

ISSN 1909-5929

El manto o acso de la reina mujer de Atahualpa

¿Una prenda de la última reina del Perú?

El manto o acso de la reina mujer de Atahualpa

¿Una prenda de la última reina del Perú?¹

Olga Isabel Acosta Luna y María Catalina Plazas García**

*OLGA ISABEL ACOSTA LUNA

Diseñadora gráfica y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, doctora en Historia del Arte de la Universidad Técnica de Dresden con la tesis “Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada”, próximamente publicada por la Editorial Vervuert - Iberoamericana. Entre 2003 y 2006 fue corresponsal en Alemania para la revista *Ars Sacra. Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*. Desde el 2008 es investigadora de la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia y coordinadora editorial de la publicación *Cuadernos de Curaduría*. Sus investigaciones se han concentrado principalmente en el arte colonial del Nuevo Reino de Granada sobre el cual posee varias publicaciones nacionales e internacionales. Como curadora ha participado en proyectos relacionados con la historia y el arte colombiano, como la historia de la Academia Nacional de Bellas Artes y el Bicentenario de la Independencia.

**MARÍA CATALINA PLAZAS GARCÍA

Conservadora - restauradora de bienes muebles de la Universidad Externado de Colombia, enfocada en el área de conservación preventiva, con especial interés por los textiles desde el 2003. A partir del 2008 ha realizado investigaciones desde el punto de vista de la conservación y restauración de obras para la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional, que han sido publicadas y presentadas en ponencias nacionales e internacionales. Actualmente se desempeña como restauradora en el área de conservación preventiva del Museo Nacional de Colombia.

EL TEXTO ES EL RESULTADO DE LAS INVESTIGACIONES REALIZADAS RECIENTEMENTE POR EL DEPARTAMENTO DE CURADURÍA DE ARTE E HISTORIA DEL MUSEO NACIONAL SOBRE UNA DE SUS PIEZAS EMBLEMÁTICAS: “EL MANTO O ACSO DE LA REINA MUJER DE ATAHUALPA”, DONADO POR ANTONIO JOSÉ DE SUCRE EN 1825, PRESENTADO EN ALGUNAS OCASIONES COMO UNA DE LAS PIEZAS MÁS VALIOSAS DEL MUSEO POR SU VALOR HISTÓRICO. SI BIEN EN LA ACTUALIDAD ES POCO LO QUE SE CONOCE DE ELLA CON CERTEZA, A PARTIR DE ANÁLISIS DE MATERIALES, DE ESTUDIOS COMPARATIVOS Y DE EXPLORACIÓN DE CRÓNICAS COLONIALES SE HACE UNA REVISIÓN DE LA INFORMACIÓN QUE HASTA LA FECHA SE TENÍA DEL TEXTIL Y SE PROPONE UNA NUEVA LECTURA DEL MISMO.

El 12 de septiembre de 1825 Antonio José de Sucre [Cumaná 3. 2. 1795 – Berruecos 4. 6. 1830], conocido como el Gran Mariscal de Ayacucho, le dirigía desde el cuartel general de La Paz una carta a Jerónimo Torres Tenorio (Img. 13), entonces director del Museo Nacional de Colombia en Bogotá, donde consignaba lo siguiente:

“Me es muy agradable remitir a V. S. el manto ó acso de la reyna muger de Atahualpa que he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del Muséo de la Capital de Colombia, y mucho mas digno despues que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes incas, y libertado su ant[igu]o imperio”².

La carta acompañaba un textil plano sin entallado de gran tamaño (168 x 240 cm), de formato rectangular, compuesto por dos franjas de color formadas con diseños geométricos (Img. 1). Pocas veces contamos en nuestras colecciones adquiridas durante el siglo XIX con documentos que acompañen las piezas donadas, por esto, la carta de Sucre se convierte en una fuente fundamental para el análisis del textil. De esta manera, las siguientes páginas buscan presentar los resultados de las recientes investigaciones adelantadas desde el Departamento de Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional sobre la prenda donada por el Mariscal en 1825. El texto se enfocará en el análisis de la carta de Sucre y del textil, para proponer un mayor conocimiento sobre la datación, la proveniencia, el uso y los materiales de esta pieza de la colección del Museo Nacional³.



[Imagen 1, detalle en Portada] ▲

Anónimo

*Manto extendido que perteneció, según Sucre,
a la reina, mujer del inca Atahualpa*

Fines siglo XVI - Comienzos XVII

Tejido

Reg. 205

Museo Nacional de Colombia

La creación de un mito en el Museo Nacional

Además de ser un reconocido prócer de la Independencia de varias naciones suramericanas, Sucre se constituye como uno de los primeros donantes del Museo Nacional de Colombia creado por decreto del 28 de julio de 1823 bajo el nombre de Museo de Historia Natural y Escuela de Minas⁴, y abierto al público el 4 de julio de 1824. Además del textil mencionado, el Mariscal remitía desde Cuzco, el 12 de junio de 1825, cinco banderas de regimientos españoles y el estandarte que portaba Francisco Pizarro durante la Conquista del Perú en el siglo XVI⁵ (Img. 2). Estas piezas hacen parte desde entonces de las colecciones del Museo, en donde fueron expuestas a partir del 1 de noviembre de 1825. En septiembre del mismo año, Sucre envió además a Bogotá, con el coronel Antonio Elizalde, el estandarte real de Castilla utilizado por los españoles y los cuatro pendones españoles de las provincias del Alto Perú⁶. En 1826, Sucre donó también la guirnalda de oro con brillantes y perlas que los habitantes de Cuzco le presentaron a Simón Bolívar en agradecimiento por haberles dado patria y libertad⁷ (Img. 3).



◀ [Imagen 2]
Anónimo
**Estandarte
de Francisco Pizarro**
ca. 1529
Cosido y bordado a mano
Reg. 98
Museo Nacional de Colombia



[Imagen 3] ▲

Chungapoma

***Guirnalda cívica ofrendada por el pueblo de Cuzco
al Libertador Simón Bolívar***

ca. 1825

Fabricación manual

Reg. 2552

Museo Nacional de Colombia

Cabe anotar que no sólo Sucre, sino también otros generales que habían participado en la campaña libertadora donaron parte de sus pertenencias o, incluso, de sus botines de guerra⁸. Este tipo de donaciones deja notar una intención temprana en el Museo de construir una memoria histórica de la Independencia a través de objetos, los cuales expuestos allí darían parte del nacimiento de las repúblicas americanas. Es justamente en este contexto que se dió la donación de Sucre del “manto o acso de la mujer de Atahualpa”.

Bien por haber sido una donación del Mariscal, por estar relacionada con el último emperador Inca antes de la llegada de los españoles o por estar vinculada con la Independencia del Perú, esta pieza no ha pasado desapercibida desde su entrada al Museo Nacional. Sin embargo, a diferencia de las cinco banderas y el estandarte de Pizarro donados por Sucre, no existen registros en el Museo que informen sobre la manera ni los periodos en que fue expuesto el textil durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, contamos con algunos testimonios de viajeros extranjeros en Bogotá que nos permiten saber que el textil sí fue expuesto durante el siglo XIX en el Museo, aunque es poca la información que nos brindan sobre las condiciones de exposición. Es el caso del escocés John Steuart, quien estuvo en Bogotá durante 1836 y 1837, el cual menciona en su crónica que durante su visita pudo observar en la segunda sala del Museo “un manto vestido por la última reina del Perú”⁹.

