virtud de Real Cédula Expedida en San Ildefonso a 12 de Octubre de 1776 para que adaptando en lo posible las del Gremio de Plateros y Batiojas del Reyno de Guatemala, ſe arreglen las de eſte.* Oficina de los Niños Huérfanos.

Paniagua Pérez, J. & Garzón Montenegro, G. (2000). *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII).* Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Monografías de Arte 26.

Patarca, E. (2008). *Arte y técnica de la Orfebrería Hispanoamericana.* Patronato Plata del Perú.

Patronato de Plata. (1997). *Concurso Nacional Plata del Perú – 1997. Premio Presidente de la República.* Interbank. Promperú. Buenaventura-Centromín. Hoschschild. Southern Perú.

Patronato Plata del Perú & Torres Della Pina, J. (Ed.) (2000). *Ayacucho. Hilos de plata de Huamanga.* Industrial Gráfica S.A.

Porras Barrenechea, R. (1999). *El legado Quechua. Oro y leyenda del Perú.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

Quiroz Chueca, F., & Quiroz Chueca, G. (1986). *Las ordenanzas de gremios de Lima (s.XVI- XVIII).* Artes Diseño Gráfico.

Quiroz Chueca, F. (1995). *Gremios, Razas y Libertad de Industria. Lima Colonial.* Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Quiroz Chueca, F. (2008). *Artesanos y manufactureros en Lima Colonial.* Banco Central de Reserva del Perú. Instituto de Estudios Peruanos.

Ramírez Bautista, B. (1983). *La artesanía piurana, tipificación de su desarrollo.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento Académico de Ciencias Histórico Sociales.

Ravines Sánchez, R. (Ed.) (1978). *Tecnología Andina.* Instituto de Estudios Peruanos. Itintec. Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú.* Editorial Cvltvra Antártica S.A.

Saco Miro Quesada, M. (1978). *Fuentes para el estudio del arte precolombino.* Retablo de papel ediciones.

Salazar-Soler, C. (2006). *Supay Muqui, dios del socavón. Vida y mentalidades mineras.* Fondo Editorial del Congreso ddel Perú.

Sánchez Montañés, E. (1988). *Orfebrería precolombina y colonial. Oro y plata para los dioses.* Ediciones Anaya.

Shady Solís, R. (2009). *Caral. La civilización más antigua de las Américas. 15 años develando su*

historia. Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe/INC.

SINAMOS. (1975). E*studio socio-económico del ámbito cultural.5 ensayos sobre artesanías, arte popular, artesanos en el Perú, publicados en los diarios de Lima por José R. Sabogal Wiesse.* Sistema Nacional de apoyo a la movilización social. Dirección general de organizaciones culturales y profesionales.

Stastny Mosberg, F. (1981). *Las artes populares del Perú.* Edubanco. Taullard, A. (1941). *Platería sudamericana P*euser Ltda.

Terán Contreras, S. (1994). *La platería en Yucatán.* Casa de las artesanías del Gobierno del Estado de Yucatán.

Torre Revello, J. (1945). *La Orfebrería colonial en Hispanoamérica y particularmente en Buenos Aires.* Editorial Huarpes.

Torres Della Pina, J. (Ed.) (2000a). *Plata. Transformación en el Arte Precolombino del Perú.* Patronato Plata del Perú.

Torres Della Pina, J. & Mujica Diez Canseco, V. (Eds.) (2008). *Plata y plateros del Perú.* Patronato Plata del Perú.

Ugarte Eléspuru, J. (1974). *Platería Virreinal.* Banco de Crédito del Perú.

Valencia Espinoza, A; Carcedo De Mufarech P. & otros. (2001). *Cusco, barro, fuego, plata. Fundición artística.* Patronato Plata del Perú.

Vega Bello, J. (2004). *Historia y Tradición: Ayacucho, Cusco, Puno.* Banco de Crédito, Compañía Minera Antamina S.A.

Verástegui Serpa, S. (1971). *Algunos aspectos artesanales de la provincia de Canchis, Cuzco.* Ministerio de Trabajo.

Vetter Parodi, M. (2011). *Congreso de Arqueometría.* OEI. UNI. Villegas Robles, R. (Comp.) (1992). *Artesanía Peruana. Orígenes y evolución.* Allpa.

Wester La Torre, C. 2012). *Sacerdotisa Lambayeque de Chornancap. Misterio e Historia.* Ministerio de Cultura. Museo Arqueológico Nacional Brünning.

CAPÍTULO O ENTRADA DE LIBRO EN FÍSICO

Biondi de Ciabatti, I. (2005). Perú. Platería Virreinal. En Unimundo (Eds.), *Perú. Platería Precolombina y Virreynal.* (pp. 60-68). Unimundo.

Carcedo De Mufarech, P. (2005). Perú. Platería Precolombina. En Unimundo (Eds.), *Perú. Platería Precolombina y Virreynal.* (pp. 16-19). Unimundo.

Carcedo De Mufarech, P. (2008). La plata y su transformación en el arte precolombino. En Patronato Plata del Perú (Eds.), *Plata y plateros del Perú*. (pp. 20-22). Patronato Plata del Perú.

Castillo Butters, L. (2000). Los rituales mochica de la muerte. En Banco de Crédito del Perú (Ed.), *Los Dioses del Antiguo Perú.* Colección Tesoros del Perú. (pp. 103–135). Banco de Crédito del Perú.

Castillo Butters, L. & Holmquist Pachas, U. (2000). Mujeres y Poder en la sociedad mochica tardía. En Castillo, L. & Holmquist, U, *El hechizo de las imágenes: Estatus social, género y etnicidad en la historia*

peruana. (pp.13–34). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

De La Fuente, M. (1992). Platería. En De La Fuente, M., *Artesanía Peruana. Orígenes y Evolución.* (p.p. 191-207). Editorial Allpa.

Diez Canseco, M. (1994). La sabiduría de los orfebres. En, Banco de Crédito del Perú (Ed.), *Vicús.* (p. 194). Banco de Crédito del Perú.

Donnan, C. (1992). Oro en el arte Moche. En, Banco de Crédito del Perú (Ed.), *Oro del antiguo Perú.* (pp. 141-142). Banco de Crédito del Perú.

Espinoza Soriano, W. (2008). Economía política y doméstica del Tahuantinsuyo. En, Banco Central de Reserva del Perú (Ed.), *Compendio de Historia económica del Perú.* (pp. 318-437). Banco Central de Reserva del Perú.

Esteras Martín, C. (2000). La platería hispanoamericana, Arte y tradición cultural. En Lunwerg (Eds.), *Historia del arte Iberoamericano*. (pp.124-133). Lunwerg editores.

Makowski Hanula, K. (2000). Las divinidades en la iconografia mochica. En Banco de Crédito del Perú (Eds.), *Los dioses del antiguo Perú.* (pp. 137–175). Banco de Crédito del Perú.

Manrique, E. (1999a). Textilería Lambayeque. En *Tejidos milenarios del Perú.* De Lavalle y De Lavalle (Dirs). (pp. 481-489). Integra AFP.

Onuki, Y. (2008). Los líderes del templo Kunturwasi. En Banco de Crédito del Perú, *Señores de los Reinos de la Luna.* (pp. 255 – 256). Banco de Crédito del Perú.

Quiroz Chueca, F. (2007). De la Colonia a la República Independiente. En Hampe (Coord.), *Historia del Perú.* (pp. 667-796). Lexus Editores.

Stastny Mosberg, F. (2001). Arte Colonial. En Promperú (Eds.), *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima.* (pp. 82-125). Promperú.

Valencia Espinoza, A. (1978). La platería tradicional en un pueblo del sur del Perú. En, IEP (Eds.), *Tecnología Andina.* (pp.25-54). Instituto de Estudios Peruanos.

Vergara Ormeño, T. (2007). Tahuantinsuyo: El mundo de los Incas. En Hampe (Coord.), *Historia del Perú.* (pp. 233-336). Lexus Editores.

Zevallos Quiñones, J. (1999). Introducción a la Cultura Lambayeque. En Lavalle, J. (Dir.), *Lambayeque.* (pp. 15-103). Integra AFP.

ARTÍCULOS EN REVISTAS, DIARIOS Y OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y NO PERIÓDICAS

Artiñano, P. (1925). Orfebrería civil española. Catálogo de la exposición realizada en Madrid y organizada por la Sociedad española de amigos del arte.

Banco Interamericano de Desarrollo (1993, Febrero). Peru: A legend in silver. Catálogo de la Exposición realizada en Washington D.C., en el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo.

Bonavia Berber, D. (1961). A Mochica painting at Pañamarca, Peru. American Antiquity. Vol. 26, No. 04. s/l., 540 – 543.

Diario El Comercio. (2001, Agosto 05). Y la plata se hizo joya, C28.

Diario El Comercio. (2006, Abril 26). Joyero de Catacaos expone sus mejores obras en París, B9.

Harth Terré, E. (1948). Un taller de platería en 1650. Mercurio Peruano, 51-56.

Mendizábal Losack, E. (1966). Las artes tradicionales peruanas. Revista peruana de cultura, Órgano de la Casa de la Cultura del Perú, (9-10),16.

Ministerio de Cultura, Unidad Ejecutora Nro. 003, Zona arqueológica Caral. (2010).

Hallan estatuillas que revelan compleja estructura social de la Civilización Caral. (Nota de Prensa). Lima, 15 de Octubre del 2010.

Museo Nacional de Antropología y Arqueología. (1986). Arte y Cultura de Cabana. La Galgada y Pashash, yacimientos arqueológicos tempranos en los andes centrales. Instituto Nacional de Cultura.

Quevedo Pereyra, Z. (2005). Estudio Iconográfico de las sacerdotisas de San José de Moro. Monografía para el curso, Trayectoria del Arte Peruano, E.A.P. Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos,4.

Quevedo Pereyra, Z. (2009). La tradición de los aretes de filigrana en el Perú (Ponencia) En III Simposio de Arte Peruano. Lima, 2009. Accesible en Internet: https://es.calameo.com/books/00234577199faf0aed449

Quevedo Pereyra, Z. (2009, Julio). La tradición de los aretes de filigrana en el Perú: ¿Qué relación existe entre el Turismo y la Artesanía? ¿Debe la artesanía promover al Turismo? ¿O mas bien debe ser lo contrario? InfoWiener. Boletín de la Universidad Wiener, 10.

Rowe, J. (1973). El arte de Chavín; estudio de su forma y su Significado. Historia y Cultura, Órgano del Museo Nacional de Historia. Instituto Nacional de Cultura. 6, 249-276.

TESIS

Brañez Medina, A. (2004). *El vestido femenino de élite durante la era del guano. (1845–1878).* Tesis para optar por la Licenciatura en Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Pongo Oblitas, I. (1964). *La industria de las joyas en la economía nacional.* Tesis para optar el Grado de Bachiller en Ciencias Económicas y Comerciales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

U R L s

Arqueología del Perú. Accesible en Internet: https://arqueologiadelperu.com Artesanum. Accesible en Internet: http://www.artesanum.com

Casa del Corregidor. Accesible en Internet: http://www.casadelcorregidor.pe Catálogo virtual Museo Larco. Accesible en Internet: http://www.museolarco.org/catalogo/buscador.php

CITE Catacaos. Accesible en Internet: https://www.facebook.com/cite.catacaos.7

Det Kongelige bibliotek. Accesible en Internet: http//: www.kb.dk Diario El Comercio. Accesible en Internet: http://www.elcomercio.pe

Diccionario de Lengua Española de la Real Academia Española. Accesible en Internet: https://dle.rae.es

Hecho en Piura. Accesible en Internet: https://www.hechoenpiura.com

Layme Ajacopa, Teófilo. (2007). Diccionario Bilingüe, Iskay simipi yuyayk'ancha: Quechua–

Castellano, Castellano–Quechua. [Aplicación Móvil] Descargado de: https://www.freeapkdescargar.com/simidic/com.ketanolab.simidic/

MALI. Accesible en Internet: http://www.mali.pe

Museo Oro del Perú. Accesible en Internet: http://www.museoroperu.com.pe

Oro de Montealbán Oaxaca. Accesible en Internet: http://www.orodemontealban.com Piura filigrana. Accesible en Internet: https://piurafiligrana.weebly.com

Red digital de colecciones de museos de España. Accesible en Internet: http://ceres.mcu.es

Zona arqueológica Caral. Accesible en Internet: http://www.zonacaral.gob.pe

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS (E-BOOKS)

Ríos Acuña, Sirley. (2019). Artesanías del Perú: historia, tradición e innovación. https://www.mincetur.gob.pe/turismo/publicaciones/agenda-de-productos-turisticos/

CD´s

Fundación Wiese. (2009). The Señora de Cao. [CD]. Lima. Fundación Wiese.

Vetter Parodi, M. (2008). Curso de metalurgia andina. Tecnología metalúrgica prehispánica en los andes centrales. [CD]. Lima. CCSM, UNMSM.

CONFERENCIAS, PONENCIAS, DISCURSOS, CLASES

Barentzen, H. (2009, Agosto 29). *Conferencia para el I Simposio de Historia del Arte.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Espinoza, W. (2005, Octubre 10). *Los artesanos andinos en la época de la transición.* Conferencia en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Franco, R. (2013, Setiembre 09). *Cosmovisión en la iconografía Mochica.* Trabajo presentado en el ciclo de conferencias sobre Arqueoastronomía y Cosmovisión Andina. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

11. CATÁLOGO DE IMÁGENES

Imagen 1



Cultura Moche. Piezas del Collar de arañas, del Viejo Señor. Aleación de cobre y oro. Museo Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Imagen escaneada de tarjeta postal.

Imagen 2



Cultura Lambayeque. Pectoral de cobre y oro realizado con técnica de laminado, recortado y falsa filigrana. Colección Cohen, exhibida por el Banco Central de Reserva del Perú. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 3



Cultura Lambayeque. "Tumi" de cobre y oro con tocado en falsa filigrana. Colección Cohen, exhibida por el Banco Central de Reserva del Perú. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 4



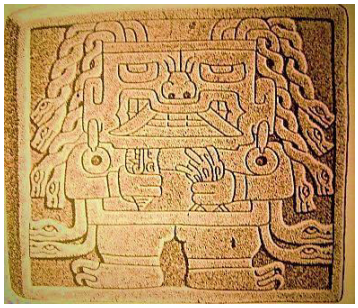
Época Precolombina. "Insecto con patas de alambre o filigrana". Aleación de cobre y plata. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 5



Cultura Moche. "Orejera con la técnica de calado". Plata con aleación. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 6



Etapa del Formativo. “El degollador”. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Pueblo Libre, Lima. Foto del dibujo: Zoila Quevedo.

Imagen 7



Cultura Moche. Friso en relieve: “el Decapitador”. Sitio arqueológico El Brujo. Magdalena de Cao, La Libertad. Tomada de: Mujica,2007:118.

Imagen 8



Cultura Moche. Friso en relieve: “Guerrero”. Huaca Cao, sitio arqueológico “El Brujo”. Magdalena de Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 9



Cultura Moche. Dibujo y guión museográfico de la “escena de la Presentación”. Huaca Cao, sitio arqueológico “El Brujo”. Magdalena de Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 10



Cultura Moche. Pintura mural de Pañamarca. Sitio arqueológico “Pañamarca”, Valle de Nepeña, Chimbote. Tomado de: Bonavia, 1974:2.

Imagen 11



Cultura Moche. Friso en relieve, “El Decapitador”. Huaca Cao, sitio arqueológico “El Brujo”. Magdalena de Cao, La Libertad. Tomado de: Mujica, 2007:118.

Imagen 12



Cultura Moche. Pintura mural. Huaca Cao, sitio arqueoló gico “El Brujo”, Magdalena de Cao, La Libertad. Tomado de: Mujica,2007:107.

Imagen 13



Cultura Moche. Friso en relieve. Huaca Cao, sitio arqueológico “El Brujo”. Magdalena de Cao, La Libertad. Tomado de: Mujica, 2007:107.

Imagen 14



Cultura Moche. Friso en relieve. Huaca Cao, sitio arqueológico “El Brujo”. Magdalena de Cao, La Libertad. Tomado de: Mujica, 2007:107.

Imagen 15



Cultura Moche. Friso en relieve. Huaca Cao, sitio arqueológico “El Brujo”. Magdalena de Cao, La Libertad. Tomado de: Mujica, 2007:107.

Imagen 16



Cultura Lambayeque. Pintura mural.

Sitio arqueológico Úcupe, Lambayeque.

Tomado de: El Comercio [En línea]Consulta: 13.03.2018

Imagen 17



Cultura Lambayeque. Pintura mural. Sitio arqueológico Úcupe, Lambayeque. Tomado de: El Comercio [En Línea] Consulta: 13.03.2011.

Imagen 18



Sierra Norte. Cabeza lítica. MNAAHP. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 19



Pallasca. Cabeza lítica. MNAAHP. Foto: Zoila Quevedo

Imagen 20



Pachacámac. Talla en madera del Dios Pachacámac.

Museo del sitio arqueológico Pachacámac, Lurín.

Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 21

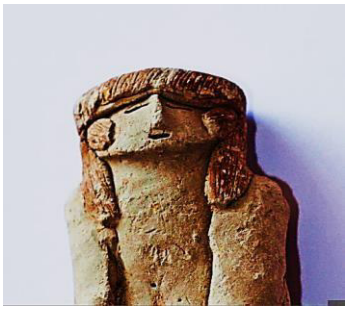


Pachacámac. Talla en madera del Dios

Pachacámac. Museo del sitio arqueológico

Pachacámac, Lurín. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 22



Caral. Piezas de cerámica votiva "El sacerdote" y "La Sacerdotisa". Foto: Zoila Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.

Imagen 22-A



Caral. Pieza de cerámica votiva "Figura masculina". Imagen cortesía de: Zona arqueológica Caral.

Imagen 23



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 24



Sicán o Lambayeque. Ceramio. Colección Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 25



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 26



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 27



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 28



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Imagen tomada de: Mujica, 2007:82. Foto realizada por los servicios de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 29



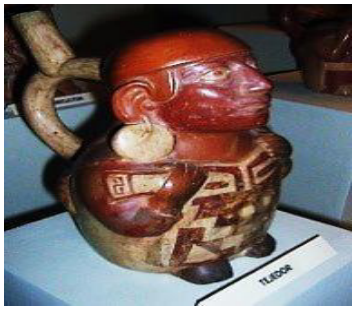
Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 30



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 31



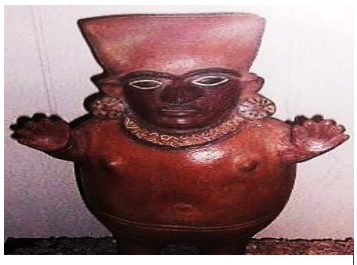
Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 32



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Arqueológico Nacional Brünning, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 33



Cultura Chancay-Ichma. Ceramio. Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 34



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 35



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo del Banco de Crédito del Perú, Trujillo. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 36



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Cassinelli, Trujillo. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 37



Cultura Recuay. Ceramio. Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 38



Cultura Moche o Recuay. Ceramio. Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 39



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 40



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 41



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 42



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 43



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 44



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 45



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 46



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 47



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 48



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 49



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 50



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 51



Cultura Moche. Ceramio. Colección del Museo Larco, Lima. Imagen tomada de: Museo Larco [En línea] Consulta: 22.03.2018.

Imagen 52



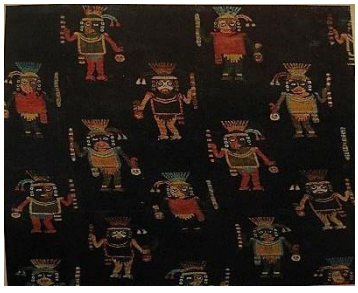
Cultura Sicán. Ceramio. Colección del Museo Nacional Sicán, Ferreñafe. Imagen tomada de: Museo Nacional Sicán [En línea]. Consulta: 05.04.2018.

Imagen 53



Precerámico. Huaca Prieta. Textil (detalle). Tejido entrelazado representando cóndor con serpiente en su estómago. Colección del *Metropolitan Museum of Art, New York.* Imagen tomada de: Cáceres, 2005:379. Foto realizada por los servicios de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 54



Cultura Paracas-Nazca. Textil (fragmento). Imagen tomada de: De Lavalle, 1980:52.

