

LA ESTÉTICA POLÍTICA, ESPECTADORES ARTÍSTICOS Y LA ARQUEOLOGÍA DE LA ESCLAVITUD: LAS HACIENDAS JESUITAS DE NASCA, PERÚ

POLITICAL AESTHETICS, ARTISTIC AUDIENCES, AND THE ARCHAEOLOGY
OF SLAVERY: THE JESUIT HACIENDAS OF NASCA, PERU

ESTÉTICA POLÍTICA, ESPECTADORES ARTÍSTICOS E A ARQUEOLOGIA DA
ESCRavidão: AS FAZENDAS JESUÍTAS DE NASCA, PERU

Brendan J. M. Weaver¹

¹ Stanford Archaeology Center, Stanford University. E-mail: brendan.weaver@stanford.edu



<https://orcid.org/0000-0001-6413-0427>

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: Weaver, B. (2021). La estética política, espectadores artísticos y la arqueología de la esclavitud: las haciendas jesuitas de Nasca, Perú. *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana*, 15(2), 8-33.

Recibido: 19 de octubre de 2021

Aceptado: 31 de enero de 2022

RESUMEN

Una década de investigación arqueológica e histórica centrada en las haciendas coloniales jesuitas de Nasca (Perú), ha permitido una aproximación a la experiencia cotidiana de una gran y diversa población esclavizada de origen africano. En este artículo exploro la heterogeneidad de las experiencias materiales entre la población esclavizada, colocando un análisis de la arquitectura religiosa y sus obras de arte asociadas en conversación con contextos arqueológicos más amplios de las haciendas de San Joseph de la Nasca y San Francisco Xavier de la Nasca. Específicamente, considero el arte y la arquitectura de la capilla de San Joseph del siglo XVIII a través de sus ruinas, así como un inventario realizado en 1767 durante la expulsión de la Compañía de Jesús. Al examinar los aspectos públicos de la capilla y contrastarlos con el espacio restringido de la sacristía, incluido un análisis detallado de la pintura en un dintel, cuestiono cómo las diversas experiencias sensoriales contribuyeron al régimen estético-político en constante cambio en las haciendas.

Palabras clave: Arte Colonial; Afrodescendientes; Vitivinicultura; Subjetividad; Arqueología de los sentidos.



Este trabajo está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC-BY-NC-SA).

ABSTRACT

A decade of archaeological and historical research focused on the colonial Jesuit haciendas of Nasca (Peru) has allowed for an approximation of the daily lived experience of a large and diverse enslaved population of African origin. In this article I explore the heterogeneity of material experiences among the enslaved population, by placing an analysis of the ruins of religious hacienda architecture and associated artworks in conversation with broader archaeological contexts of the haciendas of San Joseph de la Nasca and San Francisco Xavier de la Nasca. Specifically, I consider the art and architecture of the eighteenth-century chapel at San Joseph through its ruins as well as an inventory produced in 1767 during the Jesuit expulsion. By examining the public aspects of the chapel and contrasting them with the restricted space of the sacristy, including a detailed analysis of a lintel painting, I interrogate how diverse sensory experiences contributed to the ever-changing aesthetico-political regime at the haciendas.

Keywords: Colonial Art; African descendants; Vitiviniculture; Subjectivity; Archeology of the senses.

RESUMO

Uma década de pesquisa arqueológica e histórica focada nas fazendas jesuítas coloniais de Nasca, Peru, permitiu uma aproximação da experiência vivida diariamente por uma grande e diversa população escravizada de origem africana. Neste artigo, exploro a heterogeneidade das experiências materiais entre a população escravizada por meio da análise da arquitetura religiosa e suas obras de arte associadas em diálogo com os contextos arqueológicos mais amplos das fazendas de San Joseph de la Nasca e San Francisco Xavier de la Nasca. Especificamente, considero a arte e a arquitetura da capela de San Joseph do século XVIII por meio de suas ruínas e de um inventário feito em 1767 durante a expulsão da Companhia de Jesus. Ao examinar os aspectos públicos da capela e contrastá-los com o espaço restrito da sacristia, incluindo uma análise detalhada da pintura em um lintel, questiono como as várias experiências sensoriais contribuíram para o regime estético-político em constante mudança nas fazendas.

Palavras-chave: Arte Colonial; Afrodescendentes; Vitivinicultura; Subjetividade; Arqueologia dos sentidos.

INTRODUCCIÓN

Durante la última década, el Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca (PAHN), el primer proyecto arqueológico en el Perú enfocado en la esclavitud y la diáspora africana ha realizado investigaciones en las antiguas haciendas de la región de Nasca-Palpa en la costa sur del Perú. Con importantes temporadas de prospección y excavación en los años 2012, 2013 y 2018, el PAHN ha llevado a cabo investigaciones arqueológicas y etnohistóricas en colaboración con las comunidades descendientes de las antiguas haciendas, específicamente centradas en propiedades vitivinícolas que pertenecieron a la Compañía de Jesús desde 1619 hasta 1767 (“Título de propiedad de la Hacienda San Francisco Javier de la Nasca”, 1657; “Título de propiedad de la Hacienda San Joseph de la Nasca”, 1620). Las haciendas jesuitas San Joseph de la Nasca y San Francisco Xavier de la Nasca, propiedades respectivamente del Colegio Grande de la Transfiguración de Cuzco y el Colegio Máximo de San Pablo, eran los viñedos más grandes y rentables del virreinato del Perú en ese momento de la explosión de los jesuitas en 1767 (Macera, 1966). La consideración arqueológica de las dos haciendas y sus anexos ubicadas a lo largo del drenaje del Río Grande de Nasca posibilita una aproximación a la experiencia cotidiana de la gran población afrodescendiente que trabajaba en estas propiedades (Figura 1).

Al final de la administración jesuita de San Joseph y San Xavier, las haciendas tenían una población combinada de 584 individuos esclavizados (“Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca, 1767”, ff. 275v-279r; “Verdadero testimonio de la hacienda de viña nombrada San Francisco Xavier de la Nasca, Yca”, 1767, ff. 246v-252v). La mayoría de esta población nació en la esclavitud en las Américas, pero los apellidos etnonímicos entre los hombres enumerados en los inventarios por la corona española en 1767 sugieren que muchos nacieron libres en comunidades en África occidental y central, desde Senegambia hasta los reinos del Congo y Angola, y probablemente en zonas lejanas al interior del continente. Este cosmopolitismo significa que las comunidades esclavizadas eran diversas, con diferentes orientaciones hacia la creación de sentido y la experiencia de lo cotidiano. Aunque formando una comunidad de hacienda distinta, las subjetividades esclavizadas y diferencias entre las comunidades también se produjeron a través de estrategias administrativas y jerarquías, correlacionadas con la división del trabajo y los distintos roles de género. ¿Cómo puede la arqueología aproximarse a esta heterogeneidad de experiencias materiales entre la población esclavizada (Myashita, 2019; Symanski, 2012)?

Para investigar los efectos materiales de la diferencia para las poblaciones esclavizadas heterogéneas, incluyendo tanto la producción agroindustrial como aquellas actividades estructuradas por el dominio de la producción, pero que se encuentran más allá, me inspiro en dos hilos teóricos materialistas. El primero es el pragmatismo (*sensu* C.S. Peirce, véase Peirce, 1991), es decir, que el material tiene efectos y consecuencias para

los seres humanos en el mundo (Preucel, 2006). Este marco teórico se ha adaptado a la arqueología diásporanista africana en el trabajo de Anna Agbe-Davies (2017), quien está menos preocupada por el significado o los múltiples significados asociados con un solo artefacto o signo, que por las consecuencias materiales de los significados. La segunda trayectoria teórica se inspira en la estética política de Jacques Rancière (1999, 2004, 2010), quien propone que el cuerpo humano en contacto con el mundo material es efectivamente una experiencia impugnada. He intentado construir una aplicación arqueológica para la estética política rancièrreana (Weaver, 2021), tomando en cuenta y explorando las tensiones y contradicciones coloniales manifestadas en la experiencia de los encuentros corporales de los africanos esclavizados y sus descendientes con el mundo material. Si bien considero el arte junto con otra cultura material y signos, como Rancière (2015), adscribo a un significado más antiguo y amplio de lo "estético", en asociación con lo sensible y la percepción.

En este artículo realizo un análisis de ruinas de la arquitectura religiosa y sus asociadas obras de arte, tanto de naturaleza pública como restringida, en una conversación con el contexto arqueológico más amplio de estas antiguas haciendas jesuitas. De manera crucial, pregunto cómo los diferentes actores dentro del sistema de la hacienda encontraron la cultura material, el entorno construido e incluso las expresiones artísticas. Y, además, ¿cómo la política del régimen estético del entorno de la hacienda colonial fue constituida y comprometida por actores esclavizados a través de los espacios de la hacienda?