Sólo contamos con un testimonio del 1 de octubre de 1947, una carta del embajador del Perú, G.N. de Arambarú, quien por solicitud de la entonces directora del Museo, Teresa Cuervo, remite información sobre cómo “las indias del antiguo y nuevo Perú, ñustas o plebeyas, se colocaban y colocan el manto sobre los hombros”¹⁰, si se tiene en cuenta esto y el buen estado de conservación del textil¹¹, se puede deducir que la pieza fue expuesta sobre todo desde mediados del siglo XX posiblemente a partir del traslado del Museo Nacional a las instalaciones de la Penitenciaría Central de Cundinamarca, en 1948¹².

Gracias a diferentes fuentes documentales hemos podido rastrear registros de la pieza desde el siglo XIX, sin embargo la información que se ha dado sobre ella ha diferido constantemente. De esta manera, aunque Sucre afirmaba en su carta que se trataba del “*manto ó acso* de la reyna muger de Atahualpa”¹³, hacia 1888 encontramos que esta prenda era denominada como “el manto de Atahualpa”, desconociendo así que se trataba de una prenda femenina y atribuyéndola directamente al último emperador Inca antes de la llegada de los españoles¹⁴. El textil siguió siendo llamado así en años posteriores, por ejemplo en una carta del 24 de enero de 1944 que Gregorio Hernández de Alba enviaba a Gerardo Arrubla, entonces director del Museo Nacional, le ordenaba que se pusiera a disposición del Museo Arqueológico y Etnográfico el “manto de Atahualpa”¹⁵. Tal vez conscientes de esta confusión en *El monumento y sus colecciones*, publicado en 1997, se identifica la prenda como el manto o acso de una de las mujeres del inca Atahualpa¹⁶, corrigiendo con ello la información dada por Sucre, quien parecía desconocer que el Inca “tuvo muchas mujeres” como lo afirma Martín de Murúa en su *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*, de 1590¹⁷.

De igual forma, la datación tampoco ha gozado de unanimidad. Sucre no menciona fechas en su carta de donación, pero al atribuirle la propiedad a la “la reyna muger de Atahualpa”, el manto debería tener como fecha tardía el siglo XVI, posiblemente la década de 1530 cuando Atahualpa fue hecho prisionero y asesinado. Recordemos que en 1532 los españoles liderados por Francisco Pizarro, llegaron a las costas del imperio incaico y fueron recibidos por Atahualpa en Cajamarca, hoy Perú. Al poco tiempo el Inca fue hecho prisionero y permaneció bajo la custodia española durante casi nueve meses, tiempo en que las partes acordaron que las riquezas del imperio inca pagarían por su libertad. A pesar de haber cumplido con las condiciones impuestas, Atahualpa fue finalmente asesinado¹⁸. Ignorando esta información, en una selección de obras del Museo Nacional publicada en 1986 el “manto de la mujer de Atahualpa” fue datado en el siglo XVII¹⁹, mientras que en *El monumento y sus colecciones* de 1997 fue fechado nuevamente en el siglo XVI²⁰.

Por otro lado, la carta de donación de Sucre y, en especial, la denominación que allí hace de la pieza en cuestión ha servido de base para la identificación institucional que se ha hecho del objeto desde su donación²¹. El Mariscal escribía así en el documento que se trataba del “manto o acso de la reyna muger de Atahualpa”, donde esta frase ha sido interpretada de dos formas principalmente. Por un lado, Sucre estaría manifestando una duda relacionada con el tipo de prenda al referirse a ella como un manto o como un acso, es decir un vestido, inquietud que, como anotaremos más adelante, es bastante pertinente²². Por otro lado, el Mariscal haría una aclaración y traduciría la palabra del quechua *acso* como un manto en castellano. Justamente esta última lectura pudo tener mayor auge en el Museo Nacional, ya que varios testimonios visuales del siglo XX muestran que el Museo asumió el textil como un manto y como tal fue expuesto hasta fechas recientes²³. (Img. 4).



◀ [Imagen 4]

Anónimo

Manto que perteneció a la reina, mujer del inca Atahualpa

Manera en que era expuesto el textil en el Museo Nacional hasta fechas recientes

Fines siglo XVI - Comienzos XVII

Tejido

Reg. 205

Museo Nacional de Colombia

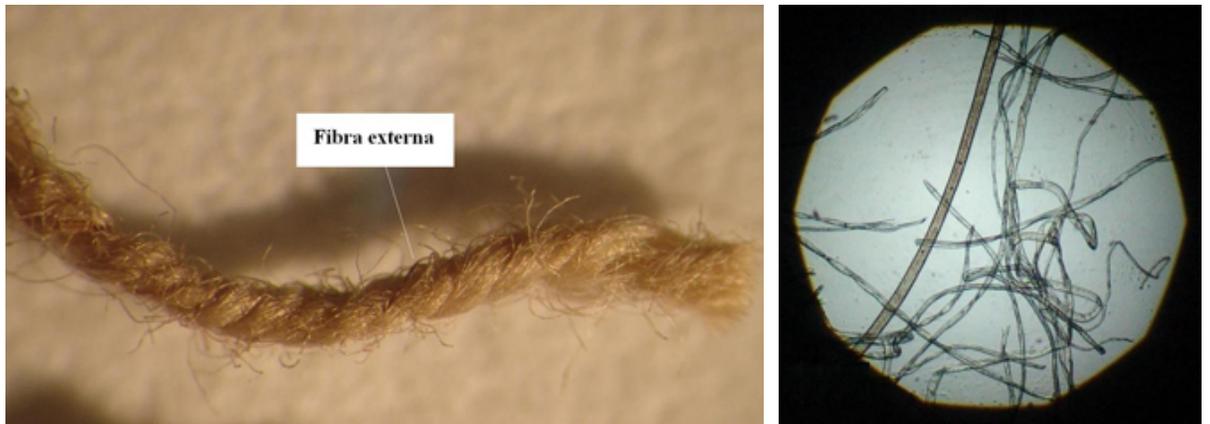
“Un monumento de antigüedad digno del Museo de la capital de Colombia”

La existencia de una pieza como ésta en el Museo Nacional no deja de despertar diversas preguntas sobre su autenticidad. La información documental que poseemos no nos ayuda a despejar estas inquietudes, sin embargo, gracias a diversos análisis que ha realizado el área de Conservación del Museo Nacional, con la ayuda del Laboratorio de Evidencia Traza del Instituto Colombiano de Medicina Legal y Ciencias Forenses, hemos podido establecer la naturaleza de los materiales que nos permiten afirmar que se trata de un textil que perteneció a la tradición Inca.

