

REVISTA UNIVERSITARIA

ORGANO DE LA UNIVERSIDAD DEL CUZCO (PERU)



Comisión de Redacción de la
"Revista Universitaria"

Dr. D. Eufracio Alvarez
" " Angel Ugarte
" " José Gabriel Cosío
(Secretario de Redacción)
" " Félix Cosío.

Precio: S/. 1.00

SUMARIO:

No. 41:

Alfabeto Quechua—José Gabriel Cosío.

Tambomachcal (Estudio arqueológico)—Guillermo Lazo R.

La Pintura en el Cuzco—Felipe Cossio Pomar.

El otro Mundo Incaico—Rosendo Gallo Ortiz.

El nuevo Rector de la Universidad—J. G. C.

No. 42.

Folk-lore Indígena—José Gabriel Cosío.

El Espíritu Universitario—Félix Cosío.

Exámenes de Ingresos en la Universidad (Cuestionarios)

La Universidad del Cuzco i los Centros de Cultura.

Crónica Universitaria.

CUZCO—1923.

Algo sobre el alfabeto de la Lengua Quechua o Runa Simi

(1922)

El año pasado se fundó, bajo los mejores auspicios, una Academia de la Lengua Quechua, en esta ciudad, a iniciativa del diligente Presidente de la Asociación Universitaria, bachiller don Julio Oscar Yépez. Se constituyó la Junta Directiva bajo la presidencia del Ilustrísimo señor Obispo Farfán i fué completada por señaladas personas de la localidad conocedoras i cultivadoras del idioma general del Imperio de los Incas. La feliz iniciativa mereció aplauso ferviente de la prensa nacional, especialmente de la de Lima, i el señor Yépez recibió la merced de muchas felicitaciones por su plausible i felicísima idea. Pero las cosas se quedaron ahí, pues la Academia, después de su solemne instalación, no ha vuelto a reunirse ni ha hecho aún cosa de provecho, como lo esperaba i lo espera aún la opinión pública i, sobre todo, los dedicados a los estudios de investigaciones peruanistas i americanistas. [1]

(1).—Hoy se ha fundado un "Ateneo Quechua" bajo la presidencia del señor Canónigo Rodríguez, conocido i hábil quechuista, i autor de una Gramática Quechua i de varios dramas en esta lengua N. del A.

Pensaba yo, i así escribí a Lima a un miembro de la *Sociedad de Americanistas de París* de la capital francesa, que una de las primeras labores de la Academia, la más indispensable i eficaz, sería la de construir e imponer, con su irrecusable autoridad, ya que sólo en el Cuzco puede formarse semejante Academia i acometerse debidamente labor semejante, un ALFABETO DE LA LENGUA QUECHUA O RUNASIMI, que ponga fin a la anarquía, arbitrariedad, capricho i pueril candorosidad que hasta ahora han reinado. Estamos cansados i hartos de ver diariamente, ¡a cada paso, inventarse signos nuevos i asaz caprichosos, fundados sólo en el anhelo de originalidad o extravagancia; dar a ellos una pronunciación, todavía más peregrina i caprichosa, poniendo en un atolladero a los que tratan de estudiar gramaticalmente la lengua de nuestros mayores. La fonética QUECHUA está, pues, a estas horas destrozada i maltrecha, necesitando urgentemente una labor de orden, recomposición i de consolidación gramatical i ortográfica. Es menester salir de tan grave trance i esto debió emprender, o debe hacerlo ahora, la susodicha Academia, juntamente que la revisión de los Diccionarios Quechuas conocidos hasta hoy, para resucitar muchas voces perdidas en el tráfigo arqueológico i para insertar las que ya son necesarias en el estado actual de la evolución de la raza i de su valor histórico, o sea vocablos que correspondan a necesidades modernas i desconocidas de los antiguos peruanos.

Al tratar de este tan borrascoso i complejo problema lingüístico, hai que partir de los siguientes principios, que procuraré desenvolver en el presente somero estudio:

PRIMERO.—Nombre del idioma.

SEGUNDO.—El Alfabeto Quechua i los Gramáticos españoles del Coloniaje.

TERCERO.—El Alfabeto Quechua moderno.

CUARTO.—Necesidad de nuevas combinaciones de consonantes para la escritura de palabras de pronunciación peculiarmente quechua, o sea la cuestión de las consonantes dobles.

I

NOMBRE DEL IDIOMA.—Preguntar hoy a un indio genuino sobre el idioma que habla es tener la seguridad de que le responderá que él habla el RUNASIMI o lengua del común de los hombres o del pueblo, como se llamaba invariablemente en tiempo del Imperio a la lengua oficial del Tahuantinsuyu. Si alguna vez un indio dice—i esto principalmente en la región llamada del Collao o los *Aimaras*—“quechuisto”, “aimaristo”, es para significar la diferencia de región o la semejanza étnica por el idioma empleado, llamando “quechuistos”, a los que hablan en la región del Cuzco i Apurímac el RUNASIMI, i “Aimaristos”, a los que, en la región del Altiplano lo hacen con el Aimara.

La palabra genuinamente *quechua*, (usando en la escritura la pronunciación españolizada de la voz), es *Kceshua*, que quiere decir quebrada o valle; por eso dicen los indios, con cierto tono despectivo, PUNA RUNA, hombre de las alturas o de los lugares fríos, en oposición al KCESHUA RUNA, u hombre de las quebradas, con la particularidad notada por ellos mismos de que el indio de la Puna es más devoto de la COCA que el de las quebradas. Primitivamente los KCESHUAS, a los que los españoles llamaron, variando la fonética de la voz QUECHUAS eran los habitantes de los valles del *Pachachaca*, según Markam, i posteriormente, los Aillus que ocupaban las regiones del Vilcanota, el Apurímac, el Pampas. Del mismo modo que a los *Collas* o Lupacas, que hablaban este idioma, llamaron los españoles AIMARAS i a su lengua la

AIMARA, a los KCESHUAS, los llamaron QUECHUAS, i por una explicable Sinécdoque, llamaron QUECHUA, al RUNA SIMI del Imperio.

El nombre genuino de la Lengua es, pues, por tanto, RUNA SIMI, tal como le llamaron los Incas i tal como le designan todavía hoi no sólo los indios, sino también los blancos o mestizos instruídos a las derechas, cuando hablan con un indio en su idioma nativo. Un párroco o un doctor sabio, cuando habla a un indio, no le dice: "Runa, Quechuapi rimasunchis", sino: "*Runa, Runasimipi rimasunchis*" (hombre, hablaremos en Quechua). La palabra quechua, tal como se escribe i pronuncia hoi, es, pues, voz castellanizada para indicar la lengua de los antiguos peruanos.

La palabra QUECHUA, para denominar la lengua que me ocupa es, pues, de origen español, nacida seguramente a mediados del siglo XVI, i quién sabe por primera vez empleada en forma escrita, por el ilustre Dominico, posteriormente Obispo de La Plata, Frai Domingo de Santo Tomás, quien fué el primero que publicó en Valladolid en 1560 la primera Gramática de la Lengua Quechua o Runa Simi. Después, todos los que hablaban o escribían sobre el idioma de los naturales, le llamaron Quechua, como se le sigue nombrando hasta hoi, i se le seguirá nombrando por imperativo del asentimiento general.

II

EL ALFABETO QUECHUA.—Los antiguos peruanos no conocieron la escritura alfabética, i es seguro que el linaje incaico tampoco conoció la escritura ideográfica o simbólica, pues los Kjipus, no pueden llamarse forma escritural, como se han empeñado algunos analistas, porque apenas era un recurso nemotécnico, de valor principalmente nu-

mérico, i en veces para ciertas relaciones metafóricas.

Los españoles tuvieron, pues, que asimilar la escritura del *Quechua* a la ortografía castellana, i su prosodia, si bien distinta i más dura, a la prosodia castellana, aunque con las naturales modificaciones de articulación, debidas a la predisposición de los órganos fonéticos, a la pronunciación de su propia lengua. Pero muchos españoles, principalmente misioneros, párrocos, i conquistadores, como Molina, Ciesa de León, Holguín, Torres Rubio, Villagómez i otros más, llegaron a dominar la lengua con bastante perfección principalmente en su Gramática, aunque no en su pronunciación, por la excesiva i dura guturación de ciertas consonantes.

Por tanto las letras que tenían idéntica o parecida pronunciación a las del abecedario castellano se representaron por los mismo signos españoles i aquellas que tenían una pronunciación doble, más fricativa, más explosiva o más gutural, tuvieron que ser representadas por combinaciones de consonantes que en su articulación pudieran aproximarse a la pronunciación genuina, lo que en muchos casos tuvo sólo un valor convencional.

Los gramáticos españoles del *Runa Simi* llegaron, como primera conclusión, a la verdad de que en el *Quechua*, habia sonidos equivalentes al fonetismo castellano, menos en algunas consonantes, cuya pronunciación o sonido no aparecía en ninguna palabra quechua. Esos sonidos, entre otros, son los correspondientes a las consonantes *b, d, f, j, g*. Tampoco se notaban sonidos parecidos a las letras extranjeras *k, w*. que en castellano mismo se emplean sólo para voces que en su origen tienen esa letra: en el griego, el gótico e inglés, i no en otras.

III

EL ALFABETO MODERNO.—Durante el siglo XIX algunos autores, Tchudi entre ellos, introdujeron algunas letras o sustituyeron las usadas por los cronistas españoles con otras, como la *k*. que emplearon indistintamente para todas o casi todas las combinaciones *ca, co, cu, que, qui*, i para otras formas guturales de distinto matiz fonético. Después se llegó a emplear la *W*, sin motivo ni causa alguna, pues jamás el sonido de esa letra gótica equivaldrá a la pronunciación diptongal que se le quiere dar, pues en alemán se pronuncia como *v* i en Inglés como *u*, i en castellano, según mandato de la Academia, puede pronunciarse como *V* o como *u*, por algo se llama DOBLE *V*. Los diccionarios i estudios sobre *quechua* del Obispo Castro i del señor Canónigo Rodríguez encierran, a su vez, modificaciones i cambios muy diferentes. Sólo en los catecismos i libros devotos de algunos años atrás, como el catecismo de Santo Toribio, se usa una ortografía más aproximada a la que mandan la razón i su analogía con la fonética castellana. En unos hermosísimos versos de un sacerdote Boca-negra, que posee mi hermano Fidel M. Cosío, he visto también una ortografía que es casi la misma que trato de insinuar más adelante.

Ya que la ortografía i la pronunciación del quechua deben asimilarse, en cuanto sea posible, a la ortografía castellana, es indispensable sentar este postulado: *en las sílabas sencillas formadas por letras comunes al Castellano i al quechua hai que rechazar toda innovación caprichosa*; por tanto la *K* no debe emplarse en las sílabas *ca, co, cu*, ni en las que en castellano suenan *que, qui*, para dar facilidad a la lectura i pronunciación de quienes deseen aprender la lengua del Cuzco.

Rechácese también, por impertinente i exótica i de manera absoluta la *W*, que está bien emplearla para voces de origen alemán o inglés, pero no, nunca, para la quechua, que ningún parecido ni semejanza tiene con aquellas lenguas modernas: Escríbase, pues; *Caca* (tío materno) *cuca*, *quechua*, *quilla*, i no *kaka kechua*, *Killa* etc.....

IV

CONSONANTES DOBLES.—Esta es la cuestión más difícil, i sobre la cual es menester ponerse de acuerdo i determinar de una vez para siempre, un criterio uniforme.

Hai en quechua articulaciones dobles, en las que se advierte el sonido de dos o más letras con una típica modulación; estos sonidos hai que representarlos por signos, que necesariamente tienen que ser convencionales. El Inca Garcilaso, que tan bien conocía su idioma materno, escribe esa clase de consonantes con un solo signo castellano, como lo hacen todos los cronistas del Coloniaje, i esa irregularidad hace imposible que al leer palabras de esa estructura, se les dé la pronunciación debida. Igual cosa ocurre en el diccionario del Padre Holguín i en el de los Padres Redentoristas, hecho sobre la base de aquél.

Markam, que entendía perfectamente el quechua, incurre en igual falta. Esas palabras parónimas que tanto abundan en quechua no tienen signo diferencial ninguno en ésa o parecidas obras. Así escriben: *Tanta* [pan], *Tanta* [montón, aglomeración] *tanta* [haraposo] siendo tan distinta la pronunciación de la palabra en cada uno de sus significados, pudiendo diferenciarse así: *Ttanta* (pan), *tanta* [aglomeración], *Thanta* (haraposo).

Si una consonante sencilla tiene una pronunciación pura i suave, en los casos de ser fuerte o fricativa, hai que duplicar la consonante, para

darle una pronunciación doblemente fuerte, como en la palabra anterior, en su significado de pan.

En los casos de una pronunciación fricativa, en consonantes linguo—dentales o labiales, como *p*, *t*, sería menester usar la consonante seguida de *h*, para darle una pronunciación parecida al sonido con que se imita con los labios el resoplido de las máquinas de vapor, como en *PHIHUI*, en que la *ph* tendría una pronunciación parecida a la que tiene en latín, aunque menos suave; parecidamente se pronunciaría *th*, como en *Thuta Thaca*, con el precedente castellano de que esa clase de combinaciones se usó en el castellano casi hasta el siglo XVIII.

En las consonantes guturales la dificultad es aún mucho mayor, pues en ellas tenemos sonidos explosivos secos i rápidos, como en *cauca*, (asado); sonidos fricativos, un poco arrastrados, propiamente guturales, como es *Ccacca* [peña]; sonidos explosivos guturales que se pronuncian fuertemente mui cerca de la laringe, como *Kcata* (turbio); sonido explosivo, más fuerte aún que el anterior i nada fricativo, como en *Kkata* [nada o casi nada]; sonido gutural mui fricativo i arrastrado, que se pronuncia acercando la parte media de la lengua al velo del paladar, como en *Kccata* (ladera), i sonido parecido al anterior, pero más suave i pronunciable en la bóveda del paladar, como en *Kjatati* (temblón). En esta clase de consonantes hai más variedad de sonidos que en ninguna otra.

Según esto la *K* servirá grandemente en las consonantes dobles, en que el sonido fuerte debe tomar ciertos matices en combinaciones con otras consonantes.

Un ejemplo hará ver la importancia de diferenciar la escritura de esa clase de voces para darles la pronunciación exigida por el significado: "Ccori Qceropi Kcoñi akccata apamuhai ukjuman" (trae-

me adentro chicha caliente en vaso de oro). O este otro tan conocido, que lo oí en el tren de Santa Ana, hace unas horas antes de aquella en que escribo este artículo: "Machu Kkancac kkacaranmanta h' ankku canca canca" (Va a haber asado duro de la cresta de un gallo viejo). Y pensar que en el diccionario del Padre Holguín todas esas palabras de tan distinta pronunciación están escritas sólo con una *K*.

Como en quechua existe la *h* aspirada, con idéntica pronunciación que en el francés i el castellano del romance, como también la *h* muda ortográfica, asimilando esa ortografía a la del casteno, es menester emplar algún signo para indicar que la *H* tiene pronunciación aspirada, i para ello creo que puede emplearse el apóstrofe.

