

TERESA GISBERT

**ICONOGRAFÍA**  
**Y MITOS INDÍGENAS EN EL ARTE**

CUARTA EDICION

EDITORIAL GISBERT Y CIA.

LA PAZ BOLIVIA  
2008

*Genata  
García  
2009*

## ICONOGRAFÍA Y MITOS INDÍGENAS EN EL ARTE

PRIMERA EDICIÓN 1980  
SEGUNDA EDICIÓN 1994  
TERCERA EDICIÓN 2004  
CUARTA EDICIÓN 2008

Derecho Intelectual: © 2008, Teresa Gisbert, La Paz, Bolivia

Derecho editorial para esta edición: © 2008, Librería, Papelería y Editorial Gisbert y Cia. S.A.

Calle Comercio 1270  
Teléfono 220 26 26 - Fax (591-2) 220 29 11  
Correo Electrónico: libgis@gmail.com  
Casilla Postal 195  
La Paz, Bolivia

Depósito Legal: 4-1-1355-08

ISBN: 978-99905-833-2-8

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso de los titulares de los derechos

Diseño gráfico y diagramación: Gabriel Mariaca y Eugenio Chávez

Impresores: Amegraf Ltda.  
Calle Nicolás Acosta 249  
Teléfono 248 48 93  
Correo Electrónico: amegraf@yahoo.es  
La Paz, Bolivia

Portada: Catedral de Puno (Perú). Detalle de las sirenas de la fachada principal. Obra de Simón de Asto (1754).  
Contratapa: Retrato de Tupac Amaru, según "La dinastía incaica de Sahuaraura". Pintura de Olivares (1880). Museo de la Moneda, Potosí.

Impreso en Bolivia – Printed in Bolivia

## PRESENTACIÓN

*El año de 1980 se publicó la primera edición de este libro. Se reeditó en 1994 y el año 2004 con los auspicios de la Editorial Gisbert. La segunda y tercera edición respetaron en su integridad el texto original, mejorando y completando algunas ilustraciones. La tentación de que estas dos últimas ediciones fueran revisadas y puestas al día era grande, pero no me atreví a modificar el texto original para no ponerlo en riesgo de actualizaciones siempre posibles, las que, al final, van creando una nueva obra muy distante de la que se escribió en 1980. Sin embargo, es necesario advertir al lector que es tanto y tan excepcional lo que se ha producido sobre la materia desde aquella fecha que este libro no es más que una aproximación y una modesta introducción a una temática que resulta cada día más actual. Agradezco a la Editorial Gisbert y Cia el que se haya animado a lanzar esta reedición.*

*Quiero reiterar mi recuerdo a los amigos peruanos desaparecidos: Jesús Lambarri, Jorge Bernal y Félix Denegri, así como al potosino Mario Chacón, de ellos recibí siempre una ayuda generosa y desinteresada.*

*Finalmente deseo destacar en esta obra la presencia de mi esposo José de Mesa por la libertad de trabajo que siempre me otorgó.*

## AGRADECIMIENTO

*En esta edición quiero expresar mi agradecimiento a los profesores Thomas Cummins, Gabriela Ramos, Elena Phipps, Juan Carlos Estensoro, Luis Eduardo Wuffarden y Natalia Majluf por haber dedicado su trabajo: "Los Incas, Reyes del Perú" (Lima, 2005) a los 25 años de la primera publicación de "Iconografía y mitos indígenas en el arte". Así mismo deseo felicitar al Banco de Crédito del Perú por esa magnífica publicación.*

presentar un panorama continuo y coherente a las expresiones plásticas de la nación india, la cual al parecer se expresa más fácilmente por las artes que por las letras. Logra insertarse en el esquema occidental, en el manierismo y el barroco, y es a través de estas expresiones formales que pervive aún en el siglo XIX, arrastrando ideales de una cultura sumergida, que se mantuvieron vivos hasta el día de hoy. Sin duda es en el siglo XVIII donde mejor se plasma el espíritu indio después de su contacto con la cultura occidental.

La cultura indígena ha dejado huellas y señales, que es necesario recoger y registrar. Si la obra de arte ha desaparecido, quedará, como dice Kubler, su campo de influencia: las imitaciones, los testimonios escritos, la modificación de otras obras artísticas, etc. Este estudio pretende recoger no sólo los vestigios conservados sino que

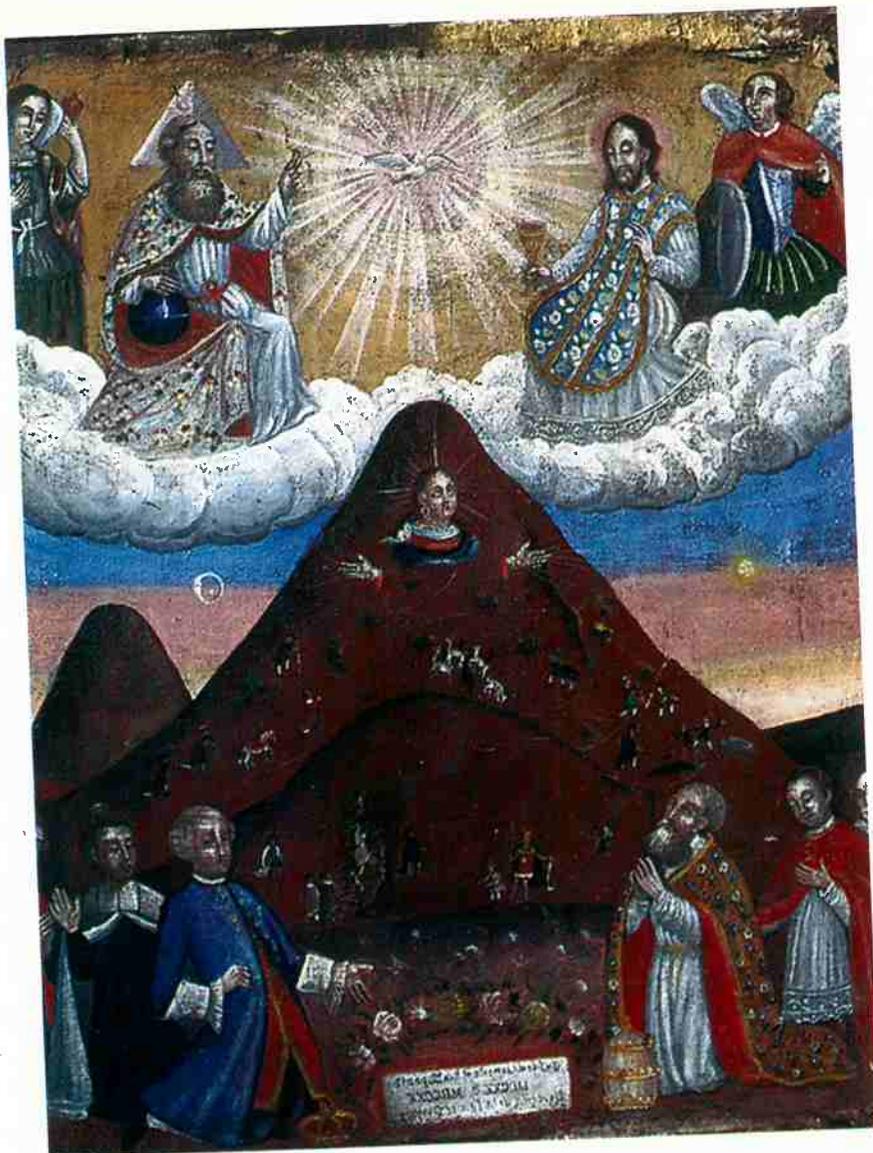
procura dejar constancia de las perturbaciones producidas por aquellas obras que desaparecieron, las cuales es necesario consignar para configurar un cuadro coherente del aporte indígena a las artes. Este aporte debe ser estudiado dentro del contexto cultural virreinal y republicano, es decir que se halla insertado en una estructura formal de tipo europeo, que es la determinante a partir de la conquista. En general nos hallamos ante mitos, anhelos e ideas americanas, expresadas con lenguaje occidental. Algunas veces este lenguaje es modificado como ocurre con el barroco mestizo, los logros espaciales de atrio y posas, y la pintura cuzqueña, en estos casos estamos ante verdaderas expresiones de integración, presuponiendo para estos momentos una recuperación de la propia identidad cultural adecuada al momento histórico vigente.



## Los mitos prehispánicos en el arte virreinal



Anónimo. La Virgen María como Pachamama. Museo de la Moneda, Potosí (Bolivia).



La Virgen-cerro, con Carlos III al pie. Museo Nacional de Arte, La Paz (Bolivia).



Anónimo. Pintura votiva popular con la Virgen sobre el Cerro de Potosí, Colección particular La Paz.



Probable imagen de la Pachamama en una cultura preincaica procedente de Cochabamba. Museo de la Universidad de San Simón. Cochabamba (Bolivia).

## 1. 1. LA VIRGEN MARIA Y LA PACHAMAMA

Varios estudios antropológicos hacen hincapié en esta identificación, escasa en representaciones plásticas que la materialicen; sólo en tiempos virreinales fue representada la Virgen María como Madre Tierra en forma explícita. El ejemplo más importante es el cuadro existente en el Museo de la Moneda (Potosí) donde María y el Cerro de Potosí son un todo. En el lienzo se muestra la montaña con rostro femenino y un par de manos con las palmas abiertas. Es la imagen de María inserta en el Cerro y coronada por la Trinidad. Al pie pueden verse al Papa Pablo III, un Cardenal y un Obispo; al lado opuesto, Carlos V y un indígena cuya capa ostenta la cruz de Alcántara, seguramente se trata de un cacique donante. Todos están de hinojos y ante ellos el mundo. Varios senderos cruzan la montaña en cuyas faldas está el Inca Maita Capac el cual, según algunos historiadores, es quien conquistó el Collasuyo; versión inexacta pero muy popular. Arzans indica en su HISTORIA que Maita Capac llegó hasta el famoso Cerro<sup>1</sup>. A ambos lados del mismo están el sol y la luna cuya representación es frecuente en la arquitectura virreinal; pueden verse en las portadas de Manquiri, Salinas de Yocalla, San Lorenzo, Belén, etc. Sobre su significación volveremos más adelante, pudiendo decirse que son símbolos ambivalentes ya que recuerdan a los dioses de la gentilidad formando parte, a su vez, de la iconografía cristiana<sup>2</sup>. Para el indígena aculturado no era nueva la disposición de una divi-

nidad central, en este caso María-Cerro, flanqueada por el sol y la luna. Este esquema se presenta, aunque en un contexto más complejo, en la famosa lámina de Santa Cruz Pachacuti sobre el altar de Coricancha<sup>3</sup>.

El lienzo de la Moneda tiene una leyenda, parcialmente perdida, donde se lee: "S. S. ATD. (?) Q'uo. REY XV DEL CATHOLICO Y. E. MAXIMO DEL AÑO DE 1520... AL DE SU REYNADO EN ESPAÑA ENTRO CON...". La lectura se puede interpretar así: "Su Santidad Paulo III Carlos V Rey XV del Católico (Sacro) Imperio. Emperador Máximo, el año de 1520... al de su reinado en España entró con...". En un lienzo fechado en 1720 con la misma composición, el Emperador y Pablo III fueron sustituidos por el Papa y el monarca correspondientes, esto hace suponer que el lienzo de la Moneda es anterior a esa fecha en que se actualizaron los personajes.

Existen un total de cinco composiciones sobre este asunto lo que indica que estamos ante una iconografía establecida y divulgada. Estas composiciones son: 1) lienzo de la Moneda, 2) lienzo en colección particular de Potosí fechado en 1720, 3) lienzo de autor anónimo en el comercio de La Paz donde se han suprimido el Inca, el sol y la luna, 4) lienzo en la Parroquia de Copacabana (Potosí) probable obra de Juan Francisco de la Puente (1658), 5) dibujo atribuido a Francisco Tito Yupanqui (1583) publicado por Viscarra.

La versión más próxima al cuadro de la Moneda, es la que se encuentra en colección particular de Potosí, tiene 88 cm. de alto por 74 de ancho y no se conoce su autor. Fue pintada en 1720 y es copia simplificada del lienzo referencial. En este cuadro también se representa a María inmersa en el Cerro de Potosí pero en la parte baja se colocan a Clemente XI y Felipe V con dos acompañantes. La leyenda dice: "SU SDAD. CLEMENTE. EL RX HISPANIA MDCXX A MDCCXX. Devoción de la familia de Quirós". Mario Chacón, quien ha ubicado y descubierto este lienzo, en comunicación personal a la autora, anota: "Debió haberse pintado por encargo de la ilustre familia de Quirós, cuyo miembro más distinguido fue José de Quirós, azogero y benefactor público, que precisamente en 1719, había recibido nombramiento de Maestre de Campo. La centuria 1620 a 1720 podría significar remontarse a los orígenes de la familia".

4 Una versión tardía pasó por el comercio de La Paz. Igual que en las dos composiciones estudiadas muestra, a la Trinidad sobre el Cerro. Se omiten el sol, la luna y el Inca, y a María se la pone con el Niño en brazos. El cerro está simplificado y tanto el Papa como Felipe V están muy desfigurados por tratarse de una copia (probablemente de principios del siglo XIX) realizada sin tener el menor cuidado en personificar a los sujetos retratados. Carece de leyenda.

5 Un antecedente a estos tres lienzos se encuentra en el extraño libro de Viscarra AIMARA AIMARU donde se reproduce un supuesto dibujo del escultor Francisco Tito Yupanqui, indígena oriundo de Copacabana, activo entre 1583 y 1608, y el cual hizo su aprendizaje artístico en Potosí. Afirma Viscarra que el dibujo es copia "isográfica" de un cuadro firmado por Yupanqui que no dice dónde está

aunque da sus dimensiones: cuatro varas por tres. Lo único cierto que se conoce, por la propia autobiografía del artista, es que Yupanqui hizo la imagen escultórica de la Virgen de Copacabana, luego de ofrecer una misa a la Santísima Trinidad. A fin de poder ejercer de pintor y escultor, fue a Chuquisaca a pedir licencia al Obispo, portando una pintura de la Virgen sobre tabla.

Por las crónicas sabemos que la Virgen de Copacabana realizó varios milagros en Potosí, uno de ellos cuando el Cerro se desplomó sobre un grupo de mitayos.

El dibujo atribuido a Yupanqui también identifica a la Virgen con el Cerro de Potosí, María está, no inserta en el monte, sino sobre él; es una representación más ortodoxa y sin duda anterior a la de la Moneda, pues en el dibujo todavía no se ha realizado la total identificación de María con el Cerro. Al pie hay una vista urbana idealizada que trata de representar la Imperial Villa rodeada de chozas circulares en el ámbito correspondiente a los barrios indígenas. Hay dos fechas y dos leyendas: 1548-1588; *Pinxit Franciscus Titus Yupanqui -3ra Vision de Yupanqui- respecto de su imagen y de la Villa de Potosí*. Esta última frase en la explicación de Viscarra, las fechas y la firma, pretenden ser originales.

Sin duda en este dibujo hay mucho de falso, pero refleja una iconografía conocida y existente. El original del cual copió Viscarra no lo conocemos, pero no es ninguno de los tres cuadros estudiados. No es factible que Viscarra haya inventado la composición en su totalidad; debió conocer algún lienzo, hoy perdido, que le sirvió de base.

Viscarra mezcla en su libro datos fidedignos, que figuran en Ramos Gavilán, con otros de dudosa procedencia

y autenticidad, como aquel que dice que la Virgen se apareció a Yupanqui en Potosí. Este importante hecho, que no figura en la autobiografía del artista, corresponde a una versión tardía recogida cuando la historicidad del escultor de la Virgen de Copacabana se había convertido en mito.

3 Si bien el origen de estas versiones mestizas de la "Virgen-Cerro" hay que buscarlo entre 1580 y 1620, por estar ligada esta iconografía a la Virgen de Copacabana, no falta la versión europeizada que es la que encontramos en la Parroquia de Copacabana en la misma Villa Imperial. Allí existe un lienzo que representa el milagro realizado por la Virgen de esta advocación en la Villa. María también está representada sobre el cerro y no dentro de él. El autor de la obra es posiblemente Juan Francisco de La Puente quien realizó en 1658 todas las pinturas de la nave, lugar donde se encuentra la obra.

La relación plástica "Virgen-Cerro" se basa en las elucubraciones de Ramos y Calancha en torno al problema. Ambos agustinos, cronistas del Santuario de Copacabana, estuvieron en Potosí. Calancha hacia 1610 y Ramos en 1619. La parroquia de Copacabana de la ciudad Imperial dependía de los agustinos y es muy posible que en su erección tuvieran parte los citados religiosos.

El espíritu manierista vigente a principios del siglo XVII y la desmedida afición que tenían los agustinos por el "jeroglífico" y la alegoría literaria hacen que a través de una serie de símiles se identifique a María con un Monte. Ramos dice: "María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo" <sup>10</sup> y añade refiriéndose a Cristo: "esto es sin resistencia en las manos ni huída en los pies... es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María" <sup>11</sup>. Aquí esta clara identificación de la

Virgen con una montaña de piedras preciosas, presentando a Cristo como una piedra más, víctima propiciatoria, impedida de huir ni defenderse por falta de pies y manos. Ramos Gavilán, basado en las escrituras, dice que la Iglesia está formada por piedras preciosas (las cuales vió San Juan en el Apocalipsis) entre estas piedras están los apóstoles recogiendo los rayos de luz de Cristo que es el Sol de Justicia. Pero este mismo Cristo, según Ramos, es también piedra (piedra reluciente o diamante) la cual comunica a la entraña que la cobija sus resplandores dejándola luciente. Así María, cerro o entraña que cobijó al Cristo-Piedra, al Cristo-Sol, queda a su vez capacitada para transmitir sus resplandores a otras piedras.

Este símil, por demás complejo, afirma a María como monte y como monte de piedras preciosas o metal precioso. No es raro pues, que sea el texto del propio Ramos Gavilán el que haya inspirado la pintura que identifica a la Virgen con el Cerro de Potosí.

Las pinturas potosinas sobre el tema muestran en dos casos la coronación de la Virgen, por ello sabemos que estamos ante la advocación de María Reina. La documentación de comienzos del siglo XVII afirma que el Cerro de Potosí fue adorado bajo la denominación de "Reina", por los indígenas.

En la carta del Padre José de Arriaga al General de la Orden de los Jesuitas Aquaviva, fechada en Lima el 29 de abril de 1599, se dice que los indios de Potosí adoraban a dos cerros que Egaña identifica con el Cerro de Potosí y con el Huayna Potosí <sup>12</sup>: "Una sola cosa diré por haber sido muy pública... poco mas de dos millas de esta Villa, en el camino real están dos cerros a que los indios desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofertas y sacrificios y consultando al demo-

nio en sus dudas y recibiendo de él respuestas. Estas dos peñas eran piedras de escándalo, de suerte que con la ocasión de ellas caían en muchas idolatrías los indios" para impedir esta idolatría Arriaga levantó una pared frente al cerro principal. La pared cayó. Este hecho, que seguramente los indígenas atribuyeron a la fuerza de sus dioses, Arriaga lo explica racionalmente indicando que la pared cayó porque se había levantado muy de prisa y en consecuencia no estaba bien construida. El episodio terminó con la erección de una capilla "desterrando el Príncipe del Cielo al Príncipe de las Tinieblas". La capilla se puso bajo la advocación del Apóstol San Bartolomé, apóstol que luchó contra el demonio".

Las RELACIONES DE INDIAS confirman que el Cerro de Potosí, era objeto de culto y que se lo denominaba "reina", así en ellas se dice: "el Cerro Rico que se llama Ptoschí, de una muy hermosa hechura, que se parece hecha de mano... aunque él en sí visto y andado, es áspero y desabridísimo y no tiene la hermosura que muestra de lejos; y por esto, o porque a las minas llaman COYA en lengua de los indios, que quiere decir REINA, llaman a este cerro por excelencia REINA". Aquí es clara la identificación del Cerro de Potosí con María Reina, ya que tanto a la Virgen como al cerro se los denomina COYA. Este concepto es el que se plasma en el lienzo de María-Cerro, coronada por la Trinidad.

El culto idolátrico preexistente del cerro de Potosí obligó a cristianizar el mito y a crear la aparición de María sobre el monte de plata, facilitando así —por medios visuales— la identificación de ambos. Más tarde nace la tradición de la aparición de la Virgen a Tito Yupanqui en la ciudad de Potosí, su relación con la Virgen de Copacabana, y los milagros de ésta en las minas del Cerro.

Ramos en su texto sobre Copacabana, siguiendo la teología agustina enunciada en "LA CIUDAD DE DIOS" crea la teoría que permite identificar a María con un monte. Este mito emigra de las orillas del lago Titicaca a Potosí dejando a su paso una estela de Vírgenes superpuestas a los Apus o montes que habían recibido culto en tiempos prehispánicos, buen ejemplo de esto son Pucarani y Sabaya, ambas fundaciones agustinas.

De la identificación de María con un monte, sustentada teológicamente, a la identificación de María con la Pachamama sólo hay un paso y el proceso se dió tanto a nivel rural y popular, como a nivel erudito-eclesiástico.

Cabe preguntarse ¿cuál era el monte o "sitio", en Copacabana, que personificó a la Virgen? En un principio se pensó en el Calvario o Cerro Lla-lagua, desde donde se domina la Isla Titicaca o del Sol, en base al texto que afirma que el Idolo Copacabana recibía su fuerza del santuario del Sol en dicha Isla. Sin embargo, parece que hay que deshechar esta posición pues Calancha indica que el Idolo Copacabana estaba a la salida del pueblo, camino a Tiquina", hay que pensar, en consecuencia, en el lugar donde se levanta hoy el Santuario.

La identificación de María con un monte, sea éste Potosí, Pucarani, o Sabaya, es simultánea a su identificación con la Madre Tierra. María sustituye a los espíritus de las montañas identificándose con la tierra que es la materia con que éstas están hechas. Esta identificación con la Tierra se dió más fácilmente en Copacabana donde la Pachamama tenía culto establecido, Ramos dice: "Entre otras cosas notables que se hallaron en Copacabana, fue un solar dedicado a la misma tierra, que así como los Romanos y Gentiles antiguos, adoraban a la diosa Tellus obligándola en sus sacrificios a que acudiese con buenos temporales: así

los indios del Cuzco, y los de Copacabana, que en todo se asimilaban por traer su origen y principio de allá, y ser meros incas, reverenciaban a la tierra y antes de labrarla ofrecían sus sacrificios pidiendo que acudiese como buena madre, al sustento de sus hijos, el nombre con que la llamaban era Pachamama, que significa tanto como Madre Tierra". De este texto se colige que en Copacabana se adoraba a la Madre Tierra y que su santuario no era un templo sino una parte de tierra consagrada. La identificación de esta tierra con María se explicita en otro texto del mismo Ramos, el cual dice: "Dios (es) el padre que produce la vida, (y) porque ningún bien llegue a la tierra sin que se deba a la Virgen, deposita en ella los rayos de su poder, para que después ella como Madre, los comunique a la tierra". El símil del sol fecundando a la tierra para que ésta dé vida, viene dado por Dios depositando los rayos de su poder en la Virgen y convirtiéndola así en madre.

Es necesario advertir que de acuerdo a la trasposición verificada en tiempos virreinales, la Virgen es identificada con la Pachamama en tanto que, por otro lado, se la hace aparecer cerca de los montes sagrados sustituyendo a los ídolos que en ellos se adora. La tradición muestra que los montes, achachilas o apus, son divinidades masculinas y locales en tanto que la Pachamama es una divinidad femenina y universal; ambos están bien diferenciados. Esta antigua diferencia no parece mantenerse en el proceso de aculturación al cristianismo ya que hay una progresiva sintetización, lo que implica eliminar los dioses dispersos y menores en beneficio de una sola divinidad. Por eso María engloba en sí muchas cosas, entre ellas la Madre Tierra y por ende el espíritu de las montañas.

La Virgen más conocida después de la de Copacabana es la que Tito Yupanqui hizo para Pucarani donde los agustinos, para desterrar el culto gentilico que allí se practicaba, la entronizaron. Al respecto Alcedo en su DICCIONARIO, dice refiriéndose a Pucarani: "pueblo de la provincia y corregimiento de Omasuyos, en el Perú, llamose en tiempos de los indios Quescamarca, que significa lugar de pedernales, por los muchos que hay en aquellas montañas, los españoles, cuando lo poblaron en tiempo del Virrey Don Francisco de Toledo lo llamaron Pucarani, por dar gusto a los indios, en memoria de una fortaleza que tenían a cuatro leguas de allí para defenderse de los indios Pacajes: está al occidente de Tiahuanacu y a tres leguas de la gran laguna Titicaca de donde se provee de infinito pescado; adoraban estos gentiles un cerro que sobresale entre los demás de la cordillera y es el inmediato al pueblo, llamado Cacaaca, siempre cubierto de nieve, donde tenían la figura de un indio de piedra, de media vara de alto, sacrificando criaturas para aplacarlo... (Pucarani) se ha hecho célebre por el devoto Santuario de la Milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Candelaria con la advocación de Gracia, y vulgarmente de Pucarani, que se venera en él, y (la) colocaron el año de 1589 Fray Nicolás Ximenez y Fray Jerónimo Gamarra, la cual hizo por el modelo de la de Copacabana Don Francisco Tito Yupanqui, indio de sangre real...".

Del texto se deduce que la Virgen fue entronizada para sustituir al Cerro Cacaaca y a su Idolo. Dicho cerro es el actual Huayna Potosí. Así los agustinos procuraron levantar a orillas del Lago Sagrado dos grandes Santuarios, ambos en tierras de indios Omasuyos y ambos en lugares de señalada tradición prehispánica: Copacabana y Pucarani. La advocación de Gracia se paten-

Teresa Gisbert

tiza muy especialmente en el poema de otro agustino Fernando de Valverde, el cual gira en torno a la Virgen de Copacabana como madre de la Gracia<sup>10</sup>.

Si en un principio María es síntesis que engloba el culto de muchos sitios y dioses prehispánicos, una vez entronizada recomienza el proceso de disociación, pues es ya Copacabana, Pucaráni, Reina, Purificada, Candelaria y Virgen de la Gracia. A estas nominaciones hay que añadir la de Sabaya.

Al sur de la región de Carangas, en el actual departamento de Oruro, se venera el Cerro Sabaya<sup>11</sup>. Es un volcán apagado del cual se recuerda estuvo activo. Históricamente se sabe que en el siglo XVII el pueblo edificado a los pies del Sabaya desapareció. Es posible que la erupción del Sabaya sea coincidente con la del Omate moquehuano<sup>12</sup>.

Los agustinos entronizaron la Virgen de la Candelaria en Sabaya para sustituir el culto al volcán. El Santuario tuvo su apogeo en el siglo XVIII. El pintor indio Luis Niño, oriundo de Potosí y que trabajó para el Arzobispo de Charcas, pinta, hacia el año 1736, la imagen de la Virgen de Sabaya en dos versiones que se guardan en el Museo de la Recoleta de Sucre y en el Museo de la Moneda de Potosí. La imagen titular en la Iglesia de Sabaya también se debe a su gubia. La riqueza

en platería que ostenta el Santuario, parte de ella procedente de Umala (Departamento de La Paz) y fechada en 1770, habla de un culto floreciente en ese período.

Los dos lienzos conocidos de la Virgen de Sabaya tienen la iconografía habitual de la Candelaria con el Niño en brazos, amplio manto triangular y corona en la cabeza. La montaña a la que debe su nombre no se evidencia.

Decir que la Virgen sustituye al Tata Sabaya, sería simplificar demasiado, falseando la esencia de un mito muy complejo y con muchas implicaciones, en el cual María es sólo una figura complementaria.

Las tres versiones de la leyenda del Tata Sabaya, colocan a la Virgen en un lugar un tanto secundario, produciéndose el proceso de aculturación más propiamente a través de Santiago y San Martín.

Los detalles y circunstancias de la leyenda muestran una complicada relación entre las partes precolombinas y las cristianas en una cadena que a primera vista parece incoherente. A su vez, existen variantes que dan lugar a ramificaciones e interpretaciones ambivalentes. Sabaya es un buen ejemplo del proceso mental que tiene lugar en la cristianización de los mitos prehispánicos.