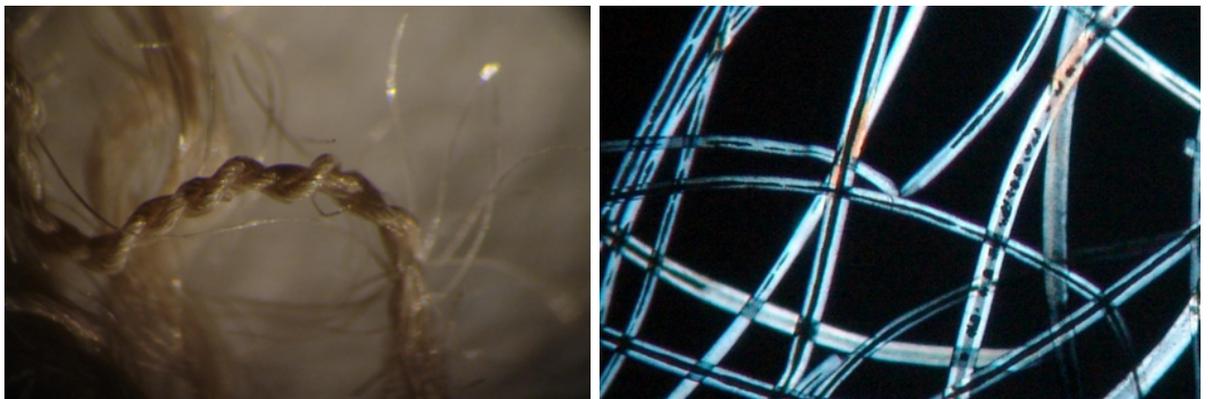
Según Sucre, el textil habría pertenecido a la “reyna muger de Atahualpa”. Esta información induce a pensar que no debía ser una prenda burda, sino, por el contrario, cumplía con ciertas características especiales. Según Fenella G. France y Lena Bjerregaard²⁴, el vestuario inca era generalmente hecho en fibra de camélido²⁵, el equivalente andino a la lana. De esta manera, se usaba pelo de alpaca para la mayoría de las prendas, la lana de llama para las mantas de trabajo pesado, mientras que el pelo de vicuña se reservaba para las más lujosas, como las que usaba el mismo Inca²⁶.

En consecuencia, para tener un mejor conocimiento de la naturaleza de las fibras del textil donado por Sucre al Museo Nacional, fueron tomadas cinco muestras; de la urdimbre (Img. 5), de la trama (Img. 6), de la decoración dentro de la zona oscura de color negro, del hilo de orillo, y de la decoración de la zona roja. Del análisis de estas muestras se ha podido establecer que la trama y el orillo posiblemente sean en fibras de vicuña²⁷, mientras que la urdimbre es de algodón recubierta externamente con una fibra de origen animal, posiblemente de camélido suramericano (vicuña)²⁸. Si bien, la muestra de la urdimbre indica que se trata de algodón, no es motivo para dudar de la originalidad de la prenda, pues se han encontrado textiles incas con estas mismas características, como es el caso de los textiles de la región de Leymebamba, Perú²⁹.

De acuerdo con el informe de Medicina Legal, la muestra tomada de la urdimbre se trata de un hilo de algodón de color habano constituido por dos fibras en Z, cada una de ellas retorcida a su vez por una fibra gruesa en hilo de camélido en S. Este tipo de torsiones que presenta la pieza, tanto en la trama como en la urdimbre, concuerdan con la descripción de las que tienen los textiles incas³⁰.



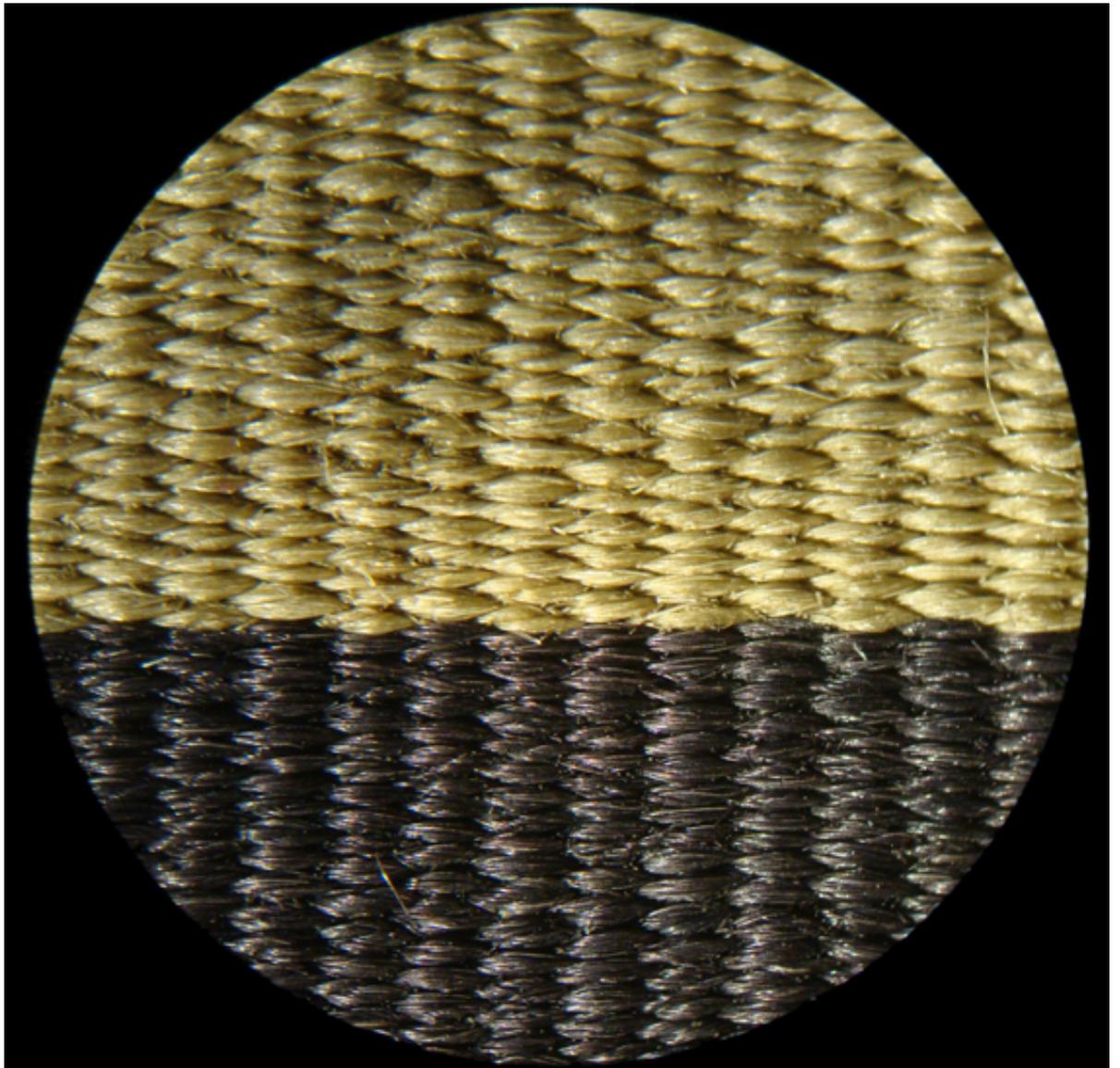
▲ [Imagen 5]
Instituto de Medicina Legal y Ciencias Forenses.
Laboratorio de Evidencia Traza
**Detalle (imagen 1) estereoscópico y microscópico
de muestra de hilo de urdimbre**
2010



▲ [Imagen 6]
Instituto de Medicina Legal y Ciencias Forenses.
Laboratorio de Evidencia Traza
**Detalle (imagen 1) estereoscópico y microscópico
de muestra de hilo de trama**
2010

Además de los análisis realizados sobre la naturaleza de las fibras y sus torsiones, también se evaluó la técnica de elaboración de la prenda con el fin de corroborar si la donación de Sucre también correspondería a los textiles incaicos. En este sentido se estudió el tipo de ligamento y sus particularidades. El textil presenta un ligamento básico en “tafetán - cara de trama” (Img. 7) con urdimbres continuas en todos sus cuerpos, características que son frecuentes en los tradicionales tejidos incas³¹.