La *h* muda se usará siempre antes de los diptongos en que la primera vocal sea una de las absorbibles *i*, *u*, pues sin la *h* no se pronuncia el diptongo en un sólo golpe de voz, sino en dos tiempos como lo hacen los niños. Emplear para esa pronunciación, la *W* no es cosa fácil de explicar i convencer. No puede emplearse, como lo hace el P. Holguín, la *j* en vez de la *h* aspirada, porque variaría la pronunciación de la palabra, ni remplazarla por la simple *H*, como lo insinúan los PP. Redentoristas, por igual razón: decir *Jucha* (pecado) es usar una letra que no existe en quechua; decir *Hucha*, es quitarle su pronunciación aspirada, convirtiendo la palabra en voz castellana con significación de alcancía. *Anca*, significa águila, i *H' ankká*, tostado o medio cojo.

V

RESUMIENDO. De las anteriores reflexiones, que pienso ampliar más todavía, en estudios posteriores, puede establecerse el siguiente cuadro del FONETISMO QUECHUA.

VOCALES:

A, como en castellano: *Anea* [águila].

E, menos frecuente que la I, como en castellano: *Checcac* [cierto].

I, más abundante que la E, como en castellano: *Quilla* [Luna].

O, menos usada que la U, como en castellano: *Ccori* (Oro).

U, más abundante que la O, como en castellano: *Cusi* (alegre).

CONSONANTES:

C.—Como en castellano, en las sílabas sencillas ca, co, cu:

Canca (asado); cunca (pescuezo) Delante de e, i, no se emplea.

CC.—Gutural, explosiva, suave, se pronuncia en el velo del paladar levantando la base de lengua: *Ccata* (cobija); *Ccoto* (montón).

QC.—Delante de e, i, *Qcena*, *Qcenchá* (cerco, empalizada).

CH.—Como en castellano: *Chutay* (hala); *Chichu* (preñado).

CHCH.—Explosiva fuerte; se pronuncia apretando fuertemente la lengua contra los dientes i haciendo estallar el sonido: *Cchchuño* [chuño]; *Chchachu* (tramposo).

SCH.—Para la ch arrastrada, como en inglés: *Schachu* (háraposo).

H.—Muda, como en castellano, se usa antes de los diptongos ua, ie: *Huahua* [criatura].

H'—Pronunciación aspirada: *H'ampi* (medicina).

K.—No se usa en combinación sencilla, sino en la repetición de consonantes, con las siguientes formas:

KC.—Gutural fuerte, cerca de la laringe: Kcoto (bocio).

KCC.—Esta triplicación literal sirve para palabras en que es menester una guturación más fuerte i más arrastrada que la forma anterior; se pronuncia en la misma situación lingual, pero más fuerte i más fricativa: Kccata (ladera). Su pronunciación es parecida al sonido con que se remeda el estertor de los agonizantes.

KJ.—Fricativa, fuerte, con pronunciación en la bóveda del paladar: Kjuto (Muy frío).

KK.—Más fuerte i seca que la anterior: Kkutuc (el que muerde con violencia). Delante de e, i, se usará Q, como en *Qquintu*: (racimo).

L.—Como en castellano: Laccyay (Dar de cachetadas).

LL.—Como en castellano: Llulla (mentiroso).

M.—Como en castellano. munanacuy (quererse); mactta (cholo).

N.—Como en castellano: Nina (fuego).

Ñ.—Como en castellano: Ñuñu (tetras).

P.—Como en castellano: Pampa [Llanura].

PP.—Labial, fuerte, explosiva, casi estallando, a manera de imitar el sonido con que se descorcha una botella: Ppitay (saltar o salta); pputi [cerradura].

PH.—Labial fricativa, a manera de soplar una lumbre: Pihui (Primogénito), Phutin (brotar).

Q.—Como en castellano: delante de e, i, Quiquin (el mismo).

QQ.—Delante de e, i, como el sonido KK, Qquintu (racimo.)

R.—Como en castellano: Runa [hombre].

S.—Como en castellano Simi (boca); samai [descansar].

T.—Como en castellano: Turay [el hermano de la mujer], Tuta [noche].

TT.—Linguo-dental fuerte, se pronuncia con fuerza, explotando como un chasquido: Ttoeyac (que revienta); Ttica (flor).

TH.—Linguo-dental, fricativa, como la Z castellana, un poco más fuerte: Thanta (harapiento); Thuta [polilla].

Y.—Como en castellano: Yaya (Amo, señor).

Por tanto no entran en el alfabeto quechua, las siguientes letras del castellano: b, d, f, g, j, rr, v, x, z, i menos la extranjera W.

El anterior cuadro lo presento como una insinuación a los doctos en materia de Quechua, a fin de que lo discutan i lo tomen en cuenta, si él merece su consideración, i particularmente la consideración de la Academia de la Lengua Quechua, con la firme persuasión de que en el Cuzco i sólo en el Cuzco, o por cuzqueños residentes fuera de esta capital, se puede llegar a una conclusión más acertada que en parte alguna sobre este tema tan escabroso e importante.

Establecido el alfabeto quechua se podría acometer la obra de publicar un diccionario de la Lengua, revisando todos los diccionarios conocidos i ya con la ortografía adoptada por la Academia.

JOSÉ GABRIEL COSIO.

Guillermo Lazo R.

Monografía Arqueológica.

TAMBOMACHCHAI

(TESIS PARA EL DOCTORADO EN
FILOSOFÍA, LETRAS
E HISTORIA)

SEÑOR RECTOR:

SEÑORES CATEDRÁTICOS:

Con el corazón lleno de esperanzas, un día feliz el destino me condujo a la ciudad tradicional, cuna de la raza y de la patria, donde encontré mi alma grato y feliz albergue, en medio de vuestra sinceridad y vuestro afecto, y del noble compañerismo de la juventud universitaria, que yo considero como el dichoso abrazo de la querida patria a los hijos que vuelven después de una vida de peregrinación a ampararse bajo su cielo amado.

Y un día, que a los claustros de esta ilustre Universidad acudí, no solamente que me acogisteis con bondad y con solicitud, sino también que me brindasteis el tesoro de vuestra cultura y de

vuestra ilustración, por todo lo cual, os tributo señores catedráticos, la gratitud más grande.

Fueron las brillantes explicaciones del catedrático de Historia Crítica del Perú y de Arqueología Peruana, Dr. Luis E. Valcárcel que despertaron en mí enorme interés por las investigaciones históricas, en las cuales, supo revelar con admirable conocimiento, la grandeza inmensa a que llegaron nuestras viejas civilizaciones, donde se levanta el pasado con aquella majestad sombría e imponente de los tiempos que fueron.

La solicitud que siempre dispensa a sus discípulos el Dr. José Gabriel Cosío me proporcionó la feliz oportunidad de recorrer y estudiar bajo su dirección, los monumentos arqueológicos del Cuzco, por lo cual, sea para él como para el Dr. Valcárcel el mayor de mis recuerdos.

Alentado por la generosidad que me fué dispensada en la primera vez que me presenté ante los estrados de una Universidad Peruana en demanda de un grado académico, hoy me permito presentar a vuestra ilustrada consideración el presente trabajo.

Antes de terminar, y si cabe aquí una salvedad sea la siguiente: No obstante de haber consultado el *Vocabulario Castellano y Kceshua del Cuzco*, del R. P. Fr. José Gregorio Castro, así como por la dificultad enorme de acopiar los datos de las ceremonias referidas en el capítulo intitulado RECONSTITUCION, y no poseyendo el idioma quechua, he de solicitar del ilustre jurado quiera considerarme indulgencia, por cualquier error de traducción, ortografía o fonética quechua que notare en el curso del presente desarrollo.

BIBLIOGRAFIA

La importancia de las fuentes bibliográficas es capital y de valor indiscutible, sin que signifique por supuesto, que no sean susceptibles de comprobación y revisión. Al contrario, tal revisión traerá como consecuencia la renovación o la rectificación de sus valores.

Como todo producto del intelecto humano, están, pues, sometidas a esferas de sucesión: afirmación, negación, conciliación. A través de estas esferas, se acentúa inmoderadamente un espíritu de crítica unilateral, que juzga dichas fuentes de confusas, deficientes, erradas, verídicas, o dudosas. Pero en virtud de estos tres estados, una fuente bibliográfica que se impugna, ha servido de punto de partida para las nuevas especulaciones, sino precisamente afirmativas, cuanto deductivas o intuitivas.

Por otra parte, ceñir las investigaciones modernas o sujetarlas a los documentos antiguos o a los relatos sancionados por la tradición que carezcan de fundamento, no sólo equivaldría a la cohibición del progreso y desarrollo, sino también a la aceptación de un dogma cerrado a toda investigación científica.

De todas las relaciones antiguas o modernas, por lo menos, se desprende un concepto, por más incompleto o confuso que sea, como preciso y exacto, que necesariamente tiene que sufrir el proceso de sucesión, mayormente, al referirnos a los cronistas e historiadores del antigua Perú, cuyas informaciones por muchos motivos no resultaron siempre fehacientes. Partiendo desde las primitivas fuentes de información, que resultan ser los *quipu-camáyoce* y los *hamauttas*, en el caso inverosímil de que hubiesen informado con veracidad ante el infortunio de una situación completamente extraña

para ellos, en medio de todo el cortejo de recelos y temores que los conquistadores inspiraron, es claro que lo único que despertaron fué la reserva y el silencio. Posteriormente, cuando ya adaptados más o menos al nuevo régimen, entonces, las tradiciones se olvidaron o se modificaron cambiando de significación o de exactitud, ya sea por mala interpretación de la sicología aborigen o por la mala escritura de sus referencias, intercalando las más de las veces, suposiciones atribuídas donde impera casi siempre el criterio particular de los autores.

Por otra parte, no habiendo espíritu crítico ni método histórico en el sentido moderno, y embarcados por la fascinación que el oro despertaba, los conquistadores no se dedicaron a la reconstitución histórica de sus colonias. Por estas razones, y habitando de preferencia en los núcleos de población densa como en el Cuzco por ejemplo, las relaciones referentes resultaron imprecisas y muchas veces inexactas, mayormente, tratándose de relaciones de lugares donde no vivían habitualmente.

Estos antecedentes justificados por la época y por las condiciones en que se llevó a cabo la conquista, afortunadamente no fueron tan perjudiciales, pues a beneficio de aquellas informaciones algo se sabe o por lo menos proporcionan material de crítica, y si tales defectos, han de impugnarse obstinadamente a la raza conquistadora, con mayor razón podría inferirse a la vida republicana que en más de un siglo apenas si se han hecho ensayos de investigación histórica.

Ni los cronistas ni los historiadores antiguos ni modernos se ocuparon de las construcciones de Tambomachchai, y las noticias que existen, aunque breves e imprecisas, provienen del Licenciado Juan

Polo de Ondegardo. Sus biógrafos (1) dicen que se portó en el ejercicio de sus funciones con moderación y prudencia, que se captó la confianza tanto de los españoles como de los naturales. Que (2) la bondad de su carácter y la blandura con que trataba a los indios, le ofrecieron la oportunidad para estudiar sus leyes y costumbres antiguas, penetrando en su misterioso pasado con el celoso afán de conocer el espíritu de la raza vencida y con el fin de obligar el respeto a sus fueros.

Acerca de las circunstancias y de la época en que llegó al Perú, nada se sabe, pero su nombre aparece en 1544 entre los sucesos que ocasionaron la prisión de del Virrey Blasco Núñez de Vela por la Audiencia de Lima. Cuando Gasca principió a sofocar la rebelión de Gonzalo Pizarro, el Capitán trató de condenar al Presidente en una sentencia que hizo firmar con los concurrentes al efecto, entre los cuales se hallaba Polo de Ondegardo, quien con astucia y razón hizo desechar la condena. De Lima se vino al Cuzco en 1547, desde donde mantenía correspondencia con el rebelde y cuyo tenor declara con vehemencia seguir su causa. De regreso a Lima, huyó una noche y se dirigió a Trujillo donde se unió a las fuerzas del Presidente [3]. La oposición que resulta de tal actitud no es por supuesto una cualidad superior. Fué pues, uno de tantos que cambiaron de parecer y de política, bajo el perdón tan hábilmente discernido por la Gasca a su arribo al Perú.

En efecto, después del desastre de Jaquijahuana, Gonzalo Pizarro fué decapitado y el Licenciado Polo de Ondegardo por Provisión de 7 de Julio de 1548, fué nombrado por la Gasca, Gobernador

(1) Prescott-Historia de la Conquista del Perú pag. 49.

(2) C. A. Romero—Ensayo biográfico t. III Colecc. Urteagu y Romero.

(3) C. A. Romero—Ob. cit.

y Capitán General de Charcas, con encargo de castigar a los de la mira. [1]

Cuando el Marqués de Cañete don Andrés Hurtado de Mendoza se hizo cargo del Virreinato, por Provisión de 15 de junio de 1558 expidió prórroga en el Corregimiento a don Juan Bautista Muñoz, y por Provisión de 8 de Agosto de 1558 fué nombrado para Corregidor de esta ciudad el Licenciado Ondegardo, haciéndose cargo del puesto en 2 de diciembre del mismo año. Fué en este período que encontró las momias de algunos incas y que Garcilaso las vió en 1560 cuando fué a despedirse del Corregidor al emprender su viaje a Europa. [2].

* El año 1560 llegaba el nuevo Virrey don Diego López de Zúñiga, Conde de Nieva y por Provisión de 11 de Noviembre de este mismo año, Ondegardo fué reemplazado no se sabe por qué motivos por don Pedro Ramírez Quiñones y no por don Pedro Pacheco como dice el doctor C. A. Romero [3], pues el Corregidor Pacheco fué quien sucedió a Ramírez Quiñones por Provisión de 26 de marzo de 1561. Al corregir ciertas anomalías de administración, dispuso el nuevo Virrey que ningún corregidor, ni gobernador, ni juez que tenga salarios de S. M. podía cobrar derechos por razón de sus servicios. Encargó además, el buen tratamiento de los naturales y el castigo de los que les hicieren vejación (4).

En 26 de noviembre de 1569 llegaba el Virrey don Francisco de Toledo y por el mes de Febrero de 1571 que se encontraba en el Cuzco, resolvió encomendar el gobierno de la ciudad a persona

[1] Situación de expectativa para sacar mejor provecho.

[2] Garcilaso Comentarios Reales, Lib. 5, Cap. XXIX.

[3] Ob. Cit. Biografía.

[4] F. Montesinos, Anales del Perú.

que reuniese las dotes necesarias para el desempeño de tan importante cargo y teniendo conocimiento de la persona del Licenciado Polo de Ondegardo [1] fué nombrado Corregidor después de diez años de regreso. Este período duró la mitad del anterior, siendo el primero de dos años y no de muchos años como parece a Prescott [2], pues por el mes de octubre de 1572 fué reemplazado por don Gabriel de Loarte. El 4 de noviembre de 1575 el Licenciado Polo de Ondegardo dejó de existir en la ciudad del Plata [3].