## 1. 2. LA SACRALIZACIÓN DE LA MONTAÑA Y EL ENTORNO FÍSICO: TATA SABAYA, MALLCO ESTEBAN Y QUILLACAS

El cerro Sabaya está en la cordillera de Sillillica, en el departamento de Oruro, sobre el salar de Coipasa; está a 3.585 mts. sobre el nivel del mar y contiene minerales de boro, los que se forman en regiones neo-volcánicas. Es un volcán apagado<sup>13</sup> y el monte sagrado de los Carangas. Los habitantes

del lugar indican que las rocas existentes cerca del cráter son "la saliva del Tata Sabaya"<sup>14</sup>; presumiblemente el volcán se activó el año de 1600, fecha en que el pueblo desapareció como lo indica Alcedo en su DICCIONARIO<sup>15</sup>. Este hecho está corroborado por la tradición.

Al pie del volcán Sabaya existe una estructura de piedra cortada y unida con barro, de 6.50 mts. de diámetro. Las paredes ligeramente inclinadas hacia el interior tienen nichos ciegos internos. En la actualidad carece de techo. Al parecer puede adscribirse al período pre-inca y sería el prototipo de lo que hoy es la vivienda chipaya<sup>16</sup>. Esta estructura se la conoce como la casa del Tata Sabaya. A unos treinta metros hay varias torres chullpas aún en uso, y antecediendo al todo una capilla cristiana con su atrio en el centro del cual existe un altar. Es el Santuario donde se rinde culto cristianizado al volcán.

En un viaje que hice a Sabaya, las autoridades del pueblo encabezadas por el sub-prefecto y el "presidente de la Iglesia" señor Luciano Colque, nos indicaron que nos enseñarían el retrato del Tata Sabaya. Yo tenía gran curiosidad por conocer esta interpretación iconográfica de una huaca<sup>17</sup>. Al atardecer, cuando volvimos de Chipaya, después de resistirse un tanto, los vecinos y las autoridades decidieron enseñarnos el retrato chico, (informaron que existían dos, uno grande que provenía de Villa Vitalina y éste). El lienzo figura en el inventario de bienes de la Sub-Prefectura como "Retrato del Tata Sabaya con su vidrio". Pedimos constatar su existencia y nos lo enseñaron. Grande nuestra sorpresa cuando vimos un pequeño lienzo con la imagen de San Martín de Tours. Nadie allí reconocía iconográficamente al Santo, pues todos lo conocían como Tata Sabaya. Este lienzo provenía de Capilla, que es un pequeño recinto muy próximo al volcán.

No era fácil establecer la relación entre el Tata Sabaya y San Martín, sólo pude hacerlo después de leer la "Leyenda del origen del pueblo del Tata Sabaya" que consigna Murillo Rojas<sup>18</sup> y que con menos detalle y algunas variantes nos había relatado nues-

tro acompañante cuando fuimos a visitar el volcán.

La leyenda indica que en la región de Carangas la gente vivía en "andas" (ayllus?). En una de esas "andas" situada al pie del Sabaya vivía una doncella pastora de nombre Asunta, la cual en sueños fue visitada por un joven (Tata Sabaya). La mujer quedó embarazada dando a luz un niño de ojos azules y cabello rubio. Su padre lo bautizó con el nombre de Pedro Martín Capurata Condorvilca. El niño se hizo pastor y en el campo fue educado por su padre, por indicación de él se casa con una mujer rica de Casinquirá llamada Rosa Calderana.

Por aquel entonces pasaron por la región rumbo a Potosí, algunos españoles: Martín Capurata va también a la Imperial Villa y a su vuelta funda un pueblo a orillas del río Simisaya, al que denominó Sabaya en honor a su padre. Para fundarlo reunió las diferentes "andas" quedando como jefe absoluto de la región. Sabedor el Obispo de la existencia del pueblo mandó un "curato" (cura) para evangelizarlo. Se realiza un acuerdo entre Martín y el sacerdote, consistente en que éste esperaría la llegada de Capurata para dar comienzo a la misa dominical. La leyenda dice: "Cuando el Señor Gobernador Capurata, asomaba a la quebrada Pihisa con su blanco caballo, debía tocarse el primer repique de campana. La segunda cuando éste se encontraba en media pampa. La tercera cuando ya llegaba a San Sebastián, lugar de hospedaje. Allí dejaba su caballo blanco y entraba a pie hasta el pueblo".

Un día Capurata se retrasó y el cura sin esperarlo comenzó la misa. Capurata irritado lo redujo al calabozo, de allí salió ayudado por el ayllu Canasa, rumbo a Sucre (Chuquisaca) no sin antes excomulgar al pueblo que empezó a extinguirse. El Obispo envió entonces

Teresa Gisbert

tres curas que en Sabaya se encontraron con tres mujeres las que al punto desaparecieron, quedando solo una "hermosa dama" en la Iglesia. Su presencia produjo el resurgir del extinguido pueblo a tiempo que Capurata moría. Sus restos se repartieron entre los ayllus. Esta muerte se recuerda anualmente en Villa Vitalina. Es significativa la existencia de un volcán apagado, cerca de Sajama, que se llama Capurata<sup>18</sup>.

Los rasgos salientes de la leyenda son una mezcla de muy perdidas tradiciones precolombinas con una fuerte dosis de cristianismo. La concepción de Martín, engendrado por Sabaya en una mujer de nombre Asunta, remeda la encarnación del Verbo. La fundación del pueblo muestra el sistema de reducciones reuniendo ayllus dispersos, en tanto que el viaje de Capurata a la Villa Imperial delata cierta dependencia de Potosí. La excomunión que provoca la desaparición del pueblo, recuerda el desastre del año 1600, dando un sabor cristiano a la conmoción telúrica. La dama de la Iglesia, menor de las tres mujeres, explica la entronización de la Virgen, un remedo de la Trinidad por desdoblamiento de la figura femenina de María. Otro rasgo precolombino de la leyenda, junto con el nombre de Sabaya, es el descuartizamiento del cuerpo de Martín que se reparte entre los ayllus.

El relato muestra, cómo sobre muy débiles bases prehispánicas, se construye una leyenda cristianizada alegorizando hechos históricos virreinales.

La figura principal de la leyenda es Pedro Martín Capurata Condorvilca, el cual llega a Sabaya cada domingo montado en su caballo blanco, es rubio y de ojos azules. Es decir tiene la figura de San Martín de Tours. Martín, a su vez, está identificado con el Tata Sabaya, su padre. A través de él está presente Sabaya, por eso el retrato del

Tata Sabaya es simplemente un cuadro de San Martín de Tours.

Es posible que una vez entronizado el lienzo se creara la leyenda de Martín Capurata que permite unir el culto al monte Sabaya con el culto cristiano a San Martín, relacionando ambos con la Asunta o María.

Una segunda versión relatada por Luciano Colque, ignora la existencia de Martín Capurata e indica que Tata Sabaya es quien iba al pueblo a escuchar misa. Sabaya vivía en CAPILLA, lugar ubicado al pie del volcán cerca de la casa circular. Según esta versión Sabaya regía cuatro corregimientos: Nor Lipez, Sur Lipez, Carangas y Chuquicota. El relato indica cómo Sabaya se retrasó un domingo y furioso por no haber sido esperado maldijo al pueblo, comenzando una era de calamidades y despoblación. De allí Sabaya parte a Sucre.

Hasta aquí estamos ante la misma leyenda notablemente esquematizada en la cual la identificación de Sabaya con Martín Capurata es evidente. Esta versión es coherente pero no explica por qué la imagen de Sabaya está plasmada en la efigie de San Martín de Tours. Es, sin embargo, más consecuente en el "habitat" del dios o Apu Sabaya y en explicar su acción directa sobre el pueblo.

La leyenda continúa explicando cómo luego del desastre los sobrevivientes oraron hasta que en la punta de Pumiri, cerro cercano al pueblo y ubicado a su oriente, apareció la Virgen de Copacabana en forma de fuego celestial. Allí se venera una piedra azul con dos aparentes huellas de pies que llaman "Mamitan Sayt'apa" (que en aymara significa donde la Virgen paró). En el trayecto de Pumiri a Sabaya hay varios "calvarios". La aparición de la Virgen causó la repoblación de Sabaya<sup>19</sup>.

Esta versión patentiza la entronización de la Virgen de Copacabana, luego llamada de Sabaya, sin la concurrencia de las tres mujeres que es, como indicamos, un desdoblamiento de María en base a la Trinidad. La aparición de la Virgen sobre el cerro Pumiri en forma de fuego, evidencia nuevamente la presencia activa de los volcanes, lo cual parece una determinante en la formación de los mitos religiosos de esta parte del altiplano.

Existe una tercera versión recogida por Monast<sup>20</sup> de boca del sacristán de Turco, localidad situada al norte del departamento de Oruro, camino al volcán Sajama; con el que también está relacionado Sabaya ya que en lucha entre ambos, Sajama, de un mor-

disco, hirió a nuestro Apu. La acción de esta tercera versión no se ubica en Sabaya sino en Choquicota, localidad que figura en la segunda versión como una de las cuatro regiones dependientes de Sabaya. La leyenda dice que cada domingo el cura de Choquicota celebraba misa en la desaparecida ciudad de Cáseres. El cacique de Sabaya recorría veinticinco leguas para asistir a esa misa; Santiago, montado en su caballo blanco venía con él. Un día, que no llegaron a tiempo, el cura comenzó la misa sin ellos. El cacique descuartiza al cura pero Sabaya reconstruye su cuerpo y mata al cacique, maldice al pueblo que desaparece: esquematizando las versiones tenemos el siguiente cuadro:

Informante	Protagonista	Características	Sucesos	Consecuencias	Solución cristiana
MONAST	Santiago y Cacique Sabaya	Caballo blanco	Misa, maldición y ciudad desaparecida	cuerpo descuartizado	el pueblo desaparece
COLQUE	Tata Sabaya	Caballo blanco	Misa, maldición y ciudad desaparecida	cuerpo descuartizado	Virgen Copacabana resucita pueblo
ROJAS	Martín hijo de Sabaya	Caballo blanco	Misa, maldición y ciudad desaparecida	cuerpo descuartizado	Dama hermosa resucita pueblo

En los tres casos la estructura es exactamente la misma con la única diferencia que en el tercer caso no existe la mujer que resucita al pueblo. En las versiones primera y tercera Sabaya se desdobra en Martín (San Martín de Tours) y Santiago; casualmente ambos santos van montados en caballo blanco, hecho en el que inciden las tres versiones. Esto es importante, Santiago es patrón del rayo y en cierto modo del fuego que baja del cielo y es el símbolo más adecuado para significar la acción de Sabaya que es un volcán. San Martín, que al parecer es aditamen-

to posterior se confunde e identifica con Santiago por tener los mismos atributos: ambos santos van montados en caballo blanco. Es el jinete el que determina la desaparición del pueblo, es decir la "acción" del volcán mata la población. Por último el volcán es deificado y en torno a él se perpetra el rito de descuartizamiento con el consiguiente reparto del cuerpo entre los ayllus. Esta parte de la leyenda nos remonta a la liturgia prehispánica más primitiva. La Virgen como restauradora es el corolario absolutamente cristiano.

Los elementos palpables de la leyenda son tres: 1) el volcán con su capilla al pie donde se tributa culto a la imagen cristianizada, 2) los dos lienzos de San Martín y Santiago, venerados como la imagen del Tata Sabaya, 3) la escultura de la Virgen de Sabaya, representación de la mujer divina que restaura el pueblo después de su destrucción. Todo esto indica que, salvo el elemento natural —en este caso el volcán— los otros elementos, sean precolombinos o cristianos, se refugian en formas estrictamente occidentales creándose relatos que permiten explicar por qué el volcán está representado por un jinete montado en caballo blanco.

Los sitios de culto están tan dispersos como los personajes: la Iglesia, para la Virgen; la Capilla al pie del cerro para San Martín (hoy el lienzo se guarda en la Sub-Prefectura) y el lienzo grande de Santiago en Villa Vitalina.

Si consideramos que Sabaya es un volcán, que Pumiri es una montaña próxima "con fuego", que el volcán Sajama también interviene, y que más adelante aparece en el escenario otro volcán apagado de la región: Tunupa; tendremos la impresión de que estamos ante una cosmogonía nacida en torno a la temible Cordillera Occidental en una de las regiones más impresionantes del orbe, donde la soledad, el brillo de espejo de los salares y los grandes arenales hacen sentir nuestra pequeñez frente a la desolada inmensidad de la puna. Sólo los montes, blancos de nieve, con su perpetua amenaza de fuego pueden hablar. Parece que a través de estas leyendas presenciemos la aparición de muy elementales formas religiosas, las cuales por acción de las altas culturas fueron creando la mitología andina.

El caso de Mallcu Esteban a quien se rinde culto en Chipaya y al parecer en toda la región de Carangas, muestra el proceso inverso. Sabaya es un dios pagano con iconografía cris-

tiana, en cambio Mallcu Esteban es un santo cristiano con representación iconográfica pagana. Según Metraux "La palabra aimara Mallku que en el diccionario de Bertonio es traducida por JEFE, SEÑOR DE VASALLOS, tiene hoy día un sentido más extenso y expresa una noción de orden religioso" en "el ritual oral de los chipayas es equivalente a las antiguas HUACAS; Mallcus son la tierra, el río Lauca, etc.". "Además llaman mallcus, con diferentes nombres propios, a unos conos de tierra de 1.20 metros de altura, erigidos en número de nueve alrededor del poblado, en un radio que va de 5 a 15 kilómetros". Estos conos que describe Metraux se construyen de champas y se enlucen con cal "Todos estos monumentos tienen en su base una cueva cuidadosamente cerrada por una trampa en tierra; los indios entierran allí las ofrendas que hacen al demonio del lugar". Están sobre una plataforma y generalmente hay delante un altar, cerca hay un promontorio donde se preparan los animales que van a ser sacrificados. Metraux dice: "el cono más venerado es el cono llamado Estewan". En un viaje realizado en diciembre de 1977 se pudo constatar que aún recibe culto.

El culto a Mallcu Esteban está relacionado con el antiguo y abandonado pueblo de Anco-Cala (Departamento de Oruro, Bolivia), donde hay un singular conjunto en cuyo centro se encuentra una "imagen" de Mallcu Esteban.

Ha quedado determinado que en el período virreinal nace una forma ceremonial-urbana que tiene antecedentes precolombinos ". Se trata de la iglesia rodeada de atrio con cuatro posas y capilla miserere. Este conjunto muchas veces cuenta con una plaza adosada al atrio. Esta planificación estelar en torno a la iglesia tiene una variante más; el aditamento de otras cuatro capillas, no ya situadas en el pueblo sino

en el ámbito geopolítico que éste domina. Estas capillas que llamaremos perimetrales, así como el conjunto ceremonial, se dan en Anco-Cala y otros pueblos del departamento de Oruro, como Yarvicolla. Las capillas perimetrales determinan la ligazón religiosa de la iglesia con el campo circundante por medio de líneas ideales, transitadas en las procesiones que se realizan en fechas determinadas, y que pasan por las citadas capillas; la concepción es muy similar a la de los ceques incaicos descritos por Cobo ".

12 El centro ceremonial de Anco-Cala consistente en iglesias, atrio, posas y plaza, divide el conjunto urbano en dos grupos de viviendas de planta circular, situados a los lados norte y sur de la Iglesia, quedando sin edificar el eje este-oeste. A cada uno de estos dos grupos, que probablemente hay que asimilar a Anan y Urin, corresponde una necrópolis en forma de chullpar. El conjunto urbano está protegido por colinas en forma de U que sólo dejan abierto el lado que mira a la salida del sol, hacia donde está orientada la iglesia, el atrio y todas las puertas tanto de los chullpares como de las viviendas cuya planta es circular.

15 El esquema urbano de Anco-Cala no es casual sino que muestra estar planificado con una división funcional muy precisa, estricta orientación al este y focalización de los elementos en torno a la plaza. Esto determina el centro de interés puntualizando con una pequeña capilla, hacia ella miran las posas y la iglesia; cerca de ella hay un MONOLITO de piedra de factura al parecer relativamente reciente que tiene aproximadamente 1.40 mts. de altura, no presenta relieve alguno y forma un paralelepípedo sin decoración, pero en la parte correspondiente a la cabeza se lee ESTEBAN CONDO-  
11 RI MALLCU. Este hecho determina al antiguo pueblo de Anco-Cala como el

más importante santuario de Mallcu Esteban.

Anco-Cala puede considerarse en lo urbano reminiscencia precolombina, llegada hasta este siglo, casi providencialmente. Mallcu Esteban es la versión moderna del monolito precolombino, que situado dentro de una plaza, es el elemento focal de un conjunto ceremonial. Tal ocurre en el Kalasasaya de Tiahuanaco y en el Templete Semisubterráneo.

En el extremo sur del lago Poopó, en tierras de indios Paria, existe un Santuario situado en la única montaña de la desértica región; ésta tiene dos elevaciones denominadas Mallcu Juan Quillacas y Santa Bárbara, siendo el primero el más alto e importante. No se ha podido constatar qué es lo que representa Mallcu Juan aparte de su identificación con la montaña. Tampoco parece clara su iconografía. Su relación con Santa Bárbara, montecillo menor, nos habla de la presencia del fuego y del rayo, como en Sabaya, ya que la santa es patrona del rayo y las tempestades. El Santuario se levanta entre los dos edificios y es un impresionante conjunto neoclásico formado por una iglesia de cruz latina cubierta de bóveda, rodeada de amplio atrio provisto de posas. Allí se venera la imagen del Señor de Quillacas, el que está representado con cabeza pero sin cuerpo. Aunque este tipo de representación es usual, pues lo he visto también en Cuzco, recuerda un poco el mito del descuartizado que vimos en Sabaya. El Señor de Quillacas es muy venerado, pues su imagen, junto con la de Santiago, preside buena parte de las posas perimetrales de Oruro. También lo vimos profusamente representado en Poopó, cabeza del corregimiento de Paria.

No sabemos si existe relación entre el Señor de Quillacas y Mallcu Juan, aunque es probable.

Teresa Gisbert

## 1. 3. SANTIAGO E ILLAPA

Fuera de la identificación de María con la Madre Tierra, está la identificación de Santiago con Illapa. Arriaga dice que Cristo Nuestro Señor llamó "rayos a Santiago y Juan que esto quiere decir hijos del Trueno". La identificación con el rayo (Libiac o Illapa) resulta pues de la frase evangélica. Arriaga supone que la identificación se realiza porque los muchachos españoles solían decir, cuando tronaba, que "corría el caballo de Santiago", o de que los españoles al disparar el arcabuz solían gritar "Santiago".

Estas razones no son suficientes y la identificación se dio ante el "milagro" del Suntutruasi, cuando al grito de "Santiago" y bajo una tormenta, los españoles vencieron a los indígenas, en 1536, durante el cerco de Manco II. Guamán Poma de Ayala y la lápida existente en la Iglesia de Triunfo en Cuzco, lugar de Suntutruasi, lo certifican. Aunque se abunda sobre esta materia en el capítulo correspondiente no está demás transcribir parte de los textos. En la lápida se indica: "Fue visto salir el Patrón de las Españas Santiago... y atónita la idolatría veneró Rayo al Hijo del Trueno...". El texto es suficientemente explicativo sobre cuándo y cómo se realizó la identificación del Apóstol Santiago con Illapa. Guamán Poma indica: "Dicen los que presenciaron, haber visto bajar al patrón Santiago precedido de un estruendoso trueno seguido de un rayo que cayó del cielo directamente sobre... Sacsahuaman... Al ver caer el rayo se espantaron los indios y atemorizados dijeron que había caído Illapa...".

Dada la identificación de Santiago con el dios Illapa, dice Arriaga que para evitar el culto idolátrico: "Nadie se llame Santiago (entre los indios) sino Diego" y añade, pues "adorar a Libiac, que es el rayo, es muy ordina-

rio en la sierra, y así muchos toman el nombre y apellido de Libiac, o Hillapa que es lo mismo".

Existe otro testimonio de la vigencia del culto a Santiago en la obra de Guamán Poma, quien relata un trágico episodio protagonizado por una india la cual al parir un niño defectuoso fue acusada de haberlo concebido del dios Illapa. Guamán dice: "Otras ceremonias que se hacían en el tiempo de los Incas, se conservan hasta hoy en el pueblo de ASQUEM, donde los indios continúan haciéndole ceremonias al rayo, que ellos actualmente llaman Santiago, y que antiguamente era llamado ILLAPA, y por otro nombre CURL, o CACCHA. Así en aquel pueblo nació un niño de nariz hundida, que ellos llaman CACYA-CENCA, por este motivo fueron encerrados la india y su hijo, porque los indios dijeron que era hijo de Santiago, y permaneció así vigilado por un anciano, quien no permitió que nadie hablara con la mujer. La hicieron ayunar de sal, ají y carne, solo daban de comer maíz blanco, y permaneció así encerrada sin ver el sol y la luna. Pasado este mes se juntaron todos los del pueblo e hicieron unas sogas de paja torcida... con la punta quemada y ardiendo todos los presentes azotaron a la india y la botaron del pueblo... Esta pobre mujer y su hijo de quien decían era de Santiago ILLAPA, permaneció en el cerrillo durante un mes hasta que murió el niño; al ver esto los del pueblo aterraron a la criatura poniéndole encima una llama prieta y viva y otras inmundicias. En el mismo sitio sacrificaron al rayo Santiago, luego trajeron a la india bien vestida acompañándola con sus cantos hasta el pueblo...".

El texto, fuera de testimoniar la vigencia del culto a Illapa y su identificación con Santiago, muestra al dios como algo

negativo, razón por la que el niño, presunto hijo de Santiago, es condenado a morir y su madre torturada con azotes ardientes. Muerto el vástago del dios, se honra a éste con un sacrificio y la madre vuelve, liberada y purificada, al seno de la comunidad.

20a Santiago a caballo en su iconografía tradicional tiene en sí todos los elementos que lo hacen identificable con el rayo. El ruido de los cascos sugiere el trueno y el fulgor de la espada el rayo. Por esto es que ningún elemento puede delatar si un Santiago representa sólo al apóstol o también representa a Illapa. Su popularidad en los pueblos indígenas indica que no ven en él al protector de los vencedores hispanos sino al antiguo y temible dios que viene revestido y materializado. En este caso estamos ante un cambio de iconografía, el antiguo hondero se transforma en el guerrero portador de espada. La iconografía inca del hombre que lleva un mazo y/o una honda con la que rompe el cántaro de la lluvia, desaparece, para cobrar forma de una figura hispanizada con la vestimenta y porte de un guerrero.

## 1. 4. LA REPRESENTACION DE LOS ASTROS

Santiago es una muestra de la pervivencia de la idolatría de los astros, problema discutido en torno a las múltiples representaciones del sol y de la luna que se dan en la ornamentación de la arquitectura barroca.

Para dilucidar el problema no debemos guiarnos sólo de las figuras representadas, referidas a una interpretación subjetiva y circunstancial, es necesario valerse de los testimonios de quienes fueron actores en el problema de la extirpación. El texto de Meléndez en TESOROS VERDADEROS DE LAS INDIAS que parece el más explícito,

Sobre lo que los nativos veían en Santiago hay el testimonio de Arriaga, ya citado, lo que indica que los dioses indígenas logran más fácilmente su supervivencia ocultándose bajo una vestidura cristiana. Todos los Santiagos que han llegado hasta nosotros, excepto uno, no muestran ningún símbolo que delate su calidad de dios precolombino hecho que sólo podemos conocer a través de los testimonios literarios y de la tradición oral. El único caso de Santiago pictóricamente identificado con fenómenos celestes está en una pequeña capilla de Quispicanchis, cerca de Cuzco. Allí se muestra a Santiago ecuestre sobre el fuego y el todo encima del arco iris y el sol. Evidentemente aquí se ha unido la tradicional representación de Santiago-Illapa con los atributos celestes propios de su categoría como dios del trueno. La vestimenta del santo y la arquitectura de la capilla permite suponer que se trata de una obra de fines del siglo XVIII.

21 semejanza a las otras, que adoraban, que las tengan por divinas: y así se tiene mandado, que no solo en las Iglesias, sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos Indios, se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver  
22 (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates" 37. Esta posición de los dominicos del Perú parece que no fue del todo compartida, pues los agustinos ostentadamente ponen sol y luna en la portada de la Iglesia de su convento en Potosí el año de 1625 38. Al no tratarse de una parroquia de indios sino de la Iglesia de la orden tenemos que entender que los agustinos veían el problema bajo otro ángulo. Sus teóricos como Calancha y Ramos nos lo hacen saber. Ya hemos transcrito algunos textos de Ramos donde identifica a Dios (debe entenderse Dios Padre) con el Sol 39. Afirmación de mucho mayor alcance que la identificación (ya realizada en Europa) de Cristo como Sol de Justicia 40. La identificación andina fue: Dios-igual-Sol. Como dice Ramos: Dios fecundador de María-como el Sol fecundador de la tierra.

Así como los dominicos son partidarios de la prohibición total en lo referente a la representación del sol y de otros astros, y así como los agustinos tratan de hacer una sustitución procurando que se identifique a Dios con el Sol, los Jesuitas optan por una demostración racionalizada en la que el Sol y los astros son criaturas sujetas a un Dios creador. Avendaño en el sermón IV desarrolla el tema no sólo demostrando que el Sol está encajado en el cielo y sujeto a sus leyes y que beneficia por igual a los españoles, que no lo adoran, y a los indios; sino que se remonta a las tradiciones más antiguas de los propios indígenas cuando al Sol se lo representa como un siervo del Creador. Avendaño dice: "Cuentan los historiadores del Perú, y vuestros quipocamayos lo

refieren también, que entre los incas reyes del Perú hubo uno muy sabio y de buen entendimiento, el cual dijo que el sol no era dios sino yanacóna criado de Dios". Racionalizando añade: "¿No ves, hijo, que una nube pequeña oscurece al sol? ¿No le has visto otras veces eclipsado? Y soleis decir que el sol no muere. Pues si el sol fuera dios no tuviera la nube poder para oscurecerlo" 41.

24 La imagen conjunta de Dios Padre y el Sol se da en pintura, principalmente en la representación de la Trinidad. No nos vamos a ocupar ahora de la Trinidad en sí, sino tan sólo de la identificación Dios-Sol. Existen dos lienzos, uno en el Museo Histórico de Cuzco y otro en colección particular de Lima, ambos de escuela cuzqueña, que representan la Trinidad 42 con las tres personas en figura de hombre barbado de unos treinta años, antropológicamente iguales, distinguibles sólo a través de sus atributos. Cristo lleva manto rojo y cruz; el Espíritu Santo, vestido de blanco, lleva una paloma en el hombro y Dios Padre se presenta revestido y coronado, con un gran sol en el pecho. El Sol es pues símbolo de Dios Padre, como la cruz lo es Cristo y la paloma del Espíritu Santo. Esto muestra que la identificación Dios-sol en el pecho. El sol es pues símbolo y filosófico como en el artístico; esto pese a la corriente intelectual que buscó la identificación del Dios creador cristiano con Pachacamac y Viracocha. Tal el caso de los jesuitas, y concretamente de Avendaño, el cual en su sermón II dice: "Aunque la fe nos enseña hijos, que hay Dios, con todo eso los filósofos gentiles, con la razón natural, sin la fe, alcanzaron a saber que hay Dios... y le llamaron Pachacamac (que quiere decir ómnia del mundo)... 43".

23 Hay identificación del Sol con la Custodia. En esta identidad hacen hincapié los antropólogos. Sin embargo no

creemos que se diera la identificación Cristo-Sol; sino que Cristo en cuanto Dios es igual al Sol cuya imagen está en la Custodia.

Identificado el Sol con Dios y recuperada así su antigua categoría de deidad incaica, se lo representó innumerables veces dentro y fuera de las iglesias, siendo uno de los motivos iconográficos predilectos dentro de la decoración andina. Se lo separa de la Crucifixión y de la Inmaculada, e independiente, hace par con el Espíritu Santo, con las estrellas o con la Luna, presidiendo altares, portadas y bóvedas. Lo vemos en las bóvedas de Pucara (Departamento de Puno, Perú) vecino a la luna y las estrellas. También está presente en el sotocoro de la Iglesia de Viacha (Departamento de La Paz, Bolivia), se lo reproduce en pintura con la fecha de 1840 junto al nombre del arquitecto de la obra 44.

25 Las representaciones externas del Sol son numerosísimas siendo quizás la más significativa la existente en la portada lateral de Pomata donde hay dos soles, simétricamente dispuestos en las columnas.