Imagen 55



Cultura Paracas-Cavernas. Textil (Fragmento). Imagen tomada de: De Lavalle, 1980:47.

Imagen 56



Cultura Moche. Textil (Túnica). Imagen tomada de: CD, *The Señora de Cao.* Fundación Wiesse.

Imagen 57



Cultura Moche. Textil (Túnica). Imagen tomada de: CD, *The Señora de Cao*. Fundación Wiese.

Imagen 58



Cultura Chancay. Textil (paño). Colección del Museo de la Fundación de Yoshitaro Amano. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 59



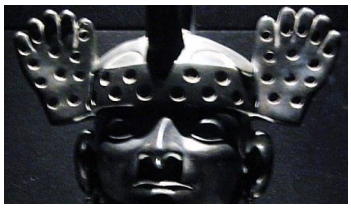
Cultura Vicús. "Venus de Frías". Estatuilla de oro laminado y vaciado. Colección del Museo Brünning, Lambayeque. Imagen de la réplica tomada de: Artesanum [En línea] Consulta: 09.04.2018.

Imagen 60



Cultura Moche. Orejeras aretes de oro. Laminado, recortado y repujado. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 61



Cultura Moche. Orejeras aretes de oro. Laminado, recortado y repujado. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 62



Cultura Chimú. Aretes de oro. Laminado, recortado y repujado. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 63



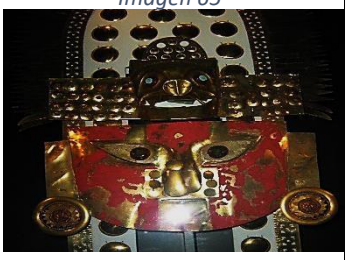
Cultura Moche. "Máscara funeraria del Señor de Úcupe". Laminado, recortado, repujado. Imagen tomada de: La Tercera [En Línea] Consulta: 14.03.2011.

Imagen 64



Cultura Lambayeque. "Tumi con orejeras". Laminado, calado, incrustaciones de turquesa y spondylus. Colección privada Cohen, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 65



Cultura Sicán. "Máscara funeraria del Señor de Sicán, con orejeras". Laminado, recortado. Museo Nacional Sicán, Ferreñafe. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 66



Formativo. Caral. Par de Orejeras de Concha de Abanico. Foto: Zoila Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.

Imagen 66 A



Sitio arqueológico *Kunturwasi*, Cajamarca. "Par de orejeras de oro, sin decoración". Foto: Zoila Quevedo. Imagen exhibida en la Sala Formativo del MNAAHP.

Imagen 67



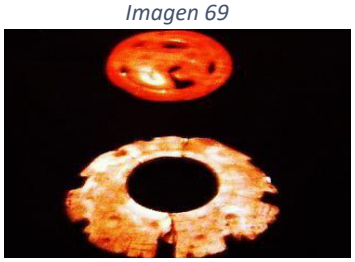
Cultura Moche. Orejera de concha y nácar. Imagen tomada de: Catálogo virtual del Museo Larco [En línea] Consulta: 22.03.2015.

Imagen 68



Cultura Moche. Par de orejeras de concha y nácar con incrustaciones de piedras. Imagen tomada de: Mujica, 2007:256. Foto realizada por los servicios de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 69



Cultura Moche. Orejeras de Concha de Nácar y Spondylus. Museo Arqueológico Nacional Brünning, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 70



Cultura Moche. Orejera de madera, tallado. Colección del Museo de América, Madrid. Imagen tomada de: Museo de América [En línea] Consulta: 13.05.18.

Imagen 71



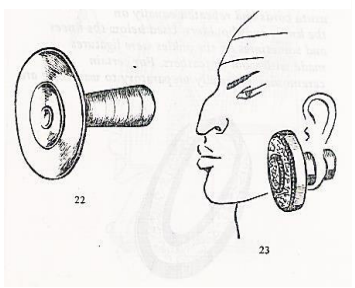
Cultura Moche. Conjunto de Orejeras de madera con incrustaciones de Concha de Nácar y *Spondylus*. Museo de sitio de Túcume, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 72



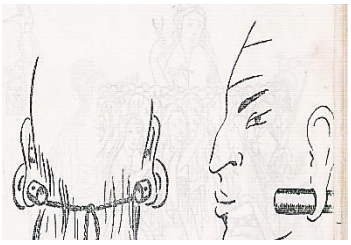
Cultura Moche. Orejeras de madera con incrustaciones de Concha de Nácar y *Spondylus*. Museo Arqueológico Nacional Brünning, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 73



Etapa precolombina. Orejeras, vástagos y muescas. Dibujo tomado de: Castañeda, 1981:32.

Imagen 74



Etapa precolombina. Orejeras, vástagos y muescas. Dibujo tomado de: Castañeda, 1981:32.

Imagen 75



Cultura Moche. Orejera en oro-plata-cobre, con incrustaciones de turquesa o malaquita o crisocola, con representaciones de guerreros en el vástago. Imagen tomada de: Catálogo virtual del Museo Larco [En línea] Consulta: 22.03.2018.

Imagen 76



Cultura Moche. Orejera en oro-plata-cobre, con incrustaciones de turquesa o malaquita o crisocola, con representaciones de guerreros en el vástago. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 77



Cultura Moche. Orejera en oro con incrustaciones en turquesa y concha. Colección del Museo Larco, Lima. Imagen tomada de: Museo Larco, 2003:42. Cortesía de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 78



Cultura Moche. Orejeras en plata con aleación: Calado y repujado: Representación de personajes masculinos con tocados de serpientes bicéfalas o volutas. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 79



Cultura Moche. Orejera en plata con aleación: Calado y repujado: Representación de aves, monos y peces. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 80



Cultura Chimú. Orejera de oro con decoración volumétrica en forma de ave. Imagen tomada de: Museo de América [En línea] Consulta: 13.05.17.

Imagen 81



Cultura Moche. Réplica de orejera del Señor de Sipán. Museo de sitio Sipán, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 82



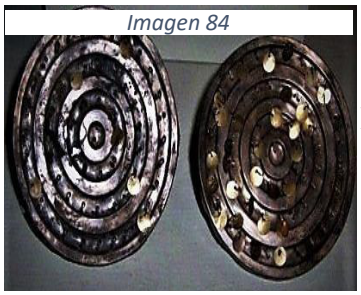
Cultura Moche. Réplica de orejera del Señor de Sipán. Museo de sitio Sipán, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 83



Cultura Moche. Réplica de orejera del Señor de Sipán. Museo de sitio Sipán, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo. Cultura Moche.

Imagen 84



Orejeras con lentejuelas cosidas. Colección del MNAAHP, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 85 A



Cultura Moche. Orejeras de madera con incrustaciones de turquesa, lapislázuli y concha. Con representaciones zoomorfas. Colección del Museo de Cao,La Libertad. Foto: Fundación Wiese. El contexto funerario de La Señora de Cao. Figura 13.11

Imagen 85 B



Cultura Lambayeque. Orejera de oro con decoración de "ola antropomorfa". Imagen tomada y escaneada de: Wester, 2012:38. Con autorización del autor.

Imagen 85 C



Cultura Lambayeque. Orejera de oro con decoración de "estrellas". Imagen tomada y scaneada de: Wester, 2012:38. Con autorización del autor.

Imagen 85 D



Cultura Lambayeque. Orejera de oro con decoración de personaje antropomorfo con tocado semilunar. Imagen tomada y escaneada de: Wester, 2012:38.

Imagen 85 E



Cultura Wari. Par de orejeras en madera, con incrustaciones en Turquesa, concha y oro, con diseños geométricos. Imagen tomada de: Arqueología del Perú [En Línea] Consulta: 30.12.2019.

Imagen 85 F



Cultura Wari. Par de orejeras de madera, tallada y calada, con diseño de monos. Dimensiones: 4,1 x 4,1 x 3,5 x cm. / 3,8 x 3,8 x 3,4 cm. Imagen tomada de: MALI [En Línea] Consulta: 30.12.2019.

Imagen 85 G



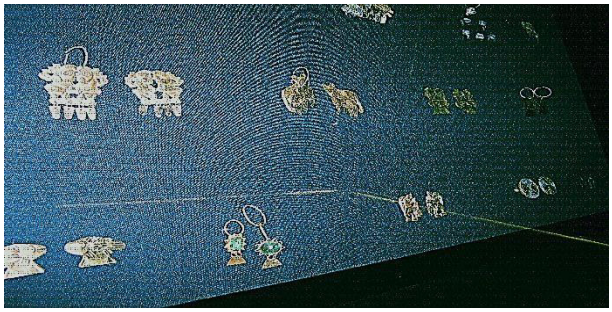
Cultura Wari. Orejeras de oro. Laminado, embutido y repujado con vástago de plata. Dimensiones: 7,5 x 7,5 x 6,5 cm. Imagen tomada de: MALI [En Línea] Consulta: 30.12.2019.

Imagen 86



Cultura *Kunturwasi.* Par de aretes de oro. Colección del museo de sitio *Kunturwasi,* Cajamarca. Foto tomada de: Onuki, 2008:256.

Imagen 86 A



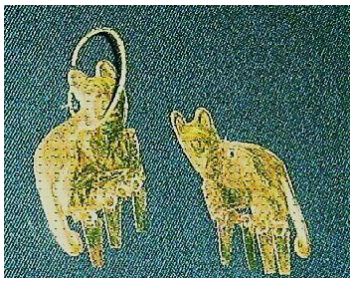
Cultura Moche. Conjunto de aretes y orejeras de cobre dorado, turquesa, lapislázuli y concha, pertenecientes al ajuar funerio de la "Señora de Cao", Colección del Museo de Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 87



Cultura Moche. Arete con forma de felino de la Señora de Cao. Museo de sitio Cao, La Libertad. Foto tomada de: CD *The Señora de Cao*. Fundación Wiesse.

Imagen 87 A



Cultura Moche. Par de aretes de Cobre dorado con forma de felinos. Ajuar de la "Señora de Cao". Colección del Museo Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 88



Cultura Moche. Par de aretes de cobre, con doble argolla, con incrustación de turquesa. Diseño en forma de estrella con once puntas y base trapezoidal. Ajuar de la "Señora de Cao". Colección del Museo Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 89



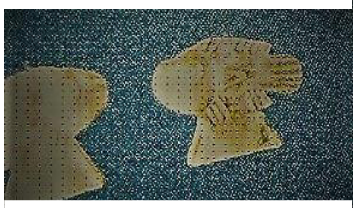
Cultura Moche. Par de aretes de cobre en forma de sacerdotes con tocados. Ajuar de la "Señora de Cao". Colección del Museo Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 90



Cultura Moche. Par de aretes de cobre en forma de dos guerreros. Ajuar de la "Señora de Cao". Colección del Museo Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 91



Cultura Moche. Par de aretes de cobre en forma de par de peces. Ajuar de la "Señora de Cao". Colección del Museo Cao, La Libertad. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 92



Cultura Moche. Arete de cobre con argollas y cabeza humana tridimensional. Colección del Museo Cao, La Libertad. Foto: Z. Quevedo.

Imagen 92 A



Afiche de la exposición "Perú antes de los Incas", (2018), Museo *Quai Branly-Jacques Chirac.* A ambos lados de la corona se aprecian un fragmento de arete con una argolla y una orejera, del ajuar de la "Dama de Cao". Tomado de: Museo Quai Branly Jacques Chirac. [En Línea]. Consulta: 29.12.2019.

Imagen 93



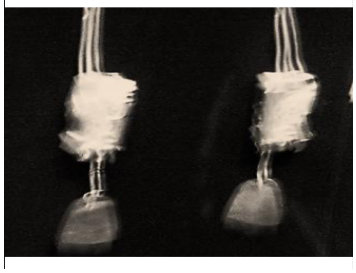
Cultura Moche. Dos pares de aretes de *Pakatnamu*. Colección de Enrico Poli, Miraflores, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 94



Colección de dos pares de aretes de *Pakatnamu.* Colección de Enrico Poli, Miraflores, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 95



Cultura Moche. Pendientes (Par de aretes). Colección del Museo Arqueológico *Brünning,* Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 96



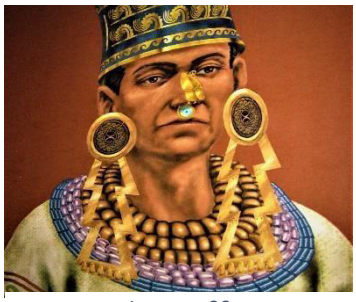
Cultura Chimú. Orejera - arete. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 97



Cultura Sicán. Orejera – arete. Imagen tomada de: Museo Nacional Sicán [En línea] Consulta: 09.03.2017.

Imagen 98



Cultura Sicán. Dibujo del "Señor de Sicán" del Museo Nacional Sicán. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 99



Cultura Sicán. Dibujo del "Dios Sicán" de la Tumba Oeste, Huaca Loro. Museo Nacional Sicán. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 100



Época Colonial. Dibujo del Inca Pachacútec. Tomado de: Guamán Poma de Ayala, "Nueva Crónica y Buen Gobierno",1615: *Det Kongelige bibliotek*. [En línea] Consulta: 09.08.2017.

Imagen 101



Época Colonial. Dibujo del Inca Huaynacápac. Tomado de: Guamán Poma de Ayala, "Nueva Crónica y Buen Gobierno",1615: *Det Kongelige bibliotek.* [En línea] Consulta: 09.08.2017.

Imagen 102



Época Colonial. Retrato anónimo al óleo del Inca Atahualpa. Colección del MNAAHP. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 103



Época Colonial –siglo XVI, segunda mitad-. Ceramio con incrustaciones de aretes-orejeras en Plata. Imagen tomada de: Catálogo del Museo de América [En línea] Consulta: 13.05.17.

Imagen 104



Horizonte tardío. Estatuilla votiva de plata del Cuzco, con las orejas sobredimensionadas y horadadas. Imagen tomada de: Catálogo del Museo América [En Línea] Consulta: 13.05.18.

Imagen 105



Horizonte tardío. Estatuilla votiva de plata de la sierra central, con las orejas sobredimensionadas y horadadas. Imagen tomada de: Catálogo del Museo América [En Línea] Consulta: 13.05.18.

Imagen 106



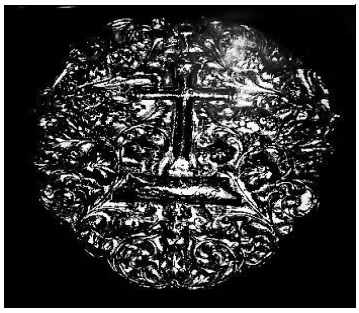
Época Colonial, siglo XVIII. Detalle de "Frontal" bordado con hilos de plata dorada (Arte religioso de Lima). Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 107



Época Colonial, siglo XVIII. Objeto de plata repujada y calada. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 108



Época Colonial, siglo XVII. "Portapaz" (Objeto religioso litúrgico en plata repujada y calada). Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 109



Época Colonial, siglos XVIII-XIX. Par de copas de plata repujada. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 110



Época Colonial, siglos XVIII-XIX. “Limosnero” (Cuzco).Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 111



Época Colonial, siglos XVIII - XIX. “Limosnero” (Bolivia). Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 112



Época Colonial, siglos XVIII-XIX. Candelabro y olla. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Pueblo Libre, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 113



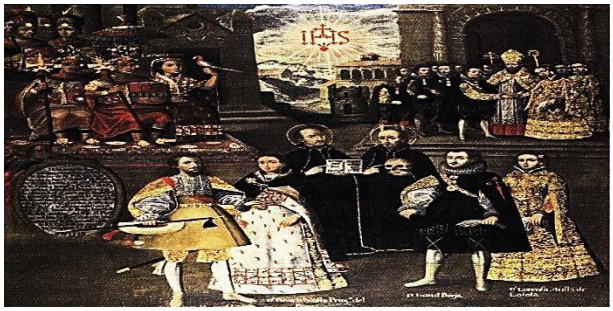
Época Colonial, siglo XVIII, 2ª mitad. “Genealogía de los Incas”. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 114



Época Colonial, 2da. mitad del siglo XVIII, “Genealogía de los Incas” detalle del “Wiracocha Inga VIII”, óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 115



Época Colonial. 1718. "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola y Borja". Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Imagen tomada de: Postal del mismo nombre, del Museo Pedro de Osma.

Imagen 116



Imagen 117

Época Colonial. 1718. "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola y Borja" (detalle de: D. Diego Sairi Tupa y D. Felipe Tupa Amaru). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Imagen tomada de: Postal del mismo nombre, del Museo Pedro de Osma.



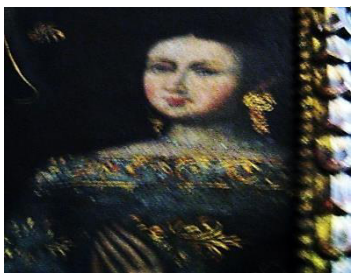
Imagen 118

Época Colonial. 1718. "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola y Borja" (detalle de D´ Lorensa, ñusta de Loiola"). Óleo sobre lienzo, con aplicaciones de pan de oro, 1.74 m x 1.669 m. Anónimo. Colección del MPO. Foto tomada de la foto de la obra del MPO por Zoila Quevedo. El cuadro original, estuvo hasta Junio del 2011 en la exposición "Pintura de los reinos, identidades compartidas.", en Madrid y México D.F.



Imagen 119

Época Colonial. 1718. "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola y Borja" (detalle de D´ Lorensa, ñusta de Loiola. Óleo sobre lienzo, con aplicaciones de pan de oro, 1.74 m x 1.669 m. Anónimo. Colección del MPO. Foto tomada de la foto de la obra del MPO por Zoila Quevedo.



Época Colonial. Siglo XVII. "San Francisco Javier con Donantes" (detalle de una de las Donantes). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 120



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. "Retrato de la Reyna Ntra. Sª". Dibujo. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez Compañón, 1985: Estampa Ia.

Imagen 121



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. "Retrato de la Reyna Ntra. Sª" (Detalle de los aretes). Dibujo. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez Compañón,1985: Estampa Ia.

Imagen 122



Época Colonial. "Española con solo bolador." (Detalle de los aretes) Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Folio 1.

Imagen 123



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. "Española con mantilla y bolador." (Detalle de los aretes). Acuarela. Anónimo.Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Folio 2.

Imagen 124



Época Colonial. "Española con solo bolador." Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Folio 1.

Imagen 125



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. "Española con mantilla y bolador" Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Folio 2.

Imagen 126



Época Colonial (1761-1776). Sin título. Réplica del óleo de la serie: Castas sociales en el Virreynato del Perú, ordenadas por el Virrey Amat y Junient. (Detalle). Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 127



Época Colonial (1761-1776). Sin título. Réplica de óleo de la serie: Castas sociales en el Virreynato del Perú, ordenadas por el Virrey Amat y Junient. (Detalle).Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 128



Época Colonial (1761-1776). Sin título. Réplica de óleo de la serie: Castas sociales en el Virreynato del Perú, ordenadas por el Virrey Amat y Junient. (Detalle). Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 129



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. "Samba." Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Estampa 48.

Imagen 130



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. “Samba.” (Detalle). Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón,1985: Estampa 48.

Imagen 131



Época Colonial. Siglo XVIII, Piura. Sin título. Óleo en cuero; marco en plata con incrustaciones de brillos en el mismo metal. Anónimo. Imagen tomada de: Del Busto: 1996:124.

Imagen 132



Época Colonial. Siglo XVIII, Piura. Sin título. Óleo en cuero; marco en plata con incrustaciones de brillos en el mismo metal. (Detalle del rostro y aretes). Anónimo. Imagen tomada de: Del Busto: 1996:124.

Imagen 133



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. “Yndias escarmenando lana.” Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Estampa 98.

Imagen 134



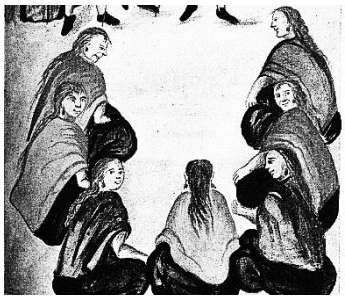
Época Colonial. Fines del siglo XVIII. “Yndias escarmenando lana.” (Detalle de rostro y aretes). Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Estampa 98.