Tradicionalmente, el estudio de ruinas de estructuras históricas, como las capillas de las haciendas de San Joseph y San Xavier, construidas en la década de 1740, están dentro del dominio de los historiadores de la arquitectura y el arte. De hecho, varios arquitectos e historiadores de la arquitectura han realizado estudios de estas mismas estructuras (Lertora Ceruti, 2010; Negro, 2004, 2005, 2014; Rodríguez-Camilloni, 2006). En los últimos años en toda América del Sur hispana, las iglesias y capillas coloniales han sido el foco de excavaciones (e.g., Astuhuamán Gonzáles, 2016; Candelario, 2020; Cirio et al., 2019; Quilter, 2016), pero con menos frecuencia, sus ruinas se han incorporado al análisis histórico del arte y la arquitectura junto con la excavación de contextos asociados (Wernke, 2013). Si bien las capillas de la hacienda no han sido el foco de las excavaciones del PAHN en San Joseph y San Xavier, sus ruinas y la documentación histórica asociada ofrecen información importante para aproximar la materialidad de la hacienda. La incorporación del análisis de las ruinas existentes del entorno construido de la hacienda junto con los espacios arqueológicos más tradicionales, como los espacios domésticos excavados, hornos de cerámica y rasgos de la destilería, produce una perspectiva sintética. Específicamente, en este artículo, cuestiono ¿cómo el arte religioso público y aislado integrado en la arquitectura de las capillas podría haber sido experimentado de manera diversa por varios participantes del sistema de hacienda de diferentes orientaciones culturales y estatus, y cómo estas experiencias sensoriales contribuyeron al régimen estético-político en constante cambio en las haciendas?

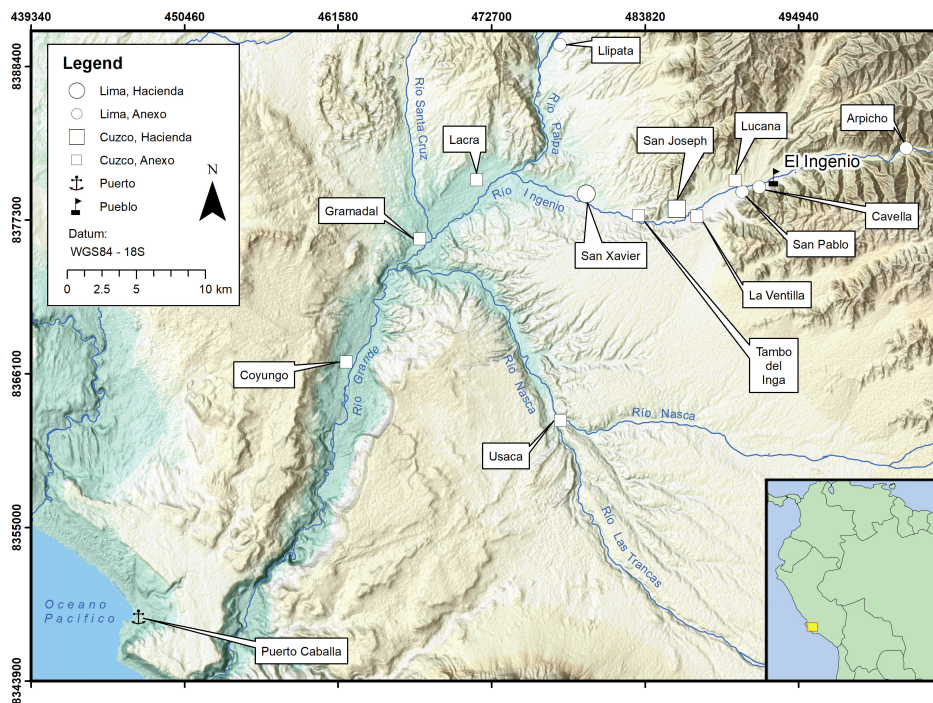


Figura 1. Mapa de la Cuenca del Río Grande de Nasca con la ubicación de las haciendas San Joseph y San Francisco Xavier, y sus anexos. Elaboración propia.

Figure 1. Map of the Rio Grande de Nasca Basin with the location of the haciendas San Joseph and San Francisco Xavier, and their annexes. Map by author.

ARQUEOLOGÍA DE LAS HACIENDAS DE NASCA

Poco después de la independencia en 1821, el estado peruano vendió San Joseph y San Xavier, haciendas ex jesuita y luego de la corona, a manos privadas. A raíz de la Reforma Agraria de 1968/9 (Decreto Ley No 17716), las haciendas se convirtieron en los modernos centros poblados de San José y San Javier. Por esta razón, en la mayoría de los años de trabajo de campo activo, el PAHN ha realizado prospección y excavaciones en los mismos espacios donde viven y trabajan las comunidades descendientes, y ha forjado importantes alianzas con las comunidades descendientes. El PAHN ha llevado a cabo una extensa prospección de los núcleos de las principales propiedades que se han convertido en comunidades modernas, así como los cuatro

anexos de la época jesuita que pertenecieron a San Xavier y siete de los nueve de San Joseph. Además, el PAHN ha realizado excavaciones dirigidas dentro de las comunidades de San José y San Javier, así como la Hacienda La Ventilla, productor de vino y aguardiente de la uva y antiguo anexo de San Joseph.

Trabajar dentro de los espacios residenciales de las comunidades modernas presentó dificultades metodológicas para minimizar los efectos de las intervenciones arqueológicas en la vida diaria, pero también ha ofrecido al PAHN la oportunidad de aumentar el compromiso con las comunidades y la visibilidad, ambos esenciales para generar confianza y avanzar el proyecto con los intereses de la comunidad. Con el objetivo de investigar la gama más amplia posible de espacios de las antiguas haciendas, para aproximar la mayor extensión de la vida cotidiana de la población esclavizada, los residentes han ofrecido gentilmente espacios en sus propiedades para la excavación arqueológica.

En San José, una familia que vive en la antigua plaza de la hacienda permitió que nuestro equipo excavara una trinchera dentro de la sala del frente de su casa mientras se estaba renovando. Las excavaciones revelaron un piso formal de ladrillos del siglo XVIII, lo que sugiere un espacio administrativo oficial. Otro residente nos otorgó permiso para excavar frente a la entrada de una casa que alquila a trabajadores agrícolas de temporada, ubicado en un promontorio con vista a la antigua plaza y ruinas de la capilla jesuita. Este espacio reveló basurales domésticos de los siglos XVII y XVIII y cimientos de adobe de dos residencias que probablemente pertenecían a familias esclavizadas. El PAHN también tuvo la oportunidad de excavar el patio de la casa hacienda, revelando un corral de ganado del período colonial y un espacio doméstico anterior. Se excavaron otras tres áreas en San José, que incluyen: 1) un área cercana a la escuela primaria, revelando un taller, 2) un espacio detrás de las ruinas de la capilla, donde ubicamos una robusta plataforma de adobe y un espacio de taller, y 3) un área dentro de la plaza moderna, donde ubicamos un muro colonial de adobe, conservando un basural formado por estratos alternados de basura doméstica y agroindustrial.

En San Javier, dos residentes de la casa hacienda, ahora subdividida, ofrecieron espacios para excavar en sus jardines, uno de los cuales reveló hoyos de poste y el piso de una casa de esclavos. Se excavó una unidad en la calle adyacente a la pista deportiva comunitaria, revelando un horno de botijas, y se excavaron 9 m² dentro de la plaza frente a las ruinas de la capilla jesuita. Este último contexto ubicó una estructura de hacienda del siglo XVII, aparentemente abandonada luego de un terremoto, y antes de la construcción de la capilla existente en 1740.

El análisis de estos contextos excavados junto con documentación histórica del período tanto de la administración jesuita como de la corona española revela procesos específicos de formación de sujetos esclavizados. Específicamente, los inventarios de las haciendas detallan la infraestructura y la propiedad y fueron producidos

en 1767 por funcionarios de la corona durante el proceso de expropiación de las propiedades jesuitas durante la expulsión de la Compañía de Jesús del imperio español. Los inventarios reflejan actitudes jesuitas más amplias con respecto a la mano de obra esclavizada en sus haciendas. La administración jesuita alentó el sacramento del matrimonio y el establecimiento de familias entre los residentes esclavizados. Además de registrar las proporciones de género en ambas haciendas como relativamente iguales con respecto a hombres y mujeres, y niños y niñas, se sugirieron diferencias en la vivienda con respecto al estado civil y rango social. Los galpones, segregados por género, alojaban a adolescentes y solteros, pero los inventarios apuntan a hogares unifamiliares separados para parejas casadas y sus hijos. Estas casas eran probablemente viviendas informales o chozas, pero el inventario indica específicamente una residencia formal para el caporal principal esclavizado y su familia (*"Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca"*, 1767, f. 273r). Más allá del caporal, los trabajadores esclavizados calificados eran generalmente elevados en rango social, e incluían botijeros, carpinteros, viticultores, destiladores, herreros, y aquellos que ayudaban al capellán con ministerios religiosos como catequistas, acólitos y custodios de la capilla, y músicos.