La presencia del Sol en el firmamento, unido a la Luna, las estrellas y las sirenas platónicas es frecuente en Potosí 45. La tenemos en San Lorenzo, Salinas de Yocalla, Manquiri, Cayara, etc. También figura en retablos.

Uno de los casos en que el Sol se presenta de forma más espectacular es Andahuailillas en el departamento de Cuzco, Perú.

Ramos Gavilán indica que así como el Sol derrama sus rayos en la tierra haciéndola madre, para que beneficie al hombre; así Dios deposita sus rayos en María, haciéndola también madre, para beneficiar al hombre 46. Hay en este símil literario una identificación de Dios-Sol fecundador de María. Esta curiosa concepción se plasma pictórica y arquitectónicamente en Anda-

26 huailillas 47. En el coro de esta iglesia, como es usual, se representa la Anunciación, pintada al temple por Luis de Riaño (hacia 1626) por inspiración del erudito lingüista Juan Pérez de Bocanegra 48. Entre el ángel y María está un óculo orientado al sol naciente, sustituyendo al Espíritu Santo. Con esto, la iconografía ortodoxa con la paloma en el acto de la concepción, ha sido alterada. Se pone directamente a Dios Padre y éste representado por el sol natural, cuyos rayos matinales se apresan en el óculo del coro. Esto no es casual pues el óculo lleva lecturas pertinentes en latín y castellano. En el intradós del vano circular se indica: SIN PECADO CONCEBIDA. Los siete círculos pintados que rodean la ventana tienen las siguientes lecturas, ordenadas en sentido contrario a las agujas del reloj: 1) SANTO, 2) ADONAI, 3) RADIX, 4) ilegible, 5) CLAVIS, 6) REX, 7) ORIENS. En otras palabras los círculos dan sentido a la perforación central que recoge los rayos del sol naciente, tomando en la penumbra del templo la forma de un sol verdadero. La traducción puede ser: Santo Señor mío, Rey del Oriente, Raíz y Llave. Es interesante anotar que al Señor se lo invoca con la voz hebrea ADONAI, adjetivándolo de Rey del Oriente. Así Bocanegra da a entender que es el Espíritu de Dios el que, ingresando por el óculo, ilumina la iglesia poniendo su acción vivificadora en la Encarnación. Y es el Sol (rey del oriente) el que materializa al Espíritu de Dios, que además de iluminar el mundo y la naturaleza, fecunda a la Virgen de la cual nacerá el Redentor del Mundo. Así se da la unión Dios-Sol tan buscada por el afán sincretista de los doctrineros.

27 La composición es sorprendente y sólo pudo ser ideada para llevar la fé a los numerosos indígenas de la parroquia, por un hombre que conocía a fondo su sicología y sus costumbres.

Sólo Bocanegra puede ser el autor de tan ingeniosa solución que implica la tática aceptación del Sol como imagen de Dios.

64a Caso similar presenta el retablo de las Animas de la Iglesia de Santo Tomás de Chumbivilcas (1782-1795) donde la Cruz está perforada para captar la luz que simboliza Cristo<sup>64a</sup>. Una leyenda en la portada principal explica: 65 "pues el sol se nos esconde llena de Tu luz las almas". La inscripción está sobre una de las pilastras que rematan en el Sol y la Luna. Así Dios y Cristo se representan como la luz espiritual perenne que sustituye a la cambiante y perecedera de los astros.

Bocanegra fue muy aficionado a explicitar con leyendas los dogmas y principios cristianos. También a él se debe la portada pentalingüe del baptisterio de la iglesia de Andahuailillas donde se pone la fórmula del bautismo en latín, castellano, quechua, aimara y puquina.

Es evidente que el problema de la idolatría estaba latente y Bocanegra es consciente de ello. Por esta razón no sólo da una solución tan interesante al coro, presentando al Sol como al Espíritu de Dios, sino que también nos advierte contra la idolatría.

En el sotocoro de la misma iglesia de Andahuailillas existe una pintura mural, muy conocida, dividida en tres escenas: la central muestra a Dios Padre contemplando al mundo y la humanidad. A mano izquierda el infierno y a la derecha la gloria. Ambas escenas, tomadas probablemente de grabados, tienen leyendas explicativas. Uno de los textos, señalado con la letra C, está relacionado con el Salmo 106 el cual es una advertencia clara sobre cómo la adoración a los ídolos trae la ira y el castigo de Dios. Versículos del indicado Salmo dicen: "Nuestros padres en Egipto no entendieron tus maravillas. Hicieron becerro en Horeb, se postraron ante una ima-

gen de fundición se unieron así mismo a Baal-peor, y comieron los sacrificios de los muertos y sirvieron a sus ídolos, los cuales fueron causa de su ruina. Sacrificaron sus hijos y sus hijas a los demonios. Se encendió por tanto el furor de Jehová".

La alusión es clara y basta referirse al salmo indicado en la inscripción mural, para ver cuál era la intención de quien eligió el programa pictórico. Los indígenas que entraban a orar en el templo no estaban capacitados para leer los textos y conocer sus alcances, pero si estos textos estaban presentes para el doctrinero quien en sus sermones recurriría al símil de los israelitas en Egipto, cuando pecaron contra Dios adorando al becerro.

Otro caso singular es el de Colquepata, donde también hay un óculo sobre el coro, que también está orientado al oriente. En esta iglesia el sol parece ser el protagonista principal. Se trata de un templo temprano, seguramente del primer tercio del siglo XVII decorado todo él con pintura mural. Esta pintura responde a dos épocas, la más antigua —posiblemente de hacia 1650— cubre las paredes de la nave y presbiterio. El anónimo autor nos ilustra con escenas de la vida eremítica, bajo el influjo de la orden agustina que rememoraba la vida de penitencia en la Tebaida. Es el mismo maestro que decora parte del sotocoro de Checacupe y la Capilla de Orurillo ". Un segundo autor, más tardío, datable en el siglo XIX decora el almizate del artesonado, el balcón de la Capilla Abierta y el friso bajo de la nave. Nos ocuparemos solamente de este segundo pintor, el cual hace del sol el protagonista de sus composiciones.

La Capilla Abierta orientada a los primeros rayos solares muestra dos composiciones, una de la Eucaristía y otra, muy borrada, que al parecer representa una antorcha. La flanquean dos cruces vacías. Estos recuadros están



Luis Niño. La Virgen de Sabaya. Esta imagen es la sustitución Cristiana del Volcán Sabaya, adorado por los indios carangas. Museo de la Moneda, Potosí (Bolivia).



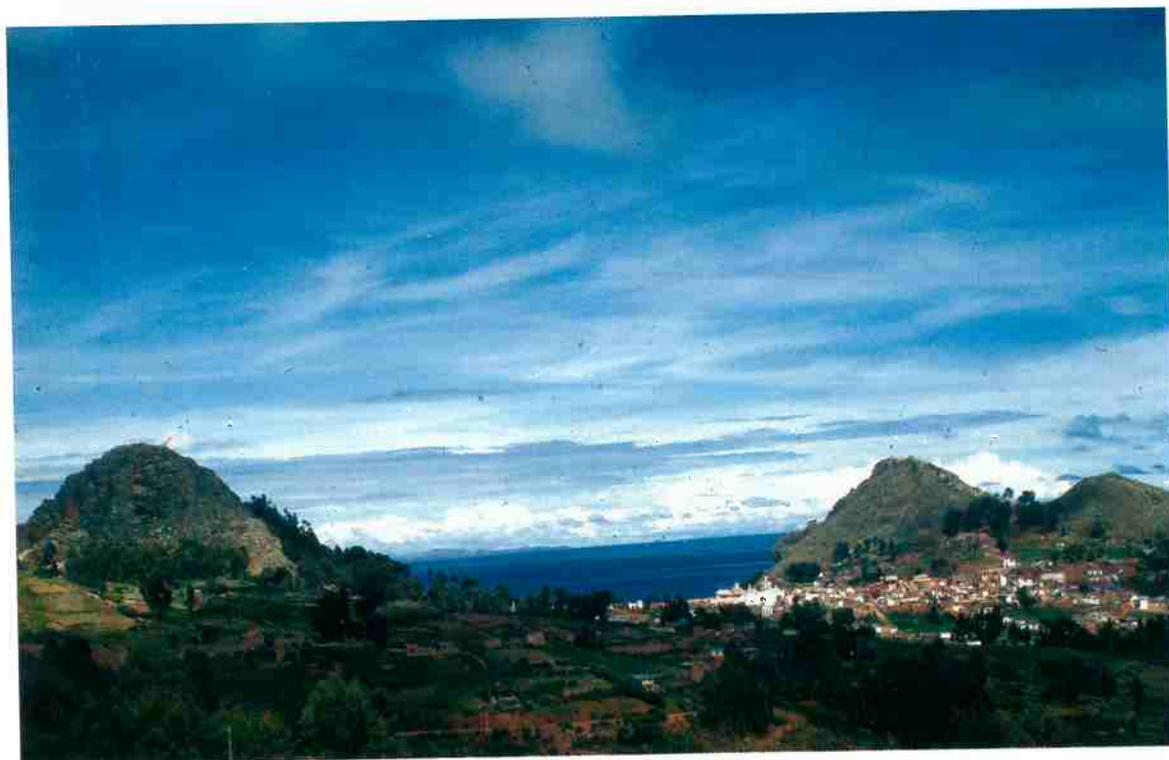
El "Apu Sabaya" con un conjunto de chullpas al pie. Volcán apagado de la Cordillera Occidental. Oruro (Bolivia).



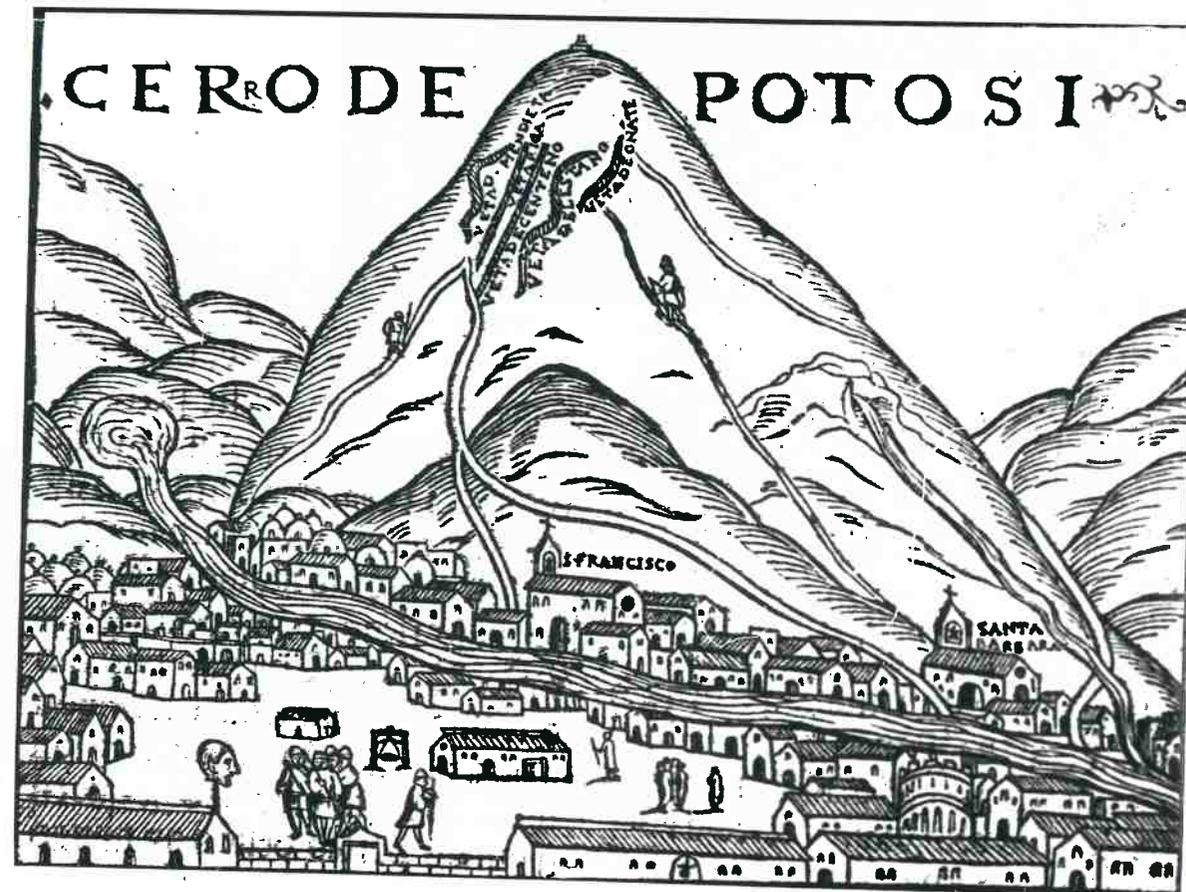
Simón de Asto, año 1757. Sirena (detalle de la portada principal).

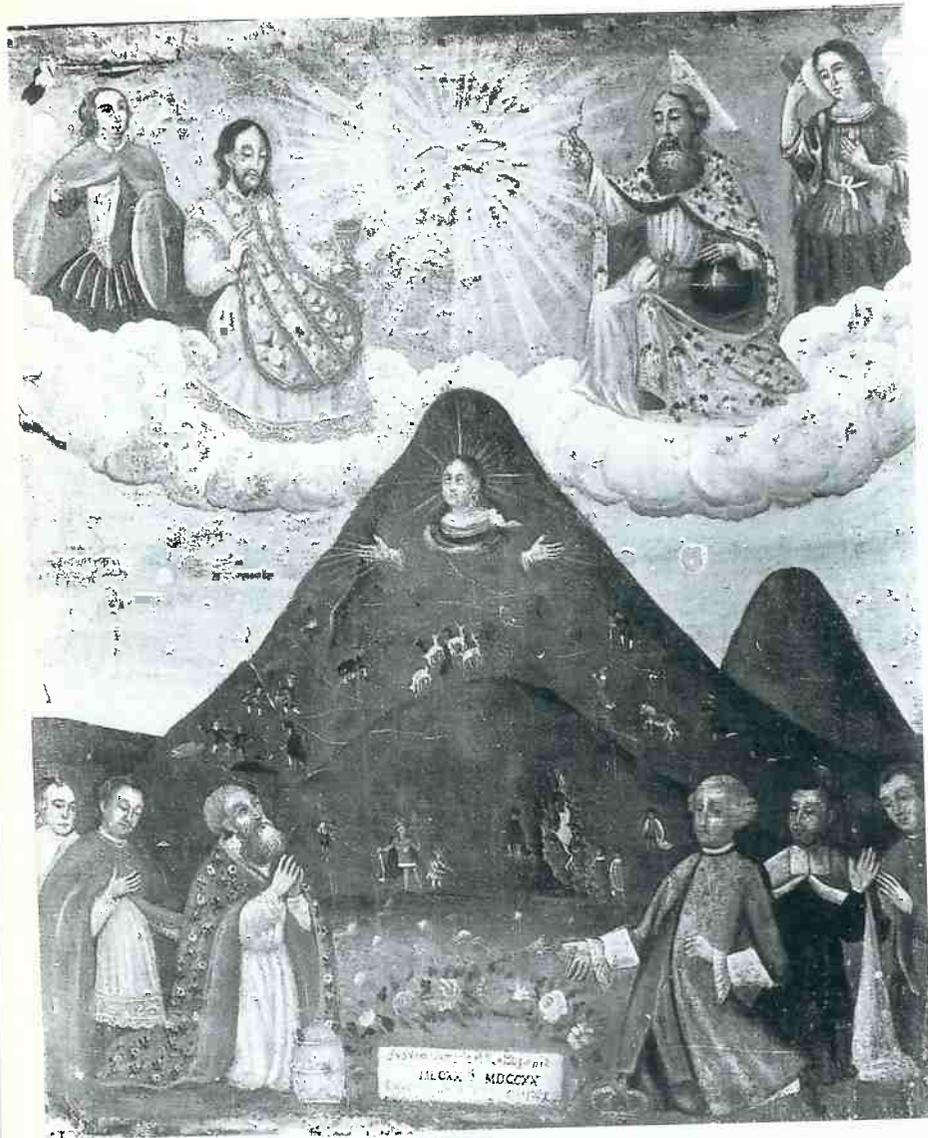


1.- Cuzco, el Lago Titicaca y Potosí en una concepción ideal. Grabados que ilustran la primera edición de la obra de Cieza de León. Los mitos indígenas recorren el ámbito señalado por estos tres puntos de difusión.

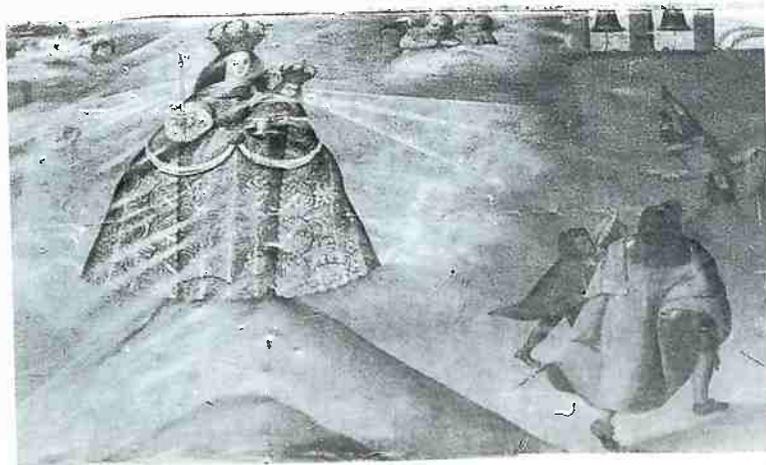


Vista del pueblo de Copacabana.



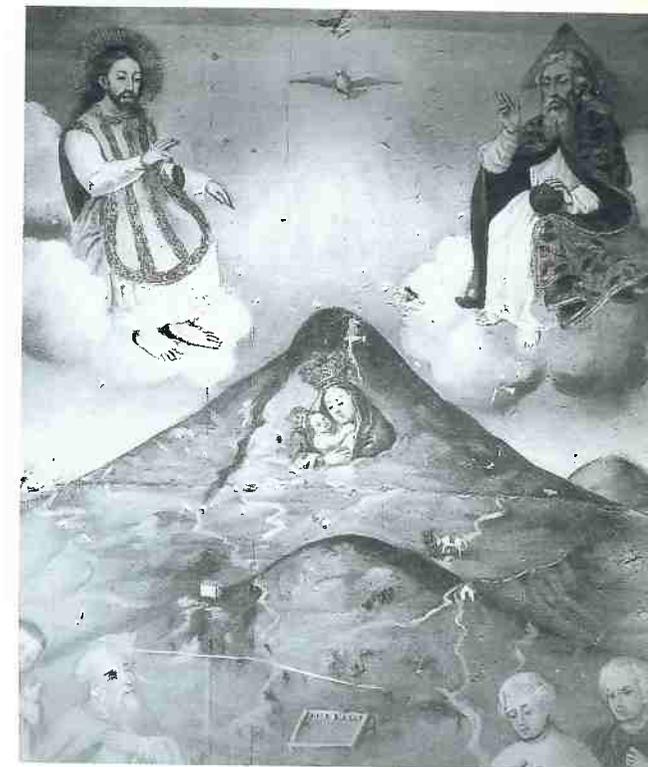


2.- Pintura anónima existente en el Museo Nacional de Arte de La Paz donde se identifica a María con el Cerro de Potosí, al pie el rey Felipe V. En la parte baja del cerro el Inca. Cuadro fechado en 1720.



3.- Representación de la Virgen de Copacabana sobre el Cerro de Potosí. Pintura existente en la Iglesia de Copacabana en la ciudad de Potosí.

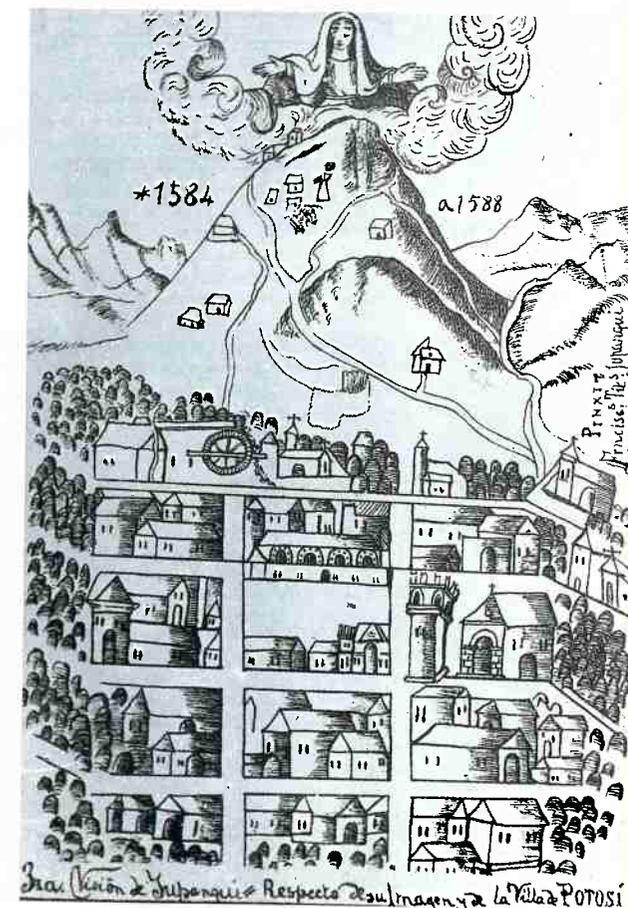
4.- Pintura anónima de fines del siglo XVIII donde se identifica a la Virgen con el Cerro de acuerdo a la iconografía del lienzo existente en la Moneda.



5.- Dibujo que publica Viscarra en su libro "Aymara-Aymaru" que pretende ser copia de una pintura perdida de Francisco Tito Yupanqui. Representa la aparición de la Virgen de Copacabana sobre el Cerro de Potosí.



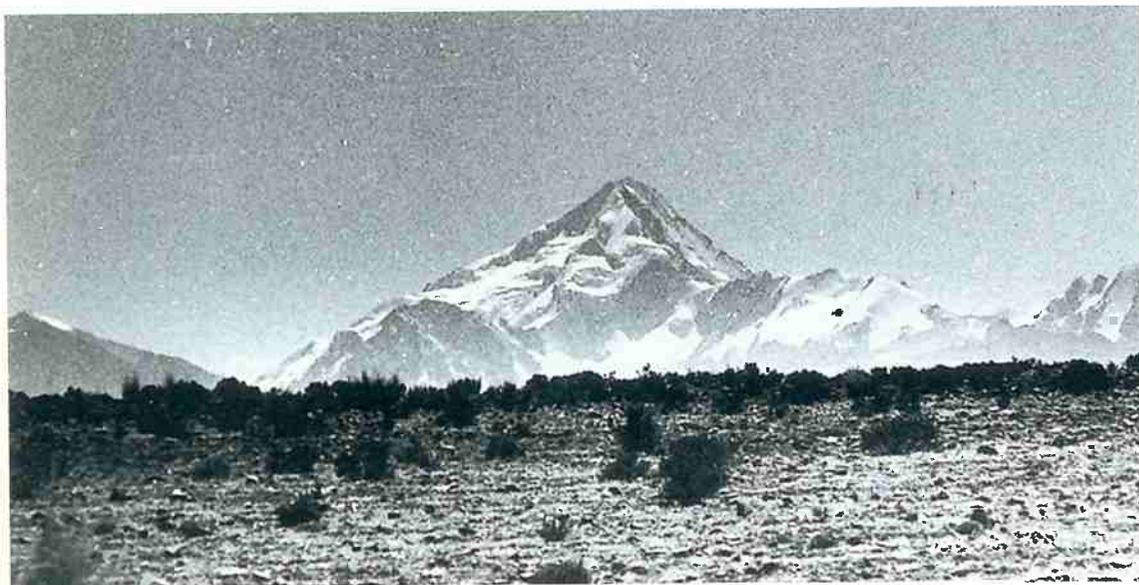
3a.- La forma más usual de representar a la Virgen como la Pachamama es pintándola sobre una piedra en forma triangular en su advocación de la Candelaria; así se enfatiza el concepto María - Cerro y María - Piedra. Se la venera en montículos denominados calvarios como ocurre en Laja.





6.- Virgen de Copacabana, obra de Francisco Tito Yupanqui, existente en la Iglesia de Achacachi y que probablemente procede de Pucarani. Los Agustinos la entronizaron para sustituir al ídolo Cacaaka de la localidad.

7.- Vista del Cerro llamado antiguamente Cacaaka (hoy Huayna Potosí) que domina el primitivo emplazamiento de Pucarani en el cual era adorado un ídolo antropomorfo.



8.- Virgen de Sabaya, pintura de Luis Niño. Museo de la Recolecta Sucre. Detalle.



9.- Imagen popular de San Martín de Tours, que de acuerdo a los lugareños representa al "Tata Sabaya" volcán ubicado sobre el salar Coipasa. La figura del Santo sobre un caballo blanco, rememora las leyendas protagonizadas por Sabaya, Martín Capurata y el Cacique del pueblo.

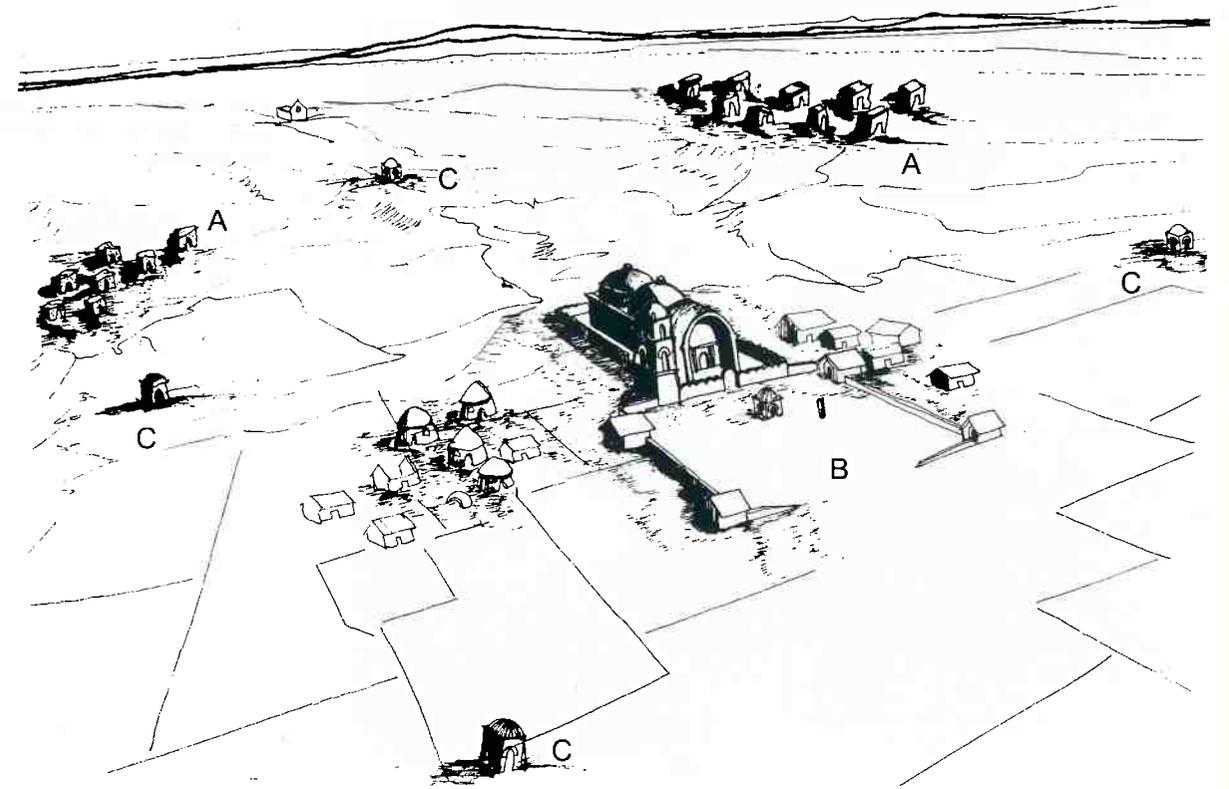


10.- Vista del volcán Sabaya, con el grupo de chullpas levantado a sus pies.



10a.- Tiahuanaco. El templete semisubterráneo con la estela "barbada" al centro.

11.- Vista de la Plaza de Ancocala con el monolito "Mallcu Esteban" en primer término, junto a la Capilla Miserere, al fondo una posa.



12 y 13.- Vista de Ancocala.