Imagen 135



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. “Padrón de los sábados de las Yndias viudas.” Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Folio 56.

Imagen 136



Época Colonial. Fines del siglo XVIII. “Padrón de los sábados de las Yndias viudas.” (Detalle de rostros y aretes). Acuarela. Anónimo. Imagen tomada de: Martínez de Compañón, 1985: Folio 56.

Imagen 137



Época Colonial. Siglo XVIII, 2º tercio. “Virgen niña hilando”. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 138



Época Colonial. Siglo XVIII, 2º tercio. “Virgen niña hilando” (Detalle del rostro y de los aretes). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 139



Época Colonial. Siglo XVIII, 2º tercio, Puno. “Virgen del Rosario de Pomata.” Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 140



Época Colonial. Siglo XVIII, 2º tercio, Puno. "Virgen del Rosario de Pomata." Óleo sobre lienzo. (Detalle del rostro y los aretes). Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 141



Época Colonial. Siglo XVIII. Sin título. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Larco, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 142



Época Colonial. 1767, Cocharcas, Junín. "Virgen de Cocharcas". Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 143



Época Colonial. 1767, Cocharcas, Junín. "Virgen de Cocharcas" (Detalle del rostro y los aretes). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 144



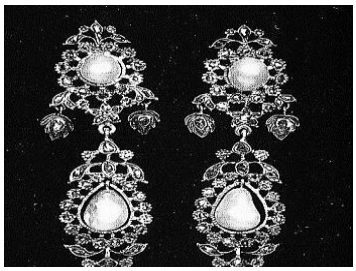
Época Colonial. Siglo XVII. "Virgen Reyna". Óleo sobre lienzo. Anónimo. (Nro. 366) Colección del Museo del Convento de los Descalzos, Rímac. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 145



Época Colonial. Siglo XVII. "Virgen Reyna". (Detalle del rostro y los aretes). Óleo sobre lienzo. Anónimo. (Nro. 366) Colección del Museo del Convento de los Descalzos, Rímac. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 146



Época Colonial. Par de aretes de plata con diamantes y perlas engastados. Imagen tomada de: Del Busto, 1996:278. Foto realizada por los servicios de digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 147



Época Colonial. Siglo XVIII. "Virgen de Belén". Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 148



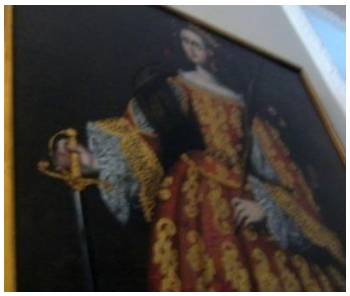
Época Colonial. Siglo XVIII. "Virgen de Belén" (Detalle del rostro y los aretes). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 149



Época Colonial. Siglo XVII, último tercio. "Santa Catalina de Alejandría". Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 150



Época Colonial. Siglo XVIII. "Santa Úrsula". Óleo sobre lienzo. Anónimo. Colección del Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 151



Época Colonial. Siglos XVII y XVIII, Cusco. "Pendientes de Plata y cruces, con oro, diamantes y perlas." (Detalle de un par de aretes). Anónimo. Imagen tomada de: Del Busto, 1996: 278.

Imagen 152



Época Colonial. Siglos XVII y XVIII, Cusco. "Pendientes de Plata y cruces, con oro, diamantes y perlas." Anónimo. Imagen tomada de: Del Busto, 1996: 278.

Imagen 153



Época Colonial. Siglos XVII y XVIII, Cusco. "Pendientes de Plata y cruces, con oro, diamantes y perlas." (Detalle de un par de aretes). Anónimo. Imagen tomada de: Del Busto, 1996: 278.



Época Republicana. Anónimo. Siglo XIX. Lima. "Retrato de Manuela De Sáenz". Anónimo. Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 154

Imagen 155



Época Republicana. Anónimo. Siglo XIX. Lima. "Retrato de Manuela De Sáenz". (Detalle del rostro). Anónimo. Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 156



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 182?. Lima. "A visitas de vecindad / (1800)". Acuarela sobre papel: 23.3 x 18.2 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:84, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 156 A



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 182?. Lima. "A visitas de vecindad / (1800)". (Detalle de dama con aretes). Acuarela sobre papel: 23.3 x 18.2 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:84, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 157



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1820. Lima. "El ondú de Arequipa / baile de salón en 1820". Acuarela sobre papel: 23.4 x 18 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:93, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 157 A



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1820. Lima. "El ondú de Arequipa / baile de salón en 1820". (Detalle de rostro de la dama), Acuarela sobre papel: 23.4 x 18 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:93, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 158



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1815. Lima. "El minué/ baile de salón en 1815". Acuarela sobre papel. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:94, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 158 A



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1815. Lima. "El minué/ baile de salón en 1815". (Detalle del rostro de la dama). Acuarela sobre papel. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:94, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 159



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1840. Lima. "En Amancaes/(zamacueca decente)/1840". Acuarela sobre papel: 23.6 x 17.5 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:151, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 159 A



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1840. Lima. "En Amancaes/(zamacueca decente)/1840". (Detalle del rostro de la dama). Acuarela sobre papel: 23.6 x 17.5 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:151, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú

Imagen 160



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1820. Lima. "Altar de Purísima/ 1820". Acuarela sobre papel: 23.5 x 18.4 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:95, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 160 A



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1820. Lima. "Altar de Purísima/ 1820". (Detalle del rostro de la dama). Acuarela sobre papel: 23.5 x 18.4 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:95, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 161



Época Republicana. PANCHO FIERRO. 1850. Lima. "Misturera y zahumadora en 1850". Acuarela sobre papel: 24 x 18 cm. Imagen tomada de: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007:212, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 162



Época Republicana. JOSÉ GIL DE CASTRO. 1833. Lima. "Retrato de Doña Josefa Mayo de Montani". (detalle del rostro y aretes). Óleo sobre lienzo. 105 x 85 cm. Colección Privada. Imagen tomada de: Banco de Crédito del Perú, 1975:51, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 163



Época Republicana. JOHANN MORITZ RUGENDAS. 30 de Octubre de 1843. Lima. "La lavandera." Lápiz. 19.8 x 14.8 cm. Imagen tomada de: Milla Batres, 1975:199, LAM. 149, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 164



Época Republicana. JOHANN MORITZ RUGENDAS. 1842-1845. Lima. "Retrato de dama." (Detalle del rostro) Lápiz. Imagen tomada de: Milla Batres, 1975:184, LAM. 114, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 165



Época Republicana. JOHANN MORITZ RUGENDAS. 1842-1845. Lima. "Jóvenes limeñas." (Detalle del rostro). Lápiz. Imagen tomada de: Milla Batres, 1975:183, LAM. 110, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 166



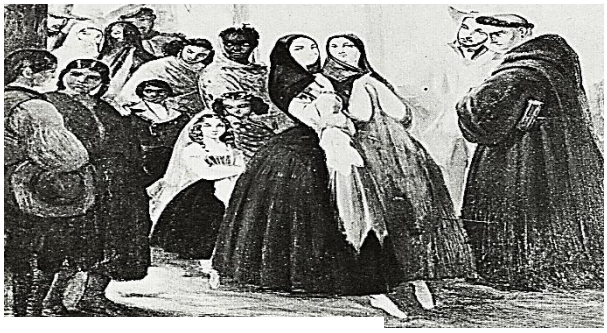
Época Republicana. JOHANN MORITZ RUGENDAS. 1842-1845. Lima. "Retrato de dama." (Detalle del rostro). Lápiz. Imagen tomada de: Milla Batres, 1975:182, LAM.114, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 167



Época Republicana. JOHANN MORITZ RUGENDAS. 5 de Setiembre de 1844. Lima. "Señoritas en el campo." (Detalle del rostro). Lápiz. 21 x 34 cm. Imagen tomada de: Milla Batres, 1975:182, LAM.107, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Ilmagen 168



Época Republicana. JOHANN MORITZ RUGENDAS. 1842-1845. Lima. "Paseo por los portales de la plaza mayor." (Cambiado a blanco y negro por la autora). Óleo en tela. 64 x 52 cm. Imagen tomada de: Milla Batres, 1975:170, LAM.86, por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 169



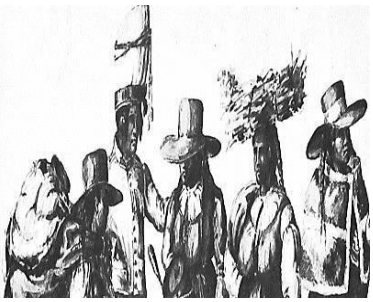
Época Republicana. LÉONCE ANGRAND. 1837. Lima. "Estampa de niños con guirnaldas en la cabeza y cruces engalanadas de flores, dando el encuentro a unas damas acompañadas con un paje con sombrero tongo. Al fondo un arriero conduciendo una arrete". (Detalle de las dos damas luciendo aretes). Acuarela. 0,20.3 m x 0,29 m. Imagen tomada de: Angrand, 1972:129 (Lámina 106), por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 170



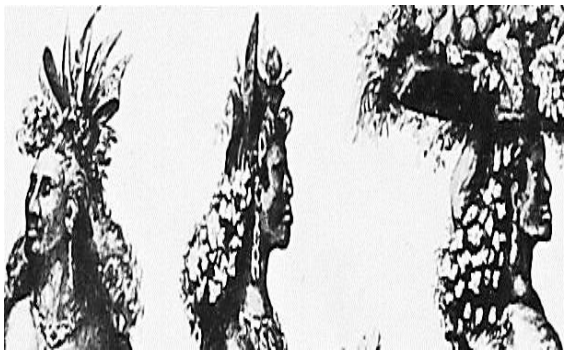
Época Republicana. LÉONCE ANGRAND.1837. Lima. "La chichería. Dama sobre potro bien enjaezado y demás acompañantes, tomando, al paso, refresco de chicha. De pie joven de jazmines en el pelo y elegante chal." (Detalle de la dama sobre potro). Acuarela. 0,19.3 m x 0,28.5 m. Imagen tomada de: Angrand, 1972:154 (Lámina # 138), por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 171



Época Republicana. LÉONCE ANGRAND. 1837. Lima. "Escena de soldados republicanos y rabonas." (Detalle de las rabonas). Acuarela. 0,20 m x 0,26.4 m. Imagen tomada de: Angrand, 1972:140(Lámina 119), por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 173



Época Republicana. LÉONCE ANGRAND. 1837. Lima. "Mujeres negras o mulatas en atavío de fiesta, criadas o antiguas esclavas de señoras de la ciudad, adornadas por sus amas con sus propias joyas y sus más bellos chales, acompañando las grandes procesiones, caminando delante del palio y quemando perfumes o llevando bandejas de misturas enviadas como ofrenda a la iglesia. Se han visto a veces, de esas mujeres, hasta cincuenta reunidas." (Detalle de los rostros y aretes de las mujeres). Acuarela. 0,20.3 m x 0,29 m. Imagen tomada de: Angrand, 1972:144, (Lámina 123), por los Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 172



Época Republicana. LÉONCE ANGRAND. 1839. Huanchaco. "Mujer de Huanchaco y caballito de totora." (Detalle del rostro y aretes de la mujer). Dibujo del 28 de enero de 1839. Imagen tomada de: Angrand, 1972:186(Lámina 158), por los Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 174



Época Republicana. LÉONCE ANGRAND. 1839. Huanchaco. "Tipos populares de Huanchaco. Al fondo pescador en caballito de totora." (Detalle de los rostros de las mujeres). Dibujo del 28 de enero de 1839. 0,41.5x0, 25.5. Imagen tomada de: Angrand, 1972:192 (Lámina 163), por los Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 175



Época Republicana. JOSÉ EFFIO. 1887. Lima. Sin título. Óleo en tela. (Detalle del rostro). Colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 176



Época Republicana. FEDERICO DEL CAMPO. 1887. Lima. "Rosina". (Detalle del rostro). Óleo sobre lienzo. 18.5 cm x 11.5 cm. Colección del Museo de Arte de Lima, Lima. Imagen tomada de: Mali [En línea] Consulta: 29.06.2016.

Imagen 177



Época Republicana. HANS HENRICH BRÜNNING. 1904. Lambayeque. Fotografía (detalle) "Dos mujeres indígenas con una niña…La abuela viste antiguo traje de los indios (capuz). La nieta viste el mismo traje, pero más modernizado…" Museo Arqueológico Nacional Brünning. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 178



Época Republicana. HANS HENRICH BRÜNNING. 1905.Lambayeque. Fotografía "Retrato de una familia lambayecana". Museo Arqueológico Nacional Brünning. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 179



Época Republicana. HANS HENRICH BRÜNNING. 1905. Lambayeque. Fotografía "Retrato de una familia lambayecana" (Detalle de los rostros de tres damas). Museo Arqueológico Nacional Brünning. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 180



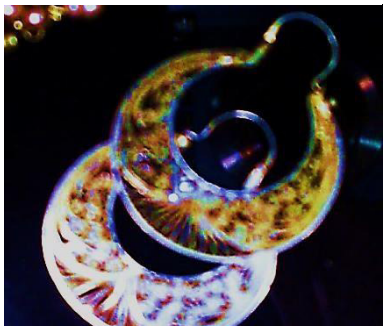
Época Republicana. Lima. Fotografía de conjunto de aretes de la Colección privada del Museo Enrico Poli. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 181



Época Republicana. Lima. Fotografía de par de aretes de filigrana de oro y perlas. Colección privada del Museo Enrico Poli. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 182



Época Republicana. Lima. Fotografía de par de aretes de filigrana de oro de la Colección privada del Museo Enrico Poli. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 183



Época Contemporánea. TEÓFILO CASTILLO. 1922. "Tipo indígena". Óleo sobre lienzo. Colección privada. Buenos Aires. Imagen escaneada, cortesía del Doctor e Historiador del Arte, Doctor Fernando Villegas.

.

Imagen 184



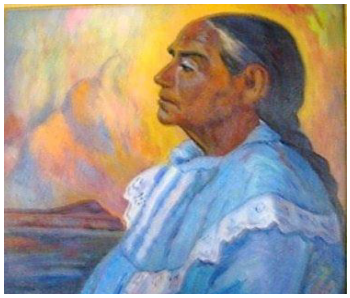
Época Contemporánea. MARIO URTEAGA. 1937. "Los novios." (Detalle del rostro de la novia). Óleo sobre lienzo. 51 x 40.5 cm. Colección Privada. Imagen tomada de: Banco de Crédito del Perú, 1975:186; por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 185



Época Contemporánea. OSCAR ALLAÍN. s/f ”Huanchaquera”. Óleo sobre lienzo. 55 x 47 cm. Colección de la Casa Urquiaga, Trujillo. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 186



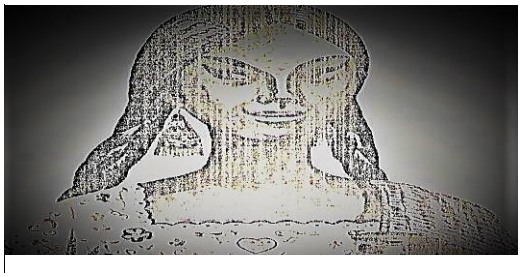
Época Contemporánea. PEDRO AZABACHE. s/f ”Mochera”. Óleo sobre lienzo. 54 x 51 cm. Colección de la Casa Urquiaga, Trujillo. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 187



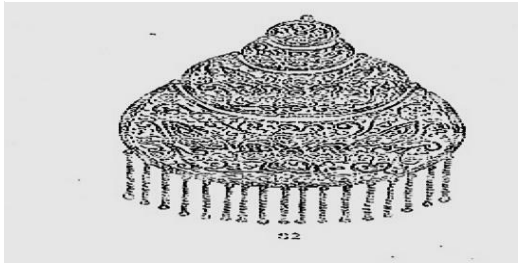
Época Contemporánea. LUISA CASTAÑEDA. “Mujeres de Sondor.” (Detalle de los rostros y aretes). Dibujo. Imagen escaneada tomada de: Castañeda, 1981:39.

Imagen 188



Época Contemporánea. LUISA CASTAÑEDA. “Catacada.” (Detalle del rostro y aretes). Dibujo. Imagen escaneada tomada de: Castañeda, 1981:42.

Imagen 189



Época Contemporánea. LUISA CASTAÑEDA. “Arete de filigrana.” Dibujo. Imagen escaneada tomada de: Castañeda, 1981:43.

Imagen 190



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en Plata quemada". (Ayacucho). Colección de la familia Rotta Gutiérrez. Foto: Zoila Quevedo (Diciembre del 2012).

Imagen 191



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en Plata quemada". (Ayacucho). Imagen tomada de: Del Busto, 1996:346; por los de Servicios de Fotografía y digitalización de la Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 192



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en Oro de 24 K". (Cajamarca). Colección de Rocío Briones. Foto: Zoila Quevedo (Marzo del 2015).

Imagen 193



Época contemporánea. "Dos pares de aretes de filigrana en Plata". (Trujillo). Tienda de artesanías de Jirón Pizarro, cuadra 3, Trujillo. Foto: Zoila Quevedo (Febrero del 2008).

Imagen 194



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en Plata". (Trujillo). Liga de artesanos. Foto: Zoila Quevedo (Febrero del 2008).

Imagen 195



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata”. (Trujillo). Joyería Luján. Foto: Zoila Quevedo (Febrero del 2008).

Imagen 196



Época contemporánea. “Cinco pares de aretes de filigrana en Plata”. (Trujillo). Joyería Luján. Foto: Zoila Quevedo (Febrero del 2008).

Imagen 197



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Oro de 18 K”. (Trujillo). Colección de Isabel de Niquén. Foto: Zoila Quevedo (Marzo del 2012).

Imagen 198



Época contemporánea. “Pavas” o par de aretes de filigrana en Plata”. (Trujillo). Taller-tienda de Perseverando Viñas. Foto: Zoila Quevedo (Julio de 2007).

Imagen 199



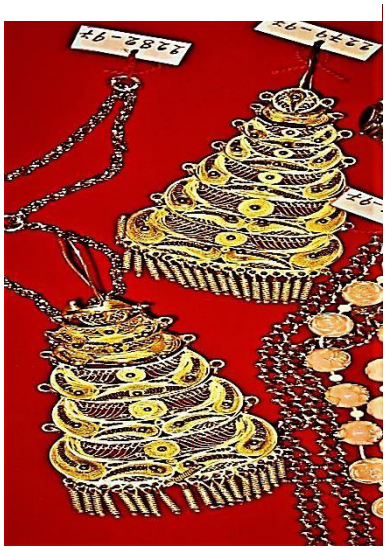
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Oro de 18 K”. (Otuzco, La Libertad). Colección deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 200



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Oro de 18 K”. (Otuzco, La Libertad). Colección deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 201



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Oro de 18 K”. (Otuzco, La Libertad). Colección deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 202



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Oro de 18 K” (vitrina de joyas). (Otuzco, La Libertad). Colección deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 203



Época contemporánea. “Imagen de la Inmaculada Virgen de la Puerta” (Otuzco, La Libertad). Cortesía deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 203 A



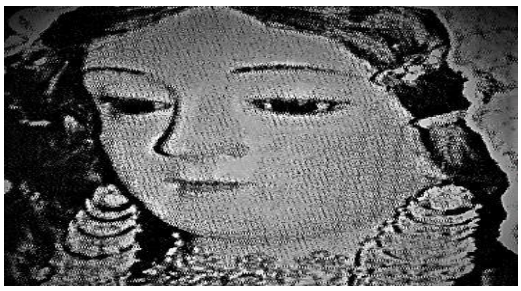
Época contemporánea. “Imagen de la Inmaculada Virgen de la Puerta” (Detallle del rostro y aretes de filigrana). (Otuzco, La Libertad). Cortesía deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 204



Época contemporánea. “Imagen de la Inmaculada Virgen de la Puerta” (Otuzco, La Libertad). Cortesía deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 204 A



Época contemporánea. “Imagen de la Inmaculada Virgen de la Puerta” (Detallle del rostro y aretes de filigrana). (Otuzco, La Libertad). Cortesía deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 205



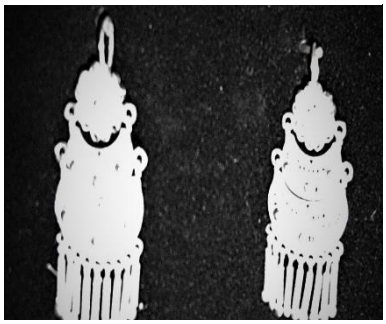
Época contemporánea. “Imagen de la Inmaculada Virgen de la Puerta” (Otuzco, La Libertad). Cortesía deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 205 A



Época contemporánea. "Imagen de la Inmaculada Virgen de la Puerta" (Detallle del rostro y aretes de filigrana). (Otuzco, La Libertad). Cortesía deI Museo religioso cultural Inmaculada Virgen de la Puerta. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2007).