En los viñedos jesuitas de Nasca, la estética material de vivienda según el rango social y las jerarquías de género se combinó con el predominio de las grandes capillas y la orientación espacial y con los dipolos de la vida cotidiana en la hacienda: la obligación religiosa y las demandas de la producción agroindustrial. Las condiciones espaciales y materiales de las haciendas revelaron que la administración jesuita desplegó tecnologías coercitivas que encarnaban una ideología de la mano de obra esclavizada como disciplina cristiana (Weaver, 2016, 2018). Se emplearon varias estrategias en las haciendas para cultivar la obediencia y la disciplina cristiana (De Borja Medina, 2005), incluyendo, pero no limitado a: administrar la vida espiritual de los esclavizados a través del catecismo y los sacramentos del bautismo y el matrimonio, la producción de relaciones de patrocinio y jerarquías esclavizadas a través de signos materiales y privilegios restringidos y una organización espacial de la hacienda que fomentaba la autovigilancia.

Las excavaciones en los centros poblados de San José y San Javier resultaron en una serie de hallazgos que revelan la vida cotidiana de las poblaciones esclavizadas de los siglos XVII y XVIII. Dentro de los núcleos doméstico y productivo, los basurales domésticos eran comunales, extrayendo basura de múltiples hogares de diferentes estatus. Además, si bien las diferencias de estatus de los hogares particulares no pueden definirse fácilmente a través de estos basurales, los materiales recuperados de estos contextos domésticos representan tendencias generales entre los residentes esclavizados, así como la naturaleza entrelazada de sus actividades domésticas y agroindustriales, evidenciada por los desechos de las tareas productivas realizadas dentro de los espacios domésticos (Weaver et al., 2019). Aun así, los actores esclavizados

encontraron modos de expresión y construcción de significado, como se demuestra en los correlatos materiales de la cerámica y los alimentos hechos por esclavos, a través de los cuales se evocaron signos que hacen referencia a aspectos de las tradiciones políticas, religiosas y culinarias de África atlántica (Weaver et al., 2019). El análisis paleoetnobotánico y zooarqueológico de los desechos domésticos ha revelado que, si bien las raciones de carne proporcionadas por la hacienda probablemente eran insuficientes, las proteínas y otros nutrientes se complementaron a través de jardines de usufructo y cría de pequeños animales. La estética culinaria de África atlántica se evocó a través de caldos y guisos y el cultivo de sabores y texturas disponibles en suplementos autoabastecidos (Weaver et al., 2019).

A pesar de todo, se puede detectar algún aspecto de la diferencia social y la jerarquía dentro de estos contextos mezclados de basura doméstica. Se encontraron en abundancia platos y cuencos de mayólica de alta calidad, y sugieren una estética de una relación de patrocinio con la administración jesuita, que habría suministrado estas cerámicas con la expectativa de congraciarse con los destinatarios en una obligación recíproca de obediencia. Aunque también existe evidencia documental del desembolso generalizado de tabaco a la población esclavizada como recompensa. Sin embargo, solo se encontraron dos tazones de pipa de tabaco en las excavaciones de San Joseph. Esto sugiere que las personas esclavizadas de mayor rango pueden haber distinguido su estatus a través de una estética particular de la cultura del fumar, mientras que la mayoría de la gente esclavizada probablemente fumaba tabaco enrollado. En las haciendas de Nasca, las pipas de tabaco representaban una pieza de cultura material estratégica cuyo signo indicaba un estatus restringido y era un símbolo de las formas tradicionales de poder autoritario de África occidental y central, evidente en la ornamentación estilística de los dos tiestos de tazón de pipa de inspiración africana (Agbe-Davies, 2015; De Souza y Agostini, 2012; Norman, 2015; Orser, 1996).

ESTÉTICA POLÍTICA DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE RELIGIOSO

Las capillas eran fundamentales para el entorno construido de los núcleos domésticos y productivos de las haciendas de San Joseph y San Xavier, y habrían tenido un efecto dominante en la vida cotidiana. A partir de 1740, ambas haciendas experimentaron una campaña de construcción que incluyó enormes capillas nuevas de hacienda, construidas en el estilo barroco tardío peruano. Aunque existen en un estado ruinoso después de que un devastador terremoto derribara sus techos en 1942, estas capillas son las únicas estructuras en pie de la época jesuita (1657-1767) en los pueblos modernos de San José y San Javier. Las capillas del siglo XVIII eran en sí mismas *loci* de contención y desacuerdo estético potencial. Construidas a una escala nunca vista en haciendas seculares, las construcciones de ladrillos cocidos y adobe estaban cubiertas por dentro

y por fuera con frisos de yeso y lujosamente decoradas (“Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca”, 1767, ff. 233r-237r; “Verdadero testimonio de la hacienda de viña nombrada San Francisco Xavier de la Nasca, Yca”, 1767, ff. 265r-268r) y epitomaron los excesos ornamentados del barroco tardío. Estas estructuras indexaban inequívocamente el poder y la piedad jesuita (véase Cushner, 2002, p. 97). El estatus de las capillas como las estructuras dominantes de los entornos contruidos de las haciendas se extendía por el paisaje del valle de El Ingenio. Sus campanas habrían sido audibles a grandes distancias y las torres del campanario tenían más de 18 metros de altura, las cuales eran visibles para los trabajadores de los viñedos y anexos a lo largo del fondo plano del valle. La sensibilidad extendida de las capillas a lo largo de un amplio paisaje de las haciendas era referencial de la omnisciencia divina, interpolando subjetividades esclavizadas e incorporando chacras distantes y espacios productivos al sensorio de la disciplina cristiana.

Al mismo tiempo, las capillas eran puntos en el paisaje de la hacienda para entendimientos potencialmente divergentes de lo divino, especialmente a través de la activación de sus elementos estéticos religiosos y seculares, por parte de un público esclavizado diverso. Las capillas de San Joseph y San Xavier son ejemplos por excelencia del estilo barroco tardío colonial español. A partir de la década de 1660, una forma específicamente andina del barroco surgió en Arequipa y se extendió por la sierra sur-central y, finalmente, por todo el virreinato del Perú (Bailey, 2010). El historiador del arte Gauvin Alexander Bailey describe el arte y la arquitectura barrocos como un estilo globalizado, debido a su adaptabilidad y atractivo popular (1999). Específicamente, debido a su adaptabilidad a las sensibilidades culturales locales, el arte y la arquitectura barroca florecieron en las haciendas, misiones e iglesias urbanas de la Compañía de Jesús.

Las naves de las capillas de San Xavier y San Joseph tienen una superficie de unos 300 m², espacio amplio para albergar a la gran población esclavizada de la hacienda. Como los administradores jesuitas eran a menudo hermanos laicos, por lo general se contrataba a capellanes no jesuitas para que proporcionaran el ministerio espiritual. La comunidad esclavizada se habría reunido en las capillas para la misa los días que visitaba el capellán, para las fiestas, los sacramentos del bautismo y el matrimonio y los funerales. La experiencia estética del cuerpo del espectador en contacto con las capillas de la hacienda de San Joseph y San Xavier se mantuvo en tensión por un estilo abierto a la influencia de las tradiciones vernáculas locales y a través de su vocabulario eclesiástico representativo de la universalidad del catolicismo romano. A continuación, me baso en la evidencia material de las ruinas de la capilla de San Joseph junto con su inventario de 1767 elaborado durante la expulsión jesuita y la expropiación de la hacienda por parte de la corona española (“Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca”, 1767, ff. 265r-268r). Considero la experiencia sensorial de la capilla, su opulencia y cultura visual para los participantes esclavizados en el sistema de hacienda

en el siglo XVIII. Luego considero la polivalencia de la ornamentación de un dintel singular en un espacio aislado de la capilla, para extraer las experiencias potenciales de individuos esclavizados de diferente estatus y rango, que tenían acceso diferencial a este espacio religioso.

La capilla de la Hacienda San Joseph de la Nasca

Las capillas de San Joseph y San Xavier cuentan con fachadas ornamentadas con molduras de yeso, dos torres campanario y un atrio pavimentado con ladrillos. Si bien ambas capillas tienen aproximadamente la misma área, la de San Joseph es más larga con 44 m. El atrio de San Joseph se elevó con seis escalones hasta la plataforma que da acceso a la capilla, y según el inventario de la Corona, su puerta mayor miraba hacia la plaza y el cementerio, cerrada en tres lados con órdenes de balaustres de guarango con tres puertas. Una entrada secundaria en el lado norte de la capilla presentaba una fachada menos detallada que la puerta principal. La capilla de San Joseph también parte del plano cruciforme de San Xavier, con su sacristía fuera del presbiterio al norte, y una pieza que se comunica con la nave, directamente al sur de la entrada principal. Esta sala lateral probablemente cumplió una función principal como bautisterio y para ritos asociados con el entierro, dado que el inventario lo describe como “rodeada de bancas, donde se hallan dos féretros, uno grande, y otro pequeño, y paños de difuntos” (“Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca”, 1767, f. 265v). La sacristía está ubicada frente al presbiterio, al norte, y la contrasacristía está en la parte posterior de la estructura, detrás del presbiterio, accesible a través de dos puertas empotradas en el retablo detrás del altar. La capilla también cuenta con una cripta con una bóveda de osario debajo de la nave.