Los motivos de esta segunda separación del Corregimiento tampoco se saben, pero por provisión de 28 de julio de 1572, el Virrey Toledo mandó que los Corregidores y Justicias, guarden y cumplan y hagan cumplir, lo que fuere proveído por los Visitadores Generales que enviase al Virrey. Además, los indios cañaris, por haber servido especialmente contra Tupac Amaru, fueron exentos de pago de tributos, pero, dicha preeminencia no se la guardaron por lo cual se querellaban, hasta que más tarde, por fin, el Virrey proveyó estableciendo la multa de 500 pesos al infractor (4).

Tales incidencias que aparentemente se rozan con el Licenciado Polo de Ondegardo, necesitan pues un estudio detenido que dejo a mejores y competentes plumas. Jiménez de la Espada dijo de él que fué un avaro y un prevaricador, que aprovechaba de los pleitos entre indios para enriquecerse. Pero se sabe también, que Ondegardo fué muy rico, habiendo participado de los repartimientos de La Gasca, del Conde de Nieva y que además descubrió y explotó una veta de plata en el famoso

[1-3] Ob. cit. Blog.

[2] Prescott. Ob. cit.

[4] F. Montesinos. Anales del Perú.

cerro de Potosí (1). El Dr. C. A. Romero, entre otros, por el contrario abunda en elogios y reconocimientos.

Entre sus obras, encuéntrase la "*Relación de los adoratorios de los indios en los cuatro caminos que salían del Cuzco*", en la cual queda consignada brevemente la huaca de Tambomachchai. Esta relación fué aprovechada por el jesuita Bernabé Cobo insertándola en su *Historia del Nuevo Mundo*, sin declarar su paternidad; las investigaciones modernas han hecho justicia de restitución.

Al abordar un bosquejo crítico de tal obra, es necesario, ante todo, principiar por examinar aunque sea someramente, las causas sociales que agitaron la época.

A partir de los sucesos de Cajamarea (1532) se inicia en el Imperio desbaratado la más cruel de las agonias. Abandonada luego la ciudad exhausta, se dirigen a la capital imperial donde los templos y palacios reales fueron saqueados y destruidos; el fin temerario que dieron a Chaleuchimacc; el paso triunfal hacia el Cuzco sobre la resistencia de los naturales; la exigencia de más tesoros bajo la simulación del antiguo imperio con Manco Inca; la expedición contra Pedro de Alvarado en Quito y el encuentro de Benalcázar contra Rumiñahui; la perfidia que Atahualpa sembró en sus huestes contra las de Huáscar; la expedición penosísima de Almagro a Chile y el desastre de la considerable cantidad de indios que llevaron para su servicio; la desesperación de Manco y el memorable sitio del Cuzco (1536); la conclusión de las pretensiones de Almagro sobre la posesión de esta ciudad y la injusticia con que los pizarristas decretaron su muer-

[1] Ob. cit. Blog.

te, después de la batalla de las Salinas; la venganza de los almagristas que asesinan a Pizarro (1541); el desconocimiento de los almagristas de la autoridad de Cristóbal Vaca de Castro nombrado en España como juez moderador de tales disturbios y el desastre de Chupash (1542); el supuesto perfeccionamiento del sistema de encomiendas que no fué sino modo preferencial y que ocasionó protestas y pretensiones encontradas; las Ordenanzas del Perú al establecimiento del Virreinato que privaban de sus encomiendas a los complicados en las revueltas de Pizarro y Almagro; el desconocimiento de Blasco Núñez, su prisión y su muerte en Añaquito (1546); las instrucciones que traía el Virrey la Gasca de revocar las ordenanzas rechazadas y dictar las convenientes para el restablecimiento del orden; la rebelión de Pizarro y el desastre de Jaquijahuana (1548); la supresión radical del servicio personal de los indios y las quejas y protestas que levantaron; la rebelión de Francisco Hernández Girón (1553) que a nombre de la libertad pedía servirse abusivamente de los indios; el desastre de Girón en Pucará; la persecución mortal a los secuaces de Girón por el Virrey Hurtado de Mendoza [1556]; las discordias entre Sayri Túpac y Titu Cusi Yupanqui; los *Corregimientos* de Lope García de Castro, las *reducciones* de Toledo y las codificaciones de tantas leyes que impedían la acción de la justicia; el odio y venganza con que Túpac Amaru recibió a los emisarios de Toledo en Vilcabamba y que fué la última manifestación de la raza vencida, terminando con la muerte de Túpac Amaru (1572) en medio del terror silencioso de la multitud oprimida.

Todo este largo período que sigue a la conquista, fué, pues, tan desgraciado para los naturales, que toda su historia se reduce a presión y

sufrimiento. Eran ellos sobre quienes tenía que recaer el peso entero de tantos desastres, de tantas crueldades e injusticias, de tantos abusos y exacciones, de perfidias y de intrigas, de ambiciones y egoísmos, de crímenes y asesinatos, que fácilmente se deduce que los datos exigidos a los quipocamayoc, relatos de tradiciones y leyendas, no debieron ser tan fieles y tan exactos que supongan una revelación ingenua como verídica. Y cuanto a los conquistadores, carecían del método crítico histórico, del arqueológico, del filológico, del espíritu de investigación, etc. y de todas las demás ciencias auxiliares que hoy se hacen indispensables a los estudios de investigación histórica. Todo su afán y ocupación fué el oro y por él demolieron imperios y civilizaciones.

Juan Polo de Ondegardo vivió, pues, este ambiente y aunque su ilustración y temperamento fueron cualidades relevantes como manifiestan sus biógrafos, en cambio, el medio sin serle propicio y las circunstancias mismas en que había actuado, le resultaban desventajosas, además de que conocía escasamente el idioma indígena (1).

En efecto durante su primer período con el Marqués de Cañete, se mandó entre otras cosas, que los indios comarcanos del Cuzco, hicieran puentes, caminos y reparasen fuentes, que los naturales se agrupen para doctrinarse y a cuyo efecto, se erigieron las Parroquias de Santa Ana, San Cristóbal, San Blas, San Sebastián y la de los Santos Reyes, hoy de Belén; la notificación de no plantar coca nueva y que sea arrancada la plantada a partir de determinada fecha; la pena del destierro con la imposición de trabajo en las minas de Potosí. Y cuanto a su segundo período con el Virrey Toledo, se modificó la repartición de las tierras del

[1] Markham—Los Incas del Perú Cap. 1.

distrito del Cuzco según las parcialidades indígenas, las reducciones a pueblos para doctrinarlos y para la fácil cobranza de sus tributos, lo que ocasionó trastornos y alboroto entre los naturales; la codificación colonial; el suplicio del Inca Tupac Amaru, etc.

Al impugnarse la autoridad de Garcilaso de la Vega, y entre otros razonamientos, se alegaron los 46 años transcurridos desde su viaje a Europa hasta cuando aparecieron sus *Comentarios Reales* con cuyo argumento se quiso demostrar que había pasado el tiempo suficiente para que los quipus se olvidasen por el trastorno ocasionado por la conquista. Pero en cambio, Garcilaso disfrutó de indiscutibles ventajas que proporcionaron a su juventud la participación de un pasado que también fué el suyo, el dominio pleno del idioma y la facilidad de entender lo suyo, ventajas de que carecía Ondegardo por mucho que estuviese en el Cuzco 25 años después de la conquista.

El material histórico de la Ira. parte los *Comentarios Reales* [1] sufrió una triple alteración; la primera, de manos de los mismos quipocamayoc que no consignaron los hechos desfavorables y dañosos al tronc; la segunda, de manos de los incas parientes de Garcilaso y de los indios en general, quienes por el contraste, imaginaron mejor sus antiguas leyes e instituciones; y la tercera, de manos de Garcilaso llevado del amor a su patria y su sangre. De estas tres alteraciones, la primera y la segunda son comunes a todos los cronistas sin excepción y la tercera privativa de Garcilaso.

Y cuanto a las informaciones juramentadas, mandadas efectuar en el Cuzco por el Virrey Toledo (1572), aparecen también afirmaciones erróneas por los declarantes y así sostenían por ejem-

(1) José de la Riva Agüero—La Historia en el Perú.

plo, que antes de Tupac Yupanqui no existieron otros incas poderosos y guerreros y que fué el primero que se enseñoreó de todo el Perú. Al comentar el error el Dr. José de la Riva Agüero, se explica en los siguientes términos: "Pero ¿cómo admitir que Cieza, Betanzos, Acosta y en consecuencia Ondegardo; escritores todos fidedignos y que han tenido las más preciosas ocasiones para averiguar la verdad, hayan errado tan groseramente en cuestión de tal importancia?" [1].

Y al hablar de la intención general que revelan las dichas informaciones, como muy bien ha estudiado el autor de *La Historia en el Perú* (2), están animadas, por desgracia, del mismo espíritu que el jesuita Ricardo Cappa pretendió atribuir a los incas en sus *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*.

Todas las consideraciones anteriormente expuestas pesan también sobre las informaciones de 1542; todas las circunstancias negaron pues, la oportunidad y la intención de acopiar materiales históricos, y como se trataba de justificar y a meritar la obra de la conquista, restado fué cuanto de bueno tuvo la organización del imperio sometido.

Para cerrar la argumentación que precede, señalado finalmente la dificultad que ofrecía el lenguaje indígena en sus voces, giros, pronunciación, etc. cuyo desconocimiento fué origen de mala interpretación como sucede por ejemplo con la palabra *huaca* (por referirme al asunto) de cuya pronunciación depende el significado que quiera darse (3). Otras veces, porque el informado acomodaba las informaciones a favor de sus propias ideas, y otras porque los informantes asentían de gracia o

[1] José de la Riva Agüero Ob. cit.

[2] José de la Riva Agüero Ob. cit.

[3] Garcilaso. Comentarios Reales. Lib. II Cap. V.

por fuerza la rectificación propuesta o la interrogación planteada.

Por todos estos antecedentes y mientras que la Arqueología no preste su concurso, nos sobran motivos para poner en duda las informaciones que nos que transmiten los cronistas e historiadores antiguos y no es de creer, que el Licenciado Juan Polo de Ondegardo desligándose de un medio común, constituya una excepción en sus relatos.

Veamos ligeramente sus *Relaciones de los adoratorios de los indios en los cuatro caminos que salían del Cuzco*.

Principiando por la naturaleza de los adoratorios distribuye así: piedras 90, cerros 42, fuentes 80, llanos 23, quebradas, 8, casas 17, y para alcanzar el número de 332, las designa de tal variedad que es imposible su clasificación. Cuanto a las personas por quienes fueron instituidas dice: Maita Capac 1, Inca Yupanqui 10, Pachacutec 2, Huaina Capac 2, Amaro Tupac Inca 1, Sinchi Roca, Viracocha 1, mujer del Inca Yupanqui 1, Curi Oello, mujer de Topa Inca, 1, Mama Oello 2, los pururaucas o purunrunas 14; dejan en claro todas las demas y señalando por causas y efectos de tantos adoratorios, cuanto la imaginación puede elaborar. Los cuatro caminos que salían del Cuzco los divide en 14 ceques y para designarlos emplea más de 14 veces el nombre de Cayao, el de Collana 11 y el de Payan 7. Que cada una de las huacas tenía su historia y su fábula, de como y porque fueron instituidas, que sacrificios se les hacían, con qué ritos y ceremonias, a que tiempos y para que efectos. Tal es pues la enorme *Relación*.

Por mucho que algunos adoratorios se hayan identificado como el de Urcoscalla, Yuncaycalla, Mastaurco, Macaycalla, etc. por más que dicha relación se ampare bajo el nombre de un autor

ilustre y se aduzca como testimonio las innúmeras cualidades de su persona para penetrar en el pasado, es lo cierto que siempre fluye la duda ante una relación tan inmensamente distintiva, inverosímil en pueblos de cultura arcaica, además de que nos falta un estudio de las concepciones animistas de los naturales que aun no se ha hecho y que por consiguiente nos colocan en el terreno de la incertidumbre que no nos permite apreciar una conclusión sobre la materia.

Infiérese de tal *Relación* un inmenso trabajo que algún motivo debió inspirar a su autor, y aunque sin designarlo, (motivo por que anduvo perdida) se refiere a ella en sus diversos escritos, como el Cap. XV. Como el Inga dió al modo del Cuzco sus huacas a todos sus reynos [1]. *Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resalta de no guardar a los indios sus fueros* (2), donde dice que: "Aviéndose tratado lo que se ha podido averiguar tocante a la Religión de estos naturales, como parese por los capítulos y rrelación pasada, que paresía que principalmente no estava a mi cargo sino fuera negocio que en particular me fuera cometido, más justo es que yo tome otro trabajo etc.", de donde se desprende un propósito que él mismo señala al decir: "si no juzgará por necesario el contarlas, para dar mejor a entender la condición tan fácil de esta gente y como, aprovechándose el dominio de su facilidad etc." [3]

De lo cual puede desprenderse que si bien no le fué encomendada la tal tarea, en cambio, él, para dar a conocer la idolatría indígena, se había adelantado en averiguarla, lo que vendría a significar

(1) Polo de Ondegardo. Religión y Gobierno de los Incas. 1ª parte Colecc. cit.

(2) Polo de Oodegardo. Id. Id. Cap. *Relación de los adoratorios etc.* 1ª parte.

[3] P. de Ondegardo. *Relig. y Gob. etc.* 2ª parte Colecc. cit.

una recomendación para su persona. El caso no fué único, pues en una ocasión, que la Hacienda Real de España trataba de remediar su situación a expensas de la Hacienda Colonial, impuso un peso de tributo por cada indio, con lo que calculaba una renta anual de un millón de pesos y consultado el punto "respondió el Licenciado Polo de Ondegardò, persona de mucha noticia en aquellos reinos, que él daría otro tributo mejor, que era añadirles veinte pesos y que serían veinte millones de renta, con lo que cesó la proposición" [1].

Nótese que al impugnar así la proposición de la Hacienda Real, lo hacía con sarcasmo marcado, como gran conocedor de la verdadera situación de los naturales, y añadiendo sus informes, ordenanzas y Relaciones etc. donde puso de manifiesto el gran conocimiento que de estos lugares tenía, no era raro, tal vez, que en fondo de su alma, alguna secreta ambición se ocultaba, puesto que Licenciados como él, y quien sabe si con menos mérito y conocimiento de estos lugares, habían desempeñado puestos de mucha más alta categoría.

Más adelante nos ocuparemos concretamente de la huaca de Tambomachchai que menciona en su obra citada.

La ciudad de los Incas del Dr. J. Uriel García.
—Al referirme a este novísimo e importante trabajo, cumpro con el deber de expresar a su distinguido autor, mi mayor reconocimiento por el honor que me ha dispensado al consignar en su obra, la ubicación de los jardines del templo del Sol (Ccoricancha) en ocasión de los trabajos que hice para la tesis del bachillerato en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras (2).

[1] Antonio de León Pinelo Tratado de confirmaciones reales Ref. de C. A. Romero ob. cit.

[2] Ob. cit. pag. 35.