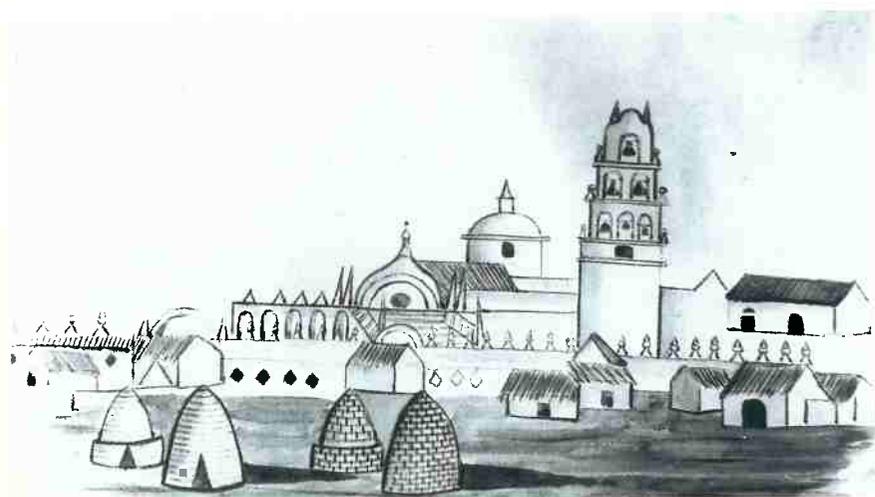
- A. Chullpares
- B. Iglesia con Atrio y Capillas Posas en las cuatro esquinas
- C. Capillas perimetrales marcando los cuatro suyos.



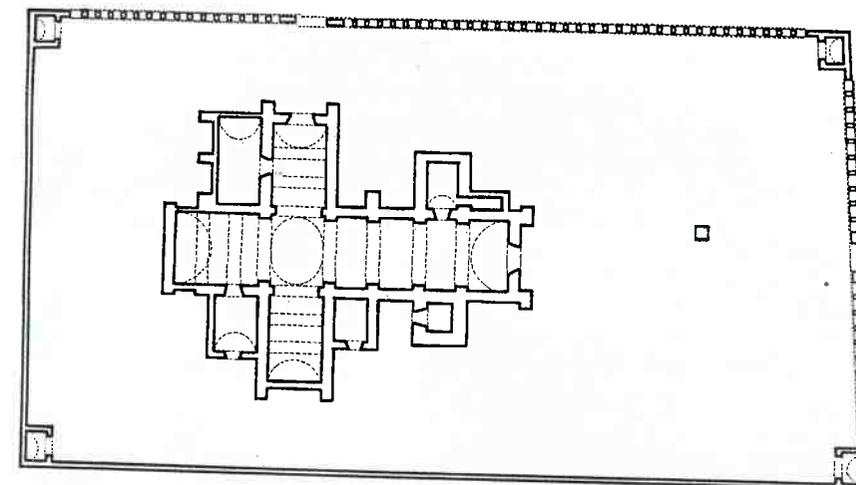
14.- Vista del pueblo de Ancocala desde una de las capillas perimetrales.



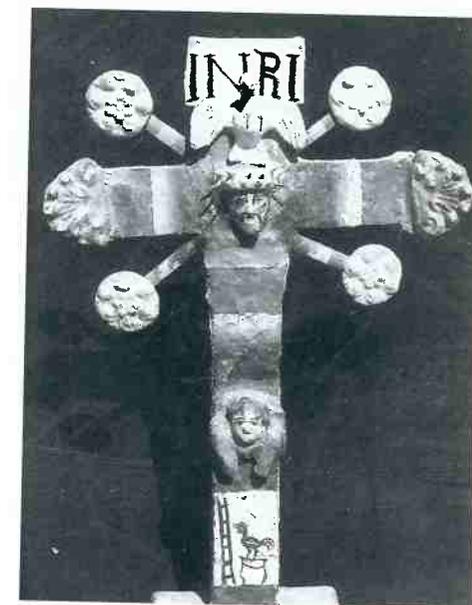
15.- La Iglesia de Ancocala con una vivienda circular en primer término.



16.- Un antiguo dibujo de Poopó cuando se conservaban todavía las viviendas circulares. Señala, junto con Ancocala, el esquema de los conjuntos virreinales de Carangas. Acuarela de Melchor María Mercado hacia 1846.

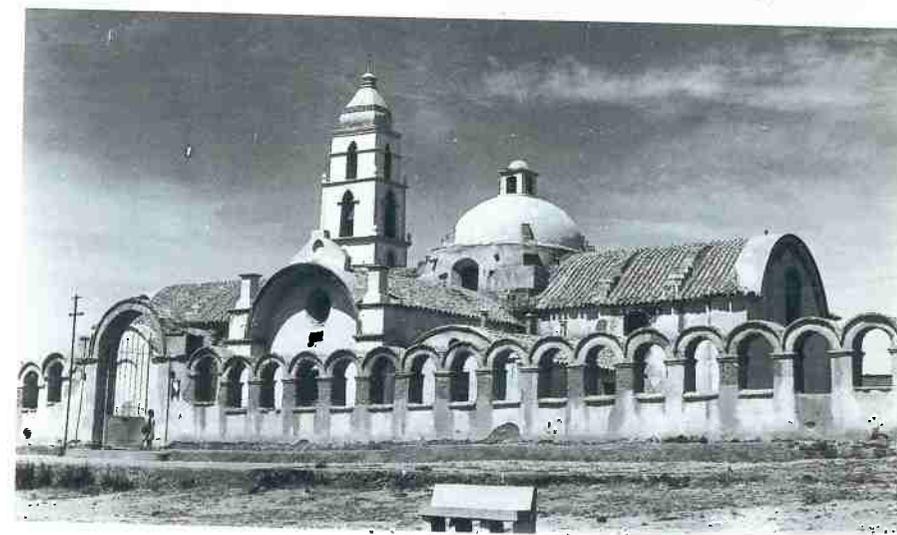


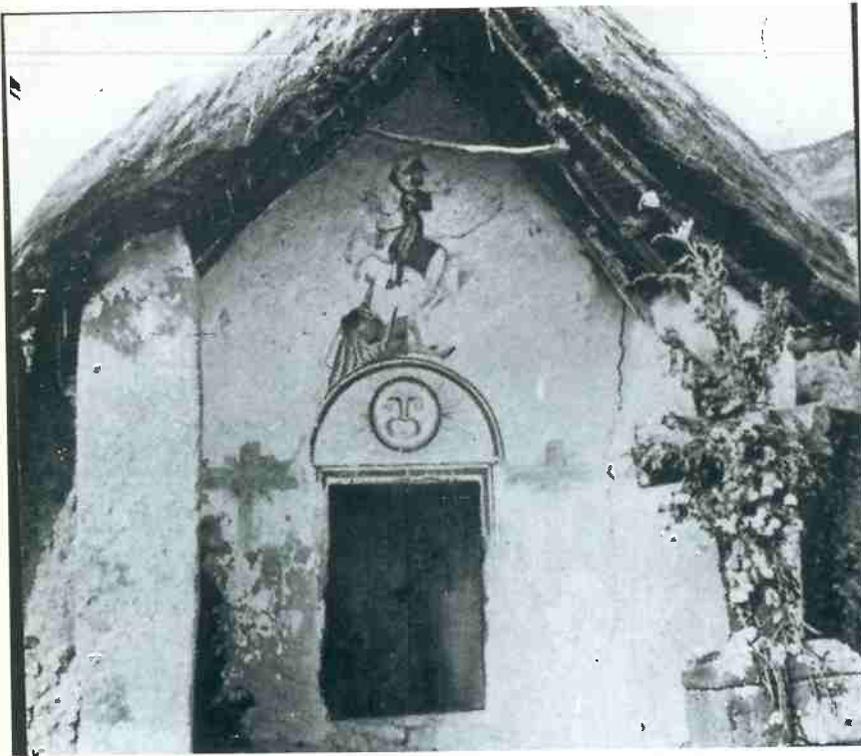
17.- Santuario de Quillacas al sur del lago Poopó. Planta.



18.- Cruz del Señor de Quillacas.

19.- El Santuario de Quillacas con la arquería del atrio en primer plano.

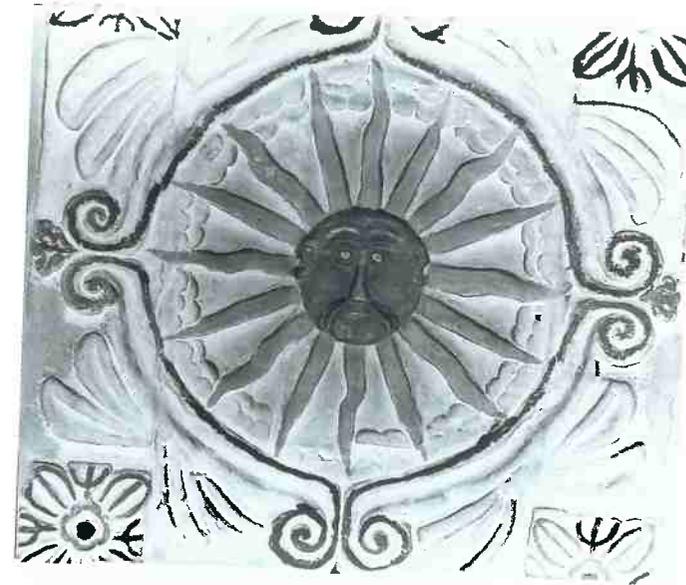




20.- Capilla en la región de Quispicanchis que muestra a Santiago sobre el sol y el arco iris, relacionado al santo con fenómenos celestes como corresponde a su identificación Illapa.



20a.- La imagen de Santiago en una procesión de Cuzco.



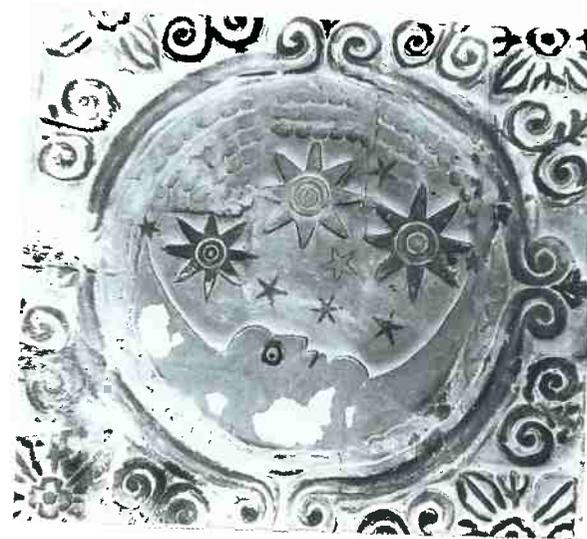
21.- Imagen del sol en la clave de las bóvedas de la Iglesia de Pucara. Departamento de Puno (Perú).



23.- Detalle de la Trinidad. Lienzo existente en el Museo Histórico Regional (Cuzco) donde se ha identificado a Dios Padre con el Sol.

25.- La imagen del sol en la portada lateral de la iglesia de Santiago de Pomata. Departamento de Puno (Perú).

22.- Imagen de la luna y las estrellas en la clave de las bóvedas de la iglesia de Pucara. Departamento de Puno (Perú).

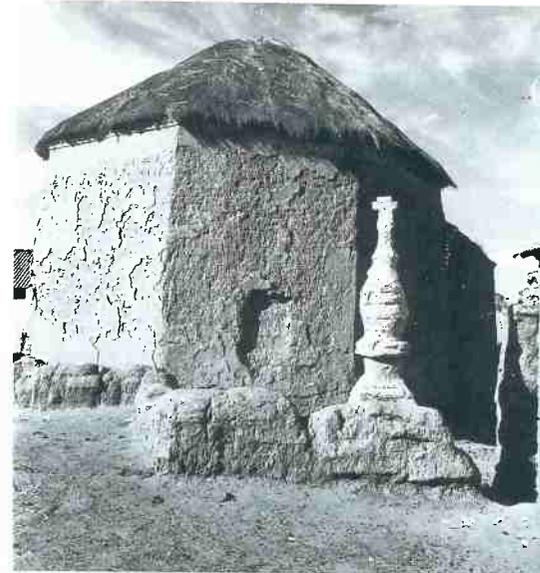




26.- Coro de la iglesia de Andahuailillas, donde mediante un óculo, se ha captado la luz del sol naciente.



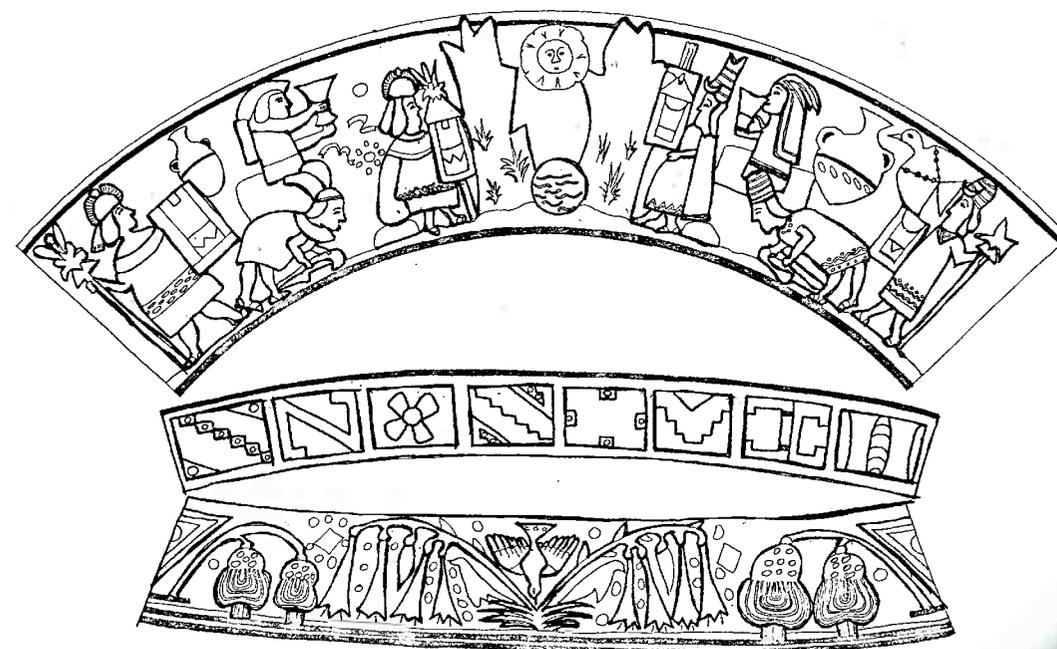
27.- Detalle de evidencia como, en el coro de Andahuailillas, el Sol está ubicado en el lugar de Dios en la representación de la Anunciación. Letreros alusivos al Señor como Rey del Oriente en latín y hebreo adornan el óculo central.



27a.- Abside de la Iglesia de Tora (La Paz) donde según Ramos se insertaron ídolos, imágenes de dioses prehispánicos. La Cruz recuerda la "extirpación" que allí se realizó.

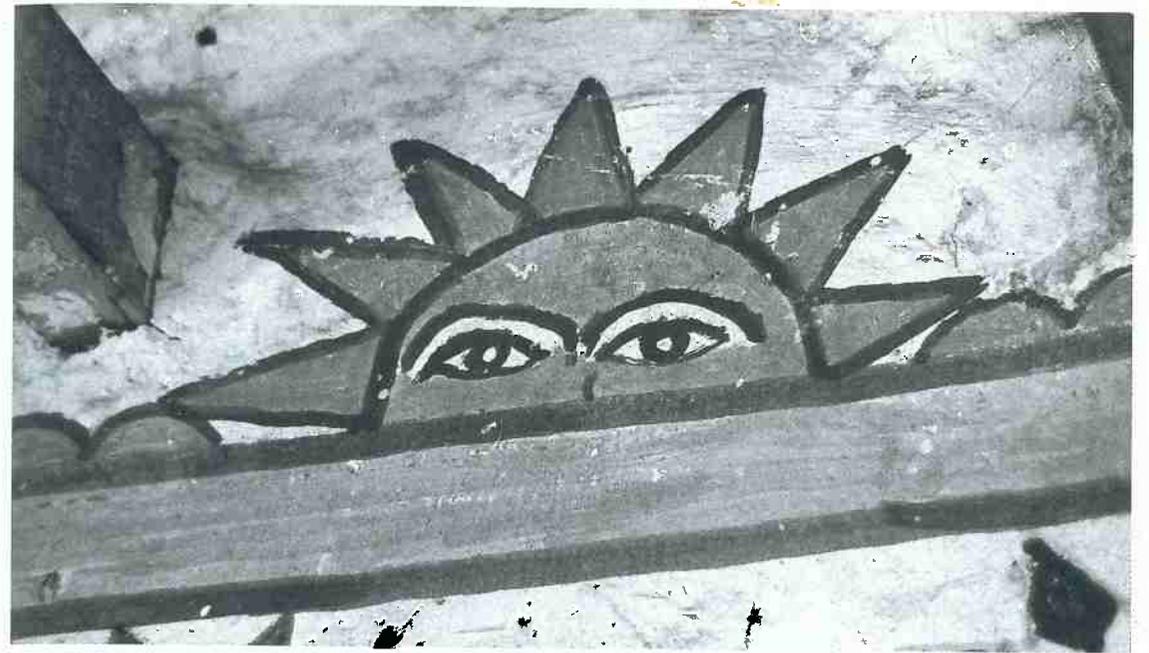
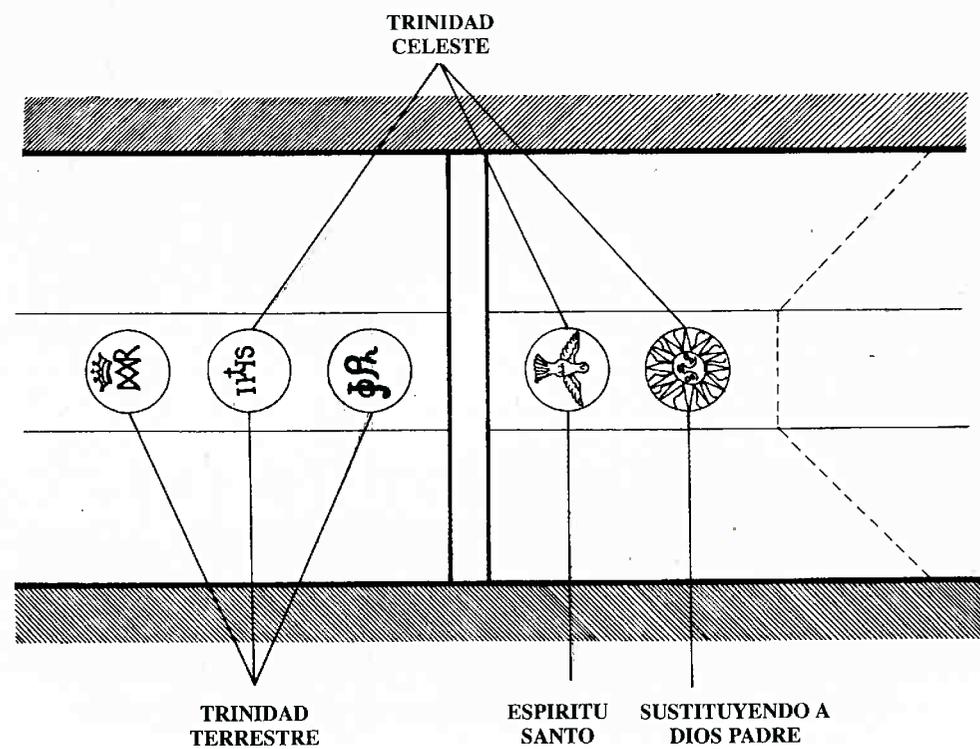


28.- Kero donde se presenta el sol y un disco conteniendo tierra y agua entre dos montañas, que dividen la región de los collas de la de los quechuas. A la izquierda el Rey Colla, a la derecha el Inca.

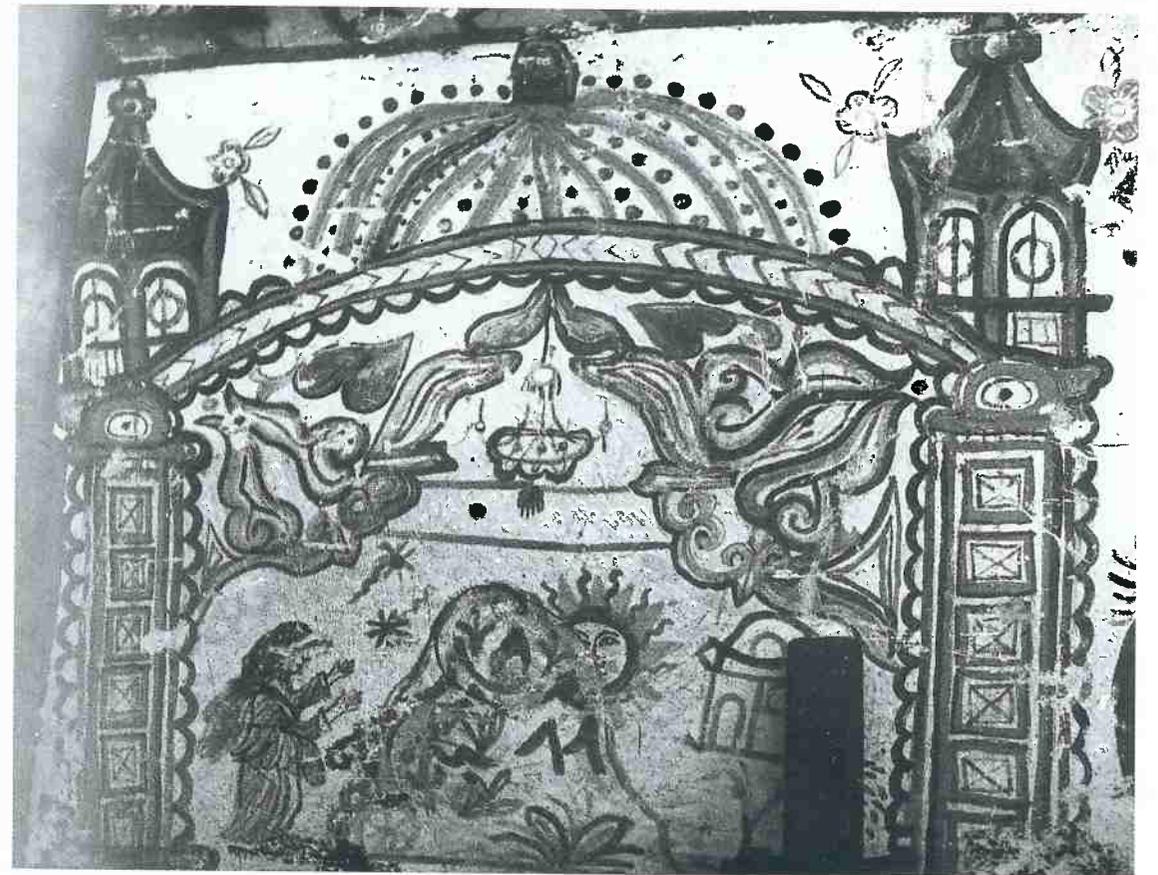




29.- Almizate de la Iglesia de Colquepata, donde se representa al Espíritu Santo en forma de paloma, junto al Sol. En el presbiterio el anagrama de Cristo junto al de María y José. El conjunto representa las dos Trinidades de acuerdo al esquema adjunto.



30.- Imagen del sol naciente en la capilla abierta de la Iglesia de Colquepata. Se repite en el friso interior de la Iglesia.



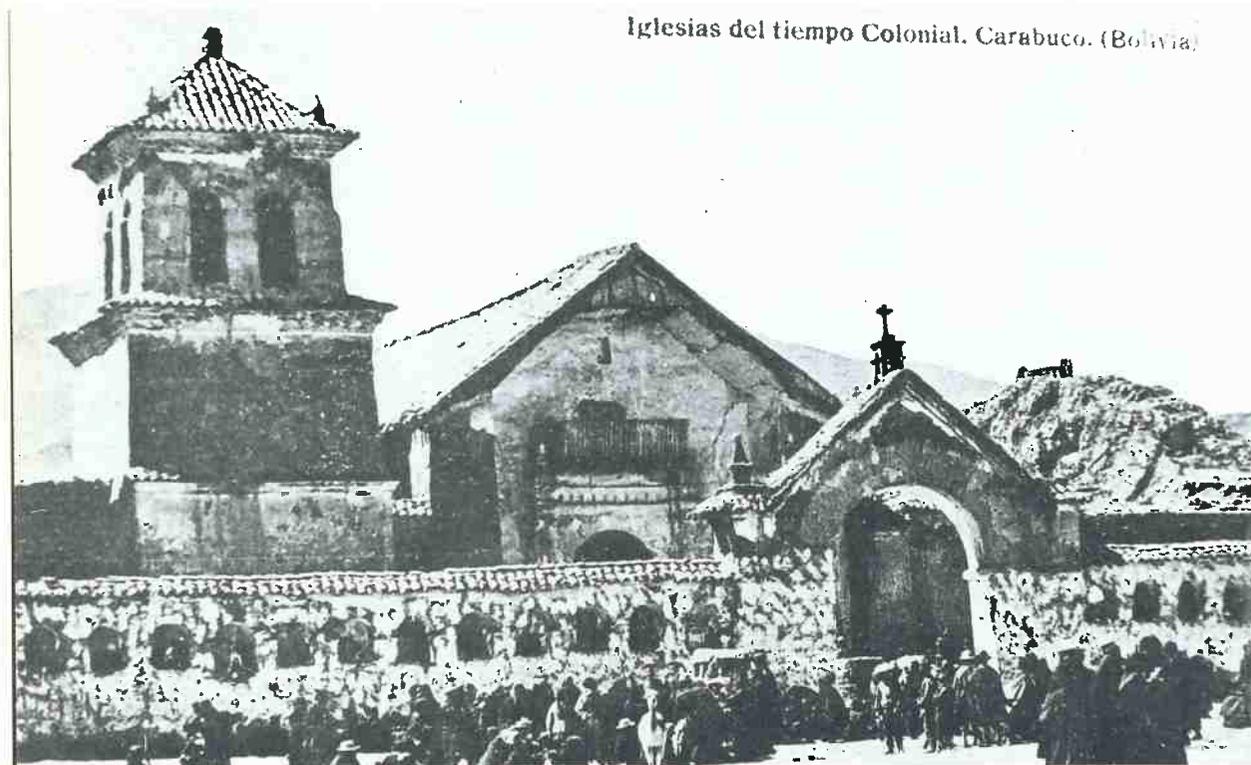
31.- Imagen del sol naciente con una figura en actitud de adoración. Friso interior de la iglesia de Colquepata.



33.- Imagen de Tunupa identificada con San Bartolomé, junto a la cruz y el indio colla Anti, el cual se convirtió, según Guamán Poma de Ayala.

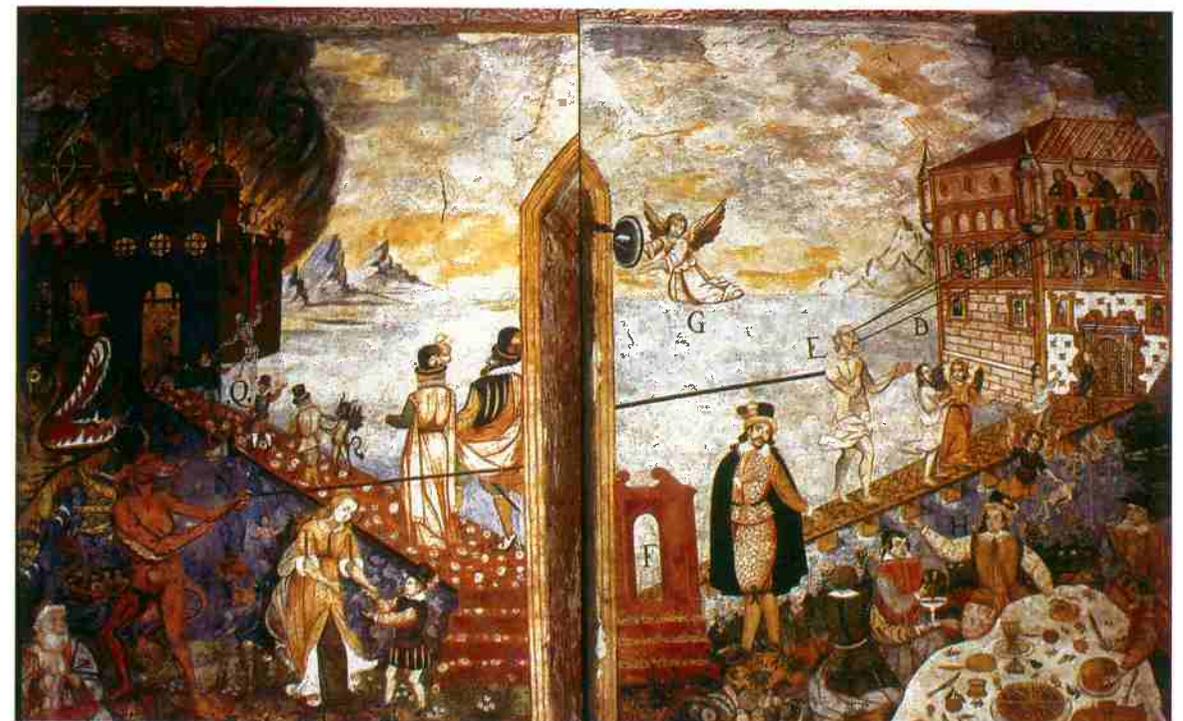


El coro alto de la Iglesia de Andahuailillas (Cuzco) donde la paloma del Espíritu Santo ha sido sustituida por un óculo por donde penetran los rayos del sol al amanecer.