La fachada en la puerta principal está diseñada como una portada-retablo con cuadrícula regular completa, en dos cuerpos y tres calles con hornacinas (Figura 2). Un par de columnas salomónicas a ambos lados de la puerta delimitan las tres calles y sostienen la cornisa de entablamento que divide el cuerpo inferior del superior. Este uso específico de las columnas salomónicas para la organización de fachadas arquitectónicas y retablos de altares surgió como una tradición importante en el virreinato desde finales del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XVIII (San Cristóbal Sebastián, 2006). La ornamentación de yeso moldeado coincide con la de los cuerpos superiores de los campanarios, la fachada de la entrada lateral en la elevación norte del edificio y la entrada exterior a la sacristía. En todas partes hay florituras de hojarasca, predominantemente enredaderas, así como los rostros de querubines, contrarrestados por máscaras grotescas, especialmente notables sobre la entrada exterior de la sacristía. Las molduras elaboradas de escayola en bajo relieve también están presentes en todo el interior de la nave. En otra parte he discutido estos frisos

moldeados tanto en San Joseph (Weaver, 2016, 2018) como en San Xavier (Weaver, 2021) como lugares polivalentes y potenciales de desacuerdo entre los espectadores, cruciales en la construcción material de la estética de la hacienda.



*Figura 2. Fachada de la capilla jesuita de la Hacienda San Joseph de la Nasca, terminada en 1744.
Fotografía del autor, 2013.*

*Figure 2. Façade of the Jesuit chapel of Hacienda San Joseph de la Nasca, completed in 1744.
Author's photograph, 2013.*

Hasta el momento no se ha encontrado documentación de archivo relacionada con la mano de obra empleada en la construcción y adorno de la capilla entre 1740 y 1744. Si bien la mano de obra general para la construcción se reclutó de la población esclavizada local, no podemos saber con certeza las identidades de los artesanos que produjeron los frisos y las otras obras en y en la capilla. El arte en las misiones y haciendas jesuitas fue elaborado típicamente por artistas locales o se intentó incorporar las tradiciones vernáculas locales en su arte y arquitectura (Bailey, 1999, 2010; Cushner, 2002). El historiador Nicholas Cushner señala que este arte y esta arquitectura se otorgaron para "impresionar en lugar de enseñar" (2002, p.118). No está claro si los artesanos eran afrodescendientes, pero es probable que haya un intento de comunicar las ideas cristianas a la diversa población esclavizada, especialmente dada la resonancia potencial de gran parte de este arte con las amplias tradiciones africanas atlánticas. En general, el arte barroco tiende a exhibiciones de emoción y drama, y codifica mensajes y

alegorías. Sin embargo, el objetivo de un análisis estético-político de la cultura material no es revelar el significado o significado pretendido de signos específicos, sino más bien especular sobre la probabilidad de desacuerdo estético, es decir, cómo los mismos signos apuntan a diferentes referentes para diferentes clases de espectadores.

Inmediatamente después de entrar en la capilla, se encuentra a la izquierda, la entrada a la escalera de caracol que conduce al coro elevado (Figura 3). El espacio del coro ocupaba los pies de la capilla y según el inventario de 1767, estaba equipada con un órgano y dos ruedas de campanillas. Presentaba un lienzo grande de un maestro desconocido de la escuela cusqueña, de la “Corte Celestial y la coronación de Nuestra Señora” (“Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca”, 1767, f. 265v). Existe una fotografía de mala calidad de la obra tomada en la década de 1950 por la familia del último hacendado, José de la Borda, pero la pintura desapareció durante el período de la Reforma Agraria a principios de la década de 1970.

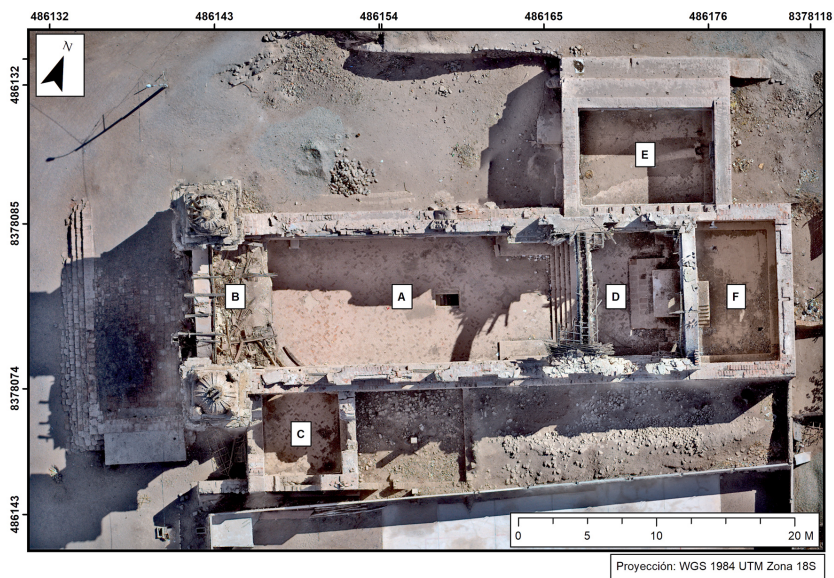


Figura 3. Fotomapa ortomosaica de la capilla de San Joseph. A) nave, B) coro, C) sala lateral, D) presbiterio, E) sacristía, F) contrasacristía. Elaboración propia, 2017.

Figure 3. Orthomosaic photomap of the chapel of San Joseph. A) nave, B) choir, C) lateral room, D) chancel, E) sacristy, F) counter-sacristy. Photomap by author, 2017.

En el lado opuesto de la nave, hay una puerta doble que conduce a la sala lateral descrita anteriormente. Según el inventario, la nave de la capilla estaba rodeada de bancos. Un par de caras de querubines moldeadas a cada lado del primer arco de

triunfo, bajo el dosel del coro, indican la posición de las pilas de agua bendita, ahora inexistentes, talladas en "piedras de Guamanga" ("Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca", 1767, f. 265v). El inventario también señala los "dos confesionarios de cedro bien tallados" ("Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca", 1767, f. 265v). Ocho lienzos grandes que representan la vida de San José establecidos en marcos dorados alineados a lo largo de las paredes, junto con 18 pequeñas pinturas en varios estilos de marcos. Había dos altares de capilla colaterales empotrados en los muros de la nave antes de las escaleras del presbiterio. El altar de la derecha estaba dedicado a Nuestra Señora de la Purísima, y el altar de la izquierda presentaba un crucifijo, Nuestra Señora de los Dolores, San Juan Evangelista, y al pie de la cruz Nuestra Señora de la Purísima, todo adornado con elementos plateados. En el punto medio del muro norte de la nave, hay una entrada lateral de doble puerta, sobre la cual hay un elaborado vano con dintel en forma de venera (o de concha) pintado con laureles dorados.

El presbiterio está separado del resto de la nave por cinco escaleras y el inventario señala "barandas de balaustres". Un "pulpito de cedro de exquisita talla, y un San Xavier encima" flanqueaba el lado derecho del presbiterio ("Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca", 1767, f. 265v). El altar mayor estaba tallado en cedro y presentaba cuatro santos de bulto a cada lado, con dos hornacinas centrales: una de "Nuestro Padre San Joseph" y la otra con "Nuestra Señora del Rosario". En particular, estas son las únicas dos estatuas de santos que permanecen con la comunidad moderna de San José y se encuentran en la capilla moderna en el extremo sur de la antigua plaza. El retablo y el púlpito fueron donados a la Iglesia de la Virgen del Pilar en San Isidro, Lima por la familia De la Borda luego de que el terremoto de 1942 dañara el techo de la capilla. Accesible a través de dos puertas a ambos lados del retablo, la contrasacristía detrás del altar principal almacenaba parafernalia utilizada para la misa, así como una serie de decoraciones, muebles, joyas para los santos y pinturas adicionales.

A la sacristía se accede por una puerta a la izquierda del altar principal (Figura 4). El inventario de 1767 registra la entrada a la sacristía como una puerta doble de roble con inserciones de cedro con chapa y llave ("Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca", 1767, f. 266r). Para la vida útil de la capilla durante la tenencia jesuita (1744-1767), solo a un puñado de individuos selectos se les habría permitido ingresar regularmente a la sacristía, incluido el administrador jesuita, capellanes no jesuitas contratados y un número limitado de gente esclavizada como catequistas, acólitos y custodios de capilla. Sin embargo, la presencia de una contrasacristía y un área de almacenamiento detrás del altar mayor de la capilla, y una pila esculpida en la sacristía principal también sugiere que ocasionalmente un público más amplio pudo haber entrado en la sacristía para los bautismos. La habitación también tiene una puerta y una ventana al exterior, a lo largo del muro occidental. La sacristía

almacenaba una serie de valiosos muebles de la capilla, además de servir como oficina preparatoria para el capellán y los acólitos esclavizados.



Figura 4. Ornamentación en la sacristía de la capilla jesuita en la Hacienda San Joseph. Izquierda: Fotografía alrededor de 1950, cortesía de la familia De la Borda. Derecha: Fotografía del autor, 2017.