Las ruinas de Tambomachchai (1) aunque a grandes rasgos, quedan trazadas en esta obra. Cuanto al objeto que desempeñaron tales ruinas, la conclusión del autor no puede tener carácter indiscutible y que por otra parte, en perteneciendo al campo de la hipótesis, las suposiciones tienen por fuerza que resultar demasiado particulares, más o menos sostenidas, alegando en su favor los argumentos que para ello tengan sus autores, en conformidad con las condiciones exigidas para la hipótesis científica.

Como se refiere a "lugar veraniego, donde el Inca y su corte solían tomar baños", me remito a la *Relación de los Adoratorios* etc. de Polo de Ondegardo, por tener una ratificación especial de la época del coloniaje. "El cuarto *Ceque* desde camino [Collasuyo] se decía Cayao, y era del *ayllu* de *Apumayta*, y tenía diez *Guacas*. A la primera llamaban *Pomapacha*. Era una fuente donde se bañaban los Incas, con una casa junto a ella en que se recogían en saliendo del baño. Estaban donde fueron después las casas de Cristóbal de Sotelo" (2).

Este Cristóbal de Sotelo fué asesinado por discordias por García de Alvarado, ambos consejeros y ministros de Diego de Almagro (3). No obstante este dato tan importante y algunas diligencias para identificar el baño referido, no me ha sido posible aún el encontrarlo.

Séame permitido disentir de la autorizada opinión del Dr. García, por los motivos que más adelante expongo.

(Continuará).

[1] Revista Universitaria del Cuzco Edición Centenario.

[2] P. de Ondegardo, Religión y gobierno de los Incas, 2ª parte, pag. 28.

[3] Garcilaso Comentarios II parte Cap. XIII. Libro III.

Historia Crítica de la Pintura en el Cuzco

POR

F. Cossio y Pomar

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR,
EN FILOSOFIA, LETRAS E HISTORIA

(CONTINUACION)

LA ACUARELA fué también muy conocida, y nuestros artistas hicieron prodigios de arte en este difícil ramo de la pintura, explotándolo con conciencia y prolijidad. Fué en los libros religiosos, en los pergaminos y sobre todo en la heráldica donde más la emplearon luciendo sus admirables dotes de pacientes dibujantes y coloristas.

Hubo entre nuestros artistas algunos comparables con los mejores de Europa. El padre Rondón de la orden de predicadores, de quien he admirado varios trabajos, y Julián Boza que llegó a hacer prodigios con la pluma y el pincel, merecen ocupar los primeros puestos entre los que se dedicaron a este ramo.

EL FRESCO no llegó a desarrollarse como los dos ramos mencionados, ni mereció la atención que debía. Sin duda, los experimentos que hicieron sobre los muros no les dieron los resultados ape-

tecidos de durabilidad y brillantez de colorido a los que eran tan devotos. Se contentaron con imitar frescos pintándolos en lienzos que luego colocaban adheridos a las paredes. Así el fresco llegó a tenerse como un ramo de pintura ínfimo, y los buenos artistas no le dieron ninguna consideración. Las obras que nos han quedado como ejemplos nos lo demuestran. Son pobremente ejecutadas y siendo obras de artistas inexpertos, apenas si puede considerárseles como pintura seria.

Los procedimientos del llamado "Fresco Bueno" usado hasta hoy por los grandes artistas decoradores, y que Miguel Angel immortalizara en la Capilla Sixtina, fueron desconocidos. Si se hubiesen familiarizado con sus principios, tuviéramos hoy muchas más obras de arte que admirar, pues los coleccionadores no hubieran podido arrancarlas de los muros cuya preparación para recibir la pintura es hoy muy conocida: una mezcla de cal y arena húmeda o fresca, mientras se pinta al estado de hidrato de cal; al secar y con la acción del tiempo, la cal, absorbiendo el carbonato del aire forma un carbonato de cal en la superficie del cuadro, como una corteza cristalizada, que lo preserva de la intemperie y la humedad al través del tiempo.

VII.

Habiendo tratado de los ramos de pintura a que se dedicaron nuestros artistas, y al género al que dieron más importancia conociendo cuáles fueron sus temas favoritos, hagamos algunas consideraciones generales.

La pintura, como ya lo he hecho notar, fué predominantemente religiosa, pero no exenta de afectación gongorina del arte de aquella época.

Los éxantesis, los milagros, la vida de los santos y las apariciones encuentran una acogida ferviente en el pincel de los artistas cuzqueños que con igual hiperestesia de la imaginación, con temperamento nervioso común y con la misma fecundidad, los reprodujeron infatigablemente y de una manera original. El simbolismo incaico despejó al catolicismo español de su semítica rigidez y se vislumbraban ya los primeros pasos de la creación espontánea, cuando advienen las nuevas ideas políticas que rematan en la República. La evolución artística quedó estancada no como dice Fechner, por el gusto o disgusto que la obra artística produce, sino por causas de orden social, por la anarquía de las instituciones, porque la tranquilidad se vió rota, y todos aspiraron a nuevas formas de vida, a nuevos rangos, se despertaron ambiciones y vino la pobreza; al sumo bienestar sucedió la lucha por la vida material, y el problema económico base de todos los problemas, se vió sin resolver.

Hay además otras razones políticas; la República nunca ha sido una forma de gobierno propicia para el desarrollo de las artes. Nunca el Renacimiento Italiano hubiera tenido los caracteres de fecundidad y esplendor que tuvo, sino hubiera sido por el refinamiento y generosidad de los príncipes italianos. Miguel Angel no hubiera producido sus magníficos frescos y esculturas sin la voluntad magnífica y protectora de Julio II; el milagroso genio de Rafael nunca hubiera producido tanto sin la bondadosa protección de León X, ni Velázquez sus inmortales retratos sin la protección de los Austrias. La frase de Cuvier es siempre justa cuando se refiere a la república "En lo que el Estado se inmiscuye decae y en lo que protege muere".

En el coloniaje la protección de las artes vino

directamente de las clases sociales dirigentes, religiosas hasta el fanatismo; las artes tuvieron a su vez que coincidir y satisfacer no sólo sus gustos sino también sus intereses.

La élite social por medio de la pintura religiosa, se propuso educar y atraer a los indígenas palpitantes aún de idolatría. Nuestros pintores interpretaron estos deseos, y si no poseyeron el don literario de los pintores ingleses como Wulready y Wilkie, de estudiar y reproducir las huellas dejadas en los semblantes por el remordimiento, el decaimiento físico, por los vicios y las faltas cometidas, de reproducir dramas de la vida común que influyeran educativamente en el pueblo; en cambio, echando mano de las escenas milagrosas, de las recompensas, de la vida ejemplar de los santos, de las apoteosis gloriosas, de los castigos infernales y de los gestos trágicos de los martirizados, educaron al indio y al mestizo de una manera más apropiada para la época y más de acuerdo con la psicología del peruano del coloniaje.

LOS ARTISTAS CUZQUEÑOS

De los innumerables artistas pintores que deben haber existido en el Cuzco, sólo nos quedan los hombres que algunos de ellos dejaron bajo los lienzos que pintaron. Sus datos biográficos, su manera de vivir, su condición social, se ignoran aún más que los de personajes de los dos primeros siglos del coloniaje, las crónicas de la época no nos dicen nada sobre ellos.

Es indudable que la mayor parte fueron religiosos y sinceros profesionales, gente de gusto y cierta erudición, conocieron los clásicos y eran versados en la Biblia y las leyendas mitológicas.

Apesar de ser las artes consideradas como profesión muy inferior a las armas y a la agricultura,

los artistas fueron muy estimados y festejados por la aristocracia severa y dadivosa de aquella época. Se les llenó de honores y se les admiró, así se tratase de mestizos, como sucedió con los escultores Juan Tomás, Melchor Huamán y otros, sin jamás confundírseles con los artífices y obreros.

Ellos correspondieron altamente a esta distinción, ejerciendo el arte como un apostolado, sin tener en cuenta el lucro. Pobrementemente retribuidos, trabajaban más por amor al arte y a la gloria, como sarcásticamente se dice hoy. Muchas veces fueron clérigos de alto rango, nobles *amateurs*, hasta magistrados que se enorgullecían con el título de pintores.

La vida de nuestros artistas se gasta en esfuerzos laboriosos. Se distinguieron por una actividad creadora inverosímil. Produjeron infatigables, miles de lienzos y obras de arte y fué en los conventos donde más se trabajó y produjo. Cada Convento fué una institución de arte donde los monjes meditaban sus composiciones en la paz de los claustros periumados, en la monotonía de una vida apacible interrumpida sólo por las fiestas religiosas y procesiones para contentar a Dios y evitar temblores, pestes y catástrofes sobre la tranquila ciudad.

Se calcula en más de diez mil, el número de lienzos salidos del Cuzco, durante el siglo de gobierno republicano. Entre estos han desaparecido los más valiosos.

He aquí una serie de nombres que merecen ser consignados en primera fila entre nuestros artistas:

Juan de Espinoza (padre), Juan de Espinosa de los Monteros, Francisco Juárez, Basilio Pacheco, Ygnacio Chacón, Antonio Vilca, Mariano Zapata, Diego Quispe Ttito, Juan Osorio, José de

Valdez, Manuel Torres, Pedro de Saldaña y otros.

Lástima que la mayor parte de las obras maestras, sobre todo las de temas incaicos no llevaran firmas. ¿Por qué este incógnito en los lienzos de aquella época?. A mi ver no obedece a otra cosa que a una ley común a toda producción artística en su período de formación y que perduró más tarde haciéndose un hábito.

Todo arte al comienzo ha sido anónimo. Nuestros artistas no vieron la necesidad de poner sus nombres al pie del lienzo que pintaban. Rara vez se auto-retrataron los autores en sus composiciones como estaba en boga en aquella época, sobre todo entre los artistas españoles; su humildad característica de fervientes devotos de la pintura sagrada, les impidió mezclar sus nombres y sus figuras a los sagrados personajes de sus lienzos, prefiriendo con frecuencia poner el nombre o retrato de la persona que compraba el cuadro por una magra pintanza.

He aquí un curioso protocolo del año 1713 descubierto por el Dr. Uriel García que nos puede dar idea de cómo la nobleza encargaba y pagaba las obras de arte.

“Carlos Sánchez de Medina maestro pintor, firmó una escritura a favor de don Francisco Suasso y Caro comprometiéndose a pintar doce lienzos de a dos varas y media de largo y de ancho vara y dos tercias en cottense de países bien pintados y perfeccionados y mui aseados a contento y satisfacción del susodicho que se componen del “Robo de Elena”, “La Destrucción de Troya”, “El Triunfo de Diana”, “El Convite de los Dioses”, y demás edificios, con mucha armonía según y como los ha pintado para el Marqués de Valdelirios. Los cuales dichos doce lienzos se obliga el otorgante de entregarlos acobados de la fecha de esta escritura

en dos meses y por el trabajo y ocupación que ha de tener en dicha pintura de dichos lienzos se ha convenido y concertado en ciento cincuenta pesos corrientes de a ocho reales; por todos doce, fuera del cottense que éste lo tiene ya entregado y se obliga cada semana a darle ocho pesos”.

Dos de los lienzos referidos he tenido oportunidad de ver en casa de la familia Pacheco Concha y en verdad que no merecen consignarse como obras de arte. Apesar de todo lo imperfecto de su ejecución es de admirar la rapidez con que el autor se comprometió a pintarlos.

Sólo por una análisis crítico de los numerosos lienzos que felizmente quedan podremos darnos cuenta de los méritos y defectos de nuestros artistas así como del carácter general de la “Escuela Cuzqueña”.

Terminemos por analizar las obras pictóricas de los templos y conventos que es donde existen con más profusión, y las escasas obras de arte que aun existen en manos de particulares.

LA CATEDRAL.

Este magnífico templo concluido desde 1654 ha sido víctima predilecta de los traicantes en objetos de arte.

Durante los siglos trascurridos muchos de sus valiosos lienzos han desaparecido, prueba nos la dan los marcos tallados vacíos, que como testimonios acusadores, nos dicen del sacrilegio. Sin embargo, encierra todavía algunos lienzos de indudable valor; aunque en proporción ínfima con lo que respecta a las fabulosas riquezas de ornato, las cornisas y artesonados que forman encajes de oro sobre la piedra de las arquerías.

Las telas que quedan dignas de mencionarse

tratan, de la leyenda Histórico-religiosa, salvando algunas madonas.

Haciendo omisión de la Virgen de la Almudena, traída de España y copia de una histórica imagen de Valencia, la más interesante entre las madonas es la colocada en el altar de la Dolorosa. La cara de facciones delicadas y espirituales expresa el sentimiento de fervor que quiso darle el pintor; el colorido de ángeles que circundan la imagen es transparente, las carnes no tienen la dureza acartonada con que están pintadas muchas de las imágenes de la misma época (fines del siglo XVI). El manto exuberante de adornos dorados, que parecen atestiguar una gran paciencia en el artista ejecutante, no son sino calcados. La receta bizantina de llenar un molde repitiendo sistemáticamente fué muy conocida por los pintores cuzqueños y muy favorita del público de la época amante del barroquismo y del brillo de los metales. Verdadera época de oro donde la cantidad de metales preciosos correspondía con el valor de una fiesta o con la suntuosidad de un templo. El Rafael bizantino Manuel Panselinos hubiera quedado muy satisfecho al ver cómo seguían y admiraban en el Cuzco sus procedimientos.

Otra madona superiormente pintada es la situada en el altar del Espíritu Santo. Es dudoso que esta obra haya sido ejecutada en el Cuzco. Indudablemente ha servido de modelo y fuente de inspiración para los artistas admiradores del bizantinismo. Es una de las buenas obras de arte salvadas de la avidez de los turistas y de la inercia de los guardadores.

El lienzo de la Virgen de Belén, de grandes dimensiones, planeado en tríptico y situado en la derecha del templo nos da idea clara de cómo trataban la anécdota—histórica los pintores cuzque-

ños. En la primera escena del lienzo aparece uno de los equívocados milagros de la Virgen del Cuzco, anécdota de la que se ha ocupado nuestro eminente tradicionista D. Ricardo Palma. Selenque, un hidalgo vecino de esta ciudad, disoluto y beodo, trasnochaba y daba grandes escándalos dilapidando su rico patrimonio, haciendo el escándalo de la mística, tranquila e imperial ciudad. Una noche en la que el hidalgo cuzqueño volvía, como de costumbre, embriagado a su casa, se encontró delante de la Corte Celestial que sumariamente le juzgó y ya iba a entregarle a una legión de demonios que aparecen en el lienzo en posturas tragi-cómicas, cuando apareció la Virgen de Belén intercediendo en su favor y salvándolo de la condenación eterna. La tradición nos cuenta que si los diablos no cargaron con él, en cambio los jesuitas se llevaron la herencia del convertido pecador.

En el centro del lienzo se halla el retrato del obispo Mollinedo, protector de las Artes y a quien sus hechos le hacen merecer el puesto que ocupa, a los pies de la Virgen. Este retrato reproducción de uno de cuerpo entero que se encuentra en la Iglesia de San Sebastián es lo mejor del cuadro. En él se manifiesta ya la marcada influencia del realismo flamenco, que tuvieron los retratistas cuzqueños desde el segundo período de su desarrollo.