Al tener urdimbre sin cortar, todos los orillos son finamente terminados³². Así mismo, esta pieza tiene un doble orillado que toma cinco hilos de los extremos y une los tres cuerpos que conforman el textil con el fin de otorgarle mayor refuerzo y acabado de unidad. Este tipo de refuerzo también es frecuente en las prendas femeninas incas como los mantos, *lliclla*. A su vez, el hilo del refuerzo de orillo, en esta pieza, es también en fibra de vicuña y presenta el mismo color que la urdimbre y el cuerpo central.



[Imagen 7] ▲

Detalle (imagen 1) estereoscópico del ligamento en tafetán, cara de trama

2010

¿Un manto o un acso para el Museo Nacional?

En la carta de donación de Sucre el textil se denomina como un “manto o acso de la reyna muger de Atahualpa”, frase que ha dado pie a dos lecturas diferentes relacionadas con la identificación de la pieza. Por un lado, el Mariscal estaría manifestando una inquietud del tipo de prenda que remitía al Museo y en la segunda estaría traduciendo el vocablo *acso* del quechua al castellano *manto*.

Aquí queremos proponer de forma más precisa la tipología de la prenda a través de la comparación que hemos hecho de ella con un vestido inca de mujer, datado entre fines del siglo XV y comienzos del XVI, que alberga el Museo de Sitio Arqueológico de Pachacamac en Perú y que fue descubierto en la cima del antiguo templo de Pachacamac durante unas excavaciones realizadas en la década de 1980 (Imagen 8). Según Elena Phipps, esta pieza sería un *acso* o *anacu* que corresponde a un vestido femenino típico utilizado por las *acclacunas*, “las mujeres escogidas” del Inca, quienes llevaban una vida de clausura al servicio del rey, al culto del sol, hilando, tejiendo y preparando chicha³³.



[Imagen 8] ►

Anónimo inca

Vestido de mujer (anacu)

Fines siglo XV - Comienzos siglo XVI

Tejido en fibra de camélido

MSPACH 595

Museo de Sitio Arqueológico

Pachacamac - Perú

Según Joan de Santacruz Pachacuti, en sus *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, estas mujeres estaban divididas en cuatro categorías de acuerdo con su estatus, edad y belleza – *yuracacla* (*Yuraj ajlla*), *vayruaclla* (*Wairuru ajlla*), *pacoaclla* (*Páqo ajlla*) y *yanaaclla* (*Yana ajlla*) –³⁴. A su vez, cada una se relacionaba con ciertos colores presentes en sus atuendos. Para el caso del textil perteneciente al Museo de Sitio, este vestido de color amarillo habría pertenecido a una *vayruaclla* (*wairuru ajlla*), mujer que habría estado prevista para un rey inca. Para el caso de la prenda donada por Sucre al Museo Nacional, debido a su color habano predominante, fibra sin colorante y proveniente de la vicuña, ésta pudo haber pertenecido a una *pacoaclla*, es decir, a una mujer destinada a algún cacique³⁵.

Por otro lado, y retomando la carta de donación de Sucre, el Mariscal no identifica la prenda como un *anacu*, sino como un “*manto ó acso*”. Sucre, al parecer, no estaba tan mal informado sobre el vestuario inca. Hoy sabemos que el vestido femenino era conocido en la región del Cuzco donde se hablaba quechua como *acsu*, mientras que en la región del Collao o en el sur del altiplano peruano donde se hablaba aymara se le conocía como *urcu*³⁶. Por otro lado, el fraile Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo* se refería al vestido femenino como *anacu*³⁷, una prenda rectangular alargada sin entallado que se ceñía alrededor del cuerpo, donde los bordes superiores se colocaban sobre los hombros y se sujetaban al resto del vestido con unos alfileres metálicos conocidos como *tupus* en quechua, y *phitus* en aymara (Imgs. 9 y 10)³⁸. Si lo expresado por Sucre en su carta era una inquietud, esto no es tan descabellado, ya que no es fácil distinguir entre un vestido y un manto debido a la falta de entallado de los dos textiles planos. Sin embargo, según Phipps el tamaño alargado de la pieza de Pachacamac y la inclusión de dos secciones simétricas con diseños de bandas en cada uno de los extremos del textil; la posición de la banda de color en el centro y en los bordes; el orillo tejido monocromático alrededor de los cuatro bordes, y la elaboración de la prenda a partir de tres paneles tejidos separadamente, permiten identificar estas piezas como vestidos, *anacus*, y no como mantos femeninos, cuya denominación sería *llicllas*³⁹. El textil del Museo Nacional cumple con las mismas características anotadas por Phipps.

Por lo tanto, la comparación con el *anacu* encontrado en el antiguo templo de Pachacamac nos permite identificar la pieza donada por Sucre como un vestido y no como un manto, como ha sido expuesto durante años en el Museo Nacional.



◀ [Imagen 9]
Anónimo inca
Alfiler para vestuario femenino (tupu)
Mediados siglo XV - Comienzos siglo XVI
Colección privada