Iglesias del tiempo Colonial. Carabuco. (Bolivia)

32.- Iglesia de Carabuco en una vista antigua donde se aprecian la capilla abierta y el atrio.



Pintura mural colocada a ambos lados de la puerta de ingreso, bajo el coro. Las dos partes, del "Camino al cielo" y "Camino al infierno" se han unido en esta imagen para mostrar el conjunto. Pintura atribuida a Luis de Riaño. Iglesia de Andahuailillas (Dep. del Cuzco, Perú).



San Francisco Xavier bautizando a los indios americanos, erradamente representados con "uncu" incaico y tocado de plumas a la manera de los chunchos. Pintura mural en el baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Dep. de Oruro, Bolivia).



La alegoría del misionero. Lienzo firmado por Juan Bautista el año de 1638, lleva la palabra "cogitabat" lo que indica que el pintor lo ideó. Museo de Santa Catalina (Cuzco, Perú).

30

rodeados de estrellas y en el friso alto se repite intermitentemente el sol naciente. Hay un énfasis en el Cristo Eucarístico presidido por el Sol.

29

La parte alta del artesonado muestra sobre el presbiterio los anagramas de Jesús, María y José; y en la nave el Sol y el Espíritu Santo en forma de paloma. Se representan así las dos Trinitades, la terrestre con Cristo entre los símbolos de sus Padres y este mismo Cristo, junto al Sol y al Espíritu Santo, forma la Trinidad celeste.

El friso es enigmático, pues está lleno de extraños emblemas del que sólo son reconocibles el oso con un panal, el Buen Pastor y una balanza. Seguramente el significado hay que buscarlo en algún libro de emblemas como el de Saavedra y Fajardo<sup>30</sup>. El Buen Pastor alude a la mística, y la balanza con el TANTO MONTA a la igualdad. En todo caso el friso merece un estudio detenido y su significado no podrá alcanzarse hasta no encontrar la fuente impresa que le sirvió de inspiración. Sin embargo llama la atención una de las figuras que muestra un personaje con las manos elevadas frente al sol naciente, motivo que incide en la reiterada representación del astro rey en la iglesia de Colquepata.

31

Los kerus como parte del arte que se realiza en el período virreinal son también testimonio muy significativo. Con referencia a la representación del Sol hay un keru en el Museo Arqueológico del Cuzco que muestra un Inca con su séquito frente a un rey Colla dispuesto en igual forma. Este se distingue por el gorro con media luna, tras él una mujer principal sentada en su trono bebiendo de un keru, un aríbalo, un campesino roturando el campo y un guerrero. Ambos monarcas Inca y Colla están frente a frente junto a dos grandes montes separados. Entre ellos se alza el Sol y un círculo cerrado con un elemento acuático dentro de él. La

escena parece coincidente con el texto de los himnos traducidos por Samuel Lafón Quevedo y publicados en las TRES RELACIONES DE ANTIGÜEDADES PERUANAS<sup>31</sup>. En el himno inserto en el acápito XII relativo a la muerte de "Yabarvacac" se dice:

Tú eres el rey de Cuzco  
Yo soy rey de los Collas  
Beberemos  
Comeremos  
Hablaemos

De Viracocha el Hacedor  
Yo soy adorador.  
Tú del Sol adorador...<sup>32</sup>

En cuanto a la probable iconografía de Viracocha como un disco de agua, representando en el keru, se puede aducir la oración atribuida a Manco Capac inserta en el acápito VII<sup>33</sup>.

O Viracocha Señor del Universo  
(Ya sea este varón  
Ya sea hembra)

Oyeme  
Desde el mar de arriba en  
que permaneces  
Desde el mar de abajo,  
En que estás,

En todo caso la relación Viracocha-agua es reiterada.

El encuentro de ambos reyes, Colla e Inca, su adoración a Viracocha y el Sol respectivamente, parece ser el tema iconográfico del keru que nos ocupa.

Los testimonios gráficos presentados muestran que la campaña contra la idolatría, juzgada a través del arte, tiene muchas facetas, desde la prohibición teórica, acatada por ciertas órdenes y dejada de lado un sinnúmero de veces, hasta la identificación persuasiva que asimila el panteón precolumbino a la iconografía cristiana.

con Viracocha, b) su relación con el fuego y con el agua y c) su ulterior identificación con San Bartolomé y Santo Tomás.

Según Santa Cruz Pachacuti "ha llegado entonces a estas provincias y reinos de Tawantinsuyo un hombre barbudo, mediano de cuerpo y con cabellos largos, y con camisa algo larga, y dicen que era ya hombre pasado mas que mozo, que traía las canas, era flaco, el cual andaba con su bordón, y que enseñaba a los naturales con gran amor... y le nombraban Tonapa o Tarapaca Viracochanpachayachicachan". Añade: "Este varón llamado Tonopa dicen que anduvo por todas aquellas provincias de los Collasuyos, predicándoles sin descansar, hasta que un día entraron al pueblo de Yamquesupa, pueblo principal en donde fueron echados el varón con gran afrenta... el cual Tonopa dicen que lo maldijo al dicho pueblo, de que vino a hacer anegados con agua, y el día de hoy se llama Yamqui supacocha (la) laguna, que los indios de este tiempo casi todos saben como antiguamente era pueblo principal y ahora es laguna" añade: "dicen que en un cerro muy alto, llamado Cachapucara, estaba o había un ídolo en figura de mujer, al cual dicen Tunapa tuvo gran odio con el dicho ídolo, y después le echó fuego y abrasó el dicho cerro con el dicho ídolo, reventándoles y dertiéndoles como una cera el dicho cerro, que hasta el día de hoy hay señales de aquel milagro espantable".

Santa Cruz Pachacuti al referirse al reinado de Capac Yupanqui indica: "se acordó ir en busca del lugar a do el varón Tonopa había llegado, llamado Titicaca y de allí dicen que trajo agua para unir al nuevo infante Inca Roca, diciendo muchas alabanzas a Tonopa, aun dicen que en aquel manantial que está encima de las peñas vivas como una taza, estaba

el agua llamada capacchana quispi-toc uno; y después dicen que otros Incas suelen mandar traer un pomo, llamado coriccacca y los ponía ante sí para que estuviera en medio de la plaza del Cuzco, llamada Hucaypata Cusipata, alabando el agua tocada de Tonopa" .

Hasta aquí los textos de Pachacuti que relacionan a Tunupa con el fuego y con el agua.

Con referencia a los mismos sucesos Ramos dice: "no cesando de predicar hasta que.. quisieron apredrearle en Cacha, cinco o seis jornadas del Cuzco, camino del Collao, donde aun en este tiempo, según suponen los naturales, se ven ciertas peñas abrasadas, dicen que con fuego del cielo...".

Como se ve el suceso de Cacha que relaciona a Tunupa con fuego caído del cielo, es similar en Pachacuti y Ramos. También se relaciona con el fuego el suceso de Sicasica relatado por Ramos quien indica: "era cosa entre ellos muy asentada y segura, que al distrito de Sicasica había venido un santo varón... que predicaba la ley de Dios... apareció el demonio... y les mandó (a los indios)... quemasen luego al santísimo discípulo del Redentor... salió el santo paso a paso, sin lesión alguna... el demonio por atemorizarlos armó un nublado espeso con gran fuerza de truenos y rayos... el santo... levantadas las manos al cielo hizo una profunda oración que luego serenó los aires...".

Con respecto al agua Ramos relata lo siguiente cuando el santo salió de Carabuco: "el santo tendiendo su capa sobre las aguas, entró dentro de la laguna, navegando hacia Copacabana" . Después de su martirio en la isla Titicaca, dice Ramos que: "Pusieron al santo discípulo después de muerto, en una balsa y echaronle en la grande laguna de Titicaca... Refieren, pues, los antiguos que un recio viento sopló

en la popa de la balsa y la llevó... y así tocó en tierra de Chacamarca", "donde ahora es el Desaguadero, que antes de este suceso no había, y la abrió por la proa de la balsa, dando suficiente lugar para que las aguas corriesen, y sobre ellas fue navegando hasta los Aullagas donde como arriba queda dicho, se hunden las aguas por las entrañas de la tierra...".

Por último Ramos dice que: "en Carabuco tenía (el santo) cerca de una choza una fuente, que hoy veneran los indios y en sus enfermedades beben de aquella agua...". Hasta aquí los textos de Ramos.

El itinerario de Tunupa, es coincidente con la aparición de las sirenas en la arquitectura virreinal y nos lleva por la ruta de los lagos hasta desaparecer en el Poopó, a cuyas orillas hay un volcán que lleva por nombre Tunupa.

Ponce al estudiar la figura mítica de Tunupa dice que se puede caracterizar porque "ejerce amplio dominio sobre el fuego del cielo"; podríamos añadir que ese fuego del cielo, parece referirse a las erupciones volcánicas, tal indica el suceso de Cacha y el hecho de que Tunupa esté personificado en un volcán de la zona de Carangas en el departamento de Oruro. Ese poder sobre el fuego es extensivo al rayo.

Rowe señala la relación de Tunupa con el trueno y el rayo " aunque no reputa la antigüedad del culto de Tunupa similar a la que pudo tener el culto al rayo. Sin embargo, parece que Illapa es un desdoblamiento y personificación ulterior de uno de los poderes de Tunupa, dios que adquiere caracteres muy universales hasta convertirse en el antecedente de Viracocha. Ponce resume los poderes de Tunupa diciendo: "No parece arriesgado reputar a Tunupa como un antiguo dios del rayo, de la lluvia y de las manifestaciones geotectónicas" .

Con todo, la personalidad de Tunupa se torna mucho más compleja en su identidad con Ekeko (según Bertonio) , en su relación con las mujeres peces, en la cruz que se le atribuye, así como en su imagen desdoblada en Taapac y Tunupa . Por último hay que considerar su potestad de convertir a los hombres en piedras, hecho que posiblemente se le atribuye con posterioridad.

El arqueólogo boliviano señala: "Desde el punto de vista cronológico, Tunupa acaso se remonta a la cultura Tiwanaku. El conflicto religioso que ha recogido el relato tradicional, quizás se halle vinculado a la expansión de Tiwanaku en su época V (724-1200D-C), la cual habría permitido el desalojo de muchas deidades locales y la entronización de Tunupa" . Esto es efectivo, como ejemplo se puede señalar el desalojo del ídolo femenino de Cacha.

Añade "Luego la conquista incaica de la meseta, realizada hacia 1450-1471 de nuestra era, motivaría el desplazamiento de Tunupa por Wirajocha, perdiendo su papel preferente y pasando a desempeñar la mera función de fiel servidor, una posición secundaria, proceso vertebrado por el oportunismo sincrético del sacerdocio cuzqueño". El historiador peruano Franklin Pease al comentar la relación de Juan Santa Cruz Pachacuti dice: "Tonopa ... aparece en ella como la imagen colla del Wiracocha cuzqueño" . Para ambos autores hay una identidad, para Ponce el cuzqueño Viracocha desplaza a Tunupa y se apodera de su leyenda; para Pease son dos versiones de un mismo hecho ocurrido en Cacha, una colla con Tunupa y otra quechua con Viracocha.

Demás está decir que en esta lucha de culturas por llegar a la universalización de un dios, el Viracocha que desplaza a Tunupa es desplazado, a su vez, por el Sol en tiempo del Inca

Teresa Gisbert

Pachacutec ". Y es, paradójicamente, este Inca Pachacutec quien erige el templo de Cacha en honor de Viracocha relacionándolo a un volcán y a una laguna artificial.

El relato referente a Cacha, protagonizado por Viracocha, lo consigna Cieza con caracteres iguales a los adjudicados a Tunupa por Santa Cruz Pachacuti y Ramos. Cieza dice: "Y como llegase a una provincia que dicen Cacha, que es de indios Canas, la cual está diez y ocho leguas de la ciudad del Cuzco, este Viracocha... dicen que se venían a él con sus armas todos juntos a le matar, y que él... hizo cayese fuego del cielo y que viniese quemando una cordillera de un cerro hacia do los indios estaban... Y yo he visto el cerro quemado y las piedras del y la quemadura es de más de un cuarto de legua" ". Así Viracocha queda, como Tunupa, ligado al fuego.

En cuanto a la relación de Viracocha con el agua, Cieza dice: "Y como llegase a la provincia de Puerto Viejo se juntó allí con los suyos que ante él enviaba en la manera ya dicha... se metió por la mar juntamente con ellos, por do dicen que andaba él y los suyos por el agua así como si anduvieran por tierra" ". En esto de andar por el agua, Viracocha también coincide con Tunupa.

Como es sabido el hijo de Yahuar Huaca, desterrado en Chita, tuvo la visión del dios Viracocha, en cuyo honor tomó su nombre. Bajo este patrocinio el octavo Inca llamado Viracocha venció a los Chancas. En recuerdo de esta victoria, Pachacutec, su hijo, mandó a construir el templo de Cacha. El relato es a todas luces incongruente y el mismo Garcilaso se pregunta si no había una razón oculta para hacer el templo en Cacha, pues de haber conmemorado la aparición del dios debió levantarse Chita donde se apareció, o de haberse conmemorado la vic-

toria debió levantarse en Yahuarpampa ". Sin duda más pudo la tradición de un lugar consagrado, que las victorias del flamante imperio. Se quiso asentar al dios Viracocha en el lugar de un poderoso culto, así no sólo tomaba los atributos y leyenda, sino el habitat de Tunupa, su predecesor.

El templo está descrito y estudiado " y es inusual dentro de la arquitectura incaica, no tiene precedentes tipológicos conocidos y quizá hay que pensar que rememora la arquitectura de una cultura preincaica. En todo caso lo que interesa es la relación del Templo de Viracocha en Cacha, con el fuego personificado en el volcán y con el agua, presente en la laguna artificial. Ambos elementos simbolizan al dios allí entronizado, sea éste Viracocha, sea Tunupa.

El templo es de cuatro naves, con múltiples edificios menores circundantes probablemente dedicados a colcas y habitaciones de las personas encargadas del culto; está rodeado por una muralla que lo separa del volcán Quimsachata, situado a no más de tres kilómetros del santuario. Es el cerro quemado por fuego que dicen haber visto Cieza y Santa Cruz Pachacutec y que cuidadosamente describe Miden-dorff ". El paisaje es imponente. Para el elemento agua se ha construido una laguna artificial de la cual quedan vestigios y que sólo está descrita por Alcedo. Hoy empantana-da, no podrá delimitarse su perímetro hasta que se terminen las excavaciones arqueológicas que allí se realizan ". Queda exactamente al norte del templo. La laguna, no descrita en los estudios precedentes, daría el componente de agua a este templo ligado también al volcán o fuego. Alcedo lo describe así: "CACHA (San Pedro de): Pueblo de la provincia y corregimiento de Canas y Canches, en el Perú, a cuya inmediación, en un paraje llamado Raches, se ven las ruínas de un edificio antiguo y grande... Dicen fue

famoso templo de Viracocha, que tuvieron los indios en tiempo de su gentilidad, a distancia de una cuadra hay una laguna hecha a mano con conductos de agua, que la mantienen siempre en un ser. Está en una montaña de piedra negra que tendrá dos leguas de circuito..." ".

La descripción de una laguna artificial con conductos de agua que hace Alcedo, es única. Su veracidad es evidente ya que hoy puede verse la citada laguna en vías de excavación y limpieza.

Garcilaso y el culto religioso actual recogen algo de lo que pudo ser la iconografía del dios entronizado en el templo Cacha. El cronista lo describe con los atributos del apóstol San Bartolomé, quien como sabemos estuvo identificado con Tunupa. Así mismo el 24 de agosto, fiesta de San Bartolomé en el pueblo de Tinta, el más próximo a las ruinas de Cacha, se saca este santo en procesión. Preguntada la gente del lugar sobre el santo (encuesta realizada en 1978) los lugareños indican, que ha venido de Bolivia. Respuesta sólo explicable si se refiere a San Bartolomé como Tunupa, quien tiene su radio de acción en la zona del lago: Carabuco, isla Titicaca, Sicasica y Aullagas, territorios todos en jurisdicción boliviana. Todo hace presumir que en la región se recuerda a Tunupa a través del apóstol Bartolomé, y que el santo patrono de Tinta, sustituye al dios precolombino de Cacha.

La descripción de Garcilaso, que es quien mayormente se ocupa del tem-

plo de Cacha dice refiriéndose al ídolo: "Era un hombre de buena estatura, con una barba larga, de más de un palmo, los vestidos largos, y anchos como túnica o sotana, llegaban hasta los pies; tenía un extraño animal, de figura no conocida con garras de león, atado por el pescuezo con una cadena, y el ramal de ella en la una mano de la estatua. Todo esto estaba contrahecho de piedra, y porque los oficiales, por no haber visto la figura, ni su retrato no atinaba a esculpirlo, como les decía el Inca, se puso él mismo muchas veces en el hábito y figura, que dijo haberla visto"... "La estatua semejaba a las imágenes de nuestros venerados apóstoles, y mas propiamente a la del Señor San Bartolomé, porque le pintan con el demonio atado a sus pies, como estaba la figura del Inca Viracocha con su animal no conocido" ". Demás está decir que la descripción difiere de la que nos da Cieza seis décadas antes, quien nos describe la estatua como un lito de cinco varas de alto por una de ancho, antropomorfo, con insignias de la realeza incaica en la cabeza, que llevaba descubierta y con cabello corto. En la mano sujetaba algo que se supone un brevulario, pero que bien pudo ser un objeto ritual como el que portan los actuales monolitos. Cieza nada dice del animal ". Tenemos que concluir que Garcilaso nos da una versión deformada tendiente a demostrar la identificación de Viracocha con el apóstol San Bartolomé y su descripción viene a ser un testimonio más de la labor de sincretismo realizada en los primeros años.

grabados. Los apóstoles, pintados de cuerpo entero, están junto a escenas que describen el Credo. Al fondo se ve el martirio de cada apóstol. En el caso de Bartolomé se lo presenta asae-teado por indígenas vestidos con uncu y coronados de plumas, lo que lo coloca en suelo americano. La serie, anónima parece datable a principios del siglo XVIII.

En un momento dado la iconografía de San Bartolomé es cambiada por la de Santo Tomás, el otro apóstol que según la tradición estuvo en la India. Por la identificación con Santo Tomás está Santa Cruz Pachacuti Yamqui (1613), Calancha (1638), Gregorio García (1625), Antonio de Montalvo (1682), y Avila en su tratado... (1648). Gandía afirma que son los Jesuitas los creadores de la leyenda de Santo Tomás, opinión que refutan tanto Vargas Ugarte " como Duviols ", basándose, ante todo, en que la tradición es anterior a 1569, fecha en que llegan los jesuitas al Perú. También indica Gandía que la leyenda sale de las misiones. En todo caso hay tradiciones similares y simultáneas en Paraguay y Perú las que posiblemente intentaron sincronizar los jesuitas bajo el nombre del apóstol Santo Tomás, quedando olvidada la identificación con San Bartolomé.

Cabe preguntarse ¿por qué esta sustitución? Si la hicieron los jesuitas, puede basarse en el hecho de querer unificar la tradición de la selva con la tradición de la puna. Esta última personificada por Tunupa. Para la tradición de tierras cálidas debemos referirnos a la carta del jesuita Manuel de Nóbrega, quien encontró en el Brasil, a donde su orden había ido a misionar en 1549, la noticia dada por los naturales de que un hombre había predicado el Evangelio a sus antepasados, cuyas señales coinciden, según Nóbrega, con las del apóstol Santo Tomás ". Esta parece ser una razón de

peso para que la orden unificara bajo el nombre del apóstol Tomás las diversas tradiciones americanas de un personaje virtuoso que predicó en estas tierras. Por otra parte la figura de Tomás es mucho más segura, desde el punto de vista de la fe, que la de Bartolomé, ya que esta última encuentra dificultades de asimilación al conjunto de los apóstoles, cosa que sólo se puede hacer identificándolo con Natanael; por otra parte es el apóstol que tiene mayor relación con el demonio y por lo tanto su culto se presta a todo tipo de desviaciones.

El hecho es que la próxima iconografía que encontramos se debe a un jesuita, está realizada antes de 1663 y muestra a Santo Tomás con todos los rasgos de Tunupa en su martirio acaecido en la Isla Titicaca cuando se niega a adorar la imagen del Sol.

Se trata de un lienzo que forma parte del apostolado que decora la parte baja de la nave de la Iglesia de Tinta. El cuadro es obra del pintor jesuita Diego de la Puente, activo en el Perú entre 1630 y 1663 ". Aunque hoy casualmente el lienzo está en Tinta, pueblo cercano a Cacha, lugar donde Tunupa predicó, ésta no fue su ubicación original, pues el apostolado perteneció a la Compañía de Cuzco y pasó a Tinta después de la expulsión ". Es parte de la política jesuítica de asimilar los mitos indios al cristianismo. Su ubicación en el centro indígena de mayor significación, Cuzco, indica la trascendencia que la orden quería dar a esta iconografía.

El pintor jesuita manifiesta en el lienzo la identificación de Tunupa con Santo Tomás, siguiendo a su contemporáneo, Francisco de Avila quien en su "Tratado" certifica tal identidad ".

Diego de la Puente para hacer su composición se basó en el texto de Ramos que dice: "Teníanle en gran veneración, tanto que le vinieron a lla-

mar Taapac, que quiere decir hijo del Criador. Tentáronle con riquezas, convidáronle con blanduras, añadieron amenazas pretendiendo con ellas se dejase de aquella doctrina y siguiese sus ceremonias y ritos, adorando con ellos al Sol y honrándole con sacrificios, de lo cual él hizo ningún caso... los indios se irritaron de suerte que lo empalaron cruelmente, atravesándole por todo el cuerpo una estaca, que llaman ellos chonta, hecha de palma..."<sup>100</sup>.

El texto se refiere al martirio que padeció Tunupa en la Isla Titicaca (hoy del Sol) una vez superado el episodio de Carabuco.

En el lienzo aparecen dos personajes vestidos a la usanza incaica atacando al apóstol, mientras en el fondo aparece un ejército quechua. Esto permite ubicarnos en América, concretamente en el Perú. El apóstol, de hinojos, es sacrificado porque se niega a adorar al ídolo de oro que representa al Sol, el cual tiene figura humana y sujeta la imagen del astro en la mano. Esto también corresponde al texto de Ramos que dice: "Al ídolo Sol figuraban en forma de Inca todo de oro..."<sup>101</sup>.

Al desplazarse el mito al Cuzco los personajes están representados como incas. Es un alegato contra la idolatría del Sol, tipificada en el sacrificio de un apóstol cristiano el cual muere antes de adorar al ídolo solar. Las circunstancias de este Santo Tomás rodeado de incas, hace que tengamos que referirnos a Tunupa como único "apóstol" que muere en tierras americanas por negarse a adorar al astro.

Ramos es también la fuente para los lienzos de la Iglesia de Carabuco, enriquecidos y variados de acuerdo a la tradición local. El mito de Tunupa cristianizado se representa en diez escenas distribuidas en la parte baja de los cuatro lienzos de las Postrimerías. Son obra del maestro José López de

los Ríos, pintados en 1684 por encargo del cura José de Arellano<sup>102</sup>. Las escenas son ovales en orla de rosas. Los diez episodios sobre la vida de Tunupa se distribuyen en las composiciones de la Muerte y la Gloria, cinco en cada cuadro. En el Infierno y el Juicio se colocan 16 escenas más, 9 y 7 respectivamente, relativas a los milagros obrados por la Cruz que Tunupa llevó a Carabuco. Termina el relato en el cuadro de la Muerte con una leyenda que da el nombre del mecenas, la fecha de ejecución y el nombre del pintor.

El cotejo de los textos suscritos en el lienzo con las partes pertinentes de Ramos Gavilán permiten comprobar que este cronista es la fuente y analiza las diferencias entre la versión agustina y la tradición local vigente en Carabuco a fines del siglo XVII<sup>103</sup>.

1.— **Leyenda del lienzo.**— Porq. en silencio no queden los portentos que ha obrado esta Santa Reliquia determinó mi vocación poner en círculos... los milagros y entrada del Apóstol a este pueblo según noticias en compañía de cinco indios discípulos, les predicó el evangelio en ocasión de que los indios de este pueblo estaban en gran borrachera auyentó al demonio que los presidía.

**Texto de Ramos.**— Dijo que no había sido de todo punto ociosa la predicación del Santo porque convirtió en aquella provincia cinco o seis indios...<sup>104</sup>.

**Descripción de la pintura.**— El apóstol (Tunupa) barbado y con traje talar señala el cielo con la diestra y con la siniestra sostiene la cruz. Junto a él cuatro discípulos, al frente varios indígenas en actitud orante. El atavío de las mujeres semeja el que Ocaña dibuja para "india colla"<sup>105</sup>.

2.— **Leyenda del lienzo.**— Después de su entrada colocó la Santa Cruz en el Cerro de la Idolatría donde se enmu-

decieron los ídolos y retirado el Demonio al cerro Quilima persuadió a sus hechiceros a que quemasen la santa cruz y matasen al santo y de no hacerlo dejaría de darles sus oráculos y respuestas.

**Texto de Ramos.**— En Carabuco, por ser la gente de ella muy dada a la idolatría, se dice por cosa muy indubitante, que el santo puso la Cruz en el lugar donde los hechiceros solían hacer sus juntas: y todo el tiempo que estuvo puesta allí enmudecieron los demonios; cesando dar respuestas...<sup>106</sup>.

**Descripción de la pintura.**— El apóstol acompañado de sus discípulos coloca la cruz en el cerro Quilima, uno está junto a él y tres adoran la cruz de rodillas. A la izquierda el demonio habla con un hechicero.

- 3.— **Leyenda del lienzo.**— Dejando colocada la Santa Cruz partió al distrito de Sicasica donde persuadió a los indios hiciesen el templo al verdadero Dios y junta ya la paja y reposando el santo sobre ella a instancias del demonio le pegaron fuego y no con poca admiración de los indios salió el santo sin lesión alguna del fuego.

**Texto de Ramos.**— era cosa entre ellos muy asentada y segura, que al distrito de Sicasica había venido un santo varón... que predicó la ley de Dios... y puso mucha fuerza el Santo en persuadir a los indios edificasen una Iglesia al verdadero Dios... determinaronse a la fábrica de indios y teniendo ya junto para techar el templo muchísimo icho... una noche cuando el santo reposaba... (en) aquel esparto... apareció el demonio... y les mandó parasen la obra de la Iglesia y... quemasen luego al Santísimo Discípulo del Redentor<sup>107</sup>.

**Descripción de la pintura.**— El apóstol (Tunupa) de rodillas sobre la paja. A la izquierda el demonio empuja a un indígena para que encienda la paja.

- 4.— **Leyenda del lienzo.**— (está semiborrado)... partió con los suyos para este pueblo... un nublado espeso de rayos y truenos... compañeros huyeron y el santo de rodillas... el campo de su oración... el santo los libró del peligro.

**Texto de Ramos.**— salió el santo del fuego paso a paso, sin lesión alguna... despues de aquel incendio, yendo los indios con el Santo a una estancia, el demonio por atemorizarlos armó un nublado espeso, con gran fuerza de truenos y rayos... El santo puesto de rodillas, levantadas las manos al cielo hizo una profunda oración, que luego serenó los aires<sup>108</sup>.