En la tercera escena del lienzo, que es la más primitiva en su composición, la que tiene más desproporciones en su perspectiva, aparece interpretada ingenuamente la tradición del hallazgo en el Callao, de un cajón en el cual al ser abierto, se encontró una imagen que llevaba prendida al pecho un papel con la siguiente inscripción: "Para la ciudad del Cuzco" tal fué el hallazgo de la Virgen de Belén. En esta parte del lienzo más que en las

otras, el dibujo es duro y primitivo. Los colores son casi enteros sin armonías, la posición de los personajes extendiendo los brazos y mirando al cielo son irritantes y cómicas. La imaginación desbordante que ha puesto el artista en esta composición, hace lamentar que el pintor cuzqueño no hubiese sabido pintar sino rudimentariamente actitudes y vestidos de su tiempo. Desgraciadamente ni éste ni los otros pintores que alcanzaron mayor grado de perfección técnica se preocuparon de interpretar, con el aspecto material, sus costumbres genuinas y sus sentimientos. Este es el objeto de la pintura moderna, no sólo reproducir aptitudes y modelos de vestidos que nos puedan dar hoy los aparatos fotográficos, sino pintar, reproducir la vida que piensa, sufre o ríe.

La Virgen de la Almudena es un lienzo de composición que aparece haber sido pintado por el mismo artista; ofrece caracteres de gran semejanza con un lienzo que se encuentran en el Seminario de Salamanca. Los "Austrias adorando al Sacramento" que es un símbolo de la España gloriosa y eucarística. Esta obra según reza en el lienzo fué encomendada por el obispo Mollinedo. Don Carlos II y su esposa Ana María Luisa de Borbón figuran de hinojos a los pies de la Virgen de Belén rectos, impasibles, indiferentes. El resto de las figuras tiene la misma banalidad, la misma falta de movimiento, el mismo primitivismo de dibujo y perspectiva que el lienzo de Nuestra Señora de Belén.

Como composición histórica "La Muerte de Santa Catalina" es superior a las dos precedentes. Apesar de que las figuras están alineadas simétricamente y que los modelos tienen un espíritu independiente al tema que preocupa al artista; el modelo prevalece en este lienzo sobre la transforma-

ción artística ideada o soñada. En cambio hay flexibilidad de colorido y está dibujado con equidad.

En uno de los cruceros hay una tela digna de figurar en cualquier museo: "*La Virgen entregando una casulla a San Ildefonso*". Es una obra que merece el título de original a pesar de que muchos de sus personajes han sido sacados de otros lienzos. El autor ha sabido dar unidad a su composición. La tela tiene once metros de largo por cuatro de ancho; nada hay en el lienzo que no atraiga y cautive. En el centro el santo de hinojos inclina el busto mientras una Virgen a lo Murillo, una mujer bonita, envuelta en ropajes de colorido veneciano, sostiene una admirable casulla blanca bordada en oro. Angeles, arcángeles, querubines y santos que en este cuadro rodean a la Virgen sentada en una silla de oro ornamentada con temas incaicos componen una sinfonía de amor y ternura. Todas las caras tienen una unción venturosa. Brumbras argénteas envuelven las figuras del fondo de tonos cálidos y admirablemente modelados. En el primer plano una magnífica cabeza de anciana que piensa y vive surgiendo de un espléndido claro obscuro; la técnica de este lienzo no nos deja la menor duda de que haya sido ejecutado en el Cuzco.

Lo mismo puede aseverarse con lo que respecta a "*La apoteosis de San Cristóbal*", lienzo de iguales dimensiones y colocado al frente en el mismo crucero, pero sin las condiciones de unidad del primero.

En medio de los personajes que asisten a la Apoteosis se puede ver el retrato del Sr. de Monteverde, noble hidalgo cuzqueño que vivió en la casa donde nació Garcilaso y que mandara pintar el lienzo. Viste el negro hábito de Calatraba, la Cruz

roja bordada al lado del corazón. Si la composición en este lienzo es perfecta en la disposición de los personajes, en cambio se puede notar la disparidad de modelos que atestiguan no sólo la copia de diversos lienzos sino la de diversas escuelas. La manera de tratar el ropaje es a veces deslumbradora como lo hacía el Beato Angélico y a veces sobria, sin confusión de pliegues a lo Zurbarán. La Virgen y los Angeles que atestiguan la escuela flamenca alternan con los pálidos y severos rostros de castizos españoles. La figura del devoto admirablemente interpretada, nos dice de la sinceridad de su fe, los trazos fisiónomicos anatómicamente exactos, dan las características de su raza y abolengo. En cambio las manos tan bien dibujadas en el resto de los personajes, resultan en este retrato inverosímiles. ¡Qué contraste entre las manos caballerescas de San Cristóbal, de aristocrática línea con el disparatado dibujo de las del devoto!

Los ángeles magníficamente dibujados y muy bien dispuestos hacen no sólo de figuras decorativas sino que cumplen la misión glorificadora que el artista les ha impuesto. Su colorido es fresco y puro como la más pura y fresca flor.

En la parte inferior, en un zócalo decorativo los episodios de la vida del Santo y en el fondo otro que representa al pindoso San Cristóbal salvando a un hereje de las manos de sus perseguidores. Estas diversas escenas que no se relacionan son las que hacen perder la unidad a la composición perdiendo así su valor artístico.

El tan discutido y comentado cuadro llamado "Van Dick", en la sacristía es un lienzo de mérito artístico. Respecto a la parte técnica es indudable que no tiene el valor que se le atribuye: "es bello porque es bello", como diría Ruskin y es bello

porque nos produce una sensación estética, como diría Wund.

Subyuga el espíritu del que lo contempla, admira y emociona. El episodio de la dolorosa tragedia de Cristo, está imaginado con una adivinación entre espiritual y real; la santidad del alma agonizante aparece allí con toda la sencillez del colorido; aparece como si fuese condición de humanidad. El cuerpo sobre la cruz está cubierto de una lividez admirable por la verdad con que se extiende sobre la piel, por sus tonos amarillentos y blancos, por el tormento que sacude los músculos y los contrae en el espasmo de la agonía. La expresión del rostro mirando al cielo obscuro en donde El pone la esperanza que mitiga su dolor, la tristeza se expresa en su mirada, y la fatiga en los labios entreabiertos del hombre puro!

Su procedencia europea es muy discutible; no hay ningún fundamento para decir que sea copia del Cristo pintado por Van Dick existente en el Museo del Prado. Es verdad que tiene gran similitud con el lienzo del pintor amberense, pero no es igual. Un crítico, cree que probablemente es un original proveniente de las numerosas obras de arte que las tropas del Duque de Alba trajeron consigo a España, y que vinieron más tarde a engalanar nuestros templos. Me baso para afirmar lo contrario en un Cristo existente en el Cuzco, en posesión de la familia Orihuela por más de doscientos años, de mayores dimensiones que el de este templo, con gran semejanza de colorido y los mismos defectos anatómicos. El autor del lienzo tiene la misma manera cuzqueña de pintar las carnes y de pasar de la luz a la sombra para alcanzar el relieve, muy diferente del estilo de Van Dick, cuya manera de manejar el pincel y confundir los contornos es muy conocida. Los músculos que eran so-

bre todo un culto en los pintores flamencos, en este cuadro desaparecen bajo el espesor de la piel brillante y lisa. Está de más el haber puesto el lienzo entere barrotes de fierro y entre tinieblas. Esta obra no tiene más valor que muchas que he visto empolvadas en derruidos marcos ante los cuales el público pasa indiferente.

“El lava pies del Señor” en el “*Primer altar que en este Obispado se levantara a la Santísima Trinidad*”, es un pequeño lienzo que presenta mayores características de la escuela flaménea que el Cristo de la sacristía. El Señor sostiene entre sus manos largas y pálidas el pie de uno de sus discípulos para probar su santa humildad. En medio de las sombras surgen en tonos bronceados las figuras de los demás apóstoles que esperan su turno de la ceremonia. Son estos amarillos rojizos de las figuras, destacándose suavemente en la penumbra que envuelve el lienzo, lo que nos hace pensar en los hermosos de Van Dick y en el aire húmedo y amarillento en que Rembrandt lanza una lumbrada de sol o infiltra un rayo de luz descarriado.

Un friso en lo alto del crucero de la nave izquierda “Cristo en medio de un grupo de Apóstoles”. Cada uno de ellos es de una acabada perfección, pero hay gran falta de unidad y ninguna relación entre los personajes. La figura del Redentor que en este lienzo ocupa la parte central está tomada de otro lienzo en el que figura sólo Cristo en el altar de la Dolorosa. El dorso inclinado bajo el peso de un corderillo, los músculos del vientre, de los brazos y de las piernas se hinchan en esfuerzo violento bajo la piel amarillenta, cual un Hércules ético cargando el mundo. El pintor quizás intentó pintar en el cordero un símbolo. En el mismo altar de la Dolorosa hay otro Señor de Huanta de factura delicada y colorido suave y bien dispuesto

diferente de los múltiples que analizaremos más tarde del mismo motivo.

En la sacristía apiñados en lamentable disposición están los retratos de los Obispos de esta Diócesis, en sus amplias vestimentas rojas, púrpuras, carmesíes, cubiertas de encaje de Flandes y terciopelos. En sus caras severas, ceñudas o tristes se lee el buen gusto de los dirigentes de la Iglesia Cuzqueña ¡Que gloriosa historia nos cuentan estos lienzos y qué triste prueba de decadencia nos dan los pintados recientemente!

Entre los mejores descuellan el del dadivoso y letrado Obispo Don Manuel Mollinedo y Angulo 1673—1699 y el de Don Pedro Morcillo de Auñón 1743—1747.

La Virgen de la Paz, pintada sobre madera, se encuentra entre dos lienzos de los cuales hago mención, aunque es mi propósito ocuparme sólo de las obras que atestiguan valor técnico o artístico; pero como Mons. Bazán y Bustos en una obra "Aromas de América", se refiere a ellos como de hermoso colorido y gran perspectiva, no puede menos refutar tan injusta opinión. Estos dos horribles lienzos que entre ricas molduras y tallados se encuentran en lugar preferente a la entrada del templo, en la parte posterior del coro de canónigos, vienen a testiguar el retroceso lamentable que el arte sufriera en nuestra época republicana. Es una copia en que la línea dura del dibujo recorta las figuras y hasta la luz que baña las salas simétricas y de falsas perspectivas. Los personajes parecen hechos de cartón. Si el original era tan defectuoso y primitivo, seguramente que no merecía el haber borroneado dos lienzos reproduciéndolos. Cuadros como éste colocados en lugares prominentes, donde no podemos dejarlos de ver, en molduras dignas de obras maestras, es el peor consejero que puede tener el público para educar su buen gusto.

La pintura, está probado, es un factor importante en la educación. Un mal cuadro es tan nocivo para la sociedad como un mal libro y es a los dirigentes espirituales a quienes incumbe la conservación del buen gusto estético que es la base de los sentimientos elevados y generosos.

EL TRIUNFO.

Este templo tradicional inaugurado en 1733, encerraba mayor número de obras pictóricas de las que hoy posee; prueba de ello son los innumerables vacíos que muestran sus altares derruidos. Los lienzos que hoy quedan atestiguan que datan desde la fundación del templo y que fueron pintados especialmente para él, pues ocupan lugares determinados; prueba también de ello son las dos copias que se encuentran en la bóveda del presbiterio de iguales dimensiones y que encajan perfectamente en toda la extensión del muro que ocupan. Estos lienzos representan "El Descendimiento", copiado de uno de los tres que pintó Rubens y "Camino del Calvario" de Rafael, existentes en el Museo del Prado y el Museo Vaticano respectivamente. Estas copias si han sido bien ejecutadas en lo que respecta al dibujo, en cambio son muy deficientes como colorido. La mayor parte de los copistas de los grandes maestros, ignoraban el secreto que hacía que la lozanía de los colores permaneciera intacta al través de los siglos. Podrían copiar un cuadro perfectamente, pero a los diez años los tonos palpitantes de las carnes se opacaban por la defectuosa combinación de los colores y la mala disposición de las pastas y glacés. Unos tomaban preponderancia sobre otros, los óxidos invaden el cuadro dándole tonos azulados y rancios y toda la copia que quizás al principio tenía la misma

tonalidad brillante, la misma exuberancia de vida, pasados algunos años, se opacaba y hoy nos dan la sensación de las cosas antiguas y muertas que nos dan estas dos copias.

Modelo del género de la pintura mestiza y quizás lo más acabado como trabajo, como obra de arte propiamente cuzqueña, son los cuadros de enjutas que en número de cuatro adornan el templo. Estos nos prueban que a medida que el tiempo pasa la escuela cuzqueña se perfecciona y se aristocratiza. El autor fué discípulo o sea inspirado en los mismos métodos del autor de los lienzos históricos de la parroquia de Sta. Ana, que analizaremos más tarde, sobrepasándolos con una limpieza de colorido y dominio experto, que sólo se alcanza después de haber dominado muy bien la técnica de la paleta. Se adivina en la factura meticulosa y pulcra, en lo dilecto de los afectos y recursos finamente aprovechados, la tranquila abnegación de un virtuoso y la emoción ungida de sensibilidad de un solitario. El primero de estos lienzos encima del arco del Bautisterio, representa "*Nuestra Madre y Señora de la Descensión que bajó de los cielos a este lugar sagrado del Suntur-Huasi*". Acompañan a la virgen, el apóstol Santiago y el profeta Tobías; estas dos figuras superan a la de la virgen. Son más naturalmente humanas en sus actitudes, serenamente pintadas, tienen una actitud muy parecida a San Francisco y San Juan Evangelista, que colocó Andrés del Sarto al lado de su "*Madona de las Arpías*". En el primer plano tres indios y tres indias de rodillas se unen en acción de gracias a la virgen. El ropaje de estos indios es incaico, con bastante influencia española. El autor de este lienzo sin apartarse de su orientación realista, se manifiesta un gran decorador. Las dimensiones de los personajes son tomadas de tal manera que a la distancia en que se ven apa-

recen de tamaño natural, los pliegues de los mantos también pueden observarse logrando un efecto sin artificio.

Al frente de éste se encuentra el segundo de estos lienzos, el cual se halla en parte destruído por las lluvias que penetran por el vidrio roto de la ventana y que nadie se ha cuidado en raparar. En él figuran los mismos indios en el primer plano, en tamaño natural y cubiertos con turbantes. Santiago dormido en el plano superior a la derecha, recibe en sueños al ángel anunciador de la victoria al lado opuesto, guardando la simetría escrupulosa de las otras telas, la virgen ora; ésta es la parte poco visible por los estragos que ha sufrido este lienzo que es el de menos valor entre los cuatro.

En el tercer cuadro que tiene gran riqueza de matices y detalles, aparecen los indios revestidos de la fantástica vestimenta incaica y española del siglo XVI, cubiertos de *llautos* y asistiendo, en el más curioso consorcio con los reyes magos, al nacimiento del niño, quien les es presentado por la virgen.

A pesar de lo ingenuo del motivo, este cuadro resulta el mejor. Hay en el pintor mestizo una sólida base de dibujante, una firmeza constructiva que le autoriza a edificar las más audaces fantasías.