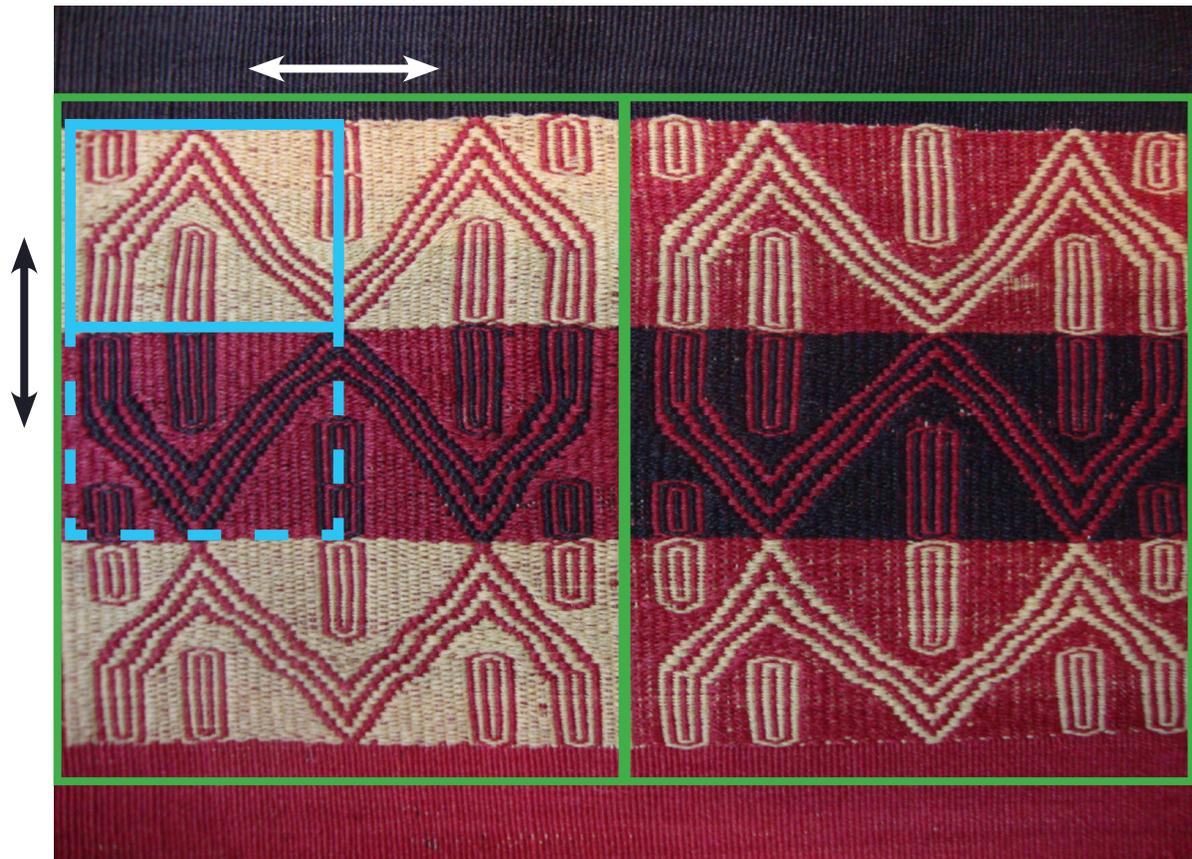


[Imagen 10] ▶
Anónimo Inca
Figura en miniatura vestida
Fines siglo XV - Comienzos del siglo XVI
Hojas de plata soldada y prendas tejidas
Lullailaco, Argentina

Del manto de la mujer de Atahualpa al vestido de una pacoaclla

Según lo explicado, el textil tampoco parece pertenecer a una de las mujeres de Atahualpa, sino a una *pacoaclla*, es decir una de las mujeres elegidas por el Inca, *acclacuna*, destinada a un cacique⁴⁰. A partir de observaciones y comparaciones con otros estudios relacionados, realizados por Mary Frame, queremos proponer, a manera de hipótesis, que los diseños geométricos presentes en las dos franjas de color del vestido donado por Sucre, evocan los ciclos temporales de las cosechas (Img. 11). La autora asegura que algunos diseños geométricos presentes en textiles semejantes al que analizamos acá corresponden a un código gráfico inca relacionado con la organización social, de tal manera que estos códigos están estructurados en pares, oposiciones, secuencias, simetrías y jerarquías que se reflejan en la técnica de elaboración del textil⁴¹.

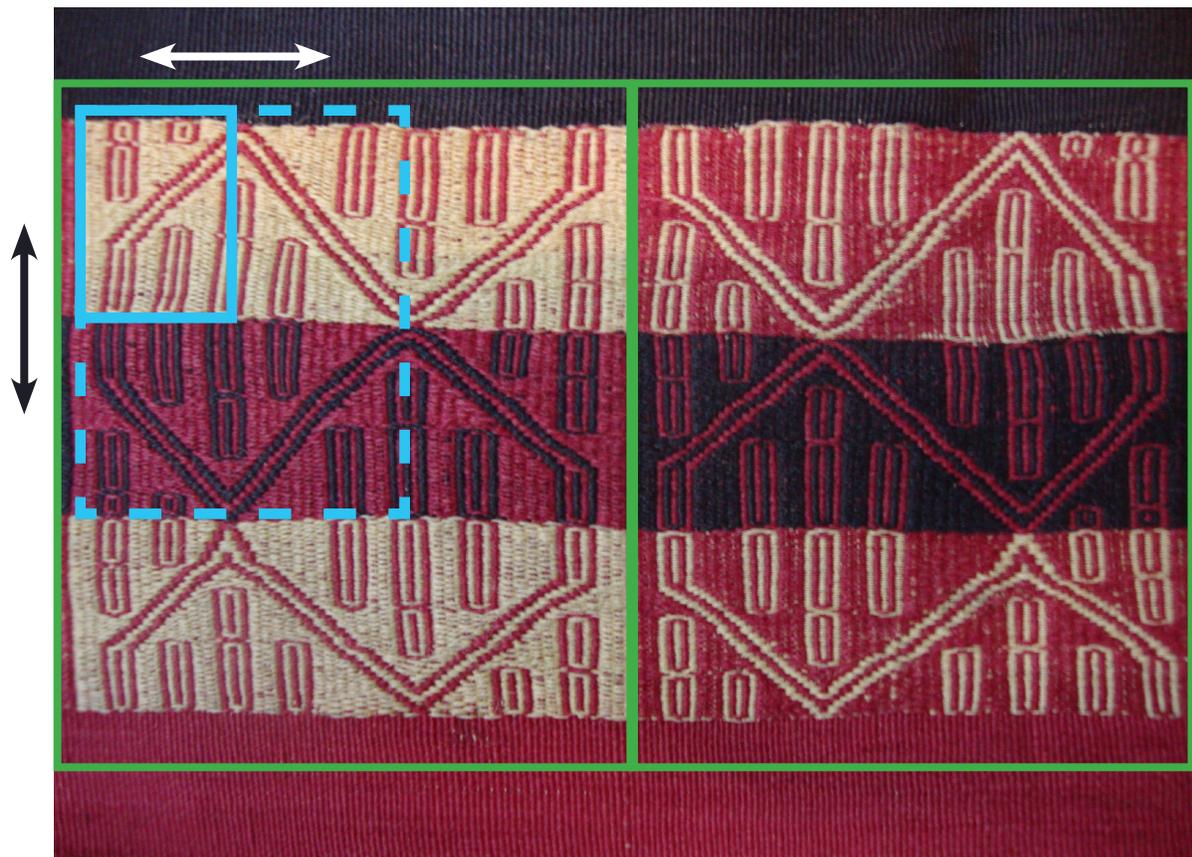
Como lo ha explicado Frame con otros textiles semejantes, los diseños presentes en las franjas de color están compuestos de figuras geométricas que se repiten consecutivamente como un reflejo⁴². En este orden de ideas, el diseño de la pieza donada por Sucre posee básicamente un diseño en zig – zag que se repite. Por otro lado, las formas predominantes que conforman el diseño geométrico de las franjas del vestido están conformadas por medios rombos y por medios hexágonos. Según Frame, tanto el rombo como el hexágono eran figuras fundamentales relacionadas con actividades cíclicas vinculadas con periodos de cosechas en el imperio incaico⁴³. De esta manera, la autora argumenta que los diseños y la distribución de las formas que los componen podrían evocar la organización sociopolítica inca, y que una secuencia que se repite una y otra vez puede aludir particularmente al tiempo cíclico de las cosechas⁴⁴. Así, tanto la estructura en pares de los hilos y las secuencias de color amarillo y rojo presentes en nuestro textil podrían también estar relacionadas con este tipo de ciclos, en este caso particular posiblemente relacionadas con las cosechas de maíz, cereal a partir del cual se producía la chicha preparada por las *acclacuna*.