Imagen 206



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en Plata". Tienda-taller de los hermanos Garay Farro. Monsefú, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo (Febrero del 2013).

Imagen 207



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado, con chapa". Obra del Maestro David Custodio Effio. (Monsefú, Lambayeque). Foto: Zoila Quevedo (Abril del 2009).

Imagen 208



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana en plata con baño dorado". Obra del Maestro David Custodio Effio. (Monsefú, Lambayeque). Foto: Zoila Quevedo (Abril del 2009).

Imagen 209



Época contemporánea. "Foto de la Señora Susana Bances luciendo un par de aretes de plata con piedra no preciosa". (Caserío La Raya, Túcume, Lambayeque). Foto: Zoila Quevedo (Diciembre del 2011).

Imagen 210



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en plata con baño de Oro de 18K”. Colección de Zoila Quevedo. Foto: Zoila Quevedo (Abril del 2012).

Imagen 211



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 212



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2009).

Imagen 213



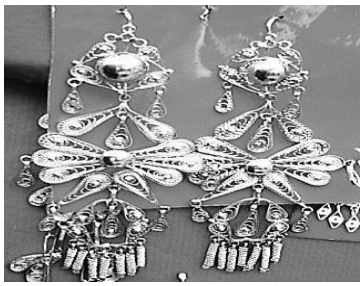
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 214



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 215



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 216



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 217



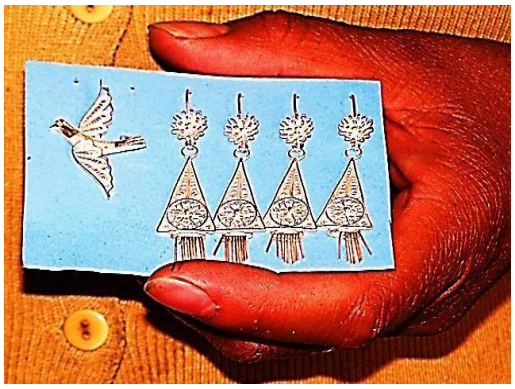
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata con baño dorado”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 218



Época contemporánea. “Pares de aretes de filigrana y de otras técnicas en Plata con baño dorado y en otros materiales”. Taller de Rita, Elia y Pablo Custodio. Foto: Zoila Quevedo (Julio del 2014).

Imagen 219



Época contemporánea. “Dije en forma de ave y dos pares de aretes de filigrana de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 220



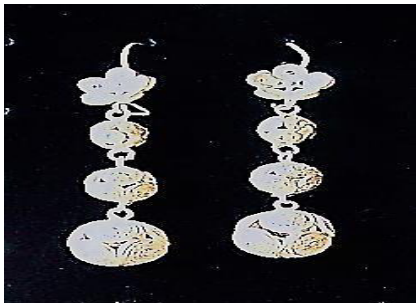
Época contemporánea. “Grupo de pares de aretes de filigrana de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 221



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con tres tiempos de corazones, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 222



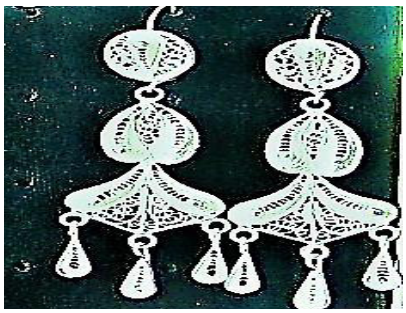
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con tres esferas y rosetón de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 223



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de doble rombo, rosetón y perla de río, un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 224



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana con gancho, tres cuerpos y lágrimas, de un solo hilo en Plata". Taller "Catalina Huanca" de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017)

Imagen 225



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de rosetón, lágrima y gancho, de un solo hilo en Plata". Taller "Catalina Huanca" de Demetrio Túpac Yupanqui, San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Z.Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 226



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana con poste, corazón y mariposa, de un solo hilo en Plata". Taller "Catalina Huanca" de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 227



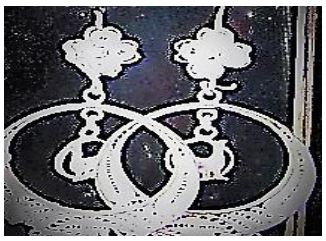
Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de argolla listada con gancho, de un solo hilo en Plata". Taller "Catalina Huanca" de Demetrio Túpac Yupanqui. San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Z. Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 228



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana con gancho, rosetón y cuerpo trilobado con piedra de fantasía engarzada, de un solo hilo en Plata". Taller "Catalina Huanca" de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 229



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con gancho, rosetón, aro con llama inscrita en un semicírculo y “chorritos”, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 230



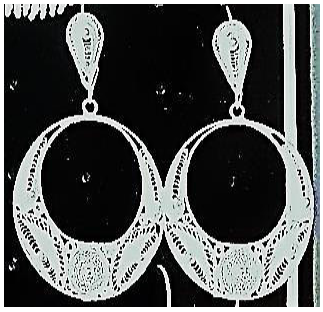
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con gancho, hojas, rombo con llama inscrita y “chorritos”, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 231



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con poste, rosetón, círculo rebajado con llama inscrita y “chorritos”, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 232



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con poste, lágrima y argollas, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 233



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con gancho, rosetón, par de hojas y trío de hojas, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 234



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana con poste, tres hojas, cuerpo alargado con piedra turquesa incrustada y “chorritos”, de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 235



Época contemporánea. “Conjunto de pares de aretes de filigrana de un solo hilo en Plata”. Taller “Catalina Huanca” de Demetrio Túpac Yupanqui en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 236



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de cuatro tiempos, gancho, hojas, forma acorazonada y lágrimas, de doble hilo en Cobre dorado”. Taller-tienda de Lucía Torres Gamarra en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 237



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana, de cuatro tiempos con gancho, herradura, forma acorazonada y lágrimas, de doble hilo en Cobre dorado”. Taller-tienda de Lucía Torres Gamarra en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 238



Época contemporánea. “Dos pares de aretes de filigrana de dos tiempos, gancho y medialuna de doble hilo en Cobre dorado”. Taller-tienda de Lucía Torres Gamarra en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 239



Época contemporánea.“Par de aretes de filigrana de cuatro tiempos, gancho, rosetón con botón y alambre, rosetón con botón y hojas y alambre y tres lágrimas tridimensionales, de doble hilo en Cobre dorado”. Taller-tienda de Lucía Torres Gamarra en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 240



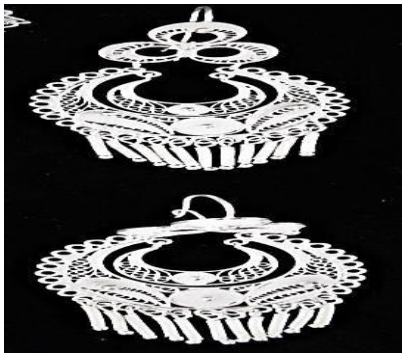
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de cuatro tiempos, gancho, rosetón con botón, rosetón con hojas y botón y lágrima tridimensional, de doble hilo en Cobre dorado”. Taller-tienda de Lucía Torres Gamarra en San Jerónimo de Tunán, Junín. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2017).

Imagen 241



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 925”. Taller-tienda de Víctor Yarlequé, Catacaos, Piura. Foto: Zoila Quevedo (Octubre del 2016).

Imagen 242



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 925, de dos cuerpos con medialunas concéntricas”. Taller-tienda Filigranas Feragui Hermanos, de Rosa, Jorge, Luis y José Feragui, Catacaos, Piura. Foto tomada de: https://www.hechoenpiura.com Consulta: 29.06.2018.

Imagen 243



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 925, de dos cuerpos, en forma de hoja". Taller-tienda Filigranas Feragui Hermanos, de Rosa, Jorge, Luis y José Feragui, Catacaos, Piura. Foto tomada de: https://www.hechoenpiura.com Consulta: 29.06.2018.

Imagen 244



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 950, con poste, de seis cuerpos, en forma de pava."
Obra del artesano Wilmer Aguirre del colectivo Piura filigrana. Foto tomada de: https://piurafiligrana.weebly.com/aretes.html. Consulta: 12.07.2018.

Imagen 245



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 950, con gancho, esfera de un solo cuerpo." Obra del artesano Wilmer Aguirre del colectivo Piura filigrana. Foto tomada de: https://piurafiligrana.weebly.com/aretes.html. Consulta: 12.07.2018.

Imagen 246



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 950, con gancho, de un solo cuerpo, Dios Ñaimlap." Obra del artesano Urbano Cortéz del colectivo Piura filigrana. Foto tomada de: https://piurafiligrana.weebly.com/aretes.html. Consulta: 12.07.2018

Imagen 247



Época contemporánea. "Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 950, con gancho, dormilona de seis cuerpos, con chorritos y perlitas, en alto relieve." Obra del artesano Urbano Cortéz del colectivo Piura filigrana. Foto tomada de: https://piurafiligrana.weebly.com/aretes.html. Consulta: 12.07.2018

Imagen 248



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 950, con poste, de dos cuerpos en forma ojival, con piedra no preciosa engastada y engarzada.” Obra del artesano Orlando Ramos Sosa del colectivo Piura filigrana. Foto tomada de: https://piurafiligrana.weebly.com/aretes.html. Consulta: 12.07.2018.

Imagen 249



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana de doble hilo en Plata 950, con gancho, de un solo cuerpo en forma de aro encintado.” Obra del artesano Wilmer Aguirre del colectivo Piura filigrana. Foto tomada de: https://piurafiligrana.weebly.com/aretes.html Consulta: 12.07.2018.

Imagen 250



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Plata 925 en doble hilo, en forma de flor de doce pétalos, con perlita central y gancho.” Artesanos filigrana Catacaos. 2018, Setiembre, 27. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 251



Época contemporánea. “Par de aretes de Plata, con adornos en filigrana”. (parte de conjunto con collar, brazalete y sortija denominado “Luminoso destello solar”). Alfredo Inga; Carlos Sullón y Pedro Aguirre (Piura). Ganadores del sexto premio, categoría Joyería del Concurso Nacional Patronato Plata del Perú del año 2015. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 252



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Cobre con baño plateado, con gancho, tres tiempos de hojas y perlitas de remate”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 253



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Cobre con baño plateado, con gancho, tres tiempos de hojas, medias lunas y piedras no preciosas de remate”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 254



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Cobre con baño dorado, con gancho, cuatro tiempos de flor, hojas y lágrimas de remate”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 255



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Cobre con baño dorado, con gancho, tres tiempos de hojas, piedras no preciosas engarzadas y lágrimas de remate”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 256



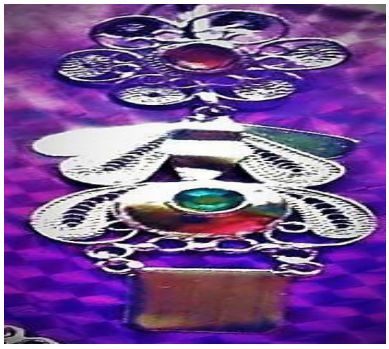
Época contemporánea. “Arete de filigrana en Cobre con baño plateado, con poste, cuatro tiempos, círculo pequeño, seguido de dos círculos y media luna, con remate de perlitas de fantasía”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 257



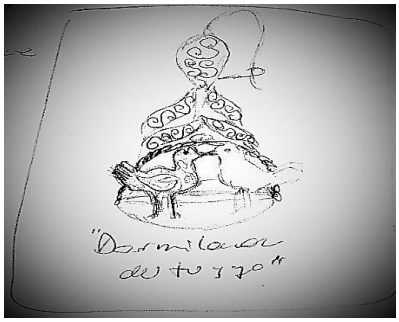
Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Cobre con baño dorado, con gancho, tres tiempos, dos de flores y uno hojas, con lágrimas de remate”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 258



Época contemporánea. “Par de aretes de filigrana en Cobre con baño plateado, con gancho, cuatro tiempos, flor, hojas, cadeneta con chapa, con piedras no preciosas incrustadas”. Joyitas Custodio. 2018, Octubre, 10. [Actualización Facebook]. Recuperado de http://facebook.com.

Imagen 259



Época contemporánea. Monsefú, Lambayeque,2008. “Dibujo a mano alzada del modelo de aretes de filigrana denominado ‘Dormilonas del Tu y yo’ ”. Obra del artesano Orlando Garay Farro. Scaneado por: Zoila Quevedo.

Imagen 260



Época contemporánea. “Par de aretes en filigrana de Plata, con cuentas de “Chaquira” de Spondylus”. (parte de conjunto con collar denominado “Néctar”). Taller San Francisco de Asís (Lima). Ganador del segundo premio, categoría Filigrana del Concurso Nacional Patronato Plata del Perú del año 2011. Foto: Zoila Quevedo.

Imagen 261



Época Contemporánea. 2011. “Afiche concurso de marinera norteña de la Academia Esmila Zevallos.” Scaneado por: Zoila Quevedo.

Imagen 262



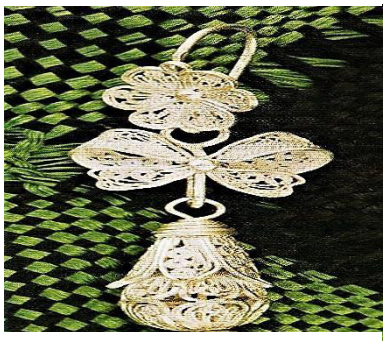
Época Contemporánea. 2015. “Foto de Zoila Esperanza Quevedo Pereyra.” Playa Caballeros, Lurín, Lima. Colección y fina cortesía del Señor Gerardo Cuya.

Imagen 263



Época Contemporánea. “Mestiza pelando chinas, luce aretes de filigrana ´Calabacitas´, en Yucatán, México”. Fotografía tomada de: Terán,1998:87. Scaneada por: Zoila Quevedo.

Imagen 264



Época Contemporánea. “Aretes de filigrana modelo Calabacitas, de Yucatán, México”. Fotografía tomada de: Terán,1998:88. Scaneada por: Zoila Quevedo.

Imagen 265



Época Precolombina (700-1500 d.C). Costa Rica. ”Colgante”. Oro. Técnica de la cera perdida y pulido. (0,8 cm x 2,4 cm x0,5 cm); 9 gr. Colección del Museo América de Madrid. Tomado de: Catálogo de Museo de América. http://ceres.mcu.es/pages/Main

Imagen 266



Siglo XIX. León, España. “Pendientes. “Arracadas leonesas”. Plata. Técnica de Filigrana. (4.8 cm x 10 cm) 19,6 gr. c/u. Colección del Museo América de Madrid. Imagen tomada de: http://ceres.mcu.es/pages/Main. Consulta: 13.05.15.

Imagen 267



Siglo XIX. Córdova, España. “Pendientes. Ama de cría”. Plata. Técnica de Filigrana. 8 cm. 9 gr. c/u. Colección del Museo América de Madrid. Imagen tomada de: http://ceres.mcu.es/pages/Main. Consulta: 13.05.15.

Imagen 268



Siglo XIX. Santiago de Compostela, España. “Pendientes”. Plata sobredorada. Técnica de Filigrana. 2.2 cm. X 5.4 cm. 3.1 gr. c/u. Colección del Museo América de Madrid. Imagen tomada de: http://ceres.mcu.es/pages/Main. Consulta: 13.05.11.



Imagen 269

Siglo XVIII. España. “Pendientes”. Plata. Técnica de Filigrana. 3.5 cm. X 4.4 cm. 5.2 gr.c/u. Colección del Museo América de Madrid. Imagen tomada de: http://ceres.mcu.es/pages/Main. Consulta: 13.05.11.

Imagen 270



Época Contemporánea. Foto de la mesa de herramientas del artesano Demetrio Túpac Yupanqui, en su taller de San Jerónimo de Tunan, Junín, tomada el 04.10.2017 por Zoila Quevedo.

Imagen 271



Época Contemporánea. Foto de artesana Miriam Páucar de Cortez, con su esposo y su tío, el artesano Demetrio Túpac Yupanqui, en su taller de San Jerónimo de Tunan, Junín, tomada el 04.10.2017 por Zoila Quevedo.

Imagen 272



Época Contemporánea. Foto del artesano Demetrio Túpac Yupanqui, en su taller/tienda de San Jerónimo de Tunan, Junín, tomada el 04.10.2017 por Zoila Quevedo.

Imagen 273



Época Contemporánea. Foto del artesano Arturo Túpac Yupanqui, con la autora de esta investigación, Zoila Quevedo, en su taller de San Jerónimo de Tunan, Junín, tomada el 04.10.2017 por Mariella Anicama Gorritti.



Imagen 274 A



Imagen 274 B

Época Contemporánea. Foto de artesana Miriam Páucar, trabajando con la hilera y con las pinzas, en la elaboración de aretes de filigrana en Plata, en su taller de San Jerónimo de Tunan, Junín, tomada el 04.10.2017 por Zoila Quevedo.



Imagen 275

Época Contemporánea. Foto del artesano David Custodio Effio, en su mesa de trabajo, elaborando aretes de filigrana, en su casa-taller en el Cercado de Lima, Lima. Fotografía tomada por Zoila Quevedo durante la entrevista realizada.

11.2 ABREVIATURAS

MA: Museo de América (Madrid).

MAJC: Museo Arqueológico José Cassinelli Mazzei (Trujillo).

MANB: Museo Arqueológico Nacional Brünning (Lambayeque).

MC: Museo del sitio arqueológico Cao (Santiago de Cao, La Libertad).

MCDD: Museo del Convento de los Descalzos (Rímac, Lima).

MAEP: Museo de la Asociación Enrico Poli (Miraflores, Lima).

MFYA: Museo de la Fundación Yoshitaro Amano (Miraflores, Lima).

ML: Museo Larco (Pueblo Libre, Lima).

MNAAHP: Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (Pueblo Libre, Lima).

MNS: Museo Nacional Sicán (Ferreñafe, Lambayeque).

MPO: Museo Pedro de Osma (Barranco, Lima).

MST: Museo de Sitio de Túcume (Tùcume, Lambayeque).

MSP: Museo de Sitio Pachacámac (Lurín, Lima).

MSAS: Museo del Sitio Arqueológico Sipán (Lambayeque).

MTRS: Museo Tumbas Reales de Sipán (Lambayeque, Lambayeque).

MVPO: Museo religioso y cultural Inmaculada Virgen de la Puerta (Otuzco, La Libertad).

PEACS: Proyecto Especial Arqueológico Caral – Supe.

11.3 GLOSARIO DE TÉRMINOS

Arete

Es una joya de uso femenino y masculino, consistente en un alambre o argolla que va ensartado al pabellón de la oreja, del que pende otra figura en lámina o bulto. Véase las Imagenes 86ª, 87, 87A, 88,89,90,91, 92, 94 y 94ª.

Aretes-Orejeras

Son discos engarzados a los pabellones de las orejas, a través de una o dos argollas. Por ejemplo, las que pueden apreciarse en la Imagen 59, la estatuilla llamada "Venus de Frías", (Cultura Vicús, 200–600 a.C), que forma parte de la colección del MANB.

Batidor de oro o plata

Aquel que hace y pone el oro o plata en láminas para dorar o platear con él los retablos, marcas y otras cosas. Se le llama así, porque realiza su labor a fuerza de batir el metal con unos mazos, con los que lo van adelgazando como hacen los libreros con el papel.