El cuarto es el que representa a Jesús predicando a los indios en un extremo y al otro, en grupo, San José y la Virgen teniendo a sus pies dos indios de rodillas y suplicantes.

Todos estos cuadros están inspirados en la escuela sevillana que fué la que más influyó en la manera y métodos de esta clase de composiciones de la escuela cuzqueña.

Es lástima que estos cuadros estén abandonados a un fin próximo. Todo el templo presenta el aspecto de ruina inevitable. Un plumero y una

mano de barniz, harían revivir el brillante colorido y admirar las líneas elegantes de estos lienzos meritísimos que sin embargo hoy pasan casi inadvertidos.

“El Señor de los Temblores,” es un cuadro copiado por un pintor mestizo de la imágen regalada por Carlos V. a la ciudad del Cuzco y existente en la Catedral. En este cuadro el pintor nos muestra plenamente la formación del proceso evolutivo de la primera época del arte colonial, cuando la fusión de las dos artes no se había realizado, cuando subsistían ambas sin mezclarse. El decorado, la disposición de los candelabros al lado del crucifijo, denotan la ingenuidad franca, espontánea del primitivo artista cuzqueño. Estos candelabros son de fabricación mestiza y las flores alineadas al pie del crucifijo presentan el mismo aspecto que hoy se observa en los santuarios de pueblos. El Cristo acusa la misma anatomía exegerada de la escultura teniendo la pierna derecha recogida como si fuera a apoyarla sobre la otra, y el paño caído hasta cubrir las rodillas. Tales cristos corresponden a la creación del siglo XIV. Este lienzo es curioso de anotar sólo como muestra del arte cuzqueño en su primera época de desarrollo.

Otro cuadro que tiene los mismos caracteres es el que representa el terremoto del año 1650 en el Cuzco, mandado pintar por Don Alonso Cortez de Monroy a principios del siglo XVIII. Grotesco en su colorido, primitivo en su concepción, falso de perspectiva, absurdo en la disposición de todos sus planos, este lienzo tiene sin embargo el atractivo de las cosas originales. Excepto el plano del antiguo Cuzco, todo en el tiene carácter de invento personal. El retrato del señor Monroy que ocupa el plano inferior a la derecha del cuadro, es una loable tentativa, incipiente aún, pero que presagia ya el dominio que más tarde alcanzaran nuestros

artistas en este difícil género pictórico. En la parte superior está reproducido, con bastante justeza de dibujo la Santísima Trinidad del sevillano Pacheco, cuya mayor gloria fué el haber sido maestro de Velazques.

En resumen, apesar de su banalidad este lienzo da ya la sensación global de una orientación segura hacia el realismo

CONVENTO Y TEMPLO DE LA MERCED.

Al entrar en este templo sentimos renacer la fe gregaria con la atracción del misterio de la belleza. Todo aquel que haya saboreado la fruta prohibida del pensar moderno, fruta cuyo árbol no se sustenta ya ni en el bien ni en el mal, al entrar en este edificio y contemplar el derroche de arte de los suntuosos claustros, la magnificencia de los tallados, las polícromas representaciones de los numerosos lienzos que desde la entrada aparecen ante nuestra vista, siente renacer las ansias místicas desaparecidas, y tiene que admirar aquellos tiempos pretéritos donde se consagraban tanto al ideal.

Siguiendo un orden determinado, voy a hacer un análisis crítico de los lienzos más importantes desde la entrada al convento.

En la portería llama la atención un cuadro de concepción exótica. Parece que el pintor hubiese querido inspirarse en una de esas espantosas escenas del infierno del Dante. En los oscuros matices del cuadro ha logrado interpretar todo el horror y sufrimiento del martirio sufrido por un pecador. En el gesto del martirizado; hay algo de la lastimera angustia de Laoconte, se debate entre monstruos inverosímiles que le trituran el cráneo y entre serpientes, contra las que luchan sus brazos en esfuerzo violento. Es una bella obra en la

cual no hay un sólo detalle que no esté bien pintado. El artista ha sabido añadir a la rigidez de la pintura esmirriada de los primitivos, una ejecución moderna.

Al entrar a los claustros, del más acabado estilo plateresco, observamos los cuadros que adornan los muros, glorificando la vida y hechos de San Pedro Nolasco, como los glorificara Zurbarán en el claustro de la Merced Calzada de Sevilla; pero cuán diferente! La mayor parte de ellos de una deplorable perspectiva y sin el sentido verdadero de la unidad de representación, y aun de acción. Con todo tienen vislumbres de colorido y composición.

San Pedro Niño, vestido en lujoso traje repartiendo limosna a los menesterosos que tienden hacia él sus manos implorantes, revela talento artístico, dominio de la paleta y facultad de observación. La cara macilenta del cojo sentado en la carretilla expresa con justeza el sentimiento de gratitud.

Hay otros que son interesantes por las particularidades que presentan. La muerte de S. Pedro Nolasco, en la que el retrato del Obispo Molinero hace el papel del Obispo de Barcelona, D. Pedro Cendra, que según la tradición nunca se apartó del lecho del moribundo, es el mismo retrato que figura en la iglesia de S. Sebastián, y que ha servido de modelo para muchos otros, pero torpemente ejecutado.

Otro de los cuadros que demuestra una pagana ingenuidad y en la que el autor quiso sin duda simbolizar una idea, es el que representa a la Virgen amamantando de un seno al Niño Jesús, y del otro a S. Pedro Nolasco. El Niño descansa en su regazo mientras el Santo yace de hinojos. Una beatífica expresión en su mirada. El pudor de los modernos mercedarios, ha hecho cubrir los senos

con una capa de pintura blanca. He aquí la curiosa leyenda que reza al pie del cuadro:

“A la hora que tocaban las ceremonias de (devoción que plantó N. P. S. Pedro Nolasco en toda España) Se hallaba el glorioso patriarca en altísima contemplación de la pureza de María Sma. cuando más encendido en ella, se le apareció, la soberana reina de los cielos toda vestida de blanco con su precioso hijo en los brazos convidando a Nolasco uno de sus regalados pechos a que gustara del néctar divino; no se atrevía el humilde de aproximarse a recibir tanto favor, abatiéndose como indigno en la tierra; hasta que el niño que tenía María Sma. en sus brazos le anunció a que subiese a tan alta dicha poniéndose los redentores a sustentarse de aquellas divinas fuentes de preciosa leche”.

Estos lienzos fueron pintados por Ignacio Chacón el autor de los lienzos de Ocopa en 1763.

La sala capitular, tiene el aspecto de los salones regios de los palacios españoles. Los muros cubiertos de tallados y riquísimos adornos, los cuadros de enjutas, son bellísimas composiciones, todos rebosantes de vida color luminosidad. Sobresalen entre ellos una virgen inspirada en la Concepción de Murillo; el retrato de un venerable de la orden, de pie en actitud de recibir una inspiración celeste, con la pluma sobre el Evangelio abierto. Tiene el mismo tono sobrio, el mismo gesto elegante que los retratistas cuzqueños daban a sus personajes. El retrato de otro mercedario en la tercera enjuta tiene los mismos caracteres y revaliza con el primero en su factura admirable. Los rasgos fisonómicos expresan una celeste espiritualidad.

El lienzo de la última enjuta, a la derecha, “La Aparición de la Virgen a D. Jaime de Aragón”, es

sin duda una copia hecha en en España de un cuadro de la Catedral de Toledo.

En los claustros superiores, los retratos de Dña. Usenda de Loayza y Bazán y de D. Cristóbal de Vargas y Carbajal. Como he dicho la escuela de pintura cuzqueña alcanzó su mayor grado de perfección en el retrato. Las alegorías religiosas, las escenas místicas, las anécdotas históricas, todos los temas de composición tenían por base el retrato. Muchos de los pintores reputados buenos entre nuestros artistas del siglo XIX, como Luis Astete, San Cristóbal y otros, no alcanzaron el vigor, la justeza, el buen gusto de los retratistas cuzqueños.

En los dos retratos a que me refiero se nota la influencia de la escuela flamenca, que inspiró a los artistas españoles desde principios del siglo XVI y por consecuencia a los cuzqueños. Esta influencia es palpable en el retrato de Dña. Usenda, cuya perfección haría dudar de haber sido esta obra ejecutada en el Cuzco, si no fuera porque representa una persona conocida por sus hechos y obras piadosas en la historia del Cuzco. Dña. Usenda está de pie, en actitud noble, con un hermoso vestido blanco adornado de encajes y bordados, su fisonomía sanguínea revela salud y vida, la nariz ligeramente respingada y tosca, da la sensación de vida laboriosa de las damas de la aristocracia de aquella época. El retrato del señor de Vargas no tiene las cualidades del primero, el artista no consagró el debido tiempo en su ejecución y el ropaje es duro y acartonado. Hay también una ligera desproporción entre la testa y el cuerpo. Nos da la impresión del noble agricultor vestido de cortesano. Ambos retratos tienen el mismo tono que empleara el flamenco Van-Dick y el holandés Rembrandt, pero sin esa infinita transparencia en cuyos secretos no pudieron penetrar los imitadores

cuzqueños. ¿Cómo hubiera podido descubrir el nativo artista que Rembrandt esbozaba primero en rosa, para después dar la luminosidad de colores que hoy constituye su aureola?

Fueron ejecutados estos retratos por Juan Osorio, pintor mestizo cuya firma he descubierto en otros lienzos que llevan el mismo estilo y están ejecutados con igual habilidad en la técnica. Este artista llegó a interpretar de manera personal, a la perfección, los sabios matices, las rosas transparentes, la manera realista de las innumerables copias de los maestros flamencos que invarieron los templos y mansiones cuzqueñas.

Notable como lienzo decorativo es el de "La coronación de la Virgen". Este cuadro representa una de las características, muy original, de la manera de pintar de nuestros artistas. Tomando los métodos bizantinos de recortar las figuras en molde, vencieron la rigidez que resultaba de este primitivismo, añadiendo una ejecución moderna. La anatomía del Cristo que corona a la Virgen es perfecta. La disposición de los ángeles y de los demás personajes nos recuerda un cuadro de Memling en la Catedral de Malines; pero el artista cuzqueño abandonó el colorido tétrico y monótono del pintor flamenco, dándonos una paleta que sorprende por lo moderna. Es lo que más vale en el lienzo; parece estar bañado en luz, sobre el brillo argentino y rosado del tono general los amarillos de oro, los azules turquíes los verdes tachonados; las tonalidades quebradas y vueltas a enlazar rematan con deliciosa armonía aquel fausto de mística voluptuosidad. Otro lienzo de influencia florentina que nos da clara idea del grado de adelanto a que llegó la composición en los temas pictóricos, es el situado en el zagúan que comunica los dos claustros superiores. Representa "La Virgen en el facistol" rodeado por un coro de ángeles. Su sonrisa

es noble y misteriosa como la de una Madona de Vinci, con la mano alargada y fina muestra a San Pedro, contrito, su lugar vacío en el coro. La leyenda cristiana nos cuenta que San Pedro se olvidó de asistir al coro de media noche. Al llegar retardado encontró a la Virgen esperándolo. El santo viste el hábito mercedario que cae en pliegues ordenados, con noble y sencillo efecto. En las actitudes de los ángeles no hay esa chabacanería teatral de que echan mano aun muchos pintores modernos. La luz está dispuesta con justeza y verdad, invade la acción tenue y delicada dándonos sensación de la hora y del acto, el tono general es discreto. Este lienzo se encuentra bastante deteriorado y apesar de los buenos propósitos del monje artista que posee el convento, temo mucho no se pueda salvar esta magnífica obra. El arte de retocar no está hecho de buenos propósitos; hay que tener sólidos conocimientos no sólo de la química de los colores, sino también de los métodos empleados por los artistas antiguos.

En el zaguán opuesto un lienzo de grandes dimensiones con la genealogía de los más conspicuos padres de la orden, firmado por Pacheco, pintor cuzqueño de mediados del siglo XVII. Figuran en este cuadro unos ochenta medallones con retratos de bustos y medio cuerpo, al pie de cada uno está el nombre y calidad del personaje. Lo más admirable es que cada inscripción corresponde a la psicología del retratado. El dibujo es correcto, los fondos y el colorido aunque pecan de sobriedad, son discretos y bien dispuestos. El pintor debe haber sido algún monje intelectual imbuido de distinción y buen gusto.

En el primer altar de la sacristía arreglado con el lujo y buen gusto de los tiempos pasados, existe un Cristo anónimo que el vulgo ha bauti-

zado "El Cristo de Velazques" como al de la Catedral el Cristo de Van-Dick. Tanto es de Velazques uno como de Van-Dick el otro. El eclecticismo de los pintores cuzqueños, está representado en él. Tiene de Velazques, de Van-Dick y sobre todo de Zurbarán. La manera como está tratado con el gusto supremo de la sencillez, hacen de él casi una copia fiel del cuadro del pintor sevillano, sin embargo tiene detalles de composición que son de Van-Dick y de colorido de Velazques. Los contornos perfectos del cuerpo del crucificado pónense de relieve bajo el soplo del aire que agita el paño que pende de su cintura esculpida bajo la caricia de la luz. Esta luz y este colorido nos hacen reconocer a Velazques. El sol no brilla en sus pinturas; la luz que emplea es tenue y palidece en el fondo de de sus cuadros aprisionada en la sombra de donde surge como surge el mundo del caos, según el mito "es aquella luz severa como el alma castellana" y que sólo vale por su juego con la sombra fúnebre en penetración mutua.

Lástima que la testa mal adaptada de otro crucifijo destruya la armonía anatómica de la obra. Aparece como esas estatuas que se les ha roto un miembro y ha sido mal enmendado; pero apesar de este defecto como obra de arte este lienzo llama justamente la atención y es muy superior al de la sacristía de la Catedral.

En el mismo altar, a cada lado del Cristo, los retratos de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato; San Pedro especialmente es un retrato acabado, pintado largamente. El artista sale ya de las recetas pre-rafaelistas, detallistas y esmirriadas. Ha sabido a grandes pinceladas dar la impresión de los cabellos y la barba, sin haberlos pintado minuciosamente, usando un color transparente formado por tonos de dulce claridad. Gracias a los glacés colocados sabiamente sobre los empas-

tes bien hechos, el santo conserva una expresión de verdad religiosa. Su musculatura formada de hombre sano, aparece bajo el hábito que tiene su propio lenguaje, que nos habla de la paz del claustro.

San Ramón Nonato nos manifiesta las mismas perfecciones, aunque la influencia de la escuela Sevillana es más marcada que en el primero y la técnica menos original.

San Antonio Abad, de pequeñas dimensiones, es un bello ejemplar de las obras artísticas que nos venían de Europa y que sirvieron de estudio e inspiración a nuestros artistas. es una joya de arte de la escuela Veneciana. La luz copiosa y rica, la consonancia sana y jubilosa de los tonos unidos o antagónicos y el brillo sensual del color, en que descollaron Correggio, Tintoretto, Ticiano y otros.