[Imagen 11] ▲▼

Detalle imagen 1

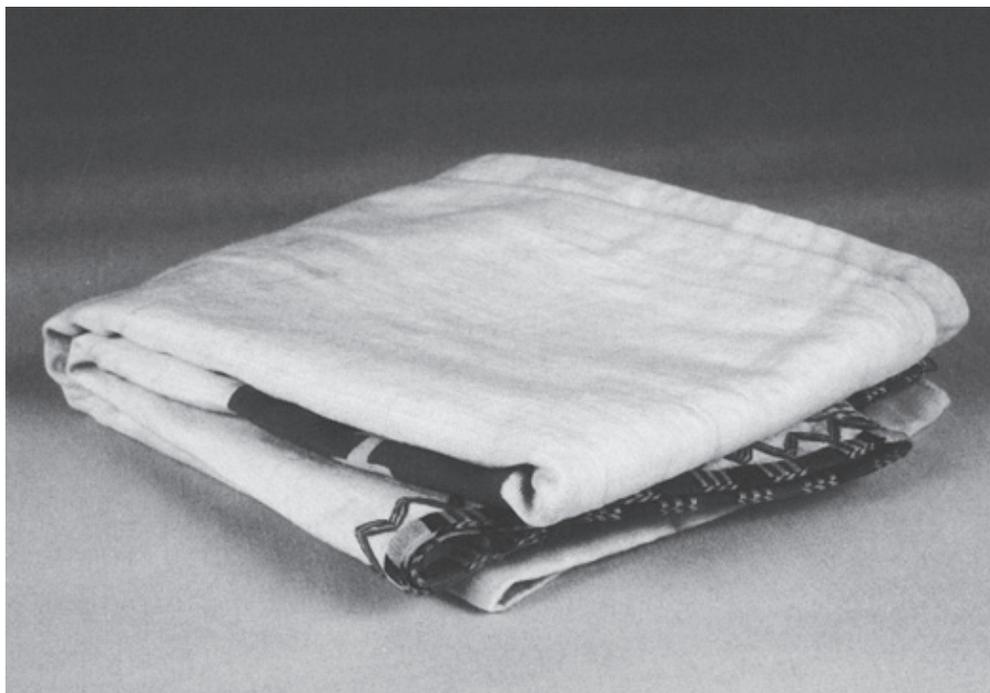
Figura que se repite en tres secuencias en espejo creando medios rombos y medios hexágonos de mayor tamaño. Los diseños básicos vienen en parejas, los cuales a su vez se diferencian por secciones de color (entre el amarillo y el rojo), siendo estos dos una sola pareja. Así, la pieza presenta once parejas en cada uno de los paneles y un elemento individual que se une perfectamente con el otro elemento suelto del otro panel, cerrando la secuencia con veintitrés parejas.



¿La donación del Mariscal: prenda de vestir u ofrenda?

Hasta acá hemos reportado las investigaciones que se han podido adelantar en torno a una pieza emblemática: el supuesto manto de la mujer de Atahualpa. Hemos propuesto que debido a la naturaleza de sus materiales se trataría de un tejido realizado a partir de fibras de camélido, específicamente de vicuña, lo cual nos ha permitido situarlo en la tradición de textiles incaicos y principalmente pertenecientes a las altas jerarquías. Se trataría de una prenda diferente a un manto, como hasta la fecha había sido considerada y expuesta en el Museo. Nos estaríamos enfrentando a un vestido o *anacu* perteneciente a una *acclacuna*, específicamente a una *pacoaclla*, mujer destinada a un cacique que habría tenido entre otras funciones la elaboración de la chicha. Relacionado con este último punto proponemos que los diseños geométricos presentes en las franjas de color podrían evocar los ciclos de las cosechas, probablemente del cultivo del maíz. Gracias a la comparación con el *anacu* de Pachacamac estudiado por Elena Phipps, asumimos además una datación relativa, fines del siglo XV o comienzos del siglo XVI. A pesar de la información obtenida aún son varias las inquietudes que debemos indagar con relación a esta pieza, su procedencia y tradición.

Es importante relacionar todo lo anterior con el excelente estado de conservación que presenta la pieza, pues la alta calidad del hilo, el perfecto estado del ligamento, las pocas manchas que posee y la falta de perforaciones de los *tupus* empleados para sujetar la prenda, indican que el textil no debió ser vestido. De ser así, ¿qué uso se le dio a esta pieza antes de ser donada por el Mariscal al Museo? Si bien hemos propuesto que se trataría de un *anacu* de una *pacoaclla*, nuestro textil pudo contar con una tradición semejante al del *anacu* citado de Pachacamac (Img. 8), es decir, ser destinado como una ofrenda debido a los diferentes pliegues que muestran la manera en que estuvo doblado, y que siguen la tradición de otros textiles que han sido encontrados de forma similar (Img.12)⁴⁵. Aunque el textil no tiene materiales agregados que supongan un posible contacto directo con otros elementos ofrendatarios ni presenta alteraciones en el color que señalen una exposición prolongada a la luz, el único indicador que permite respaldar esta hipótesis es que, al igual que la pieza de Pachacamac, tiene marcas de pliegues y dobleces ubicados en la zona central de manera vertical y otros pliegues más tenues de manera horizontal, lo cual puede asociarse a una forma de almacenamiento o pliegue específico.



[Imagen 12] ►
 Anónimo Inca
Túnica masculina (uncu)
 Fines siglo XV - Comienzos siglo XVI
 Tejido en algodón
 y fibra de camélido
 Metropolitan Museum of Art
 Nueva York

Otra pregunta que debemos aún resolver es ¿cómo y dónde pudo conseguir Sucre una prenda semejante? Su carta de donación no menciona nada al respecto, de tal manera que sólo podemos proponer algunas hipótesis que nos permitan en el futuro indagar a fondo sobre esto. Hoy sabemos, por ejemplo, que durante la campaña emancipadora suramericana y, en especial, después de la Independencia del Perú se dieron diversas expediciones arqueológicas al Perú, principalmente francesas, que buscaban dar con restos de la época prehispánica⁴⁶. Los resultados de estas excavaciones pueden ser vistos en colecciones europeas como el Musée du Quai Branly, en París, entre otros. ¿Acaso Sucre tuvo conocimiento o pudo estar vinculado de alguna manera con las excavaciones que se realizaron durante la campaña del Perú y posteriores a la Batalla de Ayacucho? De ser así, podríamos suponer que a través de un hecho semejante el Mariscal obtuvo la pieza que luego donó al Museo Nacional.

Para abordar con mayor rigor estos cuestionamientos la investigación nos obliga a analizar otros caminos de búsqueda, como la revisión y estudio de archivos de correspondencia del mismo Sucre, en los que podamos establecer los itinerarios que pudo tener en el periodo previo a su donación. A su vez, para la mejor comprensión de la adquisición y donación de esta pieza se hace necesario escudriñar con mayor detenimiento el acontecer y los intereses del Museo Nacional hacia 1825, así como analizar la donación del “manto o acso de la mujer de Atahualpa” en un contexto más amplio, como el de otras donaciones de objetos hechas por el mismo Sucre al Museo.

EJERCITO LIBERTADOR.

Cuartel Jeneral en *La Paz*
á 12 de *Set* de 1825 - 15^o

Al Sr. Director del Museo de Bogotá

Sr. Director

Me es muy agradable remitir a V.S. el manto ó acso de la Reyna muger de Atahualpa que he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del Museo de la Capital de Colombia, y mucho mas digno despues que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes incas, y libertado su ant. imperio.

Tambien tengo la satisfaccion de enviar á V.S. diferentes piedras minerales del alto Perú y algunas de Chile, que me han sido regaladas como un presente apreciable en el bello establecimiento que V.S. dirige

Dios que a V.S.