**Descripción de la pintura.**— Poco perceptible.

- 5.— **Leyenda del lienzo.**— Buelto el santo a este pueblo asistió en una cueva donde lo asistía la Virgen y distante de su morada halló una fuente que concurría... diversas veces y los enfermos sanaban bebiendo de ella.

**Texto de Ramos.**— En Carabuco tenía cerca de una choza una fuente, que hoy veneran los indios y en sus enfermedades beben de aquella agua, concediendo la Divina Magestad, que sean libres de sus achaques y enfermedades<sup>109</sup>.

**Descripción de la pintura.**— Poco perceptible.

- 6.— **Leyenda del lienzo.**— Corrido el demonio de lo que vía en el santo... en el paraje de la misma fuente para que le prendiesen y matasen como lo hicieron.

**Texto de Ramos.**— el enemigo, que de ordinario les había persuadido que lo matasen<sup>110</sup>.

**Descripción de la pintura.**— A la izquierda el santo de pie con tres discípulos, a la derecha el demonio en medio de un grupo de indígenas de ambos sexos. Al fondo entre ambas escenas una capilla.

- 7.— **Leyenda del lienzo.**— Despues de preso el santo en el paraje de la fuente que hoy llaman de San Bartolomé atado entre piedras le azotaron crudelísimamente y a sus discípulos martirizaron.

**Texto de Ramos.**— No muy distante de Carabuco, se hallan tres piedras en forma triangular, donde dicen los indios que ataron al Santo y le dieron muchos azotes, con intento de que muriese de aquel tormento<sup>111</sup>... convirtió cinco o seis indios, que despues (fueron) martirizados.

**Descripción de la pintura.**— Tunupa puestos los brazos en cruz y con los pies juntos es atado a tres mojones de piedra. Va desnudo y con paño de pureza. Lo azotan cuatro indios. Al fondo una casa y montículo con la cruz. El paisaje típico de Carabuco con dos peñas y el lago en medio.

- 8.— **Leyenda del lienzo.**— No contentos con haberlo azotado ligado de manos y pies lo embarcaron en una balsa con fin de que pereciese el santo<sup>112</sup> echaron al agua.

**Texto de Ramos.**— indignados ellos le habían ligado de pies y manos y atándole a una balsa le entregaron a las aguas de la laguna<sup>113</sup>.

**Descripción de la pintura.**— Dos indios llevan el cuerpo atado de Tunupa, vestido ya, esperan otros dos sujetando una balsa de totora.

- 9.— **Leyenda del lienzo.**— Despues de haber echado el santo laguna dentro vieron los indios visiblemente bajar una nube y a la... Virgen que le desataba las ligaduras y viendo el prodigio... muchos de ellos se embarcaron y lo siguieron hasta que se perdió de vista.

**Texto de Ramos.**— Atándole a una balsa le entregaron a las aguas de la laguna. Y vieron a una señora muy hermosa, que puesta sobre la balsa, libró al santo y le acompañó navegando con él<sup>114</sup>.

**Descripción de la pintura.**— A la izquierda Tunupa en una balsa, sobre él la Virgen con el Niño en brazos. Dos indios lo siguen en sus balsas. En la orilla una pareja y cerca de ella los tres mojones donde ataron al santo para flagelarlo.

- 10.— **Leyenda del lienzo.**— No contendo el demonio con la ausencia del santo instó a los indios que la Santa Cruz que allí dejó la hiciesen pedazos y con herramientas y otros instrumentos no pudieron conseguirlo.

**Texto de Ramos.**— y todo el tiempo que estuvo (la cruz) puesta allí, enmudecieron los demonios... de aquí tomaron de motivo los idólatras de lanzar la cruz a la laguna... por la mañana la hallaron sobre el agua, intentaron viendo ésto quemarla... y no pudiendo salir con lo que pretendían la enterraron...<sup>115</sup>.

**Descripción de la pintura.**— A la derecha cuatro individuos, arrancan la cruz del cerro, a la izquierda tratan de destruirla.

Del cotejo de los textos se ve que la historia se centra en la actividad del santo en Carabuco, añadiéndose el episodio de Sicasica. Se suprimen las partes correspondientes a Cacha, Puno y el martirio final en la Isla Titicaca. Se suprime también la peregrinación del cuerpo a la laguna Aullagas (actual Poopó) a través del Desaguadero. El nombre de Tunupa se ha omitido totalmente sustituyéndolo por la denominación genérica de "santo". La hermosa del episodio noveno, de acuerdo al texto de Ramos, se convierte en la Virgen María. Se indica que el lugar donde oficiaban los hechiceros sus ritos es el cerro Quilima, nombre que no menciona Ramos<sup>116</sup>. Por último en el episodio séptimo, a la fuente del santo se la llama de San Bartolomé, sugiriendo una identificación de Tunupa con este Apóstol.

Teresa Gisbert

Las pinturas de Carabuco complementan la iconografía virreinal de Tunupa la cual se debe a la inventiva formal de los artistas locales inspirados en textos americanos.

### 1. 7. QUESINTUU Y UMANTUU LAS SIRENAS INDIAS DEL LAGO TITICACA. DIFUSION DE LA SIRENA ANDINA

La cristianización de Tunupa ocultó algunos aspectos de su personalidad que hubieran quedado totalmente olvidados si Bertonio, en su VOCABULARIO no recoge el dato. Bertonio dice: "Quesintuu y Umantuu: son dos hermanas con quienes pecó Tunupa según se cuenta en las fábulas de los indios"<sup>117</sup>. Umantuu es un pescado del lago Titicaca que aún mantiene ese nombre. Quesintuu es una variedad de boga y como tal figura en los vocabularios, de donde se deduce que las mujeres con las que pecó Tunupa eran mujeres-peces<sup>118</sup>.

Este episodio de la vida del héroe, muy mimetizado, se trasluce en el libro de Ramos, quien dice: "Vieron a una señora muy hermosa, que puesta sobre la balsa, libró al santo y le acompañó navegando con él"<sup>119</sup>. En otras palabras, indica que en la travesía por el lago, una mujer, probablemente emergida de las aguas, acompaña a Tunupa. Mujer-pez según Bertonio y mujer que aparece en las aguas según Ramos.

La relación de Tunupa con las mujeres acuáticas, es relación de pecado. Este aspecto totalmente cambiado en la mayoría de los cronistas se evidencia en Bertonio, no sólo con referencia a las dos hermanas Quesintuu y Umantuu, sino que en el vocablo DIOS dice: "dios fue tenido destes indios uno a quien llamaban Tunupa, de quien cuentan infinitas cosas, algunas dellas muy indignas no solo a Dios, sino de cualquier hombre de razón"<sup>120</sup>.

La tradición prehispánica, gracias al ropaje cristiano con que se la reviste, se mantiene vigente por más de ciento cincuenta años.

Respecto a la función negativa de Tunupa (llamado también Taguacapa) Sarmiento de Gamboa es muy explícito, pues dice: "Y como Viracocha mandase algunas cosas a sus criados, el Taguacapa fué inobediente a los mandamientos de Viracocha. El cual, por esto indignado contra Taguacapa, mandó a los otros dos que lo tomasen; y atado de pies y manos, lo echaron en una balsa en la laguna Chucuito, hoy Titicaca y así fue hecho. E yendo Taguacapa blasfemando del Viracocha por lo que en él hacía, y amenazando que el volvería tomar venganza del, fue llevado del agua por el Desaguadero de la misma laguna, a donde no fue visto más por mucho tiempo"<sup>121</sup>.

Ramos también expresa sus dudas acerca de la santidad de Tunupa, y así nos dice: "El Licenciado Bernabé Sedeño, gran indagador de las antigüedades de este Reyno, tratando de esta cruz, y del Santo cuya era, me vino a decir, había hallado que el nombre de Thunupa, de que hoy usan los indios nombrado al Santo Milagroso... era verdaderamente nombre de un gran mago, hechicero contrario al Santo... así este discípulo tenía por adversario a Thunupa, y que los indios confundían su nombre"<sup>122</sup>.

Al no coincidir la biografía de Tunupa con la de un apóstol de Jesús los cronistas trataron de enmascararlo suprimiendo las facetas de su vida no conciliables con el cristianismo. La identificación entre el personaje mítico y

el apóstol (sea éste Tomás o Bartolomé) se hizo cada vez más fuerte, relegándose al olvido los aspectos poco cristianos de la vida de Tunupa, como el pecado, pecado carnal sin duda, con las mujeres-peces Quesintuu y Umantuu.

Los chipayas, que se consideran a sí mismos herederos de los collas, —no olvidemos que Tunupa es un mito Colla— mantienen la costumbre de adornar a las doncellas con pequeños dijes de bronce llamados lauraques que tienen la forma de sirenas<sup>123</sup>. En Sabaya, región sagrada de los chipayas, hay leyendas relativas a las mujeres-peces que este pueblo heredó de los Collas<sup>124</sup> las mujeres peces de Carangas en su forma de lauraques y de leyendas evidencian la presencia de Tunupa en la zona. Como indica el mito su cuerpo fue arrastrado hasta el lago Aullagas (hoy Poopó) cerca al cual están los pueblos de Chipaya, Sabaya y Huachacalla.

Conviene anotar que la ruta de Tunupa y las sirenas, señalada en el esquema adjunto coincide con el habitat original de los Urus delimitado por Wachtel<sup>125a</sup>, lo que haría presuponer una cultura Uru, pre-aymara, ligada al agua y en cierto modo al dios Tunupa. Así mismo la cuenca lacustre que se compone por el río Azángaro-Lago Titicaca - Desaguadero - Lago Poopó - río Lacajahuira y lago Coipasa es la espina dorsal de la cultura andina que divide el cuerpo de etnias en dos partes: Urco-Suyo que simboliza lo masculino y Uma-suyo que simboliza lo femenino<sup>125b</sup>.

Urco-suyo es la montaña, el fuego, lo masculino y lo agreste. Uma-suyo lo femenino, lo húmedo, relativamente fértil y acogedor. Cada etnia se desdobra a ambas márgenes de la línea acuática reseñada, así hay dos Pacajes, dos Canas, dos Collas, etc.

La interpretación indígena de la sirena o mujer-pez como símbolo del pecado sensual, coincide con la interpretación cristiana. El monstruo greco-romano, mitad mujer y mitad pez, que con su canto atrae y pierde a los navegantes es recogido por el renacimiento y se lo cristianiza, desde entonces la sirena simboliza el pecado y todo lo sensual. Así lo explica Alciati en su EMBLEMATA y Orozco Covarrubias en sus EMBLEMAS MORALES<sup>125</sup>.

Por una parte Bertonio, en 1612, testimonia la existencia de sirenas indias; por otra, el erudito agustino Fernando de Valverde instala la sirena clásica a orillas del lago Titicaca en su exótico poema sobre Copacabana (1641) escrito en 16 silvas de estilo gongorino. Sus versos, que nos familiarizan con el mundo greco latino, hacen que sátiros, ninfas, Venus y cupidos circulen por Ilave, Copacabana y Tiquina, con la mayor naturalidad. Un trozo de poesía donde las ninfas se retratan como aracnes americanas y donde las sirenas atraen con la música, puede verse en el siguiente verso:

Allí las ninfas, índicas Aracnes  
en los telares que les labra el oro,  
ya símbolos ya empresas amorosas  
de Amadrias engastan, y de Diosas  
.....  
... en cristalino coro  
regalando al laud, blandas sirenas,  
imprimen canora liga en los oídos<sup>126</sup>

Estas sirenas están sujetas al lago Titicaca, a quien Valverde bautiza con el nombre de Terebino, y así dice:

sintieron su destino  
las niñas deliciosas,  
y cándidas Sirenas  
que rige Terebino<sup>127</sup>

No se crea que las sirenas pasaron directamente de la literatura erudita local a la representación plástica religio-

sa sin contacto alguno con la masa indígena. muy al contrario, las sirenas no sólo pasan de los libros a la arquitectura y a la pintura, sino que son representadas en los tejidos y los vasos kerus, cuyo uso es propio de los indígenas. Estos vasos hechos en madera de palma servían para libaciones rituales. En dos de ellos, uno procedente de Cuzco y otro de Bolivia<sup>129</sup>, están representadas las sirenas. En el vaso boliviano éstas son dos, ambas tienen instrumentos musicales, un arpa y un laúd, como trasunto de los versos de Valverde quien dice:

En cristal animado dos sirenas  
diestras tocando en su guíñar laúdes

El arpa es inusual, no así el laúd que luego es sustituido por la vihuela, la guitarra y charango. Las dos sirenas del keru, representación quizás de las dos hermanas Quesintuu y Umantuu repiten la forma doble de las sirenas ribereñas tan usual en la arquitectura mestiza.

54a

El vaso de Cuzco tiene una iconografía muy curiosa, pues la sirena está frente a un "salvaje" velludo. Responde en parte a la descripción que hace Valverde del sátiro herido enfrentado con la ninfa, verso inspirado a su vez en las GEORGICAS de Virgilio<sup>129</sup>. Sin embargo la explicación más adecuada parece ser que el "salvaje" representa al hombre santo o ermitaño del desierto el cual es tentado por el monstruo o demonio, en este caso personificado en la sirena. De aceptar esta interpretación para el keru, tendríamos en él un episodio similar a la leyenda de Tunupa: el Santo tentado por la Sirena.

La sirena también pervivió en el folclore, así Roberto Ramos Núñez en LAMPA Y SUS TRADICIONES<sup>129a</sup> nos dice que las sirenas existieron en la provincia de Lampa: "Por esta razón en todas partes, hay sitios llamados

Sirenayoc donde existe o habita la sirena, perdurando así a través de los siglos las creencias de antaño". Estas sirenas según Ramos Núñez: "dan la impresión auditiva que algún músico toca el charango". Añade que por la orilla derecha del río Lampa, también se va a Palca; en el camino en un sitio nombrado "Kuka Acho" en una fosa llamada "Sirenayoc", se escuchan dulces notas de charango. El aillu Sutucu de la provincia Lampa recordaba con un baile, hoy perdido, a las sirenas. A nivel artesanía sirenas de yeso se venden en la feria de Tinta para el día de San Bartolomé.

Wethey supuso que existía una relación entre las sirenas que proliferan en el sur de Perú y Bolivia y la historia legendaria del lago Titicaca, aunque a su vez creyó que esto nunca se podría probar<sup>130</sup>. Castedo hace suya esta posición. Harth-Terré y Moisen insiden sobre la implicación de la sirena como símbolo del pecado carnal; Mesa-Gisbert analizan la transformación del mito pagano a su significación cristiana durante el renacimiento y su traslado a América. Ilmar Luks cataloga las sirenas<sup>131</sup>. Todos estos estudios señalan la importancia que tiene la representación de la sirena, para el arte barroco americano.

La sirena, que es una de las más bellas formas del humanismo pagano del renacimiento, cobra en Sudamérica una vigencia inusitada a partir de 1650 llegando a su apoteosis, como elemento decorativo, en el siglo XVIII. Su locación en torno al lago Titicaca se debe, sin duda, al mito precolombino previo. Quesintuu y Umantuu son las sirenas indias del lago aunque se nos presentan en la arquitectura barroca con la forma grecoromana, imagen con la cual forzosamente tuvieron que identificarse. En lo conceptual las sirenas europeas —símbolo del pecado— no hacen más que reforzar la tesis de las



La Procesión de Corpus. Detalle mostrando a Dn. Carlos Huayna Capac Inca, cacique de la parroquia de San Cristóbal. Museo Virreinal de Cuzco.

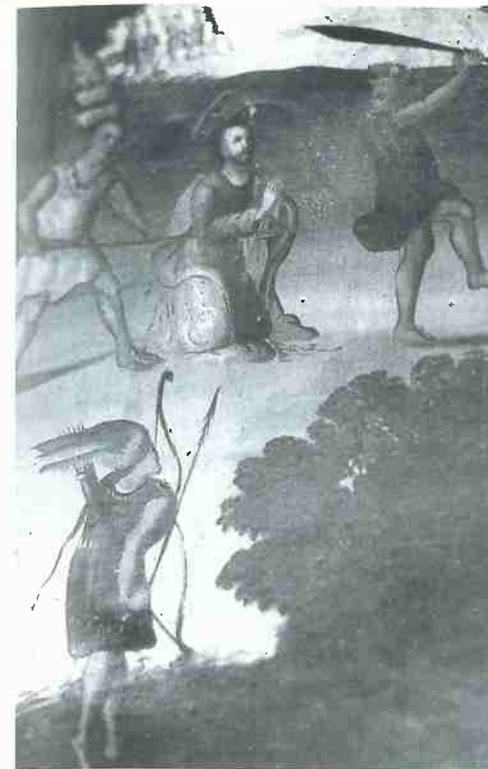


La Procesión de Corpus. El carro correspondiente a la parroquia de San Sebastián presidido por su cacique. Museo Virreinal de Cuzco.



Anónimo. El Inca Lloque Yupanqui y su mujer Mama Kua Reina. Colección particular La Paz, Bolivia.

Tupac Inca Yupanqui representado en el expediente de los caciques Cusicanqui de Caquingora. Manuscrito existente en el Archivo de Indias.



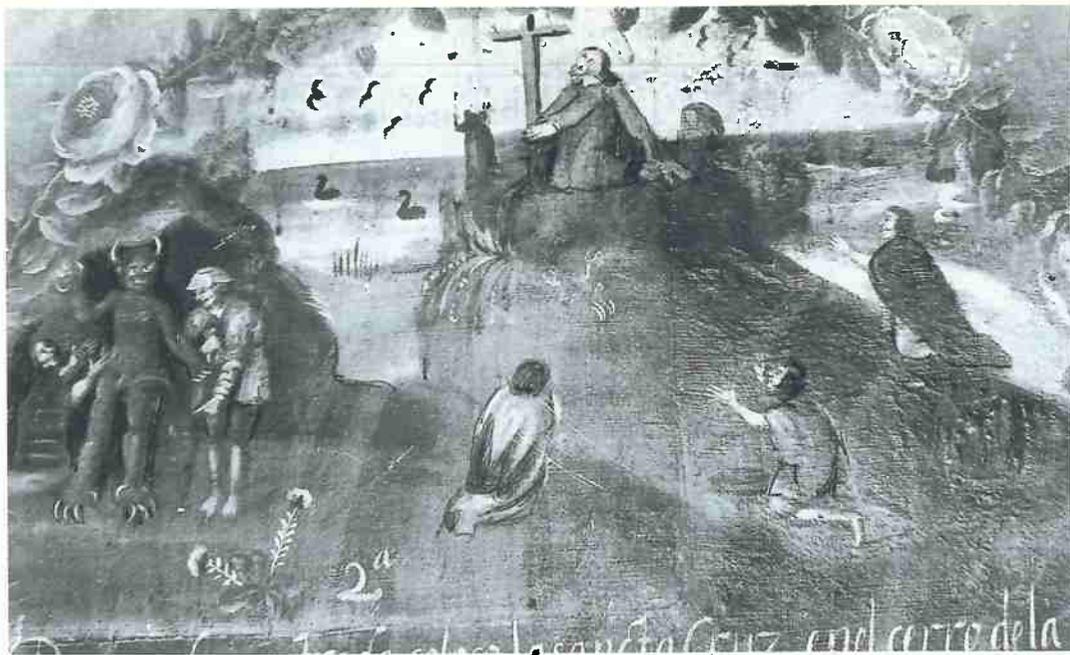
34.- Detalle del lienzo de Caninunca (Cuzco) en que se muestra el martirio de Santo Tomás en manos de indios americanos.



35.- El apóstol Santo Tomás identificado con Tunupa en el momento en que dos indígenas lo atraviesan con un palo por negarse a adorar el sol. Lienzo del jesuita Diego de la Puente existente en la iglesia de Tinta (Cuzco).



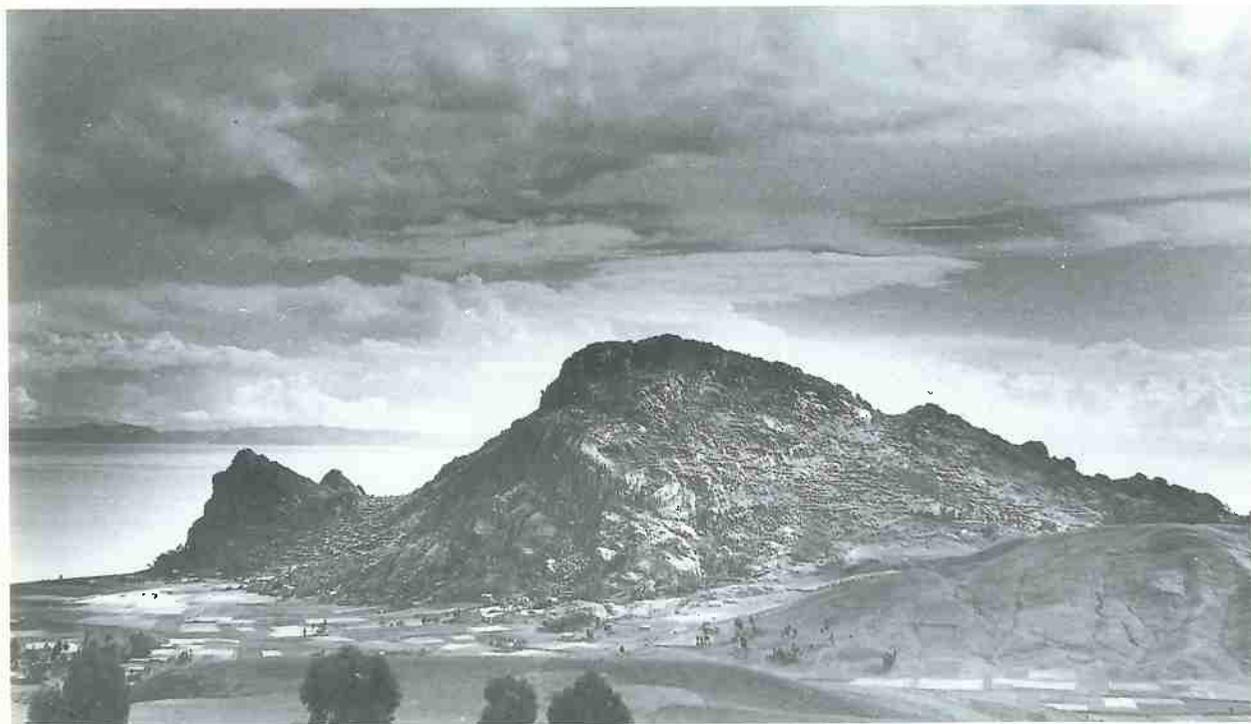
36.- El apóstol Santo Tomás en la serie del "Credo" de la Capilla de Caninunca (Cuzco).



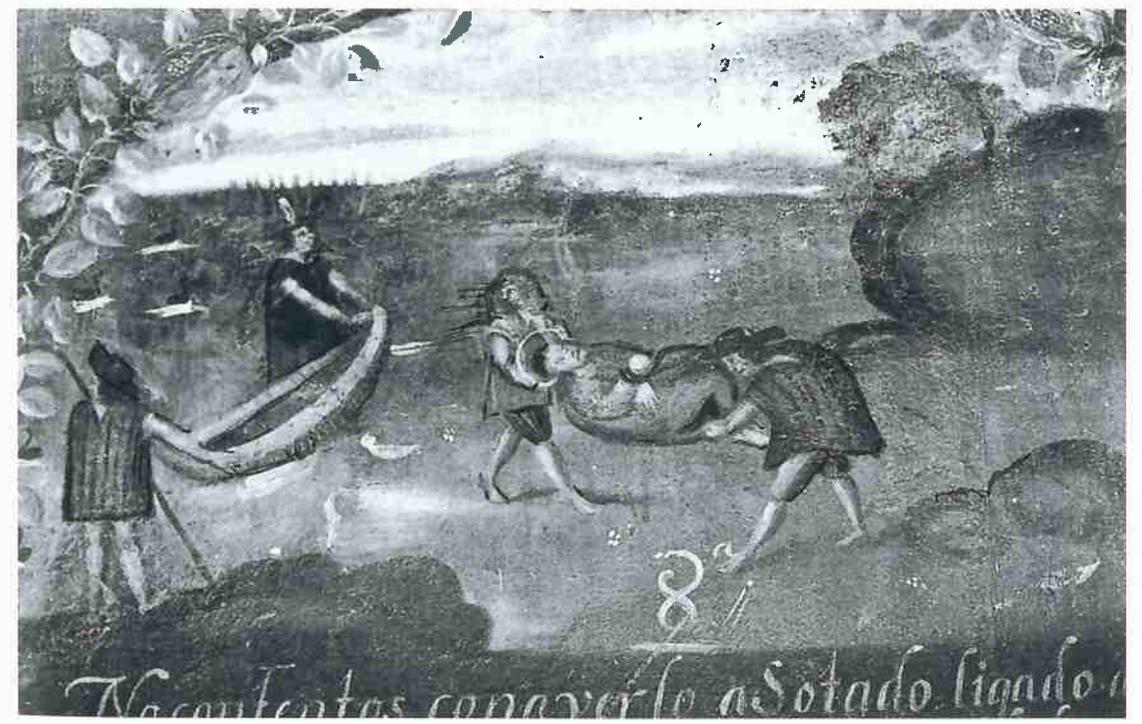
37.- Tunupa impone la cruz en Carabuco; el demonio se refugia en el cerro Quilima. Detalle del lienzo de José López de los Ríos (1684). Iglesia de Carabuco (Dep. La Paz).



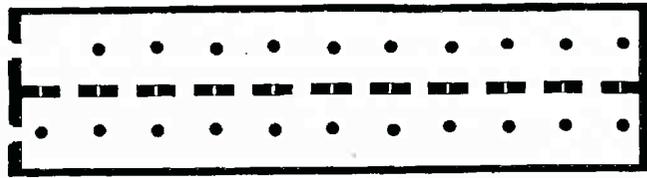
39.- Martirio de Tunupa en Carabuco. Detalle del lienzo de José López de los Ríos en Carabuco. (Dep. La Paz).



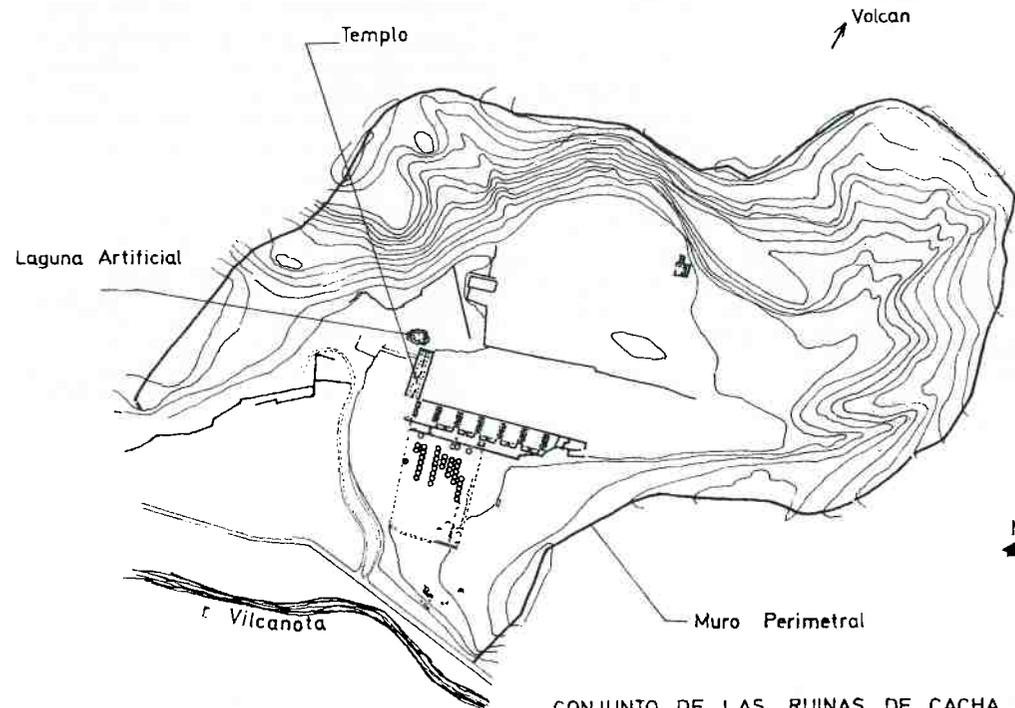
38.- El cerro Quilima; al fondo el Lago Titicaca.