Camayoc

Del *Runasimi* o quechua, significa experto, diestro, hábil o sabio en algo, o, maestro en algún arte. Se anteponía al término para significar en qué era especializado. Por ejemplo, *Quipucamayoc,* significa especialista o maestro en *Quipu.*

Cofradía

Organización de tipo religioso que se reunía y organizaba en torno a la veneración de un Santo Patrón, que, en caso de los plateros en la ciudad de Lima, era San Eloy. Llegó a tener fines de previsión social.

Chapas

Láminas del metal, repujadas o no, las que muchas veces se utilizarán en combinación con la técnica de filigrana en la realización de aretes contemporáneos.
(Artesano David Custodio Effio, Monsefú).

Chorritos

Remate o terminaciones en los aretes de filigrana de la costa norte peruana, especialmente de Lambayeque. En el último cuerpo del arete, se cuelgan una serie de alambres de pequeña longitud en los que se ha enrrollado otro alambre, semejando un tirabuzón, o un enrollado en forma tubular espiralada. (Artesano David Custodio Effio, Monsefú).

Dormilonas

Aretes de filigrana, generalmente realizados con doble hilo en plata 950 u oro. Tienen

gancho y seis cuerpos en alto relieve, que van incrementándose en tamaño y forman en conjunto una forma triangular sin ángulos rectos, rematando con chorritos y perlitas.

Elaboración de aretes de filigrana

Primero se funde la cantidad de la plata o el oro en peso que se quiera trabajar según el pedido o según nos dice el patrón. Luego se hace láminas y después se jalan los hilos de oro o plata y se trabaja. Habían unas máquinas que se llaman "laminadoras" de las que se saca la lámina o el hilo o alambre. Luego se arma la pieza y se suelda. Al final, se hace un baño de oro para los aretes, poniendo en el fuego, nítrico y muriático. Yo lo hago así, sin usar la corriente eléctrica. (David Custodio Effio, artesano de filigrana de Monsefú, Lambayeque).

Entorchar

Torcer los hilos, dobles o uno solo, para luego rellenar los moldes o "guías".

Filigrana blanca

La materia prima empleada es la plata extraída directamente de las minas. Su calidad es considerada superior.

Filigrana negra

Utiliza monedas antiguas como materia prima. Es empleada, mayormente en joyas femeninas: Aretes, prendedores, medallas y crucesitas. Tiene una presencia atractiva, pero algo de trabajo grueso y sombreado, con manchas indelebles aunque el metal esté muy limpio y pulido, brillante en la superficie, siempre la acompaña la carbonilla, es decir conserva siempre la huella del fuego.

Gremio de Plateros

Organización colonial que reunía a los plateros, con fines de desarrollo de sus técnicas y de posicionamiento en el mercado, funcionando bajo estricta supervisión de las autoridades políticas. Su labor estaba regulada por normas de la Colonia y también por normas estatutarias.

Guías

Se llama así, en San Jerónimo de Tunán, Junín, a los moldes o formas donde se insertarán con ayuda de pinzas, los hilos entorchados.

Herramientas coloniales utilizadas en la técnica de filigrana

Martillos ("Combos") de diferentes tamaños, tases, limas, burlas, peso, fuelles, tenazas, bigornias, yunques.

Herramientas contemporáneas utilizadas en la técnica de filigrana

Pinzas de variado espesor, de procedencia fabril, alicates planos de punta redonda, máquina laminadora (para hacer los hilos), hilera (plancha de fierro confeccionada con desperdicios de muelles de camiones), máquina encrespadora (confeccionada con desperdicios de piezas de reloj, que consta de dos engranajes y un arco), limas (de almendra, de media caña, redonda); y, limatones.

Orejeras

Par de joyas para ornamentar las orejas que se insertan en el pabellón a través de un poste que se hace pasar a través de un orificio preparado para tal fin. Consisten en discos de distinto material: conchas de abanico, madera, metal, etc.

Pavas

Modelo o estilo de aretes de Filigrana contemporáneos, (véase las Imágenes 198 y 244), que aún se elaboran en Trujillo, Chiclayo, Piura. Suelen contar con más de seis cuerpos, antecedidos con un gancho o poste, asemejando la figura de una de estas aves, vistas de perfil.

Plata piña

Es la plata pura, tiene "999" de Ley, es decir no contiene ninguna aleación. Es muy dúctil, maleable y poco resistente a la tracción y deformación, por ello no es recomendable para emplearla en la técnica de filigrana.

Platero

Denominación que se utilizó durante la Colonia para denominar al oficio de intervenir el metal, transformándolo en objetos o joyas. Se desarrolló bajo el control de las autoridades españoles y tuvo una organización y funcionamiento de tipo gremial medieval. Los plateros podían ser: platero de plata, platero de oro, platero de masonería (repujaban o cincelaban), tiradores del metal que lograban los hilos, batihojas que golpeaban el oro con mazos hasta lograr finas láminas, etc..

Técnica de la filigrana

Es el arte de la plata, del metal. Todo es un trabajo de jalar el hilo, enrollarlo, rellenar, es un tipo de destreza del propio metal, que se hace blandito. Para hacer el diseño más fácil, se arma por partes. (Artesano Javier Luján, Trujillo, La Libertad).

Técnica de la filigrana

El trabajo en sí se desarrolla a través del hilo de metal o trabajos en hilos de plata. Se le conoce como técnica de filigrana porque el diseño y la trama no es confección en sí, sino que se hace precisamente a través de la combinación de los hilos de diferentes diámetros o espesores; es una técnica ancestral, muy antigua. (Artesano Luis Arangoitia Ramos. Trujillo, La Libertad).

Técnica de la filigrana

Con esta técnica se realizan diseños sobre la base de finos alambres que se consiguen después de estirar, torcer y aplanar el metal; el adelgazamiento del hilo de metal se realiza por medio de estiramientos continuos hasta lograr el grosor deseado. (María Luisa Vetter,2008,p.78)

Técnica de la filigrana

Consiste en realizar diseños con alambres soldados por fusión. (Vetter,2008,s/p.Glosario)

Técnica de la filigrana

A partir de un dibujo establecido, el trabajo propiamente dicho se inicia con el trefilado o preparación del material, lo que se logra al pasar segmentos de láminas de oro o plata por la "Hilera" (herramienta que consiste en una placa de acero con perforaciones graduadas de acuerdo al calibre de hilo que se quiere obtener). Para ello es necesario recocer o mantener el metal a la temperatura adecuada para que facilite el trabajo. De acuerdo a la tradición del lugar de producción, el tipo de hilo puede variar: Existe el plano, el de media caña, el redondo, el rollizo y el torcido. En la tradición ayacuchana, el más conocido es el cintado plano. (Patronato Plata del Perú,2000,p.p.75-76).

Técnica de la filigrana

Técnica a través de la cual la plata se transforma en delicadísimos hilos o filamentos que son entorchados o torcidos entre ellos, después rellenados o moldeados de manera circular, dando o adaptando diferentes formas. La estructura la hacemos aparte y después la vamos rellenando. (Artesano Wilfredo Garay Farro. Monsefú, Lambayeque).

Técnica de la filigrana

La filigrana hay que entenderla a partir de cuatro nociones fundamentales: hilo, soldadura, unión y trasluz. Ello significa que los orfebres que optan por trabajar en esta técnica deben ser expertos en laminar y trefilar el metal, hábiles en el delicado uso de la soldadura y sistemas de unión y delicados artistas para concebir la pieza como un objeto que combina

la solidez con la transparencia. (Enrique Retamozo, experto restaurador de metales, ex servidor del MNAAHP).

Técnica de la filigrana

Comprada la materia prima, plata u oro, se hace la aleación y se vierte en crisoles (recipiente de cerámica), según los gramos que se van a utilizar y se hacen barritas o lingotitos. Se pasa al laminador para ir afinando en hilos hasta llegar al calibre 0.25. Se unen dos hilos y se entorchan con una madera y estos se vuelven a pasar por el laminador para que queden planos. Se van a poner "escarchados" esos dos hilos, es decir, con relieves o texturas. Se hace el esqueleto del arete o dibujo de éste, con un hilo más grueso que los que han sido entorchados que se llama "guía". Se suelda el esqueleto que se ha podido lograr también con moldes o plantillas. Se rellenan con los hilos escarchados los espacios formados por la guía, usando pinzas. Una vez logrado esto, se lima y con el polvo que suelta se lo pone por atrás del arete. Se echa al ácido para que se limpie (lo mismo para el oro y la plata). También se limpia con bicarbonato si es plata. Se le saca brillo con un punzón, luego con agua con detergente. Con el oro se hace el "mateado" que es una mezcla con sal y salitre. (Artesana Doris Viñas Arévalo. Trujillo, La Libertad).

Tirador de oro

Se llamaba así durante la Colonia, al platero de rango "Oficial", que reducía el metal a hilo.

Trefilado

Operación por la cual se obtienen hilos estirando el metal, que se hace pasar a través de una placa en la que hay un agujero del mismo diámetro del hilo que se quiere obtener; esta placa se denomina trefilador. (Mohen,1992,s/p).

Vástago

Soporte cilíndrico, tubular, sobre el cual va la orejera y que luego se inserta en un agujero realizado en el lóbulo de la oreja.

Yachachiq

Del *Runasimi* o quechua, es la persona que enseña o transmite su arte o técnica.

11.4 FICHA DE ENTREVISTA A ARTESANOS QUE ELABORAN ARETES DE FILIGRANA

1. **NOMBRE DEL INFORMANTE:**

2. **EDAD Y LUGAR DE NACIMIENTO:**

3. **ESTADO CIVIL :**

4. **OCUPACIÓN ECONOMICA ACTUAL Y ANTERIORES:**

5. **DIRECCIÓN DOMICILIARIA ACTUAL (Y REFERENCIAS ANTERIORES)**

6.- TIEMPO DE RESIDENCIA EN LA LOCALIDAD:

7.-GRADO DE INSTRUCCION:

8.-VINCULO CON EL INFORMANTE:

9..- FECHAS DE LA ENTREVISTA:

10.- INFORMACIÓN SOBRE SU LABOR ARTESANAL:

- **10.1 ¿CONOCE UD. LA TÉCNICA DE LA FILIGRANA?**
- **10.2 ¿PODRIA DESCRIBIR LA TÉCNICA DE LA FILIGRANA?**
- **10.3 ¿EN QUE OBJETOS SE EMPLEA LA TÉCNICA DE LA FILIGRANA?**
- **10.4 ¿CUAL ES EL TIEMPO DE DURACIÓN PARA LA ELABORACIÓN DE ARETES DE FILIGRANA?**
- **10.5 ¿CUAL ES EL MATERIAL O MATERIALES EMPLEADOS PARA LA ELABORACIÓN DE LOS ARETES DE FILIGRANA?**
- **10.6 ¿DE QUIEN Y COMO HA APRENDIDO UD. LA TÉCNICA DE FILIGRANA. HAGA UNA RESEÑA HISTÓRICA**
- **10.7 ¿QUIEN LE ENSEÑO A UD. LOS DISEÑOS QUE EMPLEA PARA LA ELABORACIÓN DE LOS ARETES DE FILIGRANA?**
- **10.8 ¿DE DONDE PROVIENEN LOS DISEÑOS DE LOS ARETES DE FILIGRANA QUE UD. ELABORA?**
- **10.9 ¿QUE TIPOS O NOMBRES TIENEN LOS DIFERENTES DISEÑOS DE LOS ARETES DE FILIGRANA?**
- **10.10 ¿RECONOCE UD. ALGUN DISEÑO DE ARETES DE FILIGRANA QUE SEA ORIGINARIO O PROPIO DE SU LUGAR DE RESIDENCIA?**
- **10.11 ¿IDENTIFICA UD. ALGUN DISEÑO QUE SEA ORIGINARIO O PROPIO DE ALGUNA OTRA LOCALIDAD O LUGAR?**
- **10.12 CUAL ES EL COSTO ACTUAL DE UN PAR DE ARETES DE FILIGRANA? CON LOS DISTINTOS MATERIALES?**
- **10.13 ¿DONDE Y COMO VENDE LOS ARETES DE FILIGRANA?**
- **10.14 ¿SABE UD QUIENES Y PARA QUE SE COMPRAN LOS ARETES DE FILIGRANA?**
- **10.15 ¿ENSEÑA UD. ACTUALMENTE LA TÉCNICA DE FILIGRANA?**
- **10.16 ¿CUALES SON LOS PRINCIPALES PROBLEMAS QUE ENCUENTRA UD. EN LA ELABORACIÓN Y VENTA DE LOS ARETES DE FILIGRANA?**

11.5. FICHA DE ENTREVISTA A COMERCIALIZADORES DE ARETES DE FILIGRANA

1. **NOMBRE DEL INFORMANTE:**
2. **EDAD:**
3. **ESTADO CIVIL:**
4. **OCUPACIÓN ECONOMICA ACTUAL Y ANTERIORES:**
5. **DIRECCIÓN DOMICILIARIA ACTUAL Y REFERENCIA ANTERIORES:**
6. **TIEMPO DE RESIDENCIA EN LA LOCALIDAD:**
7. **GRADO DE INSTRUCCIÓN:**
8. **VÍNCULO CON EL INFORMANTE:**
9. **FECHAS DE LA ENTREVISTA:**

10.1 ¿CONOCE UD. A LOS ARETES DE FILIGRANA? DESDE CUÁNDO?

10.2 ¿PODRIA DESCRIBIRLOS?

10.3 ¿DE DONDE PROVIENEN LOS DISEÑOS DE LOS ARETES DE FILIGRANA?

10.4 ¿QUE TIPOS O NOMBRES TIENEN LOS DISTINTOS DISEÑOS DE LOS ARETES DE FILIGRANA?

10.5 ¿RECONOCE UD. ALGUN DISEÑO QUE SEA ORIGINARIO O PROPIO DE SU LUGAR DE RESIDENCIA?

10.6 ¿IDENTIFICA UD. ALGUN DISEÑO QUE SEA ORIGINARIO O PROPIO DE ALGUNA OTRA LOCALIDAD O LUGAR?

10.7 ¿CUAL ES EL COSTO ACTUAL DE UN PAR DE ARETES DE FILIGRANA, TANTO DE PLATA COMO DE ORO?

10.8 ¿DONDE Y COMO VENDE LOS ARETES DE FILIGRANA?

10.9 ¿SABE UD QUIENES Y PARA QUIÉNES SE FABRICAN LOS ARTES DE FILIGRANA?

11.6. DIRECTORIO ARTESANOS DE ARETES DE FILIGRANA

AYACUCHO:

Julián Yupanqui Del Pino
Pasaje César Vallejo Mz B, Lote 2, Ayacucho.

Agripino Huamán Palomino
Jirón Sucre 353,Barrio Calvario, Ayacucho.
Tl. 066 311529

CATACAOS:

Andrés Guaylupo Roque.
Jirón Pisco 348, Catacaos.

Nicolás Yarleque Inga, hijos: Juan, Miguel, Walter, Manuel y Francisco. Jirón Arequipa, cuadra 10 s/n, Catacaos.

Victor Hugo Yarlequé Espinoza
Jirón Arequipa 1202, Barrio del Monte Suyón, Catacaos, Piura
Celular: 985 628 002

CITE JOYERÍA Catacaos
Jr. Comercio Nro. 401 Cercado, Catacaos (Costado Catedral-Frente Asoc. Artesanos)

TIENDAS / EMPRESAS EN CATACAOS:

CONSORCIO EMPRESARIAL DE JOYEROS DE TALLÁN.
E-mail: redjoyeroscatacaos@gmail.com
Cels.: 985 121 549; 969 134 780

JOYERIA TABITA
Octavia Navarro Uchofen
Jr Comercio 609 stand 3
Cels.: 958 875 858; 969 134 780

RYM-QUILLARI Joyerìa
Carmen Prieto Sullòn (Gerente)
Av Ramòn Castilla 442, Catacaos, Piura
Telf. 073 371753 Cel: 968 809 890
Email: cyprieto0407@yahoo.es

JOYAS CATACAOS
Jr Comercio 401, Catacaos, Piura
Telf. (73)370561
E-mail: citejoyeria@yahoo.com

YARES
Jr Arequipa Nro. 1202, Catacaos, Piura
Jr Comercio 400, stand 6, Asociaciòn de Artesanos
Telf. 73 207315; Cel. 985 628 002 E-mail:
yaresjoyeroscatacaos@gmail.com
www.yaresjoyeros.com

HECHO EN PIURA
https://www.hechoenpiura.com Cels.:
966234475 935595653

FILIGRANAS FERAGUI HERMANOS (Rosa, Jorge, Luis y José)

CUSCO:
Juan Cárdenas
Calle Pumapaccha 634, Barrio de San Blas, Cusco.
Qollqewasi@hotmail.com

TRUJILLO
Florentino Zapata Chávez (Taller de Joyería "La Filigrana") Jirón
Grau Nro. 537, Trujillo, La Libertad.
Teléfonos: 044-676744 044-292937 044-948562603
E-mail: artezachiz4@yahoo.es

TIENDAS EN TRUJILLO:
ARTESANÌAS PARDO FER (Wuildoro Pardo V. e Isabel Fernández de Pardo) Jiròn Pizarro Nro. 562.
Teléfonos: 044 202479; 949 645 748
E-mail: pardofjd@hotmail.com

LIGA DE ARTESANOS DEL PERÙ
(Fundada el 23 de Octubre de 1898. R.U.C. Nro.20132264407) Jiròn
Colòn 423, Telf. 200086; 207698.

JOYEROS PERUANOS "LUJÁN"
Javier Luján Aguilar
Jirón Orbegoso Nro. 131-A, Trujillo, La Libertad.
Teléfono: (044) 299022 Cels: 999 672 956 999 627 506

JOYERÍA "VIRGEN DE LA PUERTA"
Rosa Iparraguirre Vargas
Centro Comercial Zona Franca, Stand A-45, primer piso, Trujillo, La Libertad.
Teléfono: (044) 470929

LIMA:

ARTESANÍA MONSEFÚ
Jirón Ayacucho Nro. 156, Departamento Nro. 401, Cercado de Lima.
Cels: 999 331 143; 996 439 741; 995 225 747

TIENDAS / EMPRESAS EN LIMA:

ILARIA
www.ilariainternacional.com

SIGLO XVIII (Desde 1977) Sr.
Humberto B. Lòpez Rocha.
Av La Paz 661/397, Miraflores, Lima
Telf. 445 6530 999 265 763
Email: humbertolopezr@hotmail.com

JOYERÌA BAGDAD
Isabel Ponce
Av La Paz 301, Miraflores
Telf. 444 1982 997 004 968 E-mail:
isabeljoyas@hotmail.com
www.joyeriabagdad.com

GOLD ART JEWERLY
Nonoy Martínez Bravo
Av La Paz 205, esquina Bonilla 204, Miraflores.
Telf. 242 6731 9890 19027
E-mail: goldart_p@hotmail.com

PABLO CUSTODIO (JOYERÍA "ARTESANÍA MONSEFÚ" /LA CASITA DE LA MARINERA)
Av Emancipación 166, oficina 110, Lima. A ½ cuadra del Jr de la Unión
Cel: 980 540 149 996 439 741

MONSEFÚ:

ORLANDO GARAY FARRO
(GARAY PLATEROS)
Calle Sáenz Peña Nro. 606, Monsefú, Chiclayo, Lambayeque Avenida
Balta Nro. 847, Tienda Nro. 01, Chiclayo, Lambayeque.
Teléfonos: 314216; Cel: 990 041 040
E-mail: orfebreriayjoyeriaartistica@yahoo.es

wgf_30@hotmail.com

JOSÉ M. GARAY FARRO
(GARAY PLATEROS)
Calle Mariscal Sucre Nro. 430, Monsefú, Chiclayo, Lambayeque.
Avenida Balta Nro. 847, Tienda Nro. 01, Chiclayo.
Teléfonos: 074 990 041 040
E-mail: orfebreriayjoyeriaartistica@yahoo.es
Wgf_30@hotmail.com

"ARTESANÍA MONSEFÚ"
Parque Artesanal Productores, Stand Nro. 6.
Jirón Sucre Nro. 519, Monsefú, Chiclayo, Lambayeque.
Cels: 979 296 691; 979 061 459; Telefono: 311 542.