Ant. J. de Sucre

Transcripción:

EJÉRCITO LIBERTADOR
Cuartel Jeneral en La Paz
á 12 de Set[iembre] de 1825 - 15^o
Al S[ñor] Director del Museo de Bogotá

S[ñor] Director

Me es muy agradable remitir a V. S. el manto ó acso de la Reyna muger de Atahualpa que he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del Museo de la Capital de Colombia, y mucho mas digno despues que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes incas, y libertado su ant[iguo] imperio.

Tambien tengo la satisfaccion de enviar á V.S. diferentes piedras minerales del alto Perú y algunas de Chile, que me han sido regaladas como un presente apreciable en el bello establecimiento que V. S. dirige

Dios gu[ard]e a V. S.

Ant[onio]. Jo[sé]. de Sucre

[Imagen 13]

Antonio José de Sucre

**Carta de remisión del manto o acso de la reina
muger de Atahualpa, dirigida al director
del Museo Nacional, Jerónimo Torres**

12.9.1825

Manuscrito sobre papel

Reg. 1093

Museo Nacional de Colombia

Bibliografía.....

Fuentes primarias

AMNC. Carta de Antonio José de Sucre de remisión del manto de Atahualpa, dirigida al director del Museo Nacional. Jerónimo Torres, 12.9.1825. Reg. 1093.

AMNC. G.N. de Arámburu (Embajador del Perú). *Carta a Teresa Cuervo, directora del Museo Nacional*. 1.10.1947, Vol. 16, fol. 94.

AMNC. Gregorio Hernández de Alba. *Carta a Gerardo Arrubla*. 24.10.1944, Vol. 14, fol. 1.

Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, Dirección Regional de Bogotá – Grupo de Evidencia Traza. *Informe pericial de laboratorio Bog – 2010-016879. Informe pericial No. DRB-LETR- 221790*. Bogotá, 2010.

Fuentes secundarias

Cobos, Bernabé. *Obras. Biblioteca de autores españoles*. Madrid: Real Academia Española, 1956 [1652].

Murúa, Martín de. *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú*. Madrid: J. García Morato, 1946.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan de. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid: Impr. de M. Tello, 1879.

Steuart, John. *Narración de una expedición a la capital de la Nueva Granada y residencia allí de once meses. (Bogotá en 1836 - 37)*, Bogotá: Academia de Historia de Bogotá – Tercer Mundo Editores, 1989 [1838].

Gaceta de Colombia, 1825, 12 de junio, 3.

Gaceta de Colombia, 1826, 5 de marzo.

Papel Periódico Ilustrado. Bellas artes, literatura, biografías, ciencias, cuadros de costumbres, historia 1886 – 1888. No. 107, Año V, 175.

Artículos en periódicos y revistas

Acosta, Olga Isabel y Nakashima, Roxana. “La degollación de Atahualpa. Vestigio iconográfico de un engaño” en EADEM UTRAQUE Europa, año 5, No. 8, junio 2009, 31-52.

Rodríguez Prada, María Paola. “Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso” en *Cuadernos de Curaduría*, núm. 6, enero – junio, 2008, en <http://www.museonacional.gov.co/cuadernos/6/institucion.pdf>.

Artículos en actas de congreso y catálogos de exposición

Bjerregaard, Lena. “Los textiles de Leymebamba. Ponencia en Recuperando del pasado. Conservación de textiles arqueológicos y etnográficos”. Resúmenes del NATCC, México, 2005, 143-150.

Esteras Martín, Cristina, Hecht, Johanna y Phipps, Elena. *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530 – 1830*. Catálogo de exposición del Metropolitan Museum [29.09. – 12. 12. 2004]. Nueva York, New Haven y Londres: The Metropolitan Museum, 2004.

Frame, Mary. “Senderos hacia el pasado: estrategias para investigar textiles andinos antiguos. Ponencia en Recuperando el pasado. Conservación de textiles arqueológicos y etnográficos”. Resúmenes del NATCC, México, 2005, 1-24.

France, Fenella G. Ponencia “Tesoro textiles de Illullaillaco. Ponencia en Recuperando el pasado. Conservación de textiles arqueológicos y etnográficos”. Resúmenes del NATCC, México, 2005, 25-34.

Libros

Museo Nacional de Colombia. *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Asociación de Amigos del Museo Nacional, 1997.

Riviale, Pascal. *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821 – 1914)*. Lima: IFEA, 2000.

Rojas de Perdomo, Lucía y Ortega Ricaurte, Carmen. *Museo Nacional de Colombia. Selección de obras*. Bogotá: Litografía Arco, 1986.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823 – 1994*. Tomo 1: Cronología. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.

Créditos fotográficos.....

Imagen 1 Foto ©Museo Nacional de Colombia/ Ernesto Monsalve

Imagen 2-4 Fotos ©Museo Nacional de Colombia/ Estudio Taller Antonio Castañeda

Imágenes 5 y 6 Fotos Instituto de Medicina Legal y Ciencias Forenses. Laboratorio de Evidencia Traza

Imágenes 7 y 11 Fotos © Museo Nacional de Colombia/ María Catalina Plazas

Imágenes 8 -10, 12 Fotos tomada de: Esteras Martín, Cristina, Hecht, Johanna y Phipps, Elena. *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530 – 1830*. Catálogo de exposición del Metropolitan Museum [29.09. – 12. 12. 2004]. Nueva York, New Haven y Londres: The Metropolitan Museum, 2004, Cat. 3, 5a. y 1, Fig. 116.

Imagen 13 Foto © Museo Nacional de Colombia/ Ángela Gómez

¿Cómo citar este artículo?.....

Acosta Luna, Olga Isabel y Plazas García, María Catalina, “El manto o acso de la reina mujer de Atahualpa. ¿Una prenda de la última reina del Perú?”, *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, núm. 12, enero – junio 2011, en: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/El_manto_o_acso_de_la_reina.pdf

Notas

1. Agradecemos la colaboración en la realización de esta investigación al Laboratorio de Evidencia Traza del Instituto Colombiano de Medicina Legal y Ciencias Forenses, especialmente a Jairo Peláez Rincón. Así mismo a Antonio Ochoa, Ángela Gómez, Roxana Nakashima, Natalia Majluf, Elena Phipps, María Paola Rodríguez. Por último a Miguel Alejandro González por la recopilación de alguna información de archivo.
2. AMNC, de Sucre, Antonio José. *Carta de remisión del manto de la mujer de Atahualpa, dirigida al director del Museo Nacional, Jerónimo Torres*. 12.9.1825, Reg. 1093.
3. Este estudio hace parte de una investigación más amplia que, a partir del “Manto de la mujer reina de Atahualpa”, se ha ocupado de la figura del Inca durante el proceso independentista, un primer texto será publicado próximamente. Una primera versión fue presentada en el Coloquio Internacional *Independencias dependientes. Arte e identidad nacional en América Latina*, Dresden 6 – 9.05.2010, con el título “El redentor de los hijos del sol. El Inca Atahualpa como símbolo de la Independencia suramericana”. Véase: Acosta Luna, Olga Isabel, “El manto o acso de la reyna mujer de Atahualpa. Evocación de la imagen del Inca durante la Independencia” en Universidad Nacional de Colombia, Medellín 2011, (en prensa).
4. Rodríguez Prada, 2008, cita 1. *Gaceta de Colombia*, 1823, 28 de julio.
5. *Gaceta de Colombia*, 1825, 12 de junio, 3.
6. Segura, 1995, 59.
7. *Gaceta de Colombia*, 1826, 5 de marzo.
8. Es el caso de Francisco de Paula Santander, quien entre 1833 y 1834 donó al Museo Nacional, entre otros, tres piezas de cerámica de la fábrica de loza La Bogotana, Registros Nos. 1109, 1111, 1115.
9. Steuart, 1989 [1838], 123.
10. AMNC, G.N. de Arámburu (Embajador del Perú). *Carta a Teresa Cuervo, directora del Museo Nacional*. 1.10.1947, Vol. 16, fol. 94.
11. Es importante tener en cuenta que Colombia se ha caracterizado por presentar condiciones climáticas favorables para el deterioro y la degradación de las fibras textiles de origen animal (carácter proteico como lana, cabello, seda, entre otros) colaborando con la desintegración y fragmentación completa de este tipo de fibras. Por lo tanto, es frecuente encontrar textiles antiguos en fibras proteicas en muy mal estado de conservación.
12. Sobre el Panóptico, donde se encuentra el Museo Nacional, véase: Guerrero Giraldo, Francisco. “Existencias miserandas y espacios del panóptico” en *Cuadernos de Curaduría*. Museo Nacional de Colombia, núm. 6, enero – junio, 2008, en <http://www.museonacional.gov.co/cuadernos/6/existencias.pdf>, y Garzón, María Catalina. “En busca de la prisión moderna: La construcción del Panóptico de Bogotá, 1849 – 1878” en *Cuadernos de Curaduría*. Museo Nacional de Colombia, núm. 10, enero - junio 2010, en http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/En_busca_de_la_prision_moderna.pdf