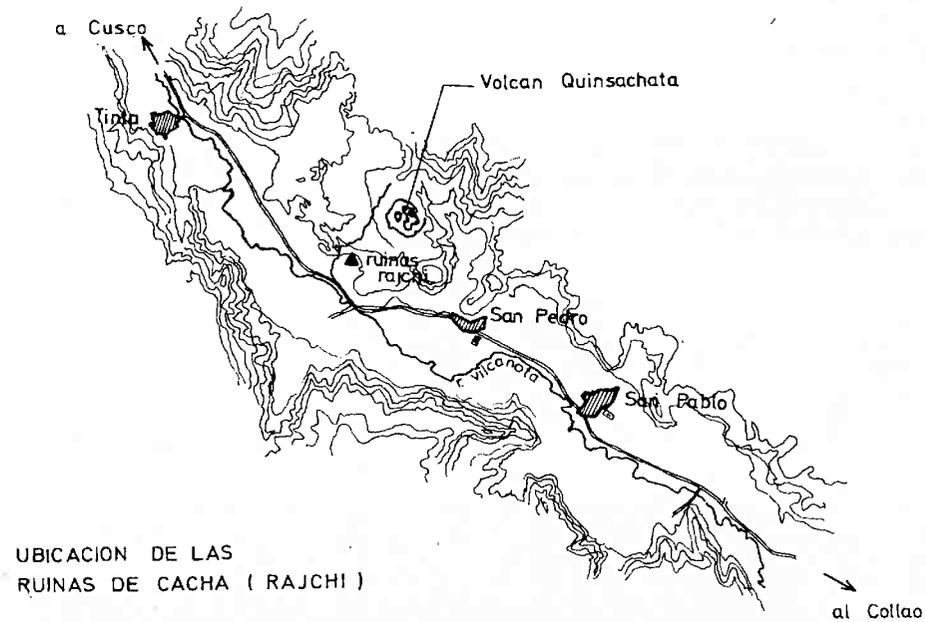
40.- El cuerpo de Tunupa es atado y colocado en una balsa, y echado al lago. Detalle del lienzo de José López de los Ríos. Iglesia de Carabuco. Dep. La Paz.



DETALLE DEL TEMPLO DE VIRACOCHA

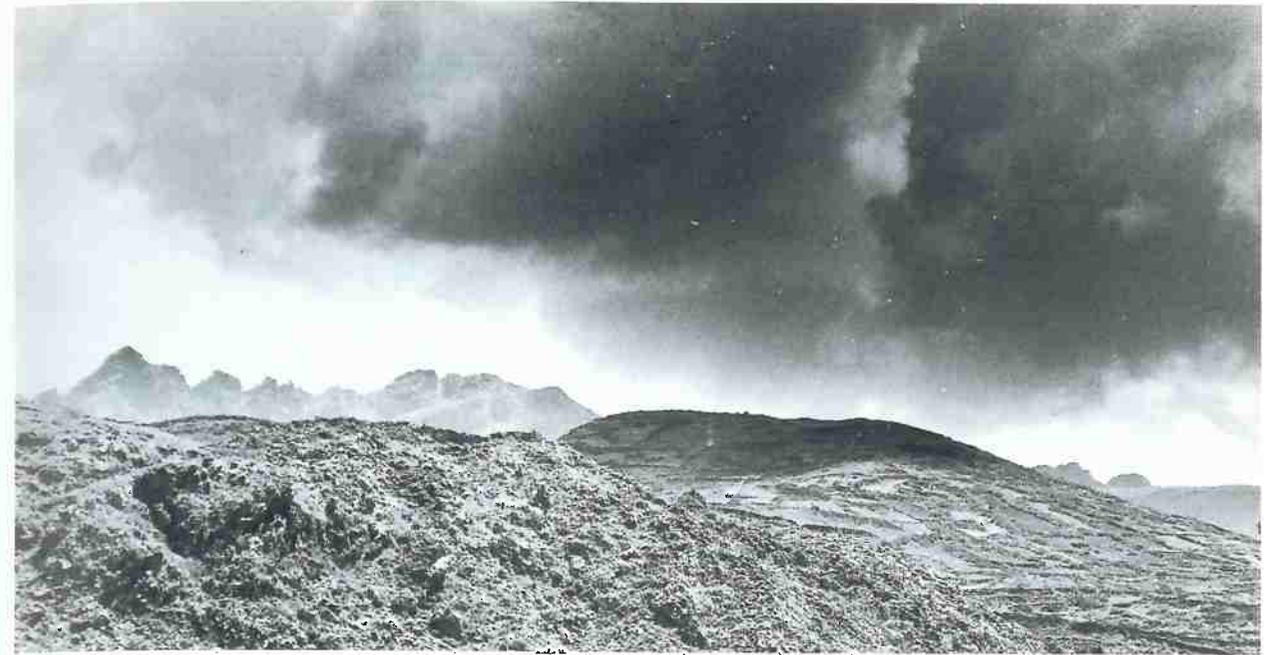


CONJUNTO DE LAS RUINAS DE CACHA (RAJCHI)

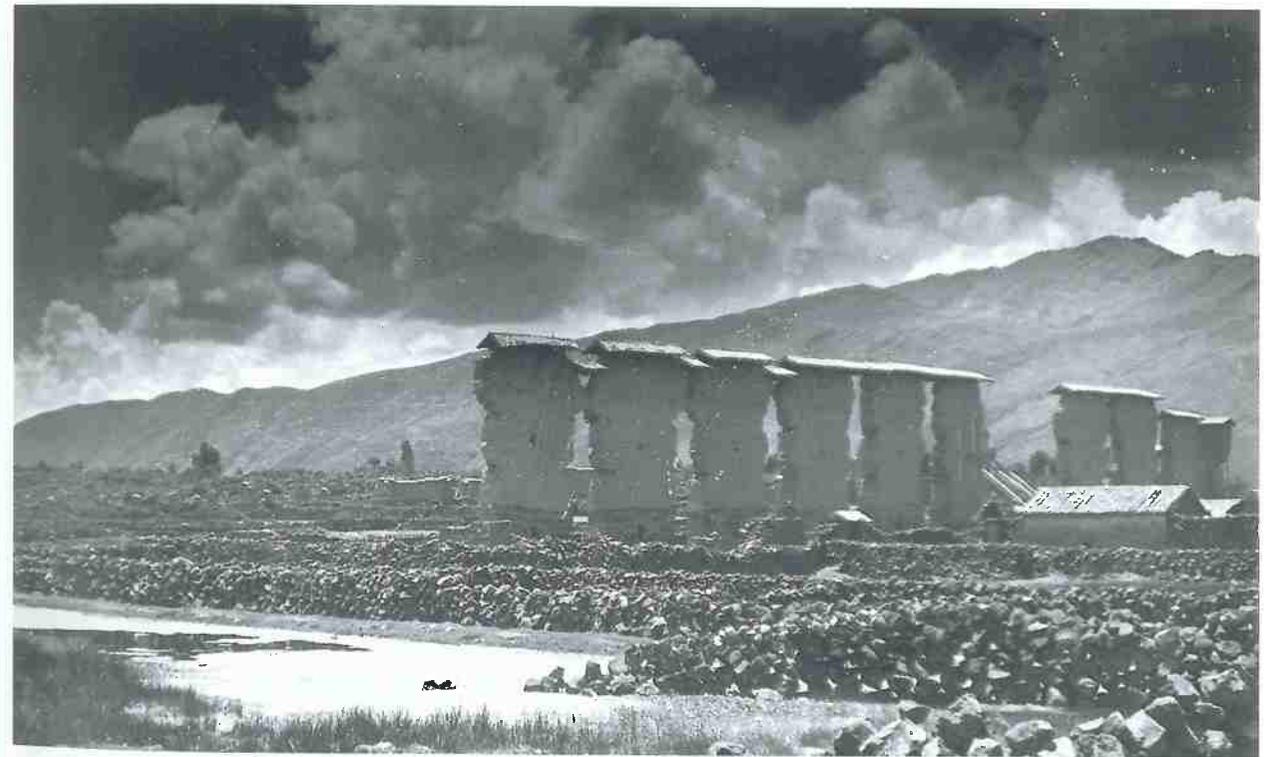


UBICACION DE LAS RUINAS DE CACHA (RAJCHI)

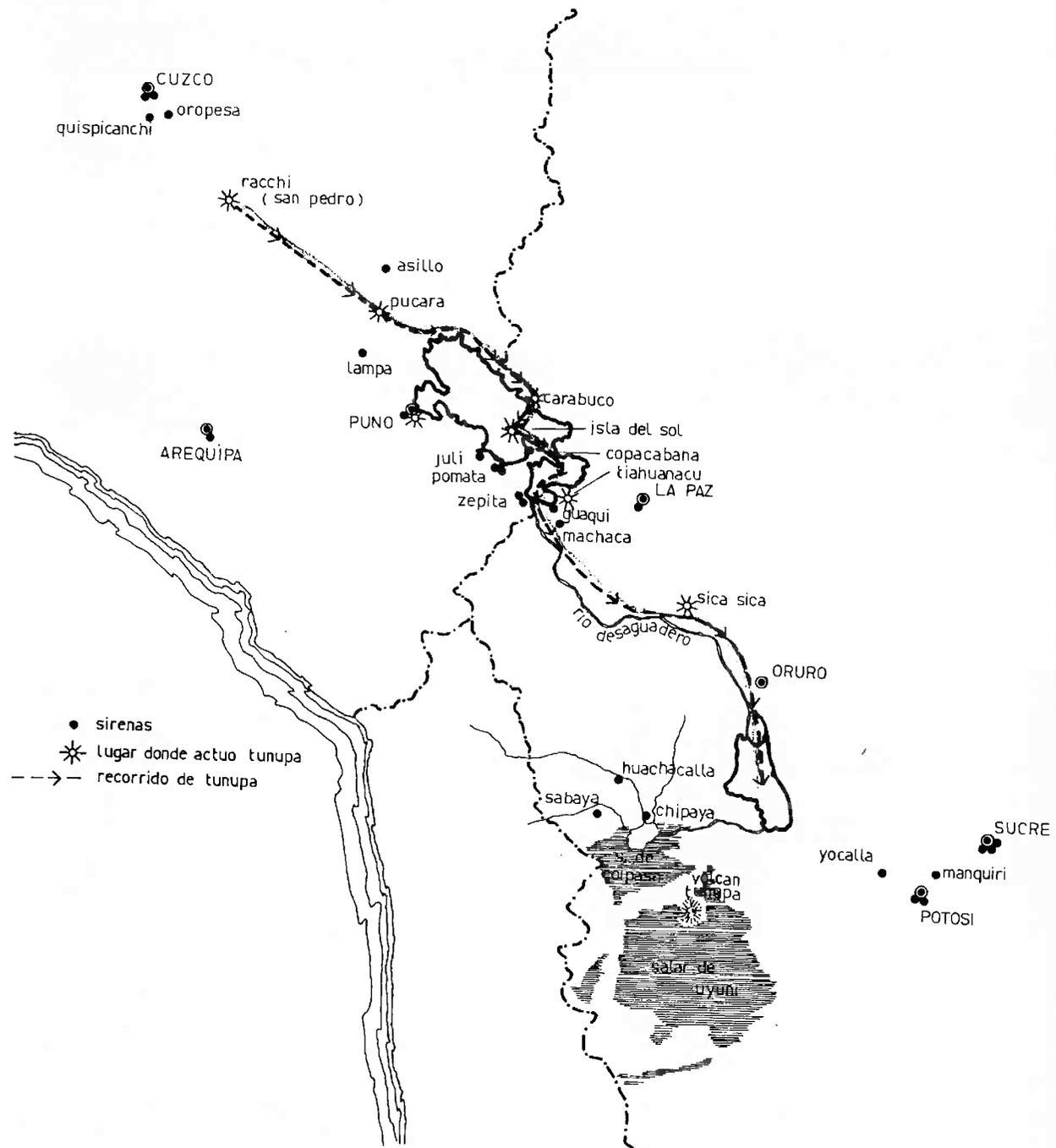
41.- El templo de Viracocha en Racchi. A) Planta del templo según Gasparini - Margolies. B) Vista del conjunto ceremonial, dependencias, laguna artificial, más el muro perimetral que separa el conjunto religioso del volcán. C) Ubicación del templo de Viracocha y del Volcán Quimsachata, cerca de Tinta, en la ruta del Cuzco al Collao.



42.- El volcán Quimsachata desde el templo de Racchi.



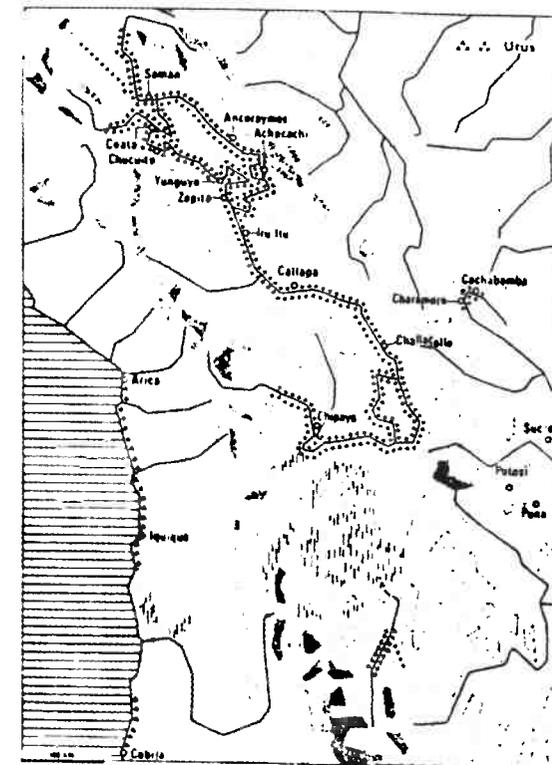
43.- El templo de Racchi con la laguna artificial adjunta.



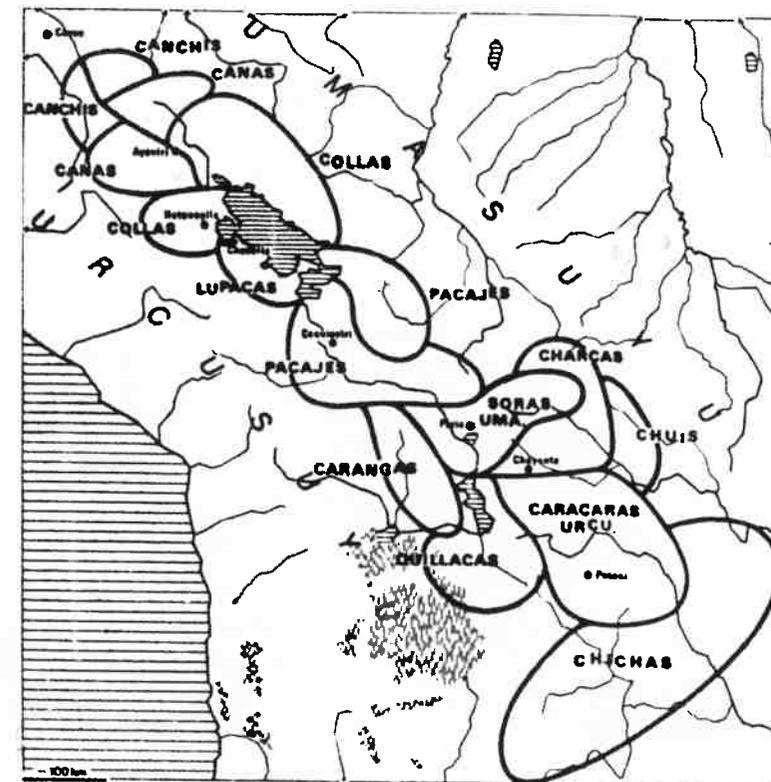
44.- La difusión de la sirena en la zona andina sobre la ruta lacustre.



44a.- Las advocaciones más importantes en el Perú según Guamán Poma de Ayala eran la Santa Cruz de Carabuco, la Virgen de Copacabana, Santiago y San Bartolomé. Estos últimos personificación de Illapa y Tunupa, respectivamente.



45.- El "habitat" de los Urus de acuerdo a Wachtel.



46.- Ubicación de los pueblos aimaras del Collasuyo de acuerdo a Thérèse Bouysse, en base a la información Capoche.



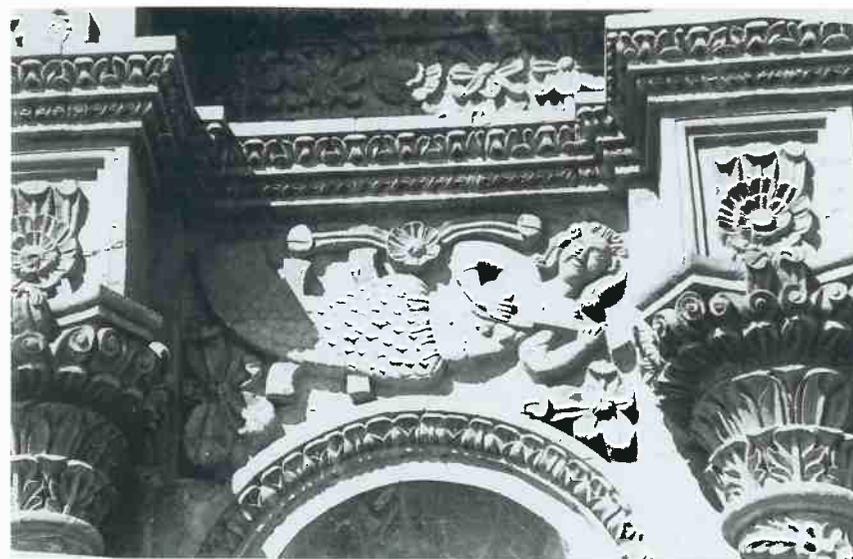
47.- La Virgen de Copacabana, obra de Tito Yupanqui, la cual sustituyó al ídolo prehispánico de su nombre. Iglesia de Copacabana. (Dep. La Paz).



49.- Representación de un pez con rostro antropomorfo, figura que morfológicamente puede relacionarse con el ídolo Copacabana que describen los cronistas. Museo Arqueológico de Puno.



48.- Vista del pueblo de Copacabana con el Santuario orientado hacia la Isla Titicaca, hoy del Sol.



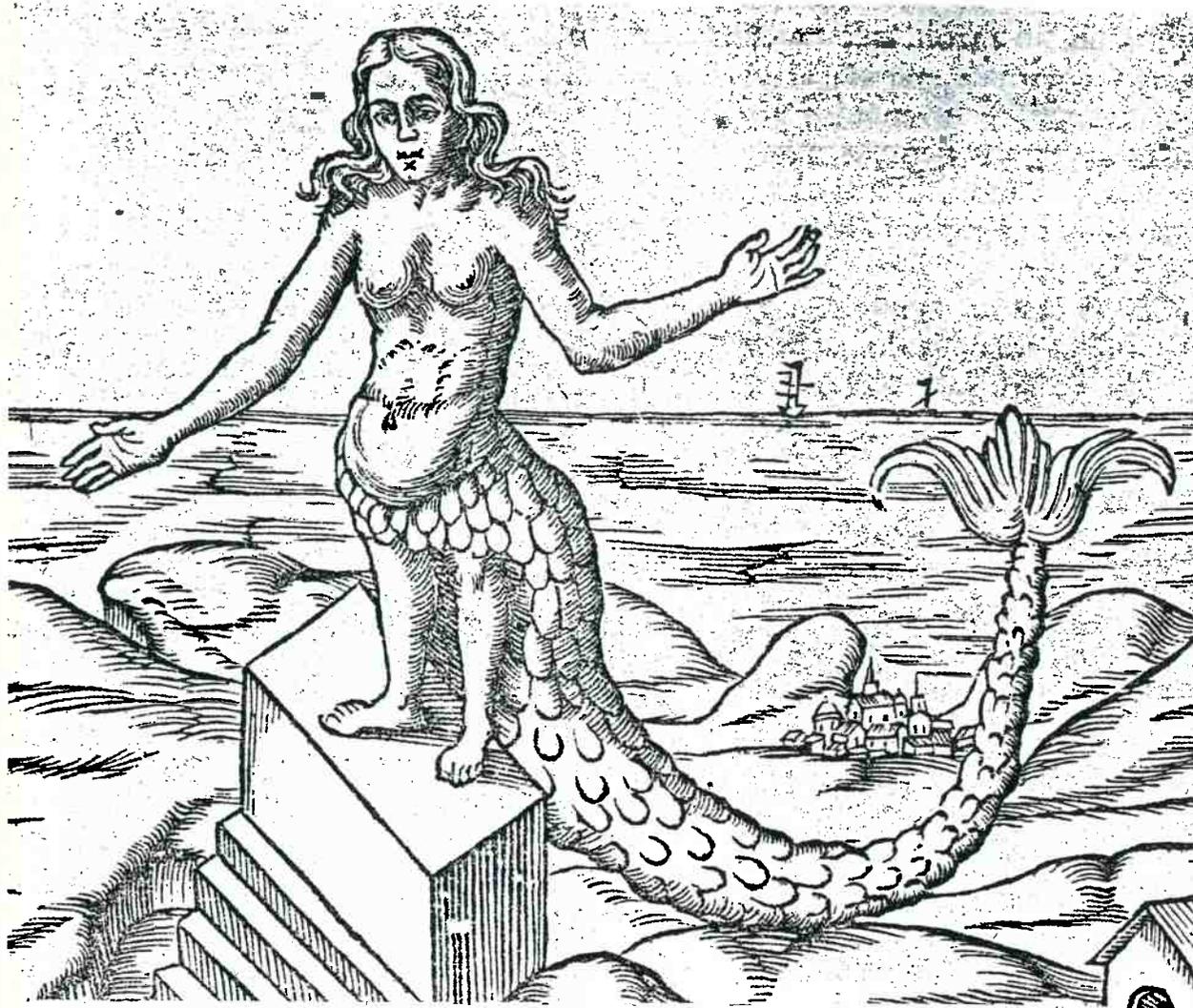
53.- Sirena de la Catedral de Puno, obra de Simón de Asto (1757).

53a.- Lauraque de bronce. Dije que usan las mujeres Chipayas para sujetar las trenzas de su peinado.



54.- Sirena situada en la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santiago de Pomata. (Dep. de Puno).

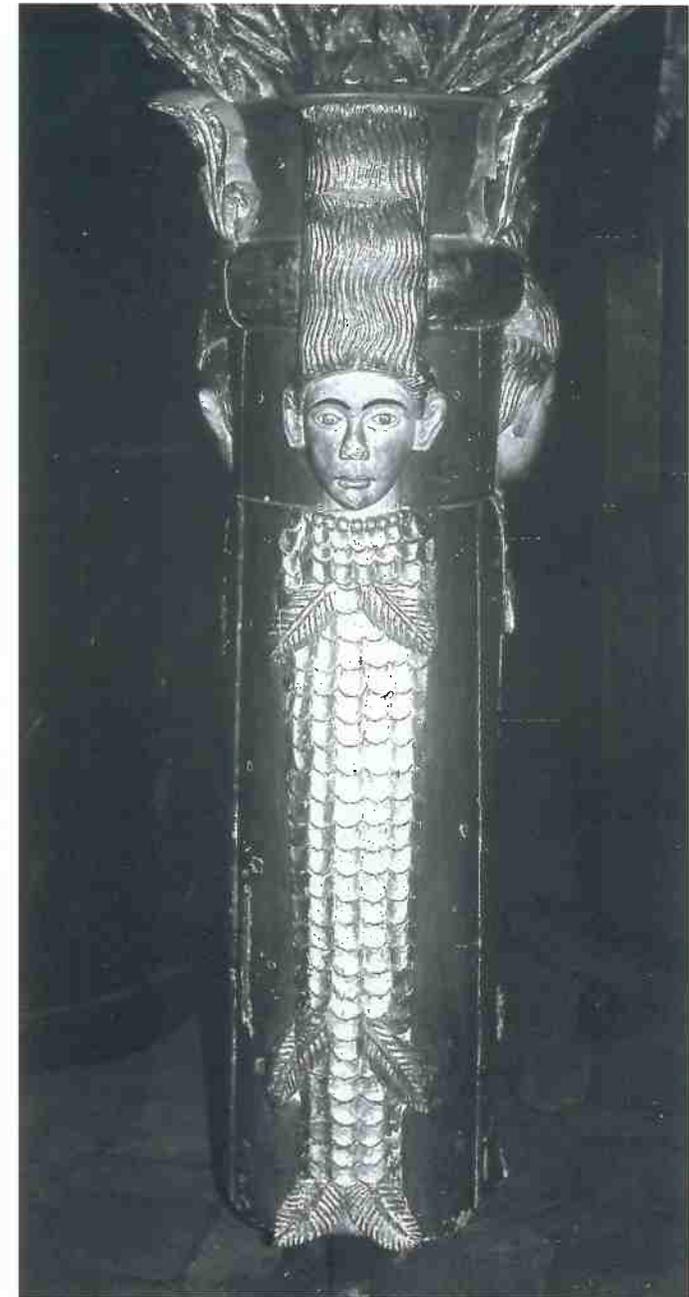




54a.- Dagon, dios fenicio (en su forma femenina de Derceta) de acuerdo a la visión de los cristianos del siglo XVII. Grabado del libro Oedipus Egipciaco de Atanacio Kircher S. J.



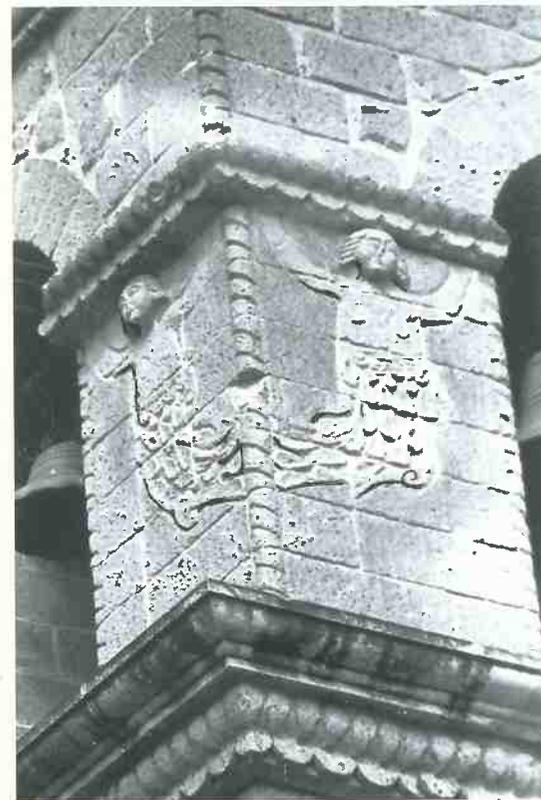
54b.- Bogas del lago Titicaca, cuyo nombre precolombino era Quesintuu.



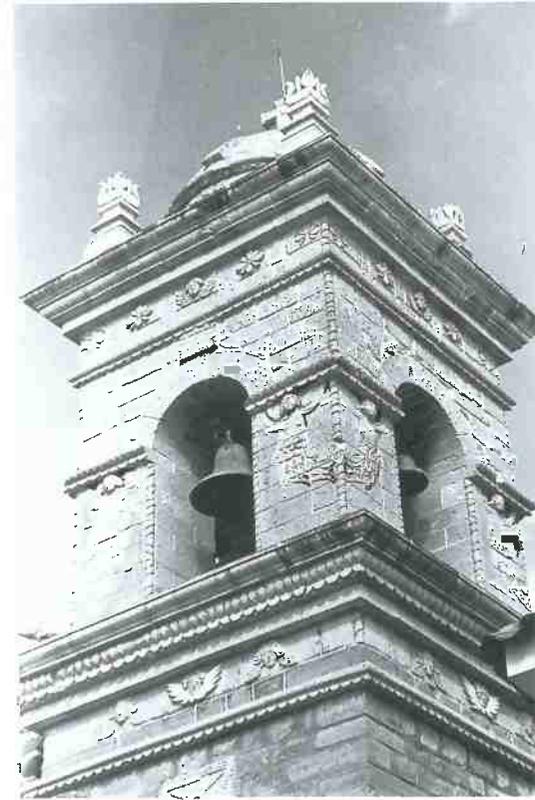
55.- La sirena está asociada al "árbol de la ciencia del bien y del mal", por ello en las misiones de Chiquitos la encontramos en el púlpito de la Iglesia de San Miguel como símbolo del pecado. Está colocada en un contexto tropical, tiene hojas en lugar de aletas y es una sola cosa con la palmera que sirve de base al púlpito. En lo alto está el Sol, imagen de Cristo como "Sol de Justicia" y el Espíritu Santo que inspira al predicador quien con su palabra lucha contra el pecado.