Figure 4. Ornamentation of the sacristy of the Jesuit chapel at the Hacienda San Joseph. Left: Photograph circa 1950, courtesy of the De la Borda family. Right: Photograph by author, 2017.

Entre los muebles de la sacristía había una mesa con tres ternos de cajones, cada uno con chapas. Los cajones contenían la ropa para los santos de la capilla, un joyero con alhajas para adornar a los santos y rosarios con joyas preciosas, vestimentas para la misa y cuatro capas de coro – presumiblemente para los músicos esclavizados -. También se guardaron en la sala dos varas para la cruz alta, un copejo mediano, manteles de altar, vendajes para el púlpito y mantos para cubrir la pintura durante la cuaresma. También había un pequeño escritorio y una silla y un "atril de madera con su pie". La sacristía estaba adornada con un crucifijo mediano, 15 pequeños, 4 medianos y 5 grandes "lienzos de varias advocaciones". El inventario enumera por separado una notable "lámina de Nuestra Señora de Belén con vidriera y marco de cristal con cantoneras de plata dorada".

Las elaboraciones artísticas y la cultura material dentro de la capilla no aparecieron solas en el vacío ni en el espacio nulo. La relación espacial entre los elementos discretos también es eficaz para estos signos. Los aspectos más amplios, incluidos los no visuales, de la estética de la hacienda segmentados por la distribución dominante de lo sensible, definen lo que los espectadores individuales pueden experimentar en el arte público de la capilla representado por frisos de yeso en el exterior y interior del monumento, y en los retablos, estatuas y lienzos de la capilla, todos ellos con una increíble propensión a la polivalencia. La fachada de la capilla y los adornos dentro de la nave, son aspectos particularmente visibles de la cultura visual de la hacienda, a diferencia de otras intercesiones estéticas menos accesibles al público en el sensorio de la hacienda, como dentro de la sacristía.

El dintel de la sacristía de San Joseph

Entre las obras menos públicas dentro de la capilla se encuentra en la sacristía el dintel de concha, elaborada con pintura dorada de polvo de oro (Figuras 5 y 6). Como se mencionó anteriormente, además del administrador jesuita y los capellanes, solo un grupo selecto de individuos esclavizados de alto estatus habrían visto el dintel regularmente mientras pasaban de la sacristía al presbiterio. Sin embargo, su imaginería evocadora habría señalado ampliamente las condiciones de la modernidad temprana en el mundo atlántico para estos diversos, pero privilegiados, participantes del sistema de la hacienda.

El dintel se encuentra entre varios de este tipo en la región, incluidos dos en la sacristía de la capilla de San Xavier y otro en San Joseph en la entrada lateral de la nave de la capilla. Curiosamente, el inventario de 1767 menciona la decoración de laurel pintada dorada en el dintel de concha de la entrada lateral, ahora muy erosionada, pero no menciona el dintel de la sacristía ni su decoración bien elaborada. Entre estos ejemplos en San Xavier y San Joseph, el dintel de la sacristía de San Joseph es el único con pintura figurativa existente. Quince paneles corren desde el borde festoneado de la concha, curvándose hacia atrás a lo largo de una pista de aproximadamente dos metros de largo hacia el nicho del dintel. Cada uno de estos paneles está adornado con figuras, escenas y decoraciones florales y geométricas muy detalladas en pintura dorada. La base del dintel está formada por una voluta torcida moldeada que se enrolla en su punto medio y está decorada con un motivo inciso triangular rebordeado. En relieve sobre cada uno de los paneles pintados hay una campana de yeso moldeado.



Figura 5. Dintel de concha festoneada sobre el portal de la sacristía al presbiterio de la capilla de San Joseph de la Nasca, con detalle del Panel 3. Fotografía del autor, 2018.

Figure 5. Scalloped shell lintel above the doorway between the sacristy and the chancel of the chapel of San Joseph de la Nasca, with detail of Panel 3. Photograph by author, 2018.

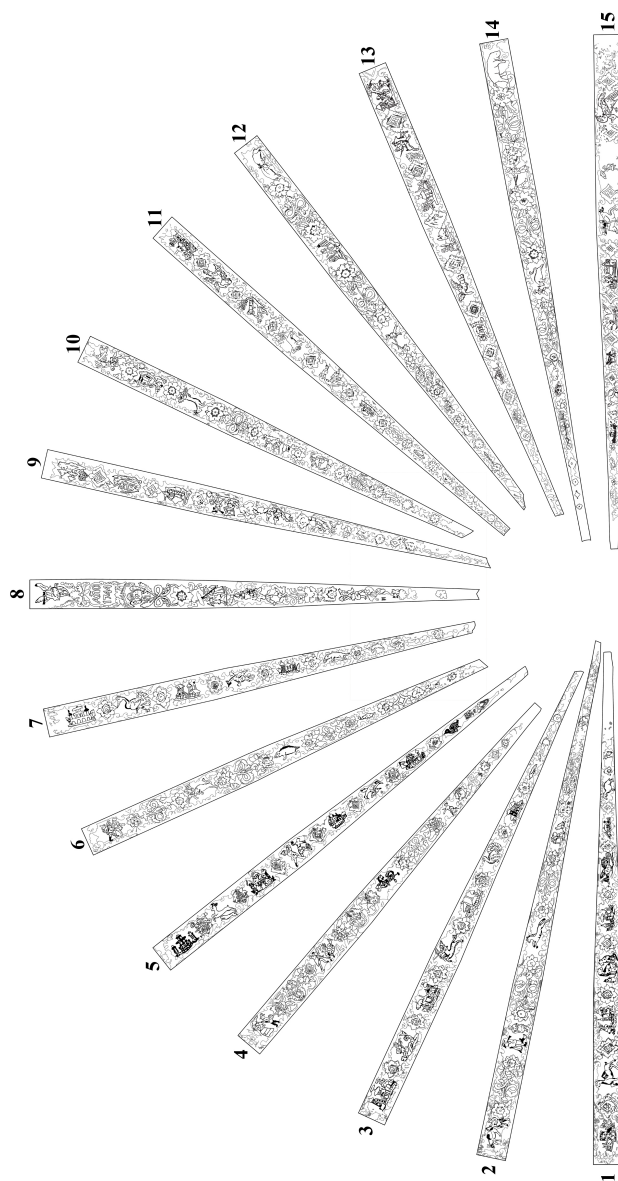


Figura 6. Dibujo de líneas desplegables de la pintura dorada en los paneles del dintel de la sacristía al presbiterio de la capilla de San Joseph de la Nasca. Elaboración propia.

Figure 6. Rollout line drawing of the panels of gold painting on the sacristy lintel leading to the chancel of the chapel of San Joseph de la Nasca. Drawing by author.

Las figuras y escenas doradas no parecen formar una narrativa secuencial obvia ni tener relaciones temáticas específicas con otras figuras próximas, ya sea en el mismo panel o en paneles adyacentes. Sin embargo, existe un patrón intencional en la elección de la ubicación de los diseños y figuras. Solo dos de las figuras o escenas indexan específicamente imágenes cristianas o bíblicas, y ambas están ubicadas en el panel central (Panel 8), con la dedicación del año 1744. El primero de ellos es un ángel con trompeta en el vértice del panel, y el otro es una figura masculina que lleva una estructura con una torre, posiblemente una iglesia. No hay iconografía jesuita explícita, y no se utiliza el cristograma IHS, cruces, cáliz, custodia eucarística o motivo solar. Todas las figuras y escenas representan la vida y el trabajo cotidiano, imaginaria mitológica / folclórica fantástica de inspiración clásica, ciudades y edificios, pájaros o animales domésticos y salvajes (Figura 7). Cada imagen discreta se intercala con flores o motivos florales geométricos. Las escenas que muestran las actividades diarias y el trabajo representan a dos hombres cortando leña (Figura 7i), un arriero conduciendo una mula cargada (Figura 7b), un jinete entrenando a un caballo, un torero luchando contra un toro, un cazador y un conejo, un trabajador calificado y figuras caminando. También hay dos escenas que representan a hombres luchando con espadas y cinco parejas tocando instrumentos musicales o bailando. Entre esta última categoría hay un hombre con trompeta y una mujer bailando, un hombre tocando una caracola mientras otro hombre baila (Figura 7f), un hombre tocando un laúd y un hombre bailando (Figura 7g), un hombre tocando la guitarra con una mujer con trompeta y dos figuras danzantes, una definitivamente masculina y la otra vestida de gala. Una sirena (Figura 7d), un arquero centauro (Figura 7m), un espadachín montando un ciervo (Figura 7k), escena con Hércules luchando contra la Hidra (Figura 7e), Caronte y su bote (Figura 7j) y El Gato con Botas sombreando a una mujer con un parasol (Figura 7n), comprenden los diversos personajes mitológicos y folclóricos. Hay once figuras de pájaros – en vuelo, agarrando ramas (e.g., Figura 7p) o una serpiente, o de pie – y una variedad de animales domésticos y salvajes: llama cargada, felino y perro, tigre o gato grande, perro de caza y ciervo, dos ciervos, jabalí, zorro, conejo y erizo, perro con canasta, caprinos de pelea, caprino doméstico sin cuernos (Figura 7a), cordero o cabrito, chanco doméstico, toro, caballo, pavo y, posiblemente, dos elefantes.