13. AMNC, de Sucre, Antonio José. *Carta de remisión del manto de la mujer de Atahualpa, dirigida al director del Museo Nacional, Jerónimo Torres*. 12.9.1825, Reg. 1093.
14. "Igual cosa sucede con el manto de Atahualpa, enviado del Perú por el general Sucre para ser conservado en el Museo de Bogotá" en *Papel Periódico Ilustrado*. Bellas artes, literatura, biografías, ciencias, cuadros de costumbres, historia 1886 – 1888. No. 107, Año V, 175.
15. AMNC, Gregorio Hernández de Alba. *Carta a Gerardo Arrubla*, 24.10.1944, Vol. 14, fol. 1.
16. Museo Nacional de Colombia, 1997, 88.
17. Murúa, 1946, 129.
18. Sobre la muerte de Atahualpa, véase: Acosta y Nakashima, 2009, 31-52.
19. Rojas de Perdomo y Ortega Ricaurte, 1986, 18.
20. Museo Nacional de Colombia, 1997, 88.
21. En este punto proponemos sólo una reflexión en torno a la lectura que se ha hecho del documento y no un análisis semántico de la carta de Sucre. Ello implicaría un análisis particular de otros documentos escritos por el Mariscal.
22. AMNC, de Sucre, Antonio José. *Carta de remisión del manto de la mujer de Atahualpa, dirigida al director del Museo Nacional, Jerónimo Torres*. 12.9.1825, Reg. 1093.
23. Museo Nacional de Colombia, 1986, 18 y AMNC, G.N. de Arámburu (Embajador del Perú). *Carta a Teresa Cuervo, directora del Museo Nacional*. 1.10.1947, Vol. 16, fol. 94. Según solicitud de Teresa Cuervo, Arámburu remite "anexos al presente oficio, dos grabados que permiten observar la forma en que las indias del antiguo y nuevo Perú, ñustas o plebeyas, se colocaban y colocan el manto sobre los hombros sujetándolo por la parte delantera, en el pecho, con un típico prendedor de oro o de plata". Hasta hace poco el Museo Nacional exponía la prenda que acá nos ocupa como lo explicaba el embajador.
24. Bjerregaard, 2005, 143-150 y France, 2005, 25-34.
25. Se dice de los rumiantes artiodáctilos que carecen de cuernos y tienen en la cara inferior del pie una excrecencia callosa que comprende los dos dedos; p. ej., el camello, el dromedario y la llama.
26. France, 2005, 31.
27. De acuerdo con el informe pericial "una conclusión definitiva tendiente a diferenciar los materiales según su origen dentro de la familia de los camélidos suramericanos (llama, alpaca, guanaco y vicuña) requiere análisis adicionales que se van intentar realizar en el instituto". Sin embargo, el perito Jairo Peláez, en relación con lo anterior se contactó con el laboratorio de criminología del Departamento de Seguridad Pública de Arizona- Estados Unidos, determinando casi con

certeza que las fibras corresponden a vicuña.

28. Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses. Informe pericial de laboratorio No. DRB-LETR- 221790, Bogota, 2010, 3.

29. Donde “la urdimbre es de algodón [...] que parece haber sido hilado localmente, puesto que tiene diferentes direcciones de hilado, torsión y grosor del hilo”, Bjerregaard, 2005, 149.

30. Según Bjerregaard “todas hiladas en “Z” (están) torcidas doble en “S”[...] Los hilos de camélido son después retorcidos con torsión doble en “S” y los hilos de algodón, usados sólo para las urdimbres, son retorcidos doble en “S” o tripe en “Z” como son los textiles incas”. Ibid, 149.

31. Frame, 2005, 16.

32. Ibid. Frame menciona que “la urdimbre continua (como la tiene este textil)..., permite a los tejedores andinos hacer telas de cuatro orillos terminados”.

33. Phipps, Elena. “Woman’s dress (anacu)” en: Esteras Martín; Hecht y Phipps, 2004, 20 y 130 – 132, Cat. No. 3. Según Phipps el traje femenino andino fue conocido a menudo como *acsu*, en quechua, en la región del Cuzco y como *urcu*, en aymara, en la región del Collao y del sur del altiplano, 18. El textil mide 158,8 x 215,9 cm, tamaño semejante al del Museo Nacional 168 x 240 cm.

34. Ibid, 130 y Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1879, 253.

35. Ibid, especialmente cita 1.

36. Phipps, Elena. “Garments and Identity in the Colonial Andes” en: Esteras Martín, Hecht y Phipps, 2004, 17 -36, acá p. 20.

37. Cobo anotaba: “El vestido de las mujeres, que les sirve de saya y manto, son dos mantas: la una se ponen como sotana sin mangas, tan ancha de arriba como de abajo, y les cubre desde el cuello hasta los pies; no le hacen cuello por donde sacar la cabeza, y el modo como se la ponen, es que se la revuelven al cuerpo por debajo de los brazos, y tirando de los cantos por encima de los hombros, los vienen a juntar y prender con sus alfileres. Desde la cintura para abajo se atan y aprietan el vientre con muchas vueltas que se dan con una faja ancha, gruesa y galana, llamada *chumpi*. Esta saya o sotana se llama *anacu*” en Cobos, 1956 [1652], Tomo II, libro decimocuarto, capítulo II, 239.

38. Phipps, Elena. “Garments and Identity in the Colonial Andes” en Esteras Martín, Hecht y Phipps, 2004, 17 -36, acá p. 20.

39. Ibid, 130 – 132, Cat. No. 3.

40. Ibid, 20.

41. Frame, 1995, 22.

42. Ibid, 18.

43. Ibid, 22.

44. Ibid.

45. Phipps, Elena. “Man’s tunic (tupus)” en Esteras Martín, Hecht y Phipps, 2004, 130.

46. Riviale, 2000.



 Museo
Nacional
de Colombia
www.museonacional.gov.co