56.- Sirena celeste en la portada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí. El programa de la portada responde a la teoría de Platón, según la cual las sirenas con su música mueven las bóvedas de los cielos.



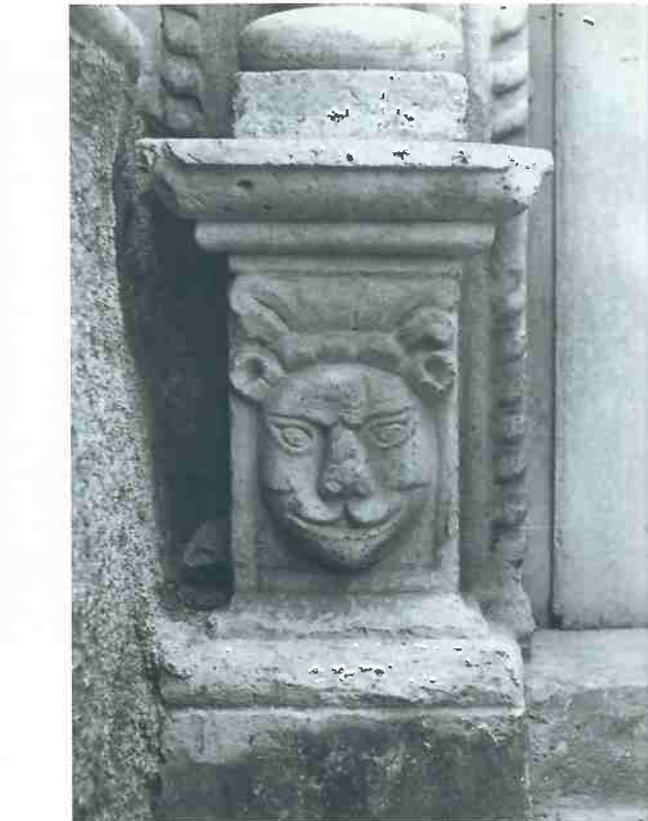
57.- Ocho sirenas celestes en la torre de la Iglesia de la Magdalena (Ayacucho) acordes en su número y ubicación con la teoría de Platón.



58.- La cruz sobre la sirena, la cual es símbolo del pecado. Puerta del atrio en la iglesia de Ilabe (Puno Perú).



59.- Miriapodo: puma con cuerpo de ciempiés, de antecedente precolombino, que decora la portada de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa (1680).



60.- Portada lateral de la Iglesia de Santiago de Pomata. Detalle de la base de la columna mostrando un hombre - puma.



61.- Portada de la "Casa del Balcón" en La Paz. Detalle de la base de la columna con el rostro de un hombre - puma.

62.- "El sacrificador" escultura en piedra de estilo Pucara que representa un hombre con rasgos felinos. El hombre puma es una variante de las culturas Pucara y Tiahuanaco.



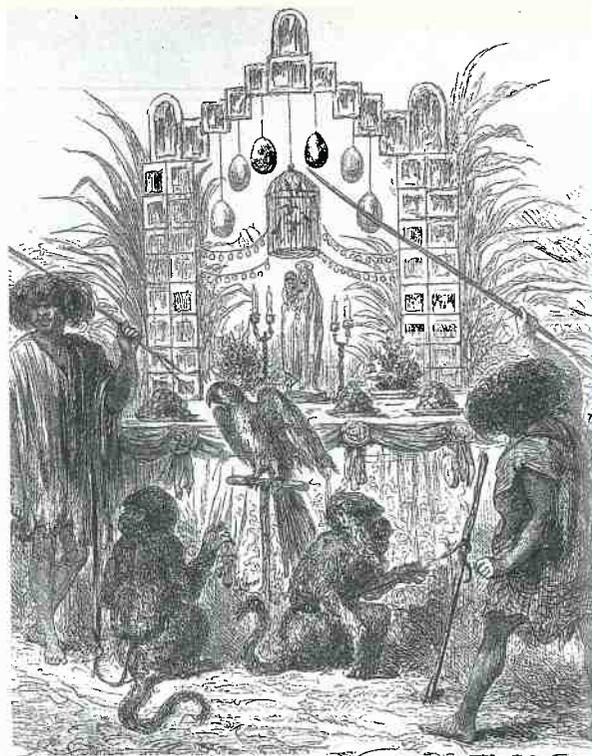
63.- Vaso chimu donde está representado un edificio con dos monos abrazados a las columnas. Museo Nacional de Arqueología, Lima.



64.- Columna del sotocoro de la Iglesia de Santa Cruz de Juli donde puede verse un mono en la base de la columna, como reminiscencia precolombina.



65.- Loro con papaya en la portada de la Iglesia de Pomata, lo que muestra la inclusión de flora y fauna tropical en la arquitectura del altiplano.



65a.- Posa levantada en Cuzco para la procesión de Corpus con elementos vivos de trópico: loros, monos y palmas, elementos que fueron incorporados a la arquitectura. Grabado de Marcoy.

65b.- Posa levantada en Ayaviri, según Marcoy. Muestra el traslado de elementos tropicales a la puna por mano de los indígenas que fueron del altiplano a fin de aprovechar los productos de los diversos pisos ecológicos.



mujeres-peces que incitan a Tunupa a pecar.

El hecho es que la sirena se populariza y señorea en el lago Titicaca durante los siglos XVI, XVII y XVIII, tal como lo hicieron antes de la conquista. Su imperio virreinal se extiende desde Cuzco hasta Potosí; su representación pictórica, se da varias veces, y así la vemos en las iglesias de Zepita, Huachacalla, Urcos, Guaquí y Machaca. Las sirenas murales de Huachacalla, de las que quedan cuatro en total (ubicadas dos a dos) son parte de un friso y ejemplos bellísimos de lo que luego sería la sirena arquitectónica de la decoración mestiza<sup>12</sup>; de Urcos se puede decir otro tanto. La de Zepita, también mural, es menos interesante. En Jesús de Machaca y Guaquí las sirenas están representadas en lienzos. La de Machaca está firmada por el maestro Juan Ramos, quien la pinta en 1706 por encargo del Cacique Fernández Guarachi. Al igual que la de Guaquí forma parte de un "Carro Triunfal" con la Apoteosis de María. Colocada en la parte baja del carro representa el submundo del averno<sup>13</sup>.

Las sirenas escultóricas pertenecientes a retablos como las de Copacabana, Santa Clara del Cuzco, La Merced de Sucre y Juli muestran fases diferentes. Las primeras son las sirenas conocidas más antiguas de la zona, tienen alas y frutas y fueron talladas en 1618 por el indio Sebastián Acostopa Inca. Se relacionan con el lago y la Virgen. Las del Cuzco, Juli y Sucre corresponden a la iconografía de la sirena con charango, tan usual en la arquitectura mestiza.

El tema de la sirena tiene mucha más aceptación en arquitectura y por su difusión puede servir de pauta para analizar la representación de las mujeres-peces en todo su alcance. En los ejemplos analizados se puede determinar que las sirenas andinas se carac-

terizan por llevar no sólo un instrumento musical en las manos, sino que a veces tienen en los brazos o sobre la cabeza cestas de frutas, además un buen número de ellas están indiatizadas, pues ostentan tocado de plumas. Esta plumería es inexplicable en un contexto europeo.

El cuadro adjunto muestra las diferentes sirenas representadas en muros, portadas y retablos, con sus principales caracteres.

Del cuadro se deduce que las sirenas han sido representadas en la zona andina por lo menos 32 veces: cinco en pintura, cinco en retablos y 22 en la decoración arquitectónica. Estas sirenas no responden a una misma ideología y pueden dividirse en tres grupos:

- a) **Sirenas tenantes**, muy usuales en la decoración europea y cuyo antecedente más antiguo está en Cuzco en la portada de Nazarenas donde dos monstruos marinos, femenino y masculino respectivamente, portan un escudo donde se ha pintado el anagrama de María. A este grupo, muy popular en la zona de Cuzco, corresponden los números 5, 6, 7, 8 y 21. El anagrama en tres casos es María y en dos San Juan Bautista.
- b) **Sirenas relacionadas con la teoría de platón sobre el Universo**, la cual indica que ocho sirenas, con su música mueven las esferas de los cielos<sup>14</sup>. Los cuatro casos potosinos expuestos responden a esta temática ver números 11, 12, 22 y 25. Igual significado pueden tener las ocho sirenas de la torre de Ayacucho<sup>25</sup>.
- c) **Sirenas que tañen un instrumento musical** (laúd, vihuela, charango) representan el pecado, la sensualidad y la tentación. Presentan 14 casos sobre los 32 analizados, números 3, 4, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 30 y 32. La misma

DISTRIBUCION DE LAS SIRENAS COMO ELEMENTO DECORATIVO

Pueblo	Lugar	Ubicación	Fecha	No. sirenas	Instrumento	Plumas	Frutas	Alas	Porta Anagrama	Está en el cielo	Técnica
1 Copacabana	Santuario	Retab. Virgen	1618	2	Vihuela	—	si	si	—	—	Escultura
2 Arequipa	Compañía	Port. Lateral	1654	2	—	—	si	si	—	—	Arquitectura
3 Huachacalla	Iglesia	Presbiterio	s. XVII?	4	Laúd	—	si	—	—	—	Pintura Mural
4 Urcos	Capilla	Interior	s. XVII	4	Charango ?	—	—	—	del Bautista	—	Pintura Mural
5 Quispicanchi	Iglesia	Portada	1663	2	—	—	—	—	del Bautista	—	Arquitectura
6 Oropesa	Casa	Portada	1663?	2	—	—	—	—	del Bautista	—	Arquitectura
7 Asillo	Iglesia	Port. Princ.	1678	2	—	—	si	—	de María	—	Arquitectura
8 Lampa	Iglesia	Port. Princ.	1678-85	2	—	—	—	—	de María	—	Arquitectura
9 Jesús Machaca	Iglesia	Presbiterio	1703	1	Vihuela	—	—	—	—	—	Pintura
10 Guaqui	Iglesia	Presbiterio	1703?	1	Vihuela	—	—	—	—	si	Pintura
11 Potosí	S. Lorenzo	Port. Princ.	1728-44	2	Charango	—	—	—	—	si	Arquitectura
12 Salinas Yocalla	Iglesia	Port. Princ.	1747	2	Charango	—	—	—	—	—	Arquitectura
13 Puno	Catedral	Port. Princ.	1757	2	Charango	—	—	—	—	—	Pintura Mural
14 Zepita	Iglesia	Sacristía	s. XVIII	1	Vihuela	—	—	—	—	—	Arquitectura
15 Zepita	Iglesia	Port. Lateral	s. XVIII	2	—	—	si	—	—	—	Arquitectura
16 Pomata	S. Miguel	Sotocoro	s. XVIII	4	Vihuela	—	si	—	—	—	Arquitectura
17 Pomata	S. Isidro	Presbiterio	s. XVIII	2	Vihuela	—	si	—	—	—	Arquitectura
18 Juli	I. S. Pedro	Retablo	s. XVIII	2	Vihuela	—	si	—	—	—	Escultura
19 Cuzco	I. Sta. Clara	Retab. Virgen	s. XVIII	2	Vihuela	—	—	—	—	—	Escultura
20 Huaman	I. Santiago	Port. Princ.	s. XVIII	2	Vihuela	—	—	—	—	—	Arquitectura
21 Sucre	I. S. Francisco	Port. Lateral	s. XVIII	2	Vihuela	—	—	—	de María	—	Arquitectura
22 Manquiri	Santuario	Port. Princ.	s. XVIII	2	—	—	—	—	—	si	Arquitectura
23 Sucre	La Merced	Retab. Mayor	s. XVIII	2	Vihuela	—	—	—	—	—	Escultura
24 Sucre	Sta. Mónica	Port. Princ.	s. XVIII	2	—	—	—	—	—	—	Arquitectura
25 Potosí	Casa	Port. Princ.	s. XVIII	2	Laúd ?	—	—	—	—	si	Arquitectura
26 Ayacucho	Magdalena	Torre	s. XVIII	8	—	—	—	—	—	si	Arquitectura
27 La Paz	S. Francisco	Port. Princ.	s. XVIII	4	—	—	—	—	—	—	Arquitectura
28 Belén (Potosí)	Iglesia	Port. Princ.	s. XVIII	4	—	—	—	—	—	—	Arquitectura
29 Cuzco	Sacsahuaman	Fuente muro	?	1	—	—	—	—	—	—	Arquitectura
30 Chumbivilcas	Sto. Tomás	Portada	1794	2	Charango	—	—	—	—	—	Escultura (relieve)
31 Cuzco	Casa Picoaga	Port. Princ.	1800-14	2	Charango ?	—	si	—	—	—	Arquitectura
32 Tarapacá (Chile)	I. de Belén	Port. Princ.	?	?	—	—	—	—	—	—	Arquitectura

Nota.— La determinación de los instrumentos musicales se ha hecho con la ayuda del señor Carlos Seoane Director del Instituto Nacional de Música de Bolivia. En ningún caso hay viola, forma frecuente en los instrumentos que tafían las sirenas en los grabados europeos. La vihuela es el antecedente más próximo del charango. Los arrieros del alto Pilcomayo en el departamento de Potosí usan, aún hoy, una vihuela a la que denominan charango, pese a no tener la caja de quirquincho. Posiblemente este

49  
50

significación pueden tener las sirenas con frutas (N. 1 y 2).

La sirena relacionada con la tradición precolombina de Tunupa es sólo la representada en el tercer grupo. De los 16 ejemplos anotados diez emergen en torno al lago, es decir que un

1. 8. EL HUMANISMO Y LA TRANSFORMACION DE LOS MITOS: COPACABANA

Aun dejando establecida la relación entre la sirena mitológica y las mujeres peces de Tunupa, no es posible pasar adelante sin analizar otra alternativa: la identificación de la sirena con el Idolo de Copacabana. Este idolo según Ramos: "era de piedra azul vistosa y no tenía más de la figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos". Ramos nos dice que el idolo es semejante a Dagón. La noticia relativamente escueta de Ramos, es completada por Calancha quien abunda sobre la forma del Idolo y su significado, comparándolo también con Dagón. Calancha dice: "El Idolo de Copacabana, estaba en el mismo pueblo a la parte que se va a Tiquina. Era de piedra azul vistosa, y por esta piedra y su idolo se llamaba el pueblo de Copacabana lugar o asiento donde se puede ver la piedra preciosa. Este Idolo no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez. A este adoraban por dios de su laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades".

Queda así establecido que Copacabana es el dios principal del lago, un dios acuático a diferencia de Con Ticci, dios personificado en un puma, el cual se adoraba en la isla Titicaca. Copacabana tiene relación con el agua y los peces, en tanto que Con Ticci o Viracocha es un dios ligado a una Peña Ardiente. En tiempo de los Incas, ambos fueron desplazados por el Sol, a

70% de las sirenas que simbolizan el pecado y la atracción sensual, están representadas en los templos que circundan el lago Titicaca. Estas sirenas son siempre dobles en arquitectura y son el trasunto virreinal de Quesintuu y Umantuu.

quien se le dedicaron sendos templos en los sitios de antigua adoración de Con Ticci y Copacabana".

Una imagen aproximada de lo que era el idolo de Copacabana nos la dan las estelas de estilo ASIRUNI estudiadas por Browman las cuales tienen figuras serpenteadas y de pez, con rostro, que en algunos casos como en Asillo, puede parecer antropomorfo. Estas estelas señalan la iconografía más antigua en torno al lago Titicaca. Por influencia posterior (Pokotia-Pucara) las estelas del sur del lago toman forma de monolitos antropomorfos con figuras serpenteadas a los costados. Este estilo caracterizado por las estelas de Mocachi, Taraco, Wankani, etc., es denominado PAJANO y cronológicamente corresponde a la época III de Tiahuanaco (según Ponce). Si bien existe una posibilidad de que el idolo de Copacabana que conocieron los españoles fuera estilo Pajano, nos inclinamos a creer, por las descripciones de Calancha y Ramos que se trataba mas bien de una estela Asiruni. Es claramente Pajano por la descripción de Calancha, el idolo de Tucumun, entre Juli e Ilabe de tres varas de alto con dos rostros, de hombre y mujer, culebras a los pies y un sapo en el tocado.

La comparación de Copacabana con Dagón complementa la información primera de Calancha, y así el cronista dice: "La sentencia más común es que Dagón era mitad hombre y mitad

pez..."<sup>140</sup>. Era dios de los filisteos; adorado también como Ascalón. Añade: "De Filistea debió de traer el demonio el molde para Copacabana si no es que digamos que la sensualidad de éstos (los habitantes de Copacabana) por ser del tamaño de la de los filisteos no mereció otro dios que un lascivo".

¿Qué relación puede tener Dagón con la sirena? Quesintuu y Umantuu son peces con atributos femeninos, son además seres lascivos y sensuales; Dagón es el dios de los peces y dios de la sensualidad, por esto es posible que la relación de Copacabana (o Dagón) con las mujeres-peces o sirenas, sea una relación de dios con sus representantes, con los cuales en algunos casos puede identificarse; Calancha dice que aunque comunmente Dagón era representado mitad hombre y mitad pez, a veces se lo figuró con rostro de doncella y cuerpo de pez<sup>141</sup>. Dagón en esta forma se identificó con la diosa Dercetes o Derceta, identificada a su vez con Artarté, diosa fenicia del amor. Por último, citando a San Buenaventura, Calancha identifica a Dagón, Derceta o Astarte, con Venus. Lo cual hace pensar que Copacabana pudo haber sido una deidad femenina<sup>142</sup>.

Al admitir Calancha que Dagón es igual al Idolo de Copacabana, y al identificar una forma de Dagón con Venus, establece una lejana pero nada despreciable relación entre Copacabana y Venus. Esta forzada argumentación está destinada a indicar que María sustituye a Venus y la pureza a la lascivia, como lo afirma este autor en otra parte de su obra. Valverde en su poema sacro, en la silva sexta, dice que la Virgen venció a Venus, dejándola aprisionada en un monte de mirra, juntamente con Cupido a quien sujetó en "un collado de incienso". Respecto a la lascivia, Valverde... refiere "los estragos que primero hacían en el valle las deidades del profano

Amor; Venus y Cupido, opuestos a los impulsos de la Gracia y soberano Amor, cuyo imperio fundó la Virgen de Copacabana"<sup>143</sup>.

María sustituye al Idolo Copacabana apoderándose de su nombre, cosa no usual, pues Calancha indica que "no (se) halla que haya en la cristianidad imagen de la Virgen que tenga el nombre del ídolo que en aquella parte se adoraba"<sup>144</sup>.

Por lo expuesto debemos concluir que es dable la superposición de María sobre el Idolo de Copacabana y aun su identificación, pero no con las sirenas las cuales siendo criaturas de Copacabana, después del triunfo de la Virgen sobre el Idolo acompañan a ésta como trofeos que el vencedor (María) arrebató al vencido (Copacabana-Dagón). El triunfo de María sobre el demonio Copacabana, dios de los peces, coincide con la iconografía cristiana en que la Inmaculada está sobre un demonio que presenta torso humano y cola de escamas.

En Copacabana nos encontramos con un mito en proceso de transformación. Se dan ciertas relaciones, sustituciones e identificaciones, por similitud y aun por oposición, que presentan a primera vista un panorama confuso. María es la sustitución de todo un mundo gentilicio y así en cada caso tiene que tomar los atributos de los dioses prehispánicos que destierra y cuyo lugar toma. Estos dioses, a su vez, son tan sólo la versión índica de los eternos dioses paganos de la antigüedad clásica a los cuales, en su momento, el cristianismo había vencido<sup>145</sup>. Es imposible comprender el proceso sin tener en cuenta la mentalidad manierista donde están presentes estos tres planos: a) paganismo grecolatino (humanismo), b) cristianismo, c) mitología andina.

No parece que la trasposición la hicieran solamente los eruditos europeos

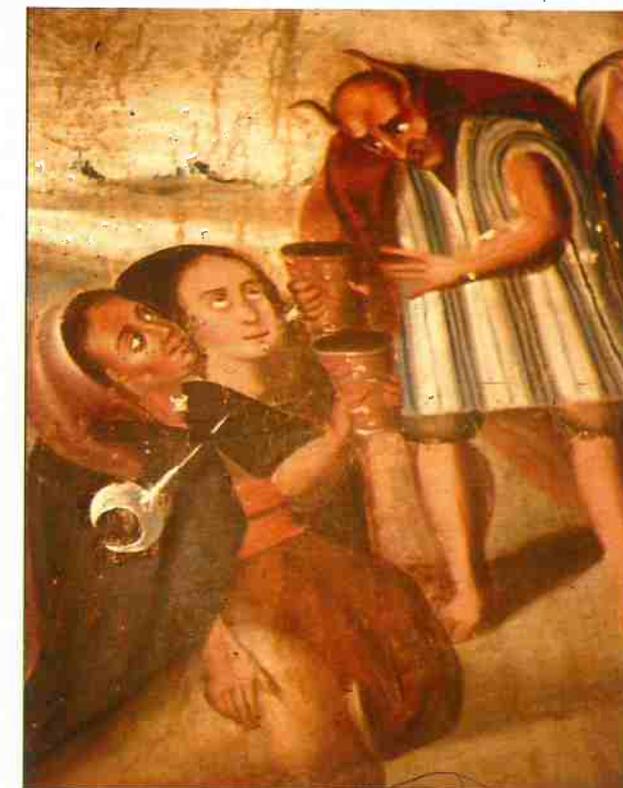
47



Kero procedente de la Isla del Sol con motivos grecorromanos: detalle de la sirena de doble cola la cual tal vez fue "leída" como una de las míticas mujeres-peces del lago Titicaca. Museos Municipales. La Paz (Bolivia).



Kero procedente de la Isla. Museos Municipales. La Paz (Bolivia).



José López de los Ríos, detalle del lienzo sobre el "Infierno" existente en la Iglesia de Carabuco (La Paz). Muestra dos mujeres collas ofreciendo sendos keros al demonio vestido con un "uncu" indígena. Representa el pecado de idolatría.



Francisco Tito Yupanqui. La Virgen de Copacabana sin la peluca y la vestimenta que la caracterizan.



Pintura anónima del siglo XVIII que representa a la Virgen de Copacabana.

o europeizados como Arriaga, Avendaño, Ramos, Calancha y Valverde, sino que en este proceso participaron los indígenas, quienes daban el factor nativo complementario a los conocimientos humanistas y cristianos de los clérigos. No en vano Duviols nos advierte: "Recordaré que el manuscrito de Pachacuti Yamqui fué propiedad del extirpador de idolatrías Francisco de Avila. Es posible que Yamqui haya sido un ayudante y secretario como lo fuera el misterioso Tomás —redactor de NISCAP YNDIO MACHONCUNA— del mismo Avila y como lo fuera también Guamán Poma de Ayala del extirpador Cristóbal de Albornoz" <sup>16</sup>. De manera que los indígenas tomaron parte en el proceso intelectual de transculturación, de hecho Guamán es uno de los que sustituye la figura de Tunupa por la de San Bartolomé.

En el siglo XVI aparece una religión que es mezcla de cristianismo y cultos prehispánicos. Si bien esta unión se debió al trauma colectivo de una sociedad que quiso aferrarse a doctrinas más humanizadas como la cristiana, sin perder sus antiguos y terribles dioses, hubo un grupo de hombres que trató, no de suprimir el proceso, sino de racionalizarlo para hacerlo compatible con los estrictos principios religiosos de su tiempo.

En el caso de Tunupa, las sirenas y Copacabana, nos encontramos ante mitos que aparecen revestidos por complejos y abundantes matices a través de culturas superpuestas. El Collao, donde emerge la cultura Tiahuanaco, es el escenario donde florecen los reinos aimaras, convirtiéndose en tierra de conquista para los incas y españoles. Todos y cada uno en su momento tratan de destruir la religión del vencido asimilando de ella los puntos comunes con la religión del vencedor, así Viracocha toma el lugar de Tunupa, el Sol el de Viracocha y el Dios Cristiano el del Sol; a su vez María sustituye

ye a Copacabana. Todos arrastran tras sí los atributos de su antecesor al cual reemplazan y con el cual, en cierta manera, se identifican.

Los cronistas recogieron los mitos en el momento en que los dejaron los incas (ya transformados) y ellos fueron parte del proceso de transculturación, proceso de sincretismo entre la religión andina, el cristianismo y el humanismo clásico <sup>17</sup>. La reestructuración de los mitos se realizó según el principio que propone Levi-Strauss quien dice: "Se rejuvenecen las viejas interpretaciones: ensoñaciones de la conciencia colectiva, divinización de personajes históricos o a la inversa. Cualquiera que sea el modo en que se consideran los mitos, parecen todos reducirse a un juego gratuito o a una forma grosera de especulación filosófica" <sup>18</sup>. También hay que tener en cuenta cuando se estudia Copacabana y el mito de las sirenas y Tunupa que: "si los mitos tienen un sentido, este no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados" así mismo "las unidades constitutivas del mito no son relaciones aisladas, sino haces de relaciones" <sup>19</sup>. Así se explica por qué la sirena, símbolo del amor sensual entre los cristianos, al ser importada a América por los conquistadores, no representa nada nuevo, sino que rejuvenece una vieja ensoñación colectiva, que se expresa plásticamente en torno al lago Titicaca, lugar de origen del mito prehispánico. Su relación con Tunupa, con Copacabana, con María y con Venus, representa un complicado haz de conexiones y un interminable juego de sustituciones.

En el proceso de transculturación existen una serie de relaciones a diferentes planos que nos llevan desde una fuente de poder hasta el hombre como receptáculo de las fuerzas divinas que actúan sobre él. Esta relación

cuenta con intermediarios los cuales pueden convertirse en fuente secundaria de poder divino. Esta relación Dios-hombre, como es obvio, se da tanto en la religión andina, como en el cristianismo, así como en la mitología clásica. Los elementos activos de la relación (primera y segunda fuente en la Tabla A) asumen las mismas funciones con respecto al hombre que es el elemento

pasivo; por esto no hay dificultad en sustituir la primera por la segunda fuente, también son permutables entre sí los miembros de cada columna. Esta permuta es posible aun en el caso de considerar elementos negativos y positivos, polaridad definida por un parámetro elegido, que es en este caso el punto de vista cristiano.

A. Tabla de relaciones de las diferentes divinidades con respecto al hombre.

Polaridad de valores	Primera fuente	Segunda fuente	Intermediario	Destinatario	
POSITIVOS ANDINOS	Sol (natural)	→	Tierra (Pachamama)	→	Hombre ..... 1
	Sol (natural)	→	Luna	→	Hombre ..... 2
	Sol (deidad)	→	Copacabana	→	Hombre ..... 3
POSITIVOS CRISTIANOS	Dios	→	María	→	Hombre ..... 4
	Cristo	→	María	→	Hombre ..... 5
	Cristo	→	Diamante	→	Hombre ..... 6
NEGATIVOS CRISTIANO-HUMANISTAS	Demonio	←	Imón	←	Hombre ..... 7
	Demonio	=	Lucifer (Lucero)	←	Hombre ..... 8
	Demonio	==	Astarté - Venus	←	Hombre ..... 9
	Demonio	==	Dagón	←	Hombre ..... 10
NEGATIVOS ANDINOS	Demonio	==	Copacabana	←	Hombre ..... 11
	Demonio	→	Piedra preciosa	←	Hombre ..... 12

Para comprender la tabla habrá que tener en cuenta el valor de los siguientes signos <sup>1a</sup>:

- = igual o equivalente
- ←=> equivale por oposición
- influye sobre
- ← atrae a
- ==> se transforma en
- ←> similar

Resumiendo, en la Tabla A todos los elementos de la columna primera pueden permutarse entre sí, sin que las relaciones cambien; otro tanto ocurre con la columna segunda. Todos los elemen-

tos que se hallan ligados por el signo = (igual) son especialmente permutables. Hay entre ellos equivalencia o identidad. El signo ←=> indica equivalencia por oposición, los elementos uni-

dos por este signo pueden permutarse pero la función cambiará de valor, de positivo a negativo o viceversa.

Si consideramos la cuarta columna como un lugar común, la tabla se convertirá en una función polar donde el centro del círculo es el hombre. (Ver página siguiente).

La relación número 11 (a de la Tabla B) muestra a Tunupa en calidad humana al ser tentado y