SAN JERÓNIMO DE TUNÁN (HUANCAYO):
Alberto Cortez Turín y Cecilia Ponce de Cortez
Avenida Arequipa Nro. 908, San Jerónimo de Tunán, Junín, Huancayo.
Teléfono. 43 5174; Cel: 996 101 300

11.7. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Orejeras

Tabla 2. Aretes

Tabla 3. Orejeras-aretes

Tabla 4. Aretes coloniales

Tabla 5. Aretes republicanos

Tabla 6. Aretes contemporáneos

Tabla 7. Técnicas orfebres del antiguo Perú según Diez Canseco

Tabla 8. Técnicas orfebres del antiguo Perú según Sánchez Montañés

Tabla 9. Procedimiento de la técnica de filigrana según Luna Ballón

Tabla 10. Principales aleaciones de metales utilizadas en el Perú antiguo (Vetter)

Tabla 11. Balances productivos de la plata, según Del Busto

Tabla 12. Balances productivos de la plata en el Perú, según Del Busto Tabla

13. Primeros plateros extranjeros en Perú, según Del Busto

Tabla 14. Plateros activos en Perú durante la Colonia, según Del Busto

Tabla 15. Relación de plateros del Cuzco durante la Colonia, según Del Busto

Tabla 16. Otros plateros coloniales, según Del Busto

Tabla 17. Plateros en Arequipa durante la Colonia, según Del Busto

Tabla 18. Formas de transacciones comerciales según Waldemar Espinoza

Tabla 1: OREJERAS

Tipo de objeto	Datación/ Lugar de producción (Cultura)	Descripción	Técnicas constitutivas	Técnicas Ornamen-tales	Materiales	Diseños/ Icono – grafía	Dimensio -nes
Orejeras	(3,500 a.C.) Miraya, Caral (Supe).	Un cuerpo: Discos.	Modelado		Arcilla	"Sacerdote"	----------
	(3,500 a.C.) Caral (Supe)	Un cuerpo: Discos.	----------		Concha de Abanico	----------	4 cm diám.
	(500-400 a.C) Paracas-Nazca.	Tres cuerpos: Discos.	Textil (Manto)		----------	----------	----------
	(200-800 d.C.) (Moche)	Un cuerpo: Discos y vástagos	Tallado en madera		Madera	----------	4 cm (diámetro)
	(200 - 800 d.C.) (Moche)	Tubo hueco laminado (vástago), con discos en los extremos. (Uso: varones).	Laminado y recortado; o laminado y calado; más soldadura por fusión.	Repujado; o, Incrustaciones de piedras preciosas.	Oro, Plata o Cobre. Turquesa, Lapislázuli, Concha de Nácar, *Spondylus.*	Iguanas, venados, aves, monos. "Señor de Sipán con guardianes". Sacerdotes. Líneas y franjas.	7 cm (diámetro)
	(400 d.C.) Cao (La Libertad) (Moche)	Tubos (vástagos), con discos (Uso femenino: "Señora de Cao").	Tallado en madera.	Repujado. Incrustaciones de Turqueza.	Madera. Cobre. Turqueza.	Guardianes o guerreros de perfil.	5 cm (diámetro)
	(400 d.C.) Cao (La Libertad) (Moche)	Dos cuerpos: Bilobulares o dos discos.	Friso (relieve escultórico) .	------	---------	"Dios Degollador". Pez Life. Formas escalonadas y espirales.	------
	(200-600 d.C) (La Libertad) (Moche)	Un cuerpo: Discos; triángulos. Y dobles discos.	Recipientes Escultó – ricos (Cerámica).	Incrustaciones de Turqueza y Concha de Nácar.	Arcilla. y Turqueza de Concha Nácar.	Lunares en los bordes; líneas rectas y onduladas.	-----
	(600-1000 d.C.) Pachacamac (Lurín).	Un cuerpo: Discos.	Idolillo tallado.	Tallado en madera, incrustaciones.	Madera.	Dios Pachacamac	-----
	(1100 -1475 d.C.).(Chimú).	Un cuerpo: Discos.	---	-----	-----	Franjas triples.	-----
	(1300-1400 d.C) Chachapoyas, Amazonas (Chachapoyas).	Un cuerpo: Discos.	Cabezas humanas (Escultura en bulto).	Arte lìtico.	Piedra.	-------	------

Tabla 2: ARETES

TIPO DE OBJETO	DATACIÒN/ LUGAR/ CULTURA	DESCRIPCIÒN	TÉCNICAS CONSTITUTIVAS	TÉCNICAS ORNAMENTALES	MATERIALES	MOTIVOS/ DISEÑOS	DIMENSIONES
	(1250 - 50 a.C) Kunturwasi (Cerro La Colpa, Cajamarca).	Dos cuerpos: Jaguares que rematan en serpientes.	Lamina - do.	Repujado.	Aleaciòn de Cobre	Jaguares, serpientes.	------
	(200-800 d.C.) Pakatnamu (La Libertad) (Moche).	Tres cuerpos: Argolla, cabeza humana trapezoidal, con orejeras circulares con argollas; diadema con dos medios arcos rematados con un pez life y, cuatro lengüetas que terminan en un círculo cóncavo.	Lamina-do, repujado, unión mecánica al frio, a través de lengüetas	Repujado (decorados con cinceles, punzones y buriles). Dorado de láminas.	Cobre.	Cabeza humana estilizada; forma trapezoidal; círculos; semiarcos; pez life.	4.5 cm ancho X 10 cm largo.
	(200-800 d.C.) Pakatnamu (La Libertad) (Moche).	Dos cuerpos: Cabeza humana estilizada con aretes de argolla; cuatro lengüetas enlazadas a la figura anterior con pequeñísimas argollas.	Lamina-do, unión mecánica al frio, a través de lengüetas	Repujado (decorados con cinceles, punzones y buriles). Dorado de láminas.	Cobre.	Cabeza humana estilizada; círculos.	4.5 cm ancho X 10 cm largo.
	(200-800 d.C.) Pakatnamu (La Libertad) (Moche).	Cuatro cuerpos: Argolla, rostro humano estilizado ,argolla con triángulo de punta roma y tocado de doble voluta; tres láminas onduladas con cabezas de serpientes, con argollitas. Tres lengüetas en forma de ave.	Laminado, unión mecánica al frìo, a través de lengüetas	Repujado y (decorados con de cinceles, punzones buriles). Dorado làminas.	Cobre.		4.5 cm x 10 cm
ARETES	(400 d.C.) (Moche) Ajuar de la "Dama de Cao".	Cuatro cuerpos: Doble alambre circular y placa en forma de estrella de 11 puntas y forma trapezoidal.	Alambrado (falsa filigrana), laminado, martillado, incrustaciòn.	Pulido.	Oro, Cobre dorado, Turqueza.		5.5 cm X 9cm
	(400 d.C.) (Moche) Ajuar de la "Dama de Cao".	Dos cuerpos: Alambre circular y placa en forma de figuras humanas dobles que se miran.	Alambrado (falsa filigrana), Laminado, Martillado.	Pulido.	Oro y Cobre dorado	Dobles figuras humanas de cuerpo entero.	5.5. cm X 6 cm
	(400 d.C.) (Moche) Ajuar de la "Dama de Cao".	Dos cuerpos: Alambre circular y placa en forma de pez.	Alambrado (falsa filigrana), Laminado.	Pulido.	Oro y Cobre dorado.	Pez.	5.5. cm X 6 cm
	(400 d.C.) (Moche) Ajuar de la "Dama de Cao".	Dos cuerpos: Alambre circular y placa en forma de cabeza humana con tocado.	Alambrado (falsa filigrana), Laminado, Martillado.	Pulido.	Oro y Cobre dorado.	Cabeza humana con tocado de plumas.	5.5. cm X 6 cm
	(400 d.C.) (Moche) Ajuar de la "Dama de Cao".	Tres cuerpos: Alambre circular y placa en forma de felino, y lengüetas trapezoidales.	Alambrado (falsa filigrana), Laminado, Martillado.	Pulido.	Oro y Cobre dorado.	Felino.	5.5. cm X 6 cm.
	(400 d.C.) (Moche) Ajuar de la "Dama de Cao".	Dos cuerpos: Alambre circular y cabeza humana tridimendional con orejeras.	Alambrado (falsa filigrana), Laminado, Martillado.	Pulido.	Oro y Cobre dorado.	Cabeza humana naturalista volumétrica.	2 cm X 5 cm

TABLA 3: OREJERAS - ARETES

Tipo de objeto	Datación/ Lugar/ Cultura	Descripción	Técnicas constitutivas	Técnicas ornamentales	Materiales	Diseños (Iconografía)	Dimensiones
Orejeras - aretes	(200-800 d.C) (La Libertad) (Moche)	3 cuerpos: Disco; forma trapezoidal y seis lengüetas de bordes aserrados, rematadas en otras lengüetitas semicirculares que van unidas al cuerpo anterior por argollitas.	Laminado. Recortado. Unión al frío por legüetas.	Repujado. Pulido. Alambrado (Falsa filigrana).	Oro y Cobre dorado.	Círculos. Medios círculos. Formas Aserradas.	14 cm aprox.
Orejeras– aretes	(900-1100 d.C.) Huaja Rajada (Ferreñafe) (Sicán)	3 cuerpos: Disco; armazón, de forma escalonada, en tres tiempos, con formas trapezoidales; seis lengüetas.	Laminado. Recortado. Unión al frío por legüetas.	Repujado. Pulido.	Oro y Cobre dorado.	Círculos. Formas Trapezoi- dales Aserradas.	20 cm aprox.
Otros	(200-800 d.C) (La Libertad) (Moche)	3 cuerpos: Tubo que ensarta al primer cuerpo conformado por unas argollas sucesivas; rectángulo, y pequeñas lengüetas penden a lo largo del borde, unidas con argollitas.	Calado. Unión al frío por legüetas.	Pulido.	Oro y Cobre dorado.	Rectángulo.	10 cm aprox.
Orejeras – aretes	(200-800 d.C) (La Libertad) (Moche)	Dos cuerpos: Un disco y cuerpo con forma de cabeza de serpiente.	Vasija escultórica (Cerámica)	----------	----------	Círculos con forma de cabeza de serpiente.	----------
Orejeras – aretes	(200-800 d.C) (La Libertad) (Moche)	3 cuerpos: 2 discos de los que penden formas trapezoidales con terminaciones.	Vasija escultórica (Cerámica)	----------	----------	Círculos con formas trapezoidales con terminaciones.	----------
Orejeras – aretes	(200-800 d.C) (La Libertad) (Moche)	Dos cuerpos: Un disco y una cabeza de serpiente.	Vasija escultórica (Cerámica)	----------	----------	Círculo con cabeza de serpiente.	----------
Orejeras – aretes	(200-800 d.C) (La Libertad) (Moche)	Dos cuerpos: Discos y forma de estrellas.	Vasija escultórica (Cerámica)	----------	----------	Círculos con estrellas.	----------

Tabla 4. ARETES COLONIALES.

Imagen	Datación/ Lugar de producción	Descripción y/o soporte	Denomina - ción o nombre	Técnicas consti tutivas	Técnicas Ornamen- tales	Mate- riales	Diseños, Iconografía, estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones
	Siglo XVIII (2ª mitad). Cusco.	1 cuerpo: Disco. Imagen del Inca en "Genealogía de los Incas" óleo,col. MPO (imagen 111).	Orejera.	---	---	---	Forma circular.	---
	1718. Cusco.	1 cuerpo: Disco. Detalle de Diego *Sairi Tupa* y D. Felipe *Tupa Amaru*, en: "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola Borja" Óleo, colección MPO (imagen 113).	Orejera	---	---	---	Dorados. Forma circular con vástagos.	---
	1718. Cusco.	Dos cuerpos: Disco y otro. Detalle de la contrayente, D´ Lorensa *Ñusta* de Loiola en los esponsales: "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola Borja" Óleo, colección MPO (imagen 114).	Arete	---	---	---	Dorados. Primer cuerpo forma circular y segundo cuerpo forma alargada.	---

	1718. Cusco.	Dos cuerpos: Disco y otro. Detalle de la contrayente, D´ Lorensa *Ñusta* de Loiola en su Boda: "Unión de la descendencia imperial Incaica con la familia Loyola Borja" Óleo, colección MPO (imagen 115).	Arete	---	---	---	Dorados. Primer cuerpo forma circular y segundo cuerpo forma alargada.	---
	Siglo XVII	Dos cuerpos: Disco y otro. Detalle en: "San Francisco Javier con donantes." Óleo, col. MPO (imagen 116).	Arete	---	---		---	Dorados. Dos cuerpos uno plano y circular y otro muy alargado.
	Último tercio del siglo XVIII, España.	Dibujo de: "Retrato de la Reyna Nuestra Sª". Óleo, col. MPO (imagen 117).	Aretes	---	---		---	Tres cuerpos: Botón ovalado; "ese" horizontal del que penden tres lágrimas. Piedras incrustadas o diamantes.
	Último tercio del siglo XVIII, Trujillo.	Detalle del rostro: "Española con solo bolador". Acuarela (imagen 119).	Aretes	---	---		---	Tres cuerpos: Botón circular; "ese" horizontal del que penden tres lágrimas o piedras engarzadas.

	Último tercio del siglo XVIII, Trujillo.	Detalle del rostro: "Española con mantilla y bolador". Acuarela (imagen 120).	Aretes	---	---		---	Tres cuerpos: Botón circular; "ese" horizontal del que penden tres lágrimas o piedras engarzadas.
	1761-1776 Lima.	Detalle del rostro: Réplica del óleo de la serie: "Castas sociales en el Virreynato del Perú". Óleo, col. MNAAHP. (imagen 123).	Aretes	---	---		---	Plateados, tres cuerpos: Botón; "ese" horizontal del que penden tres lágrimas con perlas engarzadas.
	1761-1776 Lima.	Detalle del rostro: Réplica del óleo de la serie: "Castas sociales en el Virreynato del Perú". Óleo, col. MNAAHP. (imagen 124).	Aretes	---	---		---	Tres cuerpos: Botón ovalado; "s" horizontal del que penden tres lágrimas, piedras incrustadas o diamantes.
	1761-1776 Lima.	Detalle de rostro de niña: Réplica del óleo de la serie: "Castas sociales en el Virreynato del Perú". Óleo, col. MNAAHP. (imagen 124).	Aretes	---	---		---	Plateados. Un solo cuerpo en forma de rosa, con una perla incrustada.
	1761-1776 Lima.	Detalle de rostro: Réplica del óleo de la serie: "Castas sociales en el Virreynato del Perú". Óleo, col. MNAAHP. (imagen 125).	Aretes	---	---		---	Tres cuerpos: Los dos primeros son rosetones con perlas incrustadas; el último son tres perlas engarzadas en forma de lágrimas.

	Último tercio del siglo XVIII, Trujillo.	Detalle del rostro: "Samba". Acuarela (imagen 127).	Aretes	---	---		---	Dos cuerpos idénticos con tres cuentas o piedras cada uno.
	Siglo XVIII. Piura.	Detalle del rostro: Sin título. Óleo en cuero. (imagen 129).	Aretes	---	---		---	Tres cuerpos: Argolla con perla engarzada; perla y otra perla en forma de lágrima.
	Último tercio del siglo XVIII, Trujillo.	Detalle del rostro de india mayor: "Yndias escarmenando lana". Acuarela (imagen 131).	Aretes	---	---		---	Dos cuerpos idénticos con tres cuentas o piedras cada uno.
	Último tercio del siglo XVIII, Trujillo.	Detalle del rostro de india viuda: "Padrón de los sábados de Yndias viudas". Acuarela (imagen 133).	Aretes	---	---		---	Dos cuerpos: El primero argolla y el segundo con volumen como una piedra engarzada.
	Segundo tercio del siglo XVIII.	Detalle del rostro: "Virgen niña hilando". Óleo en tela. Col. Del MPO. (imagen 135).	Aretes	---	---		---	Dorados. Dos cuerpos: Uno es plano con líneas curvas; el otro es oval con piedra roja incrustada.

	Segundo tercio del siglo XVIII. Puno.	Detalle del rostro: "Virgen del Rosario de Pomata". Óleo en tela. Col. Del MPO. (imagen 137).	Aretes.	---	---		---	Dorados. Tres cuerpos planos: Botón; forma curva en "S"; y ovalada con bordes radiados.
	Siglo XVIII.	Detalle del rostro: Sin título. Óleo en tela. Col. Del ML. (imagen 138).	Aretes.	---	---		---	Dorados y plateados. Tres cuerpos semi planos: Rosetón con piedra negra; Triángulo con piedra roja; y siete lágrimas plateadas.
	1767. Cocharcas, Junín.	Detalle del rostro: "Virgen de Cocharcas". Óleo en tela. Col. Del MPO. (imagen 140).	Aretes.	---	---		---	Dorados. Un solo cuerpo plano:Cuatro rayos cortan simétricamente a cada lado, una línea recta, formando una estrella.
	Siglo XVIII. Cusco.	Detalle del rostro: "Virgen Reyna". Óleo en tela. Col. Del MCCD. (imagen 142).	Aretes.	---	---		---	Plateados. Dos cuerpos: Una piedra verde incrustada en un óvalo y una línea o cola plateada.
	Siglos XVIIXVIII.	Par de aretes de plata con diamantes engastados. (imagen 143).	Aretes.	---	Engaste.		Plata, diaman -tes.	Tres cuerpos: Botón ovalado; "S" horizontal con dos lágrimas y óvalos más grandes.

	Siglo XVIII.	Detalle del rostro: “Virgen de Belén”. Óleo en tela. Col. Del MPO. (imagen 145).	Aretes	---	---		---	Dorados. Dos cuerpos: Uno circular con bordes radiados y otro largo y lineal.
	Último tercio del siglo XVII.	Detalle del rostro: “Santa Catalina de Alejandría”. Óleo. Col del MPO. (imagen 146).	Aretes	---	---		---	Dorados. Dos tiempos: Una piedra engastada de color oscuro y una forma plata radiada.
	Siglo XVIII.	Detalle del rostro: “Santa Úrsula”. Óleo. Col del MPO. (imagen 147).	Aretes	---	----		--	Dorados. Dos cuerpos: Argolla y forma plata con bordes aserrados o radiados.
	Siglos XVII – XVIII.	Par de aretes de plata con diamantes engastados y perlas. (imagen 150).	Aretes	---	Engasta -do y engarza do.		Plata, perlas, Diama n -tes.	Plateados. Dos cuerpos: Rosetón con perla con dos pequeños colgantes. Y forma de lágrima con perla engarzada.
	Siglos XVII – XVIII.	Aretes de plata con diamantes engastados y perlas. (imagen tomada de: Del Busto,1996:278).	Aretes	---	Engasta -do y engarza do.		Plata, diaman -tes y perlas.	Plateados. Dos cuerpos: Un rosetón con perla incrustada y una lágrima con perla engarzada.
	Siglos XVII – XVIII.	Par de aretes de plata con diamantes engastados y perlas. (imagen tomada de: Del Busto,1996:278).	Aretes	---	Engasta -do y engarza -do.		Plata, diaman -tes y perlas.	Plateados. Dos cuerpos: Aro con perla engarzada y piedra incrustada; y una lágrima con perla engarzada.