La disposición de los siete paneles a cada lado del panel central se alterna con regularidad. La primera imagen en el borde exterior de los paneles, etiquetada aquí con números impares, es siempre una escena que involucra edificios o un paisaje urbano (e.g., Figura 7h). La siguiente figura o escena de la secuencia no muestra un edificio. Aunque no de manera uniforme, estos dos tipos de imágenes generalmente se alternan en los paneles impares. Intercalados entre las imágenes hay motivos florales geométricos (en su mayoría en forma de diamante). Los paneles pares, con la excepción del Panel 8, la pieza central del dintel, comienzan en sus bordes exteriores con una imagen o escena figurativa, y estos paneles, con la excepción de la segunda imagen descendente en el Panel 10, no cuentan con arquitectura como aspecto dominante de cualquier

imagen. Intercaladas entre cada una de las imágenes dominantes hay flores estilizadas de ají, la mayoría de las cuales aparecen con la fruta de la planta (por ejemplo, Figura 7l). Entre estas flores hay nudos florales geométricos, nuevamente con la excepción del Panel 10, que presenta un edificio escalonado, posiblemente un templo o iglesia, junto a un árbol entre las dos flores en su primera aparición descendente. Las extensiones inferiores que se van estrechando de todos los paneles comienzan a diferir de los patrones descritos anteriormente, generalmente después de seis a ocho repeticiones entre los paneles impares y tres entre los pares. Allí, las flores o geometrías florales se vuelven más pequeñas y simples y las figuras que las acompañan también lo hacen. La conservación de estas imágenes hacia la base del dintel es particularmente pobre.

Si bien la mayoría de las imágenes de los paneles carecen de valencia cristiana específica, la ubicación del dintel decorativo en un espacio restringido en el corazón de la capilla habría sugerido una cualidad especial de reverencia. Para algunas personas, las imágenes específicas pueden haber evocado cualidades divinas, especialmente cuando se ven a través de una lente cosmológica de inspiración africana. Los leñadores que empuñaban el hacha, Hércules y la Hidra, la sirena y el espadachín montando el ciervo pueden haber tenido consecuencias sincréticas que se relacionan en términos generales con personas en diversas cosmologías de África Occidental; por ejemplo, las hachas se relacionan con el trueno, Hércules con el hierro y la guerra, las sirenas con los espíritus del agua y los cazadores y jinetes de animales salvajes con los espíritus cazadores y las deidades.

La imagen de la figura folclórica del Gato con Botas en el Panel 4 (Figura 7n) es particularmente evocadora para tal significado transatlántico. El gato está de pie sosteniendo un parasol sobre una mujer con un pañuelo alto y un vestido largo. Una figura popular de cuento de hadas del período moderno temprano, el felino antropomórfico caballeroso pero tramposo, circuló en el mundo atlántico como tradición literaria y oral, publicado por primera vez en el siglo XVI por el autor italiano Giovanni Francesco Straparola y pasando a la tradición oral popular en el sur de Europa (Opie y Opie, 1974). Como tramposo, el gato entra en la categoría literaria española del pícaro, con quien el literato afrohispanista Ian I. Smart (1988) se identifica con los arquetipos de “significante” y tramposo de África occidental (véase también Gates, 1988). Tales figuras son importantes en la mediación divina, como el hombre araña Anansi entre los Akan, o Eshu en la tradición yoruba. En un acto de caballería, el gato hace sombra a la mujer con su parasol, quizás la princesa a la que su amo está destinada a casarse en el cuento de hadas. Aunque los parasoles, especialmente reales, eran poco comunes en Europa, la representación de sombrillas sostenidas por asistentes negros para sujetos blancos se generalizó en los lienzos coloniales (británicos, franceses, españoles y portugueses) a fines del siglo XVII. También, existe una larga tradición en los reinos de África occidental de sombrillas o parasoles como emblemas de estatus o insignias de cargos en las cortes reales de África occidental (Adams, 1980;

Monroe, 2014). Para un observador nacido en África Occidental, la indexicalidad del parasol sería clara, apuntando al estatus de élite del gato y al estatus más alto de la mujer real. En el dintel aparecen otras tres representaciones de figuras sosteniendo parasoles, incluido un hombre que sombrea a otra figura masculina con un loro posado en el Panel 13, y un rey coronado en procesión real en el panel central (Figura 7o).

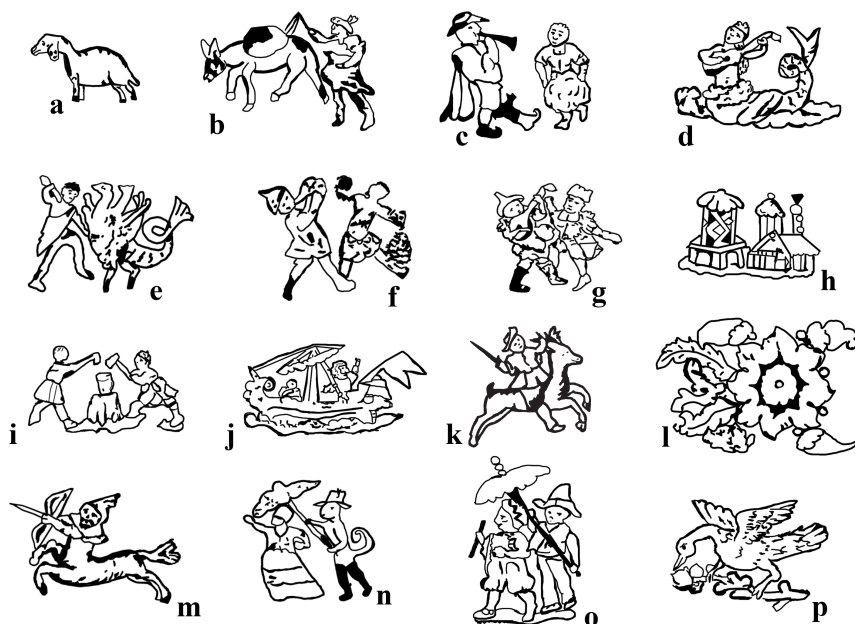


Figura 7. Selección de dibujos lineales de imágenes pintadas doradas en los paneles del dintel de la sacristía de San Josep: a) caprino (cabra u oveja) [Panel # 1], b) arriero [# 2], c) hombre con trompeta y mujer bailarina [# 2], d) sirena [# 3], e) Hércules y la Hidra [# 4], f) hombre con trompeta de caracol y bailarín [# 5], g) hombre con laúd y bailarín [# 6], h) ejemplo de edificios fantásticos [# 7], i) leñadores [# 10], j) bote, posiblemente Caronte [# 9], k) espadachín montando ciervo [# 13], l) ejemplo de flor y fruta de ají [# 12], m) centauro arquero [# 3], n) El Gato con Botas sombrea a una mujer con parasol [# 4], o) "rey" y asistente en procesión [# 8], p) ejemplo de pájaro con rama [# 11]. Elaboración propia.

Figure 7. Selection of line drawings from the gold-painted images on the sacristy lintel panels of San Josep: a) caprine (goat or sheep) [Panel #1], b) muleteer [#2], c) man with trumpet and dancing woman [#2], d) mermaid [#3], e) Hercules and the Hydra [#4], f) man with shell trumpet and dancer [#5], g) man with lute and dancer [#6], h) example of fanciful buildings [#7], i) woodcutters [#10], j) boat, possibly Charon [#9], k) swordsman riding a stag [#13], l) example of chili pepper flower and fruit [#12], m) centaur archer [#3], n) Puss-in Boots shading a woman with parasol [#4], o) "king" with attendant in procession [#8], p) example of bird with branch [#11].

Own elaboration.

Existen sorprendentes paralelos entre esta escena del "rey" y su asistente en el panel central del dintel y una pintura del artista luso-italiano Carlos Julião (nacido Carlo

Giuliani) en Brasil en el último cuarto del siglo XVIII. El cuadro de Julião captura la coronación de un "rey" de la cofradía durante la celebración patronal, acompañado por bailarines y músicos vestidos con cinturones de colores brillantes y sombreros con plumas (véase Fromont, 2014, Lámina 9). Tanto en la obra de Julião como en el panel central del dintel, la figura coronada lleva un bastón o cetro y está sombreada por un asistente que camina detrás de él con un parasol y procesa de derecha a izquierda. La historiadora del arte Cécile Fromont propone una conexión kongolesa con la pintura brasileña, sugiriendo que la ceremonia de coronación del hermano incrusta una forma brasileña de actuación política kongo llamada sangamento, en la que el advenimiento del cristianismo kongo se recrea a través de la danza (2014). Las similitudes en la forma en que se representan al rey y a su asistente que lleva un parasol plantea preguntas sobre lo que realmente se está representando en San Joseph y, lo que es más importante, cómo los residentes de la hacienda habrían entendido tales imágenes. ¿Las dos representaciones se basan en una fuente común que puede haber aparecido en circulación impresa ya en la década de 1740, o más bien, en una narrativa procesional y una forma visual de representarla que ocurrió tanto en el Perú como en Brasil del siglo XVIII? ¿Los músicos y bailarines dispersos en otros paneles, cuando se toman juntos, cuentan una narrativa más amplia sobre un evento de "coronación"? La evidencia documental de la parroquia del valle de San Juan Bautista no registra ninguna cofradía en el siglo XVIII (Avilés, 1773, f. 4v, f. 11r), pero ¿podrían estas escenas representar una ceremonia real en San Joseph durante la consagración de la capilla el día de la fiesta de San José, el 19 de marzo de 1744? ¿El esclavo principal, el caporal, asumió este papel (see Weaver et al., 2019)? Los inventarios de esclavos de 1767 indican una pequeña presencia de kongoleses esclavizados en San Joseph. ¿Cómo habrían recibido esta imagen los individuos de otros grupos?