En la biblioteca hay un bello lienzo representando a San Jerónimo. Un hálito de inmortalidad pasa por la figura apocalíptica del santo y mártir. El cuerpo fibroso, enjuto de viejo, alcanza toda la realidad que en arte se puede dar a una figura. El autor ha sabido pintar esas reseca das carnes, que componen un poema de sufrimiento, con el mismo brillo palpitante que daba Jordaens a los exuberantes viejos bacos, a los pliegues de esos estómagos flamencos, flácidos y repletos. La cara pierde algo de su valor por el torrente de lagrimas que afluyen de sus ojos, pero es de un convencionalismo simbólico; el artista por medio de sus exageraciones ha querido expresar mejor su idea de extenuación física, de cansancio y sufrimiento.

San Laureano es otro lienzo de grandes dimensiones y de un arte inmenso. El Santo colocado en el centro del cuadro, sostiene entre las manos su propia cabeza que ha sido decapitada. En el cielo

en armonioso batir de alas los ángeles, de entre las nubes lucen sus armoniosas testas y sus dulces ojos para contemplar y ensalzar al santo; otros echan flores sobre el herido que es sostenido por dos bellos y robustos ángeles. En las partes laterales del primer plano los retratos del hidalgo donador del cuadro y su señora que ha podido identificar como personajes cuzqueños, rodeados de soldados con lanzas, del pueblo que admira, y de algunos piadosos que se lamentan; entre la multitud, algunas figuras de herejes, enemigos de la religión, que confundidos ante el milagro huyen en actitudes despavoridas.

Es un cuadro que convida a la contemplación apesar de lo ingenuo del motivo. El dibujo no tiene un solo defecto, es severo, la sabia disposición de los colores, crudos a veces da relieve admirable a todas las figuras y marca los planos con justeza. Rubens no hubiera desdeñado poner su firma bajo esos querubines palpitantes de colorido fresco, exuberante y delicado.

En la Sala de Recibo, está el retrato de D. Diego López Domínguez, pintado por Luis Zolórzano, a fines del siglo XVII. Zolórzano fué pintor cuzqueño en las postrimerías del arte y esplendor de la ciudad colonial. Este lienzo tiene una contextura y técnica moderna. Diríase un retrato exhibido en los últimos salones de París.

“Una Dolorosa” de pequeñas dimensiones, 40 por 50 centímetros. Este cuadro debe haber sido pintado por el mismo autor del Cristo de la Sacristía; los mismos matices, la misma disposición de sombras; el gris azulado como tono general. La figura es patética de sufrimiento, los pómulos levemente rojos, nos hacen entrever la vida bajo la piel macilenta.

FELIPE COSSIO DEL POMAR

(Continuará).

La concepción del otro mundo en tiempo de los incas.

Las creencias del Otro Mundo y de la Inmortalidad del Alma son comunes y naturales a todos los pueblos primitivos, y subsisten hasta hoy en las sociedades más cultas. "Responden pues a una necesidad psicológica de completar respecto del hombre, el proceso que interrumpe la muerte, y respecto de la naturaleza, el mundo que limita el horizonte y el suelo, con otro que está más allá de donde alcanza la vista".

Como las demás de la especie humana, estas ideas han sufrido procesos evolutivos ascendentes desde el hombre primitivo hasta el de hoy. Así, la historia testifica que la idea del otro mundo supra-sensible y abstracto, concebida por los pueblos de elevada cultura, es precedida todavía por otra, en que los dominios de los muertos no se separaran del dominio de los vivos, superviviendo aquéllos en este mismo mundo sensible y concreto. Asimismo, el alma antes de ser considerada como una entidad separada e independiente del cuerpo, lo es todavía como fuerza residente en éste, como parte reintegrante de la personalidad física.

En el Perú, hasta la venida de los españoles, los respectivos sistemas del mito aun no habían llegado a un estado tal que signifique un considerable desenvolvimiento intelectual. Así tenemos que los caracteres del otro mundo, todavía no se determinan con esa concreción de la metafísica de otros pueblos, por ejemplo, de los egipcios, mahometanos, etc. que designaban a las almas, después de la muerte, a mansiones ultraterrestres de castigo o descanso, según que en vida hayan practicado el mal o el bien, respondiendo de este modo estos conceptos a ideales éticos. Entre los peruanos la fantasía aun no llega a trasportar a las almas al cielo o al interior de la tierra.

Mariano H. Cornejo en su libro "Sociología General", una de las obras que honran a la intelectualidad peruana, al ocuparse de un modo general de la evolución del mito, toca en la mayor parte de las veces, en lo que respecta al Perú prehispánico. De la cuestión que nos ocupa dice que en el antiguo Perú, con su vaga idea de la vuelta al sol, en la China donde el antepasado está en la tableta sagrada o en la tumba y es invitado a los banquetes, y en el mismo Japón con su manisuo guerrero, el otro mundo está despoblado y es un concepto pálido que tiene importancia secundaria. En la misma Grecia, a pesar de su fecunda imaginación, los poemas homéricos demuestran que las almas antes de conseguir una residencia especial habitaron esta tierra (1). Asimismo, pues, en el Perú Incaico, las almas no van a otro mundo distinto de la tierra, sino que continúan en ella misma; categoría de concepción de la que, dieron ya indicios de salir imaginando confusamente un mundo ultraterrestre, pero que no la prosiguieron por el predominio de otras formas míticas.

(1) Sociología General, tomo II, cap. II.

Una de las propiedades del animismo en sus primeras formas, dice el mismo autor, es llenar de espíritus toda la naturaleza, motivo por el que se detiene el desenvolvimiento de una o varias mansiones de ultratumba, porque encadena en este mundo los seres destinados a habitar el otro. Para el peruano, la tierra está llena de espíritus de sus muertos que quedan vagando en el derredor de sus tumbas [MACHCHAY O CHULLPA], o en cualquier lugar donde estuvieren echados los restos humanos, como cráneos, fémures etc:

Parece, pues, que esta idea estaba relacionada con la forma predominante que tuvieron de concebir el alma, cual fué, de considerar como un elemento vivificador y localizado en casi todos los órganos del cuerpo, a los que se atribuía los poderes anímicos como una condición propia y subsisten aún después de la vida.

Hemos acudido para pensar de este modo al Folk-lore, material muy rico y útil, y fuente que arroja mayores evidencias en los estudios de todas las ramas de la mitología, ya que el mito, acaso como ningún otro producto social, es el que ha tomado las más profundas raíces en el corazón humano. No se puede, pues, prescindir de todos esos sedimentos que guarda aún el alma del aborigen, sobre todo en nuestra situación de carencia de documentos verídicos, de deficiencia de recursos de información. Las relaciones de los cronistas peninsulares y mestizos, como sabemos, día a día van menguando en su importancia histórica, debido a constataciones conforme a los métodos modernos.

Pero no se crea que en el Folk-lore, se obtienen esos datos con la misma facilidad que tal vez se suponga, pues, no se puede observar detalladamente en pocos días la vida del aborigen, ni tomar como verdadera una respuesta dada por el indio a

una interrogación súbita sin ningún precedente oportuno, como hacen nuestros folkloristas. Será porque su psicología es como Prescott dice. "El secreto y el silencio son cualidades características del americano y casi tan invariable como el color particular de su piel", o porque la constante vida de engaños y sonsacamientos a que ha estado sometido desde el primer europeo que conoció, es que el indio nunca puede decir, de buenas a primeras, nada cierto sobre lo que se le inquiera. Por eso para obtener un satisfactorio resultado este método de investigación, conviene, si fuera posible, vivir cerca del indio, por algún tiempo, procurar ser admitido como partícipe en sus ceremonias y creencias, para analizarlas cuando menos se dé cuenta. Sólo así, llevando una vida campesina, una vida como la que Ricardo Rojas llevó desde su infancia en el bosque argentino de la que nos describe en su obra muy americanista, titulada "El país de la selva", podremos penetrar en el fondo oculto del espíritu mítico original del indio.

Adoptando este camino, he obtenido datos que todos ellos los daré a conocer en su debida oportunidad. Ahora aprovecho de los que conciernen a la tesis de este trabajo.

Hemos dicho que los peruanos concebían un alma vivificante, el que después de la muerte tenía su residencia en esta misma tierra. Y a esto vamos. Actualmente los indígenas se valen como de agentes positivos de brujería de todo aquello que forma parte del cuerpo y sobre todo de lo que crece como pelos, uñas, etc. o de residuos de secreción, orina, saliva, estiércol, o por lo menos, de objetos que siquiera hayan rozado el cuerpo del individuo a quien se desea hacer daño, como ropa usada, papel en que aun se encuentran las letras escritas, etc., en la creencia de que en todo esto queda un algo de la persona, siquiera una huella de su alma

que se liga con cuanto se pone en contacto.

La sangre merece de parte del indio una gran estimación; cuando le sale por las fosas nasales la recibe en la palma de las manos para sorberla inmediatamente; desde luego, constituye medio eficaz para enardecer el ánimo del indio en una lucha de fuerza, el sacarle la sangre, entonces acomete al adversario como si éste le hubiera hecho perder gran parte de su existencia.

En ninguna circunstancia como junto a una CHULIPA, se puede observar la creencia del aborigen con respecto a la vida futura del hombre. Cuando dentro de esas bóvedas se ven huesos, pedazos de piel disecada y algunas veces hasta momias íntegras, el indio aconseja no tocarlos, porque cree que, conteniendo el espíritu vivo del individuo muerto, que tiene facultades grandes por las que cuando quiere se puede poner en movimiento, el contacto puede causarle algún mal manifestado generalmente en enfermedades. Pero ha de imponerse en algunos casos la necesidad de tocarlos, por ejemplo, para colocar estos restos en un lugar reservado cuando se hallan abandonados, por alguna casualidad, en lugares de constante tráfico, entonces previamente se les ofrece QUINTUS de coca (1) CHCHALLAS de licor (2) u otras cosas propias de su ofrenda a sus huacas. Este respeto tan severo que se tributa a algún resto humano, no creo que sea consecuencia tan sólo de un afecto a todo lo que pertenece al ser querido en vida, pues ese respeto también es para los despojos de un ser cualquiera aún desconocido, sino resultado de esa creencia en que el alma está adherido a cualquier órgano del cuerpo. De aquí que en tiempo de los incas se daba gran valor, como en Egipto, a la

(1) QUINTU, ofrenda de coca que se pone de tres en tres hojitas

(2) CHCHALLA, porción de chicha o licor que se echa sobre el objeto a que se propiela.

conservación del cuerpo, porque destruyéndose éste, desaparecía el espíritu, creencia que dió lugar a que haya surgido el método de la momificación: pero como el cuerpo era hecho de tierra y le verían convertirse en ella, de donde le llamaban ALLPACAMASCCA, [1] preveían contra un total desaparecimiento de la personalidad física, colocándole junto al cadáver un sustituto consistente en un ídolo que pasaba a ser residencia del espíritu. A estos ídolos llamaban HUAYCCE, o hermano, y más tarde deificados, originaron un dominante culto idolátrico [2].

Esta concepción del alma como parte adherida a los órganos del cuerpo fué, sin duda, la que dió lugar a que no progresaran los mundos de ultratumba como residencia de las almas, puesto que éstas sobrevivían, como hemos dicho, en esta misma tierra donde estaban sus respectivos cuerpos. La muerte, por consiguiente, no era el fin de la existencia sino un sueño prolongado de que se despertaba de vez en cuando, para sentir las mismas necesidades que en vida, ya sean nutritivas o dinámicas.

Garcilaso de la Vega dice, que viendo poner las uñas y cabellos que se cortaban, en agujeros o resquicios de las paredes, preguntaba a diversos indios y en diversos tiempos, para qué hacían aquello, y todos le respondían las mismas palabras diciendo: sábete que todos los que hemos nacido hemos de volver a vivir en el mundo, y las ánimas se han de levantar de las sepulturas con todo lo que fué de sus cuerpos No para la gloria ni pena, sino para la misma vida temporal, QUE NO LEVANTARON EL ENTENDIMIENTO A MAS QUE ESTA VIDA PRESENTE (3).

[1] Garcilaso de la Vega "Comentarios Reales", libro II, cap. VII.

[2] Markham, "Los Incas del Perú" cap. VIII.

[3] Ob. cit. libro II, cap. VII.

¿Dónde, entonces, en qué parte de la tierra, situaron la residencia de sus almas? Como los israelitas en el Scheol, los griegos en el Hades, los romanos en el Orkus, los germanos en el Niflheim, lugares de la tierra o sitios debajo de ella, o como los cheroqueses que colocan la aldea de las almas entre rocas y montañas o bajo el agua (1), los peruanos la situaron en los montes solitarios, en las quebradas inaccesibles, en los llanos desiertos, debajo de las peñoleras, allí donde las gentes no andan, RUNACC MANA PURISCCAMPI, (frase textual) y en fin en cualquiera parte donde haya silencio y mutismo, ya sea de día o de noche. Para los costeños generalmente es en una isla lejana del occidente. "Los del pueblo de Huacho y otros de la costa dicen que van a la Isla del Huano y que los llevan los lobos marinos, que ellos llaman TUMI" [2].

A toda esta serie de accidentes físico-terrestres que se asemejan entre sí por una sola condición, el silencio, no pudieran reunirlos bajo un solo nombre propio y exclusivo, pero sí de un modo genérico, por su peculiaridad común, habránlos denominado, regiones mudas y silenciosas o sean UPAMARCAS.

Esta denominación ha sido por algunos estudios de hoy, interpretada como si se refiriera a un mundo abstracto, separado de la tierra y situado en el más allá de sus límites, algo así como el HANAN PACHA o el UKJÜ—PACHA, siendo así que como acabamos de ver, no se refiere sino a lugares que pueden ser del dominio de vivos y muertos.

El jesuíta Pablo José de Arriaga apórtanos concordante a este punto el siguiente dato que copiamos literalmente: "No tienen menores engaños

[1] M. H. Cornejo, ob. cit.

[2] P. Arriaga, colecc. Urteaga, Idolatría en el Perú, pág. 70

ni errores en su último fin que su primer principio, AUNQUE PONEN MENOS TERMINOS Y PARADEROS QUE EN ÉSTE. Común error es de todos los pueblos de la sierra que se han visitado, que todas las almas de los que mueren van a una tierra que llaman Upamarca, que podemos explicar a la tierra muda, o de los mudosOtros tienen por tradición que las almas de los difuntos van donde están sus HUACAS" (1). El misionero no precisa cuál era y donde estaba esa Upamarca. Sus informadores se refirieron seguramente a los lugares silenciosos que hemos indicado, pero él, con su inteligencia que estaba dominada de prejuicios de su religión, cuyo sacerdote era, habrá, tal vez, creído que los indígenas hacían alusión a un descanso de almas inconocible, situado en el subterráneo o en el cielo. Nada de esto. El Upamarca, si no estamos en un error, lo hemos explicado cuál era.

Donde no hay gente, ahí están las almas. Por eso ese dicho común de los indios, refiriéndose a los lugares inhabitados: ALMACC TIANAN, lugar donde viven las almas (2).