TABLA 5. ARETES REPUBLICANOS

Imagen	Datación/ Lugar de producción.	Descripción y/o soporte.	Denomimación o nombre.	Técnicas Constitutivas.	Técnicas Ornamentales.	Materiales.	Diseño/ Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones
	Siglo XIX. Lima.	Aretes pequeños y dorados con argolla y cuerpo circular. Óleo anónimo del MNAAHP.	Aretes con argolla.	---	---	---	Inicios de la República peruana. Influencia de estilos europeos.	2.5. de largo aprox.
	Año 1800. Lima.	Aretes pequeños de forma circular. Acuarela de Pancho Fierro "A visitas de vecindad."	---	---	---	---	---	El largo no supera el largo del rostro.
	Año 1820. Lima.	Aretes de dos cuerpos, esferas o cuentas. Acuarela de Pancho Fierro: "El ondú de Arequipa."	---	---	---	---	---	El largo no supera el largo del rostro.
	Año 1815. Lima.	Aretes de dos cuerpos, esferas o cuentas. Acuarela de Pancho Fierro: "El minué, baile de salón en 1815."	---	---	---	---	---	El largo no supera el largo del rostro.
	Año 1840. Lima.	Aretes de un cuerpo: Argollas. Acuarela de Pancho Fierro: "En Amancaes/ Zamacueca decente."	---	---	---	---	---	---

Imagen	**Datación/ Lugar de producción.**	**Descripción y/o soporte.**	**Denomimación o nombre.**	**Técnicas Constitutivas.**	**Técnicas Ornamentales.**	**Materiales.**	**Diseño/ Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.**	**Dimensiones.**
	Año 1833. Lima.	Aretes en plata, de dos cuerpos, con perlas engastadas. Óleo de Gil de Castro: "Retrato de Josefa Mayo de Montani."	---	---	---	---	---	---
	Año 1837. Lima.	Aretes largos de dos tiempos, formas tubulares. Acuarela de Léonce Angrand.	---	---	---	---		El largo llega hasta el final del rostro.
	Año 1837. Lima.	Aretes largos de dos tiempos, formas triangulares. Acuarela: "La chicherías..." de Léonce Angrand.	---	---	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.
	Año 1837. Lima.	Aretes largos de varios tiempos. Acuarela de L. Angrand: "Mujeres negras y mulatas en atavío de fiesta."	---	---	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.
	Año 1843. Lima.	Aretes pequeños (argollas). Un solo cuerpo. Dibujo a lápiz de J. Moritz Rugendas.	---	---	---	---	---	---

Imagen	Datación/ Lugar de producción.	Descripción y/o soporte	Denominación o nombre.	Técnicas Constitutivas.	Técnicas Ornamentales.	Materiales.	Diseño/ Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones.
	Año 1842-1845. Lima.	Aretes largos de dos tiempos, de forma romboidal. "Retrato de dama" (Lápiz) de J. Moritz Rugendas.	---	La superposi-ción de cuerpos, le da un carácter móvil a los aretes.	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.
	Año 1842-1845. Lima.	Aretes largos de varios tiempos. "Jóvenes limeñas"(detalle). (Lápiz) de J. Moritz Rugendas.	---	La superposi-ción de cuerpos, le da un carácter móvil a los aretes.	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.
	Año 1842-1845. Lima.	Aretes largos de dos tiempos, de forma cilíndrica. "Dama arreglada para fiesta o baile" (Lápiz) de J. M.Rugendas.		---	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.
	Año 1844. Lima.	Aretes largos de cuatro tiempos; de formas triangulares y acorazonadas. "Señoritas en el campo" (detalle). Lápiz de J. M. Rugendas.		La superposici-ón de cuerpos, le da un carácter móvil a los aretes.	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.
	Año 1842-1845. Lima.	Aretes largos de dos tiempos, forma triangular. "Paseo por los portales de la Plaza Mayor" (detalle). (Óleo en tela) de J. M. Rugendas.	---	---	---	---	---	El largo llega hasta la base del cuello.

Imagen	Datación/ Lugar de producción.	Descripción y/o soporte.	Denominación o nombre.	Técnicas Constitutivas.	Técnicas Ornament - les	Materiales.	Diseño/ Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones.
	Año 1839. Huanchaco, La Libertad.	Aretes largos de cuatro tiempos; de formas triangulares. "Señoritas en el campo" (detalle). (Lápiz) de J. M. Rugendas.	---	---	---	---	---	El largo de los aretes llega al cuello.
	Año 1887. Lima.	Aretes pequeños, circulares, de un solo tiempo, con perla engastada. Óleo en tela, sin título de José Effio.	---	---	---	---	---	Los aretes hacen juego con el broche de la blusa.
	Año 1887. Lima.	Aretes pequeños, circulares, de un solo tiempo, con piedra oscura engastada. Óleo en tela: "Rosina", de Federico Del Campo.	---	---	Engaste de piedra de color oscuro.	---	EL vestido femenino de fines del siglo XIX, con cuellos altos y ribeteados, requería el uso de aretes pequeños.	---
	Año 1904. Lambayeque.	Aretes pequeños, de tres tiempos, formados por cuentas o perlas. Fotografía de Hans Heinrich Brünning.	---	---	---	---	Es una joven indígena quien viste "anaco" o túnica originaria.	Los aretes no son más largos que el mismo rostro.

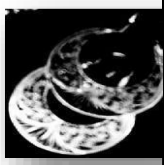
Imagen	Datación/ Lugar de producción.	Descripción y/o soporte.	Denominación o nombre.	Técnicas Constitutivas.	Técnicas Ornamentales.	Materiales.	Diseño/ Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones.
	Año 1905. Lambayeque.	Aretes de dos tiempos, formados por cuentas o perlas. Fotografía (detalle de un retrato de familia lambayecana), de Hans Heinrich Brünning.	---	---	---	---	Idénticos a los anteriores, lo que evidencia un uso constante y popularizado, en distitos estrados sociales.	---
	Siglo XX, primeras décadas. Lima.	Aretes de tres cuerpos: Argolla, cuerpo circular con perlitas engarzadas y remate de cuenta; de la colección de Enrico Poli.	---	Filigrana.	Engaste de perlas.	Oro 18k y perlas.	Pétalos y hojas.	7 cm de largo por 5.5 cm de ancho.
	Siglo XX, primeras décadas. Lima.	Aretes de dos cuerpos: Argolla, cuerpo semi circular; de la colección de Enrico Poli.	---	Filigrana.	---	Oro 18 K.	Follaje.	6 cm de largo por 6 cm de ancho.

TABLA 6. ARETES CONTEMPORÁNEOS.

Imagen.	Datación/ Lugar Produc.	Descripción y/o soporte.	Denominación nombre. c	Técnicas const.	Técnicas ornamentales.	Materiales.	Diseño/Iconografía/Estilo/tendencias artísticas.	Dimensio -nes.
	Año 1922. Lima.	Cuatro tiempos. Óleo en tela: "Tipo indígena" de Teófilo Castillo.	---	Laminado y repujado.	Incrustación de perlas.	Co-bre dora-do y per-las.	Formas de flores o rosetones.	Llegan hasta la base del cuello.
	Año 1937. Cajamarca.	Tres tiempos circula-res. Óleo: "Los novios" Urteaga.	---	Laminado.	Las superficies son lisas, presumién do-se el pulido o abrillantado	Plata.	Los aretes forman parte de un juego de vincha y collar con motivos de flores de cuatro pétalos.	Llegan hasta la base del cuello.
	Año 1940 , aprox. Sondor (Piura).	Dobles cuentas y formas tubulares. Dibujo "Mujeres de Sondor".(Castañeda).	---	---	---	---	Los aretes forman parte de un juego con collares de varias vueltas.	El largo es hasta el mentón.
	Año 1940 , aprox. Catacaos, (Piura).	Cuatro tiempos: Gancho, tríangulo y "Chorritos". Dibujo de Castañeda: "Catacada".	---	Filigrana.	Pulido o abrillantado.	---	Formas circulares y triangulares en las estructuras.	El largo casi llega a la base del cuello.
	Año 1940 , aprox. Lambayeque.	Gancho, círculo, tres medias lunas en tamaño creciente y "Chorritos" Dibujo de Castañeda.	---	Filigrana.	---	---	Rellenan las estructuras, flores de cuatro pétalos acorazonados; hojas largas y delgadas y "S".	---
	Año 1980 , aprox. Ayacucho.	Gancho, flor, triángulo, base rectangular y "Chorritos" Col. familia Rotta Gutiérrez.	---	Filigrana de doble hilo.	---	"Plata quemada", (de monedas antiguas coloniales).	Rellenan las estructuras, hojas largas y delgadas en alto relieve y perlitas. La plata "quemada" fue reconocida.	Largo: 6.5 cm. Ancho: 2.2 cm . Peso: 5 gr ca da uno.

Imagen	Datación/ Lugar producción	Descripción y/o soporte	Denominación o nombre.	Técnicas const.	Técnicas ornamentales.	Materiales	Diseño/Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones/Peso.
	Siglo XX. Ayacucho.	Cuatro cuerpos planos: Gancho; hojas compues-tas; colgantes: Candado, llave y canasta.	---	Filigrana de doble hilo.	---	"Plata quemada", (de mone- das antiguas coloniales).Oro 18K.	La plata "quemada"reconocida en todo el Perú originaria de Ayacucho, constituyó todo un estilo. Flor de cinco pétalos y "S",	---
	Siglo XX. Cajamarca.	Gancho y flor de cinco pétalos en bajo relieve.	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido o abrillantado.	Oro 18K.	En el centro de cada pétalo y en el centro de la flor, una perlita.	Largo: 5 cm. Ancho: 4.5 cm. Peso: 5 gr cada uno.
	Año 2008. Trujillo, La Libertad.	Gancho y tres cuerpos planos: Botón con dos hojas; composición de seis hojas y botón; lámina.	---	Filigrana de doble hilo.	Combina el laminado con la filigrana.	Plata 925.	El relleno de las estructuras es en forma de hojas y botones.	Largo: 6.5 cm. Ancho: 3 cm. Peso: 5.5 gr cada uno.
	Año 2008. Trujillo, La Libertad.	Gancho y cuatro cuerpos planos: Flor; triángulo curvo; rectángulo con dos lados curvos; "Chorritos".	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925.	El relleno de las estructuras es muy tupido, casi no transparenta. Apariencia de solidez.	Largo: 11.5 cm. Mayor anchura: 6 cm. Peso: 6.5 gr cada uno.
	Año 2008. Trujillo, La Libertad.	Gancho, corazones, eses y chorritos.			---	Plata 925.	Rellenan las estructuras, hojas delgadas en bajo relieve adornadas con perlitas.	Largo: 9 cm. Mayor anchura: 4.5 cm. Peso: 4.5 gr c/u.

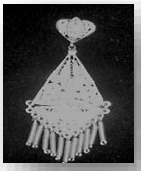
Imagen	Datación/ Lugar de producción	Descripción y/o soporte	Denominación o nombre.	Técni-cas const.	Técnicas ornamentales.	Materiales	Diseño/Iconografía/ Estilos o tendencias artísticas.	Dimensiones/ Peso.
	Año 2008. Trujillo, La Libertad.	Gancho y cuerpos planos: Ave; grupos de cuatro y cinco hojas ; "lágrimas".	"Pavas".	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925.	Las aves han sido tema iconográfico desde el Precerámico en el Perú, especialmente en el Norte.	Largo: 9 cm. Mayor ancho: 4 cm. Peso: 5.5 gr cada uno.
	Año 2008. Trujillo, La Libertad.	Gancho y cuatro cuerpos planos: Flor y tréboles en tamaño creciente.	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925.	Las flores de cinco pétalos son recurrentes en varios diseños, sobre todo en el primer cuerpo.	Largo: 11 cm. Mayor ancho: 5 cm. Peso: 5.5. gr. Cada uno.
	Año 2008. Trujillo, La Libertad.	Gancho y cuatro cuerpos en semirelieve Rombo; par de hojas ; rombo y lágrimas.	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925.	Hojas decoradas con una perlita en relieve.	Largo: 8 cm. Mayor ancho: 4.5. cm Peso: 4.5 gr. cada uno.
	Año 1950 aprox. Trujillo, La Libertad.	Cuatro cuerpos planos: Poste; flor de tres pétalos; dos triángulos y "Chorritos".	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido, abrillantado.	Oro 18 K	Relleno de las estructuras son círculos y lágrimas.	Largo: 5.5 cm. Mayor ancho: 3.5 cm. Peso: 3.5 gr. cada uno.
	Año 2007. Trujillo, La Libertad.	Cuatro cuerpos en semirelieve Poste; cuerpo de ave; grupos de seis, siete y ocho hojas.	"Pavi-tas"	Filigrana de doble hilo.	---	Oro 18 K.	Formas de hojas con rellenos más y menos tupidos y perlitas en los extremos.	Largo: 11 cm. Mayor ancho: 8cm. Peso: 7 gr cada uno.

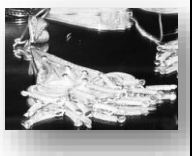
Imagen	Datación/ Lugar produc.	Descripción/ soporte.	Denominación o nombre	Técnicas const.	Técnicas ornamen-tales	Materiales.	Diseño/Iconografía/ Estilos/ Tendencias artísticas.	Dimensio-nes/Peso.
	Año 2008. Otuzco, La Libertad.	Gancho y cuatro cuerpos en relieve: Flor; triángulo; rectángulo curvo y "Chorritos".	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido o abrillantado.	Plata 925.	Perlitas rematan protuberancias de cuerpos 2 y3.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 4 cm. Peso: 5.5 gr. cada uno.
	Año 2008. Otuzco, La Libertad.	Gancho y cinco cuerpos en relieve: Flor, dos grupos de cuatro hojas; triángulo y "Chorritos".	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925.	Perlitas rematan extremos de cuerpos 3 y 4.	Largo: 11 cm. Mayor ancho: 4 cm. Peso: 6 gr. cada uno.
	Año 2008. Otuzco, La Libertad.	Nueve cuerpos semi-planos: Gancho, siete "medias lunas" y "Chorritos"	"Dormilona".	Filigrana de doble hilo.	Pulido o abrillantado.	Oro 18 K.	Estructuras rellenas de discos hechos de hilo enrrollado; lágrimas y perlitas en los extremos, dando algún relieve.	Largo: 12 cm. Mayor ancho: 5 cm. Peso: 7.5 gr. cada uno.
	Año 2008. Monsefú, Lambayeque.	Cinco cuerpos planos: Gancho; flor; dos mediaslu-nas y "Chorritos"	"Dormilona".	Filigrana de doble hilo.	---	Bronce y Plata 925 con baño de Oro de 18 K.	"Chorritos" son hilos que forman resortes y terminan en una perlita. Son generalmente la terminación o remate del arete de filigrana.	Largo: 6 cm. Mayor ancho: 4 cm. Peso: 5 gr.
	Año 2009. Monsefú, Lambayeque.	Cuatro cuerpos: Gancho, Flor con botón y pétalos; hojas compuestas con "Chapa" o lámina central y "Chorros".	"Tres chorros" o "Aretes diáfanos" (según el artesano David Custodio Effio).	Filigrana de doble hilo y "Chapa" o laminado.	Pulido o abrillantado.	Plata 925.	La técnica mixta de laminado y filigrana; así como el uso de Bronce (en la lámina); y Plata (en el hilo de filigrana) y el baño de Oro de 18K, son típicos del estilo monsefuano.	Largo: 13 cm. Mayor ancho: 6 cm. Peso: 6.5 gr cada uno.
	Año 2009, Monsefú, Lambayeque.	Cuatro cuerpos: Gancho, flor, círculo de hojas con hojas inscritas y grupo de hojas.	---	Filigrana de doble hilo.	---		---	Largo: 13 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 6 gr cada uno.

Imagen	Datación/ Lugar de Produc-ción	Descripción/ Soporte.	Denominación nombre. o	Técnicas const.	Técnicas ornamen -tales.	Materiales	Diseño/Iconografía/ Estilo/Tendencias artísticas.	Dimensio - nes/Peso.
	Siglo XX. Otuzco, La Libertad.	Seis cuerpos:Gancho, flor, hojas en rombo; hojas en lazo; hojas con lágrima inscrita y lágrimas.	"Lloronas"	Filigrana de doble hilo.	---	Oro 18 K. Plata 925 con baño "dorado".	Diseño predominanen en La Libertad, especialmente Trujillo.	Largo: 13 cm. Ancho mayor: 6 cm. Peso: 6.5 gr cada uno.
	Año 2010, Lima.	Cuatro cuerpos: Poste, flor de tres pétalos; flor de seis pétalos y "Chorritos" o "Culebritas."	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925 con baño "dorado".	---	Largo: 10 cm. Mayor ancho: 5 cm. Peso: 5 gr cada uno.
	Año 2010. Lima.	Cuatro cuerpos: Poste; círculo; y círculo con lágrima inscrita al vacío; "Chorritos" o "Culebritas".	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925 con baño "dorado".	---	Largo: 10 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 6 gr cada uno.
	Año 2010. Lima.	Cuatro cuerpos: Flor; Flor inscrita en hojas; hojas en medialuna y lágrima.	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925 y baño "dorado".	---	Largo: 11 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 6.5 gr cada uno.
	Año 2010. Lima.	Cinco cuerpos: Gancho; flor; flor con pétalos; flor inscrita en hojas; dobles medias lunas y lágrimas.	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925 y baño "dorado".	---	Largo: 11 cm. Mayor ancho: 6 cm. Peso: 7 gr. cada uno.
	Año 2010. Lima.	Siete cuerpos: Gancho; Flor; dobles hojas; hojas en lazo; dobles hojas; y "Culebritas".	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925 con baño "dorado".	Flores y hojas compuestas. También "lágrimas".	Largo: 13 cm. Mayor ancho: 6 cm. Peso: 7 gr. cada uno.

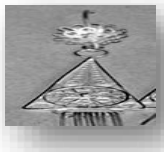
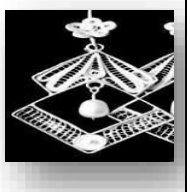
Imagen	Datación/ Lugar produc.	Descripción/ soporte.	Denominación Nombre. o	Técnicas const.	Técnicas ornamentales.	Material es	Diseño/Iconografía/ Estilos/Tendencias artísticas.	Dimensio - nes/Peso.
	Año 2010. Lima.	Seis cuerpos: Gancho; Flor; dos pares dobles hojas con lágrimas inscritas; semicírculo con flor inscrita y lágrimas.	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata 925 con baño "dorado".	Combinación de flores, hojas y lágrimas.	Largo: 13 cm Mayor ancho: 6 cm. Peso: 7 gr. cada uno.
	Año 2010. Lima.	Seis cuerpos: Gancho; flor; hojas compuestas; hojas compuestas; dobles medias lunas y "Lágrimas."	---	Filigrana de doble hilo.	---	Plata.	Combinación de flores, hojas y lágrimas.	Largo: 10 cm. Mayor ancho: 6 cm. Peso: 5.5. gr. cada uno.
	Año 2008. San Jerónimo de Tu nán (Junín).	Cuatro cuerpos: Gancho; Flor; Triángulo con círcul o inscrito y "Chorritos".	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata.	Flores; triángulo; círculo.	Largo: 4.5 cm. Mayor ancho: 3 cm. Peso: 3 gr. cada uno.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).	Cinco cuerpos: Gancho; Flor; Tres formas acorazonadas.	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata.	Combinación de flor y hojas.	Largo: 5 cm. Mayor ancho: 1.5. cm. Peso: 3 gr. c/u.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).	Cinco cuerpos:Gancho ; Flor; Tres esferas o cuentas.	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata.	Combinación de Flor y esferas.	Largo: 5 cm Mayor ancho: 1 cm. Peso: 3 gr. cada uno.
	Año 2008. San Jerónimo de T u nán (Junín).	Cuatro cuerpos: Gancho; flor de cinco pétalos; dobles pares de hojas; cuadrado con ribetes y perla de río engarzada.	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata.	Combinación de flor, hojas y cuadrado.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 6 cm. Peso: 5 gr. c/u.

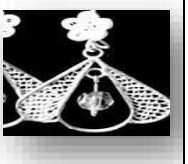
Imagen	Datación/ Lugar de produc.	Descripción/ soporte.	Denominación nombre. o	Técnicas const.	Técnicas ornamenta-les	Materiales.	Diseño/Iconografía/ Estilo/Tendencias artísticas.	Dimensio-nes/ Peso.
	Año 2008 . San Jerónimo de Tunán (Junín).	Cuatro cuerpos: Gancho; dos círculos con perlitas; cuerpo triangulado y lágrimas.	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata	Estructura en tres tiempos.	Largo: 5.5 cm. Mayor ancho: 4.5 cm. Peso: 4 gr. cada uno.
	Año 2008 . San Jerónimo de Tunán (Junín).	Tres cuerpos: Gancho; flor de cinco pétalos y cuerpo de tres partes con piedra engarzada.	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata.	Flor, pétalos.	Largo: 4.5 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 5 gr cada uno.
	Año 2008 . San Jerónimo de Tunán (Junín).	Cinco cuerpos: Gancho; dos lores de tres pétalos; cuadrado con círculo y llama inscritos y "Chorritos".	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata	Flor de tres pétalos, cuadrado, círculo, Llama.	Largo: 6.5 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 6 gr cada uno.
	Año 2008 . San Jerónimo de Tunán (Junín).	Cuatro cuerpos: Gancho; Flor; Llama inscrita en círculo inscrito en otro círculo y "Chorritos".	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata	Flor, círculos, Llama.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 6.5. cm.Peso: 6.5 gr cada uno.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).	Tres cuerpos: Poste, flor de ocho pétalos; medialuna y "Chorritos".	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata.	Flor, semicírculo.	Largo: 6 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 5.5. gr. c/u.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).		---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata	Flor de tres pétalos, lágrima y Llama.	Largo: 6 cm.Mayor ancho: 3 cm.

Imagen	Lugar y fecha de produc.	Descripción/ Soporte.	Denominación o nombre	Técnicas const.	Técnicas ornamentales.	Materiales.	Diseño/Iconografía/ Estilo/Tendencias artísticas.	Dimensiones/Peso.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).	Dos cuerpos: Poste, pétalo y círculo.	---	Fligrana de un solo hilo.	---	Plata	Pétalos, círculo.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 6 cm. Peso: 5 gr cada uno.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).	Tres cuerpos: Poste; flor de tres pétalos; lágrima con círculo inscrito y perlita; "Chorritos".	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Plata	Flor, lágrima, círculo.	Largo: 4 cm. Mayor ancho: 2 cm. Peso: 3 gr. cada uno.
	Año 2008. San Jerónimo de Tunán (Junín).	Cuatro cuerpos: Gancho; Flor de cinco pétalos; hojas dobles y trío de hojas.	---	Filigrana de un solo hilo.	---	Bronce	Flor, pétalos.	Largo: 4.5 cm. Mayor ancho: 4 cm. Peso: 4.5 gr cada uno.
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín). Producción en Monsefú, (Lambayeque).	Cuatro cuerpos: Gancho; herradura; corazón y "Culebritas".	---	Filigrana de hilo doble.	Pulido o abrillantado.	Bronce	Herradura, corazón.	Largo: 5 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 4.5 gr cada uno.
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín). Producción en Monsefú, (Lambayeque).	Cuatro cuerpos: Gancho, flor de cinco pétalos, corazón y "Culebritas."	---	Filigrana de hilo doble.	Pulido o abrillantado.	Bronce	Flor, corazón.	Largo: 5 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 4.5 gr. cada uno.
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín) Producción enMonsefú, Lambayeque	Dos cuerpos: Gancho y semicircunferencia.	---	Filigrana de hilo doble.	Pulido o abrillantado.	Bronce.	Semicircunferencia	Largo: 4.5. cm. Mayor ancho: 4.5. cm. Peso: 3.5 gr. cada uno.

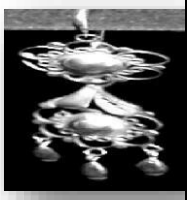
Imagen	Lugar y fecha de producción	Descripción y/o soporte.	Denominación o nombre	Técnicas const.	Técnicas ornamentales	Materiales	Diseño/Iconografía/ Estilos/Tendencias artísticas	Dimensiones/Peso
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín). Producción en Monsefú, (Lambayeque).	Cuatro cuerpos: Gancho; flor con botón o perlita; medialuna vacía y "Culebritas."	---	Filigrana de hilo doble.	Pulido o abrillantado.	Plata y Bronce	Flor, medialuna.	Largo: 5.5 cm. Mayor ancho: 5.5. cm. Peso: 6 gr. cada uno.
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín). Producción en Monsefú, (Lambayeque).	Cuatro cuerpos: Gancho; flor con botón; flor con botón y hojas y "Chorro".	---	Filigrana de hilo doble y "Chapa" o laminado.	Pulido y abrillantado.	Plata y Bronce	Flores y hojas.	Largo: 5.5. cm. Mayor ancho: 3 cm. Peso: 4.5. gr. cada uno.
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín). Producción en Monsefú, (Lambayeque).	Cuatro cuerpos: Gancho; flor con botón; hojas y flor y y tres "Chorritos".	---	Filigrana de hilo doble y "Chapa" o laminado.	Pulido y abrillantado.	Plata y Bronce	Flores y hojas.	Largo: 5.5 cm. Mayor ancho: 3 cm. Peso: 5 gr cada uno.
	Año 2008. Venta en San Jerónimo de Tunán (Junín). Producción en Monsefú, Lambayeque.	Cuatro cuerpos: Gancho; flor con botón; "Chapa" y hojas; "Chorro".	---	Filigrana de hilo doble y "Chapa" o laminado.	Pulido y abrillantado.	---	Flores y hojas.	Largo: 5.5 cm. Mayor ancho: 3 cm. Peso: 4.5 gr cada uno.
	Año 2008. Dibujo del artesano Orlando Garay Farro. Monsefú, Lambayeque.	(Dibujo). Cuatro cuerpos: Gancho; lágrima; dos pares de hojas; círculo con dos aves inscritas.	"Dormilonas del tú y yo"	Filigrana de hilo doble y "Chapa" o laminado.	---		Lágrima; hojas; círculo y aves.	---

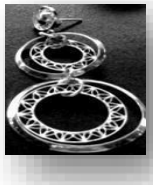
Imagen	Año y lugar de producción	Descripción/ soporte	Denominación nombre.	Técnicas const.	Técnicas Ornamentales.	Materia -les	Diseño/Iconografía/ Estilos/ Tendencias artísticas	Dimensiones/Peso
	Año 2016. Catacaos, Piura.	Tres cuerpos: Gancho; hoja; argolla con hoja engarzada y lágrimas.	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido.	Plata 925	Hojas, lágrimas.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 5 cm. Peso: 6. 5 gr ca da uno.
	Año 2018. Catacaos, Piura.	Tres cuerpos: Gancho; Trébol de tres hojas; dos medialunas concéntricas y chorritos.	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido.	Plata 925	Trébol de tres hojas, hojas, medialunas.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 6.5 cm. Peso: 7 gr cada uno.
	Año 2018. Catacaos, Piura.	Tres cuerpos: Gancho, cabeza con tocado, cuerpo con brazos y piernas, medialuna.	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido	Plata 925	Ñaimlap. Personaje mítico.	Largo: 7 cm. Mayor ancho: 6.5 cm. Peso: 7 gr cada uno.
	Año 2018. Catacaos, Piura.	Tres cuerpos: Poste, forja ojival pequeña, forma ojival grande, con piedra no preciosa engarzada.	---	Filigrana de doble hilo.	Engarzado	Plata 925	Ojivas.	Largo: 6 cm. Mayor ancho: 5 cm. Peso: 5.5 gr cada uno.
	Año 2017. Lima.	Tres cuerpos: Poste, botón, forma cónica con terminaciones.	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido	Plata 925	Cono	cm. Mayor ancho: 5 cm. Peso: 3. 5 gr ca da uno.
	Año 2017. Lima.	Tres cuerpos: Poste y dos argollas dobles concéntricas.	---	Filigrana de doble hilo.	Pulido	Plata 925	Argollas	8cm. de largo. Diámetros: 4 cm y 3 cm. Peso: 3. 5 gr ca da uno.

TABLA 7:
TÉCNICAS ORFEBRES DEL ANTIGUO PERÚ (DIEZ CANSECO)

TÉCNICA	DEFINICIÓN
Recortado	Corte de láminas de metal según diseño.
Embutido	Técnica mediante la cual se da convexidad o concavidad con un embutidor a golpe de martillo. Existen punzones de punta roma que sirven para embutir areas muy precisas, para ejecutar diseños más pequeños.
Calado	Corte de trozos de metal dándoles formas con un cincel de corte.
Repujado	Consiste en dar relieve a una lámina, embutiendo primero el diseño por el reverso y retocando después por el anverso.
Grabado	Consiste en grabar diseños sobre la lámina usando el buril.
Engastado	Consiste en insertar una piedra preciosa o semipreciosa dentro de un metal. Es utilizada para resaltar algunas partes del diseño.
Laminado	Producción de láminas, como resultado de continuos golpes de martillo.
Vaciado o "Cera perdida"	Consiste en cocer al fuego el metal líquido vertido dentro de un molde de arcilla, que luego se destruye al enfriarse y endurarse el metal.
Acabado	Consiste en pulir por frotación.

TABLA 8:
TÉCNICAS ORFEBRES DEL ANTIGUO PERÚ
SEGÚN SÁNCHEZ MONTAÑÉS

TÉCNICAS	DEFINICIÓN
RECORTADO	Técnica más antigua, consiste en el golpeteo de tejuelos de metal precioso sobre un yunque de piedra con un pequeño martillo, generalmente de piedra. Se logra con un pequeño cincel de piedra. El procedimiento vuelve al metal quebradizo, por lo que éste debe ser frecuentemente templado, calentándolo al rojo y enfriándolo con agua.
REPUJADO	Se consigue presionando la lámina obtenida por martillado con un instrumento romo, realzando la superficie según un diseño previamente dibujado. Se trabaja sobre una o las dos caras de la pieza alternativamente, utilizando, asimismo, el templado.
TÉCNICA PARA UNIÓN DE PIEZAS	Para unir diferentes láminas y conseguir grandes ejemplares con volumen se utilizaron: Grapas, clavos o dobleces de los bordes de cada una de las piezas para encajarlas entre sí. La soldadura, o unión de dos piezas de metal con ayuda del calor y generalmente un agente soldador cuyo punto de fusión sea más bajo que el de las piezas que se quieran unir. Para ello solía usarse oro en polvo, sales o acetato de cobre y cola vegetal.
CERA PERDIDA	Para fundir pequeños objetos macizos o piezas planas, tales como orejeras o narigueras, se modela primero en cera el objeto deseado, añadiendo también en cera una especie de embudo y unos conductos que permitirán la circulación del metal fundido. El objeto se cubre luego con diversas capas de arcilla semilíquida que penetrará en los intersticios del objeto, cubriéndose todo el ejemplar con arcilla de mayor consistencia y formando así una especie de molde, que se deja secar durante unos cuantos días. Al calentar el conjunto, la cera se derrite y el espacio libre es ocupado por el metal fundido. Una vez enfriado se rompe el molde y el objeto de metal se limpia de los restos de arcilla, se cortan los conductos y se retoca y termina.

TABLA Nro. 9.
PROCEDIMIENTO DE LA TÉCNICA DE FILIGRANA (LUNA BALLÓN)

1°	La plata en barra se rompe con un combo y cincel en pequeños pedazos y se colocan en los crisoles (que son de metal) , que según la información de los artesanos le dan el nombre de pumajina.
2°	Los crisoles con la plata se colocan en la fragua para volverla líquida.
3°	La plata líquida se vacía en las lingoteras, que tienen forma de lápices; la plata toma la forma de ellas al enfriarse.
4°	La plata sólida se desmolda y se lleva a la máquina laminadora para aplanarla.
5°	La plata aplanada se pasa por la hilera manual, ayudándose con un alicate. La hilera tiene la función de convertir la plata en hilos finos, llegando hasta el espesor de un cabello; para ello pasarán la plata hasta veinticuatro veces por diversos agujeros cada vez más finos.
6°	Los hilos de plata que se obtienen con la hilera nuevamente son colocados en la máquina laminadora o máquina encrespadora, para aplanarlos.
7°	Con la ayuda de las pinzas o brucelas y las manos, el artesano realiza las diversas figuras, como espirales, flores, hojas y otras que luego se irán colocando y soldando en la pieza que se trabaja.
8°	Se confecciona la armazón con un hilo más grueso que el relleno, la armazón tendrá la forma y diseño del objeto que se desea realizar, que puede ser una cruz, una argolla, mariposas, etc.; estos modelos el artesano los tiene diseñados con alambres de cobre en pequeñas tablitas.
9°	La armazón se coloca sobre un mosaico y se acomoda el relleno con las pinzas.
10°	La pieza lista para ser soldada se pone sobre la piedra poma, se le expolvorea la limadura de bronce, plata y borax y con el gasómetro o soplete van soldando cuidadosamente para evitar que la plata se queme y pierda la forma. Concluida la soldadura el objeto tiene un color negro.
11°	Para blanquear la plata la colocan en un perol de cobre que contiene ácido sulfúrico diluido en dos partes de agua; la mezcla con los objetos de plata, hierve por espacio de una hora sobre un primus o cocina a kerosene.
12°	Con este tratamiento la pieza quedará blanca, si desean que alguna parte tenga más brillo, especialmente el armazón, con una lesna lisa de metal frotan el objeto logrando bruñirlo y dejarlo brillante.

TABLA Nro. 10
PRINCIPALES ALEACIONES DE METALES UTILIZADAS EN EL PERÚ ANTIGUO.

VETTER (2011)

Cobre con Plata (Cu + Ag)
Cobre con Oro (Cu + Au)
Oro con Plata (Au + Ag)
Cobre-Plata-Oro (Cu + Ag + Au)
Cobre con Arsénico (Cu + As)

TABLA Nro. 11
BALANCES PRODUCTIVOS DE LA PLATA.
DEL BUSTO (1999).

AÑO	PRODUCCIÓN DE PLATA POR KILOS
1821- 1825	175,000 (35,000 Kilos por año).
1826- 1830	420,000 (84,000 Kilos por año).
1831- 1835	570,000 (114,000 Kilos por año).
1841- 1845	585,000 (117,000 Kilos por año).
1876- 1880	290,000 (70,500 Kilos por año).
1878	870 minas de Plata; 28 minas de Plata y Cobre; 2 minas de Plata y Bronce; 1 mina de Plata y Hierro.

TABLA Nro. 12

BALANCES PRODUCTIVOS DE LA PLATA EN EL PERÚ

DEL BUSTO (1999)

AÑO	TONELADAS
1968	1,116
1969	1,217
1970	1,195
1971	1,100
1972	1,275
1973	1,300
1974	1,308
1975	1,058
1976	1,117

TABLA Nro. 13

PRIMEROS PLATEROS EXTRANJEROS EN PERÚ

DEL BUSTO (1996)

AÑO	PAÍS DE ORIGEN	NOMBRES DE LOS PLATEROS
1555	Flandes	Juan de Bruxelas; Elvin de Alberes; Juan Le Renero.
1571	Flandes	Francisco de Esbar.
1575	España	Juan Ruiz
1586	Alemania	Juan de Colonia Theodor Gerard Pedro Rudolf.

TABLA Nro. 14
PLATEROS ACTIVOS EN PERÚ DURANTE LA COLONIA
DEL BUSTO (1996)

Año	Nombre del Platero	Actividad
1618	Juan de Céspedes	Platero de la Catedral
1633	Antonio Ruiz Barragán	(año de fallecimiento)
1637	Juan Beltrán	Hermano jesuita. Autor de relicarios y de un altar a San Paul.
1645- 1657	Lorenzo Agurto	Platero “assayer”.
1652	Jerónimo Ruiz	Examinador de plateros en oro de Lima
	Andrés Leiva Alonso Núñez Galiano	Examinadores de plateros en oro de Lima
	Antonio Silveira	Comisionado de la Orden Dominica para verificar el peso de las imágenes.
1669	Ignacio Baca	Veedor y examinador de la Cofradía
1669	Diego de Requena Pedro Negrillo Miguel Bonifaz Domingo Marroquín de Concha Cristóbal Sánchez Francisco de Rivadeneyra Francisco Suárez Rodrigo de Aguilar Bartolomé González Bravo Jorge de Matos Juan de Pineda Pedro Fernández Jerónimo de Oliva Lázaro Nieto Miguel de Obermolen (de Bruselas)	
Siglo XVIII	Manuel Basilio Tapia Juan Joseph De las Casas Gaspar Bravo Diego De la Torre José Murillo Vicente Murillo José Palomino Mariano Torres	
Siglo XVIII	Tomás Chacay Quivi Pedro Paclla Feliciano Felipe Quinto Tomás Villa Mateo De la Rosa Espinosa	Fueron plateros indígenas en Lima.

TABLA Nro. 15
RELACIÓN DE PLATEROS DEL CUZCO
DURANTE LA COLONIA
DEL BUSTO (1999)

AÑO	NOMBRE DEL PLATERO	ACTIVIDAD
	Sebastián de Gómara	Cruz de Plata, para el Municipio del Cusco.
	Luis Ayala Olmos	
1720	Juan Joseph Olmos	Custodia para los Mercedarios.
1725	Gregorio Gallegos	Custodia para los Mercedarios y otra para la Catedral del Cusco.
1768	Juan Bautista Solís	Custodia para Acomayo, en Acos.
	Felipe Torres y Juan Dueñas	
1808	Juan De La Piedra	
1820	Felipe Torres y Juan Dueñas.	

TABLA Nro. 16
OTROS PLATEROS COLONIALES
DEL BUSTO (1996)

Año	Nombre del Platero	Lugar de procedencia
1665	Simón de Moleros	Huancavelica
1642	Cristóbal de Salas	Trujillo
1689	Nicolás y Juan Del Risco.	Trujillo
	Dondinelli y Giuseppe Bocchi (José Boqui).	Trujillo (Custodia de la Catedral).
1736	Francisco Mazuelos	Moquegua
1766	Dionisio Pasalón	Puno (frontal y gradillas del altar mayor, Iglesia de Pomata).
1814	Rafael Picón	Chachapoyas
1816	Francisco Villanueva	Cajamarca (custodia del templo de Llacanora).
1705	Sebastián Caballero	Ayacucho
1735	Esteban Osorio	Ayacucho
1740	Jerónimo Romero	Ayacucho
1754	Ignacio Osorio	Ayacucho
1813	José Campos	Piura (Maestro Mayor de Platería).
1824	Toribio Valiente	Piura (Maestro Mayor de Platería)
1808 y 1810	Mariano Torres y José Palomino.	Lima

TABLA Nro. 17

PLATEROS EN AREQUIPA DURANTE LA COLONIA DEL BUSTO (1996)

Año	Nombre del Platero	Actividad
	Diego Alvarez Gayoso	Fundó la Cofradía del Santo Sacramento de San Francisco
	Miguel y Juan Llanquichua, Bartolomé Huamán, Juan Ycho y Juan Tulma.	
1744-1757	Marcos Del Carpio y Escobar	
1786	Matías Martínez	Gran Maestro Platero
	Nicolás de Adriazola	Veedor
	Gabriel Polar	Examinador de oro
1800	Luis Linares	Examinador de plata
1800	Vicente Arroeta; Gregorio Garzón; Ramón de Aguirre, José de Araujo Prado; Gaspar Benavides; Manuel Cornejo y Cano; Alejo Cuba; Isidro Delgado; Pedro Garzón; José Santos Linares; Aldivi José Mendoza, Lorenzo Ortega; Pedro Nolasco Pacheco; José Peredo; Alberto Quirós; José Rivero Benavente; Cayetano Salas; José Tapa, Francisco Javier Torres; Andrés y José Valdivia, Mariano Reynoso.	
1800	Luis Linares	Gran Maestro Platero.
	Pedro Loaisa; Pedro Antonio de Contreras; Diego Velasco; Januario Valdivia y Gregorio Garzón.	
	Mariano Reinosa Gabriel del Solar y Cárdenas.	

TABLA Nro. 18
FORMAS DE TRANSACCIONES COMERCIALES
WALDEMAR ESPINOZA (1987)

1°. Trueque directo y simple, mercancía contra mercancía. (En todo el Tawantinsuyu).
2°. Sistema de equivalencias (En todo el Tawantinsuyu).
3°. Empleo de medios de intercambios específicos (monedas-mercancías) (En todo el Tawantinsuyu)
4°. Medios de intercambio estándar: Una forma de moneda-signo o metálica. (En la costa nor-centro y en el sector Cañar-Quito).