Estas imágenes de dintel tienen una manera notable de conectar la experiencia de la hacienda local con la modernidad temprana del mundo atlántico más amplio, en vías de globalización (véase Orser, 1996). Independientemente de las orientaciones particulares de quienes pasaban bajo el dintel y miraban hacia arriba para estudiar las figuras, habrían reconocido este mundo más amplio de cosmopolitismo cultural en sus representaciones. Muchas de las actividades y animales representados habrían sido familiares para cualquiera que residiera en San Joseph en el siglo XVIII, y habrían resonado inmediatamente con sus experiencias cotidianas. Otros animales y escenas habrían parecido bastante fantasiosos y exóticos, y algunas de las alusiones mitológicas y folclóricas occidentales habrían sido decodificadas solo por unos pocos. Los mundos de africanos, europeos y nativos andinos fueron activados y visibilizados por quienes reconocieron la indexicalidad específica de aspectos de la vestimenta de las figuras o de los artículos que portaban. Las figuras que visten elegantes ropas de estilo occidental y con tocados o peinados africanos, que llevan una trompeta de caracola indígena o que somborean a otra figura con un parasol cuentan historias sobre el estatus y la representación que cada observador, potencialmente de forma única, narra para sí mismo.

¿Quién podría ver al arriero como africano occidental (Figura 7b), con su sombrero de fibra cónica que recuerda al tocado de Fulani, o al músico con el laúd en un sombrero similar? ¿El bailarín emparejado con el músico (Figura 8g), que usa una gorra plana redonda similar a un kufi o un mpu klongolese? Varias de las figuras llevan sombreros puntiagudos alargados; ¿Quién podría haberlos percibido como sombreros europeos, los estilos de sombreros cónicos de élite entre grupos desde los reinos forestales de África occidental hasta el Kongo o chullus andinos? Una mujer de cabello rizo corto baila con un trompetista bien vestido (Figura 8c). ¿Es ella miembro esclavizado afrodescendiente de la comunidad de la hacienda? ¿Qué significaría verse a uno mismo, o no verse en esta obra? Cada día la política vigila y divide el reparto de lo sensible y, en este caso, define lo que se ve, lo que se siente en este espacio sancionado donde se exige obediencia a lo divino, y a los agentes divinos.

Las relaciones de poder local también son legibles en el diseño del dintel, no necesariamente por intención artística, sino a través de un conocimiento íntimo de la importancia de representaciones específicas en el sensorio de la vida cotidiana. Entre los animales domésticos más frecuentes representados se encuentran las ovejas o cabras, que aparecen como machos de pelea, una cierva sin cuernos y un cordero o cabrito. Las complejas florituras de los tallos de las plantas y los motivos florales anudados terminan en flores rodeadas de ajíes en los paneles pares. Los análisis zooarqueológicos y paleoetnobotánicos revelan la importancia de las dos especies para los alimentos locales de la hacienda: una, el caprino (oveja o cabra), una carne aprovisionada por la hacienda, y la otra, el ají, cultivado en jardines de gente esclavizada y utilizado por los residentes esclavizados para darle un carácter deseado al sabor de su comida.

CONCLUSIONES

Este artículo pregunta cómo la arqueología puede aproximarse a la heterogeneidad de las experiencias materiales entre una gran población esclavizada africana y afrodescendiente y culturalmente diversa con distinciones jerárquicas y de género. Me acerco a estas tensiones desde la perspectiva de la experiencia estética – la experiencia sensorial del cuerpo humano en contacto con el mundo material -. Además, enfatizo lo pragmático: ¿cuáles son las posibles consecuencias de estos efectos materiales dentro del sistema de haciendas para sus diversos participantes? Pongo mi análisis de las capillas jesuitas de San Joseph y San Xavier y sus obras de arte asociadas, tanto de naturaleza pública como restringida, en conversación con el contexto arqueológico más amplio de los sistemas de hacienda. ¿Cómo experimentaron de manera diversa el arte y la arquitectura varios participantes de diversas orientaciones culturales y estados? ¿Cómo contribuyeron estas diversas experiencias sensoriales al régimen estético-político en constante cambio en las haciendas?

En términos generales, las investigaciones arqueológicas del PAHN en las haciendas jesuitas de Nasca han revelado las condiciones espaciales y materiales cotidianas configuradas por la ideología de las administraciones jesuitas del trabajo esclavo como disciplina cristiana. Los alimentos aproximados a través de basurales asociados con los residentes esclavizados exhibieron la creatividad de los cocineros esclavizados, reproduciendo texturas y sabores de guisos subsaharianos, mientras usaban los ingredientes disponibles provistos por la administración o cultivados en parcelas de jardín. Los artefactos domésticos, como platos y cuencos de mayólica y pipas de tabaco, ejemplifican la experiencia diferencial de las personas esclavizadas según su estatus y relación con la administración jesuita.

La sensibilidad de las capillas jesuitas se extendió sobre los núcleos de las haciendas y el paisaje más amplio, incorporando a las comunidades esclavizadas y sus vidas productivas en el sensorio de la disciplina cristiana. Sin embargo, la ornamentación pública de los frisos escultóricos de yeso exteriores e interiores de las capillas y el mobiliario interior fueron experimentados de manera diversa por diferentes participantes en el sistema de la hacienda. Los inventarios de las capillas por la corona en 1767, junto con el análisis arquitectónico arqueológico, revelan la especificidad de un sensorio que era a la vez político y religioso.

En mi estudio de caso de la sacristía de la capilla de San Joseph, se adoptó un enfoque similar para los adornos artísticos visuales de los espacios públicos y restringidos. Incluso en el espacio restringido de la sacristía, las obras de arte como el dintel de la sacristía, habrían sido entendidas de manera diferente por diferentes actores dentro del sistema de la hacienda. Específicamente, los espectadores esclavizados afrodescendientes y los capellanes eurocéntricos habrían entendido las figuras e imágenes del dintel de manera diferente y, aunque pocos participantes del sistema de la hacienda los vieron a diario, constituyeron una posición de desacuerdo entre los espectadores dentro de la régimen estético-política de la hacienda. Estos loci de disenso fueron importantes en la mediación de las relaciones de poder, afectando la ambivalencia esclavizada por la dominación corporal administrativa y, en última instancia, marcando la diferencia dentro de la heterogénea comunidad esclavizada en San Joseph y San Xavier.

Como el primer proyecto arqueológico en el Perú enfocado en la diáspora africana, el PAHN inició un estudio que intentó centrar los mundos materiales de los africanos y sus descendientes en el pasado andino. La arqueología histórica del Afro-Perú, o más ampliamente las historias materiales de los Afro-Andes, tienen el potencial de participar activamente en el activismo antirracista y ofrecer diversidad al dominio del patrimonio “andino”. Las desigualdades entre los afrodescendientes en los Andes son legados de estructuras coloniales, a menudo ocultas al público a través de representaciones racistas (Balanzátegui Moreno, 2018; Mantilla Oliveros, 2016). Las investigaciones que pone de relieve estos procesos son una componente importante de la lucha contra la homogeneización y el silenciamiento de las historias (Trouillot, 1995), que, en el caso

del Perú, han relegado a los afrodescendientes al margen de la historia como un "otro" invisible, ni reconocible como indígena ni plenamente mestizo. Al centrar la experiencia colonial afroandina, los legados de esa experiencia también se hacen visibles. Poner las intervenciones arqueológicas tradicionales en conversación con el análisis histórico del arte y la arquitectura ofrece una comprensión más holística de la experiencia de las personas esclavizadas y la experiencia colonial – especialmente cómo estos materiales fueron experimentados estéticamente por una población diversa y fueron fundamentales para la producción de subjetividades y diferencias esclavizadas -.

AGRADECIMIENTOS

El financiamiento para la investigación de campo y laboratorio, así como el análisis, fue proporcionado por una beca de investigación de tesis internacional del Consejo de Investigación de Ciencias Sociales (2012), y becas de residencia del Centro Robert Penn Warren para las Humanidades (2014–15, 2015–16), Mellon Partners for Humanities Education (2016–18) y una beca postdoctoral en el Centro de Arqueología de la Universidad de Stanford (2018-22). El profundo agradecimiento se extiende a los esfuerzos de toda la familia del PAHN (estudiantes, participantes de las comunidades, y especialmente las madrinas del proyecto: Vicenta Guerra y Teodosia Chipana), y a las comunidades de San José y San Javier. También, agradezco al Ministerio de Cultura del Perú, y al personal del Museo Regional de Ica por toda su asistencia y orientación.

FUENTES DOCUMENTALES

- » Avilés, T. (1773). Ica, Autos que presenta el cura Tomas Avilés, al Ilustrísimo Señor Arzobispo, Doctor Don Diego Antonio de Parada, sobre la razón exacta e individual de las pensiones, emolumentos, utilidades y gravámenes, que ha gozado y goza actualmente esté Curato de San Juan Bautista del Ingenio. Sección Curatos (Leg. 22-I). Lima: Archivo Histórico Arzobispal de Lima.
- » Título de propiedad de la Hacienda San Francisco Xavier de la Nasca (1657). Títulos de Propiedad (Leg. 9, C.216.) Lima: Archivo General de la Nación del Perú, Archivo Colonial.
- » Título de propiedad de la Hacienda San Joseph de la Nasca (1620). Títulos de Propiedad (Leg. 8, C.165). Lima: Archivo General de la Nación del Perú, Archivo Colonial.
- » Testimonio de la hacienda San Joseph de Nasca (1767). Sección Compañía de Jesús (Vol. 344 #17). Santiago: Archivo Nacional de Chile.
- » Verdadero testimonio de la hacienda de viña nombrada San Francisco Xavier de la Nasca, Yca (1767). Sección Compañía de Jesús (Vol. 344, #16). Santiago: Archivo Nacional de Chile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » Adams, M. (1980). Fon Appliqued Cloths. *African Arts*, 13(2), 28-41.
- » Agbe-Davies, A. S. (2015). *Tobacco, Pipes, and Race in Colonial Virginia: Little Tubes of Mighty Power*. Left Coast Press.
- » Agbe-Davies, A. S. (2017). Where Tradition and Pragmatism Meet: African Diaspora Archaeology at the Crossroads. *Historical Archaeology*, 51(1), 9-27.
- » Astuhamán Gonzáles, C. W. (2016). Fundación, esplendor y colapso de la iglesia de San Miguel de Piura (1534-1578), primer templo del Perú. *Boletín de Arqueología PUCP*, 21, 39-56.
- » Bailey, G. A. (1999). *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. University of Toronto Press.
- » Bailey, G. A. (2010). *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. University of Notre Dame Press.
- » Balanzátegui Moreno, D. C. (2018). Collaborative Archaeology to Revitalize an Afro-Ecuadorian Cemetery. *Journal of African Diaspora Archaeology and Heritage*, 7(1), 42-69.
- » Candelario, S. (2020). Innovaciones en la iglesia y convento de San Francisco, Tucumán, Argentina (fines del S XVIII-Inicios del S XX). Análisis arqueológico de productos cerámicos. *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana*, 14(1), 1-34.
- » Cirio, P. N., Schávelzon, D. y Zorzi, F. (2019). ¿Guayaca o exvoto? Religiosidad popular afroargentina a través de un hallazgo en el Convento de Santa Catalina, Buenos Aires. *Revista TEFROS*, 17(1), 98-113.

- » Cushner, N. P. (2002). *Soldiers of God: The Jesuits in Colonial America, 1567-1767*. Language Communications.
- » De Borja Medina, F. (2005). El esclavo: ¿bien mueble o persona? Algunas observaciones sobre la evangelización del negro en las haciendas jesuíticas. En S. Negro y M. M. Marzal (Eds.), *Esclavitud, economía y evangelización: Las haciendas jesuitas en la América Virreinal* (pp. 83-122). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- » De Souza, M. A. T. y Agostini, C. (2012). Body Marks, Pots, and Pipes: Some Correlations between African Scarifications and Pottery Decoration in Eighteenth- and Nineteenth Century Brazil. *Historical Archaeology*, 46(3), 1012-123.
- » Fromont, C. (2014). *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. University of North Carolina Press.
- » Gates, H. L., Jr. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. Oxford University Press.
- » Lertora Ceruti, M. (2010). *Proyecto de recuperación de la Hacienda San Javier de Nasca para uso turístico-cultural (Pampa)* [Tesis de Grado inédita, Universidad Ricardo Palma].
- » Macera, P. (1966). *Instrucciones para el manejo de las haciendas jesuitas del Perú*, (ss. XVI-XVIII). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Departamento de Historia.
- » Mantilla Oliveros, J. C. (2016). Arqueología y comunidades negras en América del Sur. Problemas y perspectivas. *Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica*, 10(1), 15-35. <https://doi.org/10.31239/vtg.v10i1.10565>
- » Monroe, J. C. (2014). *The Precolonial State in West Africa: Building Power in Dahomey*. Cambridge University Press.
- » Myashita, F. (2019). Usos do espaço e habitações escravas: legados e memórias na Fazenda do Colégio, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro. En V. Silva Santos, L. C. Pereira Symanski, y A. Holl (Eds.), *Arqueologia e história da cultura material na África e na diáspora africana* (pp. 427-465). Brazil Publishing.
- » Negro, S. (2004). Arquitectura y poder en la Costa Sur del Perú “La Hacienda San José de la Nasca”. *Documentos de arquitectura y urbanismo (DAU)*, 5, 40-53.
- » Negro, S. (2005). Arquitectura, poder y esclavitud en las haciendas jesuitas de la Nasca en el Perú. En S. Negro y M. M. Marzal (Eds.), *Esclavitud, economía y evangelización: Las haciendas jesuitas en la América Virreinal* (pp. 449-492). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- » Negro, S. (2014). Expiación y teología de la resignación durante el signo XVIII en las yeserías de la capilla perteneciente a la hacienda San Francisco Xavier de Nasca. En S. Negro y S. Amorós (Eds.), *Patrimonio, identidad y memoria* (pp. 175-221). Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural, Universidad Ricardo Palma.
- » Norman, N. L. (2015). *On Cudjo's pipe: smoking dialogs in diasporic space*. Trabajo presentado en Conference on Historical and Underwater Archaeology, Seattle.

- » Opie, I. y Opie, P. (1974). *The Classic Fairy Tales*. Oxford University Press.
- » Orser, C. E., Jr. (1996). *A Historical Archaeology of the Modern World*. Plenum Press.
- » Peirce, C. S. (1991). *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. The University of North Carolina Press.
- » Preucel, R. W. (2006). *Archaeological Semiotics*. Blackwell Publishing.
- » Quilter, J. (2016). Magdalena de Cao y la arqueología colonial en el Perú. *Boletín de Arqueología PUCP*, 21, 69-83.
- » Rancière, J. (1999). *Disagreement: Politics and Philosophy*. University of Minnesota Press.
- » Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. Bloomsbury Academic.
- » Rancière, J. (2010). *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. Bloomsbury Academic.
- » Rancière, J. (2015). La dimensión estética: estética, política, conocimiento. *Ciencia Política*, 10(19), 21-43.
- » Rodríguez - Camilloni, H. (2006). The Rural Churches of the Jesuit Haciendas on the Southern Peruvian Coast. En J. W. O'Malley, G. A. Bailey, S. J. Harris y T. F. Kennedy (Eds.), *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (pp. 240-261). University of Toronto Press.
- » San Cristóbal Sebastián, A. (2006). *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Institut français d'études andines.
- » Smart, I. I. (1988). The Trickster Pícaro in Three Contemporary Afro-Hispanic Novels. *Afro-Hispanic Review*, 7, 49-52.
- » Symanski, L. C. P. (2012). The Place of Strategy and the Spaces of Tactics: Structures, Artifacts, and Power Relations on Sugar Plantations of West Brazil. *Historical Archaeology*, 46(3), 124-148.
- » Trouillot, M. R. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press.
- » Weaver, B. J. M. (2016). Perspectivas para el desarrollo de una arqueología de la diáspora africana en el Perú: Resultados preliminares del Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca. *Allpanchis*, 80, 85-120.
- » Weaver, B. J. M. (2018). Rethinking the political economy of slavery: The hacienda aesthetic at the Jesuit vineyards of Nasca, Peru. *Post-Medieval Archaeology*, 52(1), 117-133.
- » Weaver, B. J. M. (2021). An Archaeology of the Aesthetic: Slavery and Politics at the Jesuit Vineyards of Nasca. *Cambridge Archaeological Journal*, 31(1), 111-128.
- » Weaver, B. J. M., Muñoz, L. A. y Durand, K. (2019). Supplies, Status, and Slavery: Contested Aesthetics of Provisioning at the Jesuit Haciendas of Nasca. *International Journal of Historical Archaeology*, 23(4), 1011-1038.
- » Wernke, S. A. (2013). *Negotiated Settlements: Andean Communities and Landscapes under Inka and Spanish Colonialism*. University Press of Florida.