Visitando un aborígen a su vecino o amigos suyos, sucede a veces, que éstos están fuera de su aposento. No encontrando a nadie el visitante regresa expresándose en esta forma: HUASICCA CHCHINMI CASCCA, ALMALLAN CHAIPECCA HUACASIAN, [la casa había estado silenciosa, sólo las almas están llorando allí].

Era condición precisa la estabilidad del silencio para la tranquilidad y expansión de las almas. Seguramente a esto se debe, que se hayan elegido los lugares desiertos o escarpaduras para la cons-

[1] Ob. cit. pág. 14.

[2] Esta palabra ALMACC que procede del castellano, ha sustituido a las dicciones netamente quechuas: ASIN que significa anima, AYA, cadáver, y HUASOCC, el que muerto. Nuestro propósito es presentar las frases tales como las hemos oído hablar al aborígen.

trucción de las chullpas o machayes, que según Arriaga en algunas partes llamaban también SAMAY, o sea el descanso (segundo).

Consisten, como hemos visto en algunos pueblos, en bovedillas de una arquitectura tosca. En otros como en Tiahuanacu, donde en aymara se les dice AMAYAUTA, presentan el más posterior de los estilos arquitectónicos incaicos, (sillares de poliedros regulares). En esta especie de habitaciones colocábanse los MALLQUIS que eran los cadáveres disecados.

Interrogados hoy, acerca de dichas construcciones, dicen que son las casas de los viejos antiguos, ÑAUPA MACHUCUNACC HUASIN, quienes actualmente siguen viviendo a manera de los de esta vida, no sólo en cuanto a lo material, sino también en cuanto a lo social, pues en las largas conversaciones a que se invitan entre vecinos, o en los grandes banquetes que disfrutan en el aniversario del día de su ausencia de la compañía de los vivos, HUATANCHANA, el difunto conserva todavía de alguna manera, el lugar que ocupó en la sociedad. Hay a veces que abandonan su descanso para vagar por los alrededores, habiendo ocasiones en que se cruzan con un ser de esta vida al que con su encuentro imperceptible le causan un mal inmediato llamado KCCAYCCASCCA, cuyos efectos consisten en una palidez del rostro, laxitud del cuerpo y vómitos.

El tabú con respecto al MACHCHAY o chullpa es rigurosamente observado por el indio. No puede ni aproximarse, de lo contrario el MACHU, espíritu subsistente y antiguo, da al violador de la sacritud de su morada la sanción consistente en una enfermedad llamada MACHUSCCA, la que se combate con la COLLPA que viene a ser como material de ofrenda al espíritu ofendido.

Ya sea en el MACHCHAY o en cualquier sitio si-

lencioso donde vagan, viven sufriendo las necesidades del hambre, de la sed, del frío, del cansancio, del calor, etc., necesidades si no son satisfechas como de costumbre, por las gentes de esta vida [cay causay runacuna], ellos mismos con sus esfuerzos y trabajos buscan la satisfacción.

Sintiendo el frío, tienen necesidad del calor, entonces salen de su tumba y van a tomar los rayos del sol de la hora del poniente, que apenas con un matiz tenue de color topacio, baña las cimas de los montes, al que llaman AYACC INTIN o sea "sol de muerto", luz apacible y misteriosa denominada "sol de los venados" por los campesinos colombianos de la novela de J. Isaacs.

Sintiendo el hambre y la sed, apárganlos tomando los mismos alimentos y bebidas que en vida gustaban. Van a la despensa de sus parientes a disfrutar de la esencia espiritual de las cosas, beben la chicha de los URPUK (vasijas), tientan las patatas y el maíz, a cuya consecuencia aquella toma un olor desagradable, y éstos entran en descomposición. La papa en este estado se llama ÑUSA. Es que las almas han sido olvidadas y reclaman su habitual ofrenda, dejando sus huellas con sus manoseos, ALMACC MULLKKURCUSCCAN [1].

Aun también sienten la necesidad carnal, pues, a manera de incubos persiguen a las mujeres cuando están dormidas. Con oportunidad a esta creencia, ocurrió que una indiecita dió a luz una criatura, sin que durante la gestación del feto los padres hayan sospechado nada. Preguntada la hija, quién era el padre del recién nacido, manifestó que ella misma ignoraba absolutamente, y que lo único que pasó fué que un día se había quedado dormida cuando pastaba las ovejas en un cerro donde

[1] Con respecto a la palabra ALMACC véase la nota 2 de la pág. anterior.

habían muchas chullpas. Los padres sin esperar más declaración que ésta aseguraron que el niño era hijo de algún antepasado de la familia, de un espíritu antiguo, de donde le llamaron MACHUCC HUAHUAN.

Hacen también viajes muy prolongados, atravesando por regiones silenciosas y al amparo de la noche, en largas piaras de vicuñas, pero sucede que habiendo llegado tarde a la jornada determinada, sorpréndelos la aurora y como no les es posible continuar de día por su constante bullicio, se guarecen en un sitio escabroso, mientras sus vicuñas se esparcen en los nevados inaccesibles, donde generalmente el indio de PUNA cree ver a estos animales con su respectiva carga. Vuelto la sombra y el silencio de la noche, las almas reúnenlos a sus animales y continúan su camino.....

En conclusión, todas estas tradiciones contribuyen a firmar que el hombre, después de la muerte, no sale de este mundo, sino que continúa en él, influyendo con un poder extraño que llega a adquirir en el bienestar de sus deudos, dando esta concepción como resultado el culto a los antepasados que se sobrepuso aún al Mito Natural. Condición favorable para su intensidad, fué la organización social en ayllus, en que las tradiciones del grupo o familia tomaron honda raigambre.

Sin embargo, parece marcarse en ciertos pasajes de sus leyendas míticas la concepción de un mundo ultraterrestre, paralelamente a la del alma libre que tiene precedente y manifestación en la tendencia de reducir a un solo órgano la función anímica, éste es el corazón. La preferencia que se hacía de él en los sacrificios, las exclamaciones emotivas: SONCCOYPA CUSIYNIN "alegría de mi corazón" SONCCOYMI LLAQUISIAN, "mi corazón está penando", etc.; nos dicen de la localización del alma en el corazón.

Pero el Folk-lore, en cuanto se refiere a un mundo situado en el cielo o en el interior de la tierra, no arroja esa misma abundancia de datos e indicios como en lo que respecta a la morada terrestre. Esta misma pobreza, acaso, prueba la vaguedad de su concepción.

Sólo hay una tradición tan vulgar en nuestras serranías, y es la de creer que la Vía Láctea es un río, MAYU, por donde pasan las almas al ir al otro mundo; y como no pueden atravesar este río por sí solas, tienen que valerse de sus perros negros que los han criado en vida exprofesamente con este fin, porque si fueran estos animales de color blanco demorarían el paso, resistiéndose por el temor de manchar su nitidez con que deben presentarse en la otra vida.

Encontramos gran parte de esta tradición en la monografía escrita por Pablo José Oricain, en la siguiente forma: "Crían perros negros, fiando en ellos los pasarían un río caudaloso que hay en el cielo, tienen por tal la Vía Láctea, que por su conjunto de luminares, hace como faja sobre nuestro meridiano" (1).

Lo que manifiesta que había ya evolución en el pensamiento mítico en el sentido de colocar la morada de las almas en el cielo, sin darle todavía el carácter ético.

El P. Arriaga también toca a esta misma tradición (2), pero poniendo al río como un obstáculo anterior al UPAMARCA.

La vuelta al lado del Sol, el Supremo Padre, de que nos refieren las crónicas, no sería sino creencia propia y exclusiva de la clase noble y gobernante, por considerarse de origen divino, puesto

[1] Apéndice de "Cuzco Prehispánico I Colonial" del Dr. J. G. Céslo.

[2] Ob. cit. pág. 70.

que en las primeras formas míticas "el cielo es mansión exclusiva de los dioses, a la que no van las almas".

La distinción de las clases sociales, el rango superior que se atribuía y el orgullo del ayllu imperial, hicieron imaginar en el núcleo dominante una morada de ultratumba en sitio diferente del que habitaban las almas del común de las gentes, sitio de placeres y goces que incitaban a los servidores y parientes a acompañar al Inca en la vida futura, para lo que se ahorcaban voluntariamente.

Y ni aun así, la estadía del Inca no es completa al lado del Sol, pues, está junto a su pueblo en las grandes fiestas y ceremonias en que sacan las momias rígidas de los emperadores.

Ahora, surge forzosamente esta cuestión: ¿Qué vienen a ser el H'ANAC-PACHA, mundo de arriba, y el UKJU-PACHA, mundo de adentro o subterráneo, conceptos generalizados en el aborigen y tan citados por los cronistas, ya que no pueden ser residencia de las almas puesto que las tienen en la tierra?

El señor Recaredo Pérez Palma, de quien sé que tiene trabajos muy importantes sobre la mitología incana, publicó en "Studium", revista de la Federación de Estudiantes de Lima, un artículo cuyo objeto es el mismo del que escribimos hoy, para el que había basado, como de norma, en las ideas expuestas por M. H. Cornejo. Al tocar al H'anac y Hurin Pachas, toma de Cornejo lo siguiente: "El mito Cosmogónico, que separa los dioses y demonios, y los eleva a la omnipotencia, crea la necesidad de darles residencias proporcionadas con su grandeza,.....de este modo antes que se asocie con el concepto ético, ya el otro

mundo está partido en dos mitades (1), como lo prueban la teosofía órfica, el mito indio, el reyno de Plutón o la leyenda de Osiris'.

Estamos de acuerdo con el señor Palma, partiendo del principio de Cornejo, en creer que el H'anac-Pacha y Ukjupacha, cuyos orígenes están en el mito cosmogónico, no eran sino residencia, respectivamente, de dioses y demonios, añadiendo de nuestra parte, que más después el H'anac-Pacha ya iba siendo residencia de las almas, como nos demuestra la tradición de la Vía Láctea.

Asimismo hacemoslo nuestro, [puesto que también lo hemos recogido] el dato folklórico de la creencia actual de que los habitantes del Ukju Pacha son unos enanos que se ocupan en pescar conejos, de aquí el sobrenombre de Ukju—PACHA RUNACHA a todo individuo de estatura pequeña. Sin embargo, alejámonos del señor Palma en cuanto cree que las almas vayan al HUC—PACHA u Otro Mundo, que para él está formado de cuatro mundos: Samay—huasi, Upamarca, Hanac—Pacha y Ukju—Pácha, de donde con facilidad atribúyeles a los incas la preferencia del número mítico 4. Por lo que hemos discernido anteriormente las almas continúan en el CAY—PACHA, este mundo y el SAMAY—HUASI, que no es sino la Chullpa, y el Upamarca propiamente no son mundos, sino sitios del Cay—Pacha.

Si quisiéramos hacer coincidir con algún número mítico, la división del mundo de ultratumba, sería con el 2, correspondiente al Ukju—Pacha y H'anac—Pacha.

La concepción de estos mundos como residen-

[1] Ob. cit. pág. 254 y "Studium", primer número, pág. 42.

cia de esos poderes, dios y demonio, constituyó, pues, un antecedente *AD HOC* para acomodar una semejanza con las ideas cristianas y facilitar así la conversión.

En este grado de proceso mítico, no hay cómo encontrar el ideal ético para los mundos de ultratumba, mucho más, si las condiciones de la organización social incaica no prestaban oportunidades adecuadas, como sucede, por ejemplo, en la reacción de la religión israelita. La vida misma, no era una decepción o "un mar de lágrimas" que les hiciera anhelar una recompensa futura llena de placeres para los sufridos, y para los malditos que en este mundo disfrutaron, un lugar de pena.

No obstante esto, los cronistas nos hablan de mundos de premio y castigo. Tal sucede con Garcilaso, Cobo, Cieza, etc.

La desconfianza que en respecto de Religión han suscitado en la crítica de personas autorizadas, puede hacerse extensiva a cuanto nos digan del otro mundo.

Riva Agüero, refiriéndose a los indios dice: re-
cataban la antigua idolatría o la presentaban me-
jorada o idealizada y la fingían semejante en al-
gunos casos a la religión católica". Y más des-
pués sigue, "no es aventurado suponer que la idea-
lización y falsificación de la idolatría del Tahuantinsuyu se procedió intencionada y a veces desin-
tencionadamente" [1].

Marekham también impugna así: "Desde luego los cronistas que puesieron por escrito esas tradiciones—sobre creencias—fueron sacerdotes católicos muy supersticiosos, sugestionados por hondos prejuicios, (2).

[1] "La Historia en el Perú", pág. 163.

[2] Ob. y cap. cit.

Por eso, no merecen gran fe, las afirmaciones de los cronistas en lo que respecta a la eticidad de los mundos ultratumbanos, desde luego, sin que esto signifique desconocimiento de la importancia que encierran en todo lo demás.

Universidad del Cuzco, 1923.

Reinando Callo Oñiz.



El nuevo Rector



Dr. Eufracio Alvarez

EL NUEVO RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

En la Asamblea de Catedráticos, celebrada el 1º de junio último, fué elegido, con significativa i rara uniformidad, Rector de la Universidad del Cuzco, el doctor don Eufracio Alvarez, Catedrático de Derecho Internacional Privado i Derecho Marítimo desde febrero de 1910, en reemplazo del Profesor Americano doctor don Alberto A. Giesecke que renunció el cargo por haber sido promovido a otro, tan elevado como el que deja, en el ramo de instrucción.

No es ocasión la presente para juzgar la meritísima i fecunda labor del doctor Giesecke durante los trece años que le cupo dirigir la marcha intelectual i administrativa de la Universidad del Cuzco, desde el momento difícil de su reorganización a raíz del receso de la Institución universitaria durante ocho meses del año de 1909. Quedan en la Universidad todas las obras de mejora material, organización i de estímulo por las investigaciones regional i nacionalista en que la juventud se ocupa de preferencia, i allí están las muestras de unánime aprecio que mereció de la sociedad cuzqueña i de la prensa de la nación toda i del extranjero, por su inolvidable gestión. El Cuzco i su juventud no podrán olvidar fácilmente a quien por tan largo lapso de tiempo imprimió rumbo i orientaciones a la Universidad de esta capital. La REVISTA UNIVERSITARIA, que nació a su iniciativa, vivió alentada por su entusiasmo i perdura con su recuerdo, rinde a su antiguo director i colaborador actual, el tributo de su aprecio i su aplauso.

El nuevo Rector, joven profesional, lleno de entusiasmo i nobles propósitos, ha iniciado su Rectorado bajo los más halagadores auspicios de la sociedad que le guarda acendrada simpatía, de la juventud universitaria que le aclamó, hace años, su MAESTRO, de la prensa que le ha saludado con cariño i llena de esperanzas por el progreso de la histórica Universidad del Cuzco. Su espíritu fino i comprensivo, sus maneras corteses e insinuantes, su inteligencia clara i abierta a todas las causas nobles i a todos los estímulos de ascensión, su amor por el Cuzco, su tierra natal, i su aprecio por la juventud, todo hace esperar que el doctor don EUFRACIO ALVAREZ, en el período de su Rectorado, sabrá hacerse digno del cargo elevado a que sus colegas le han llevado, con todo acierto, empeño i fervor.

J. G. C.

Cuzco, diciembre de 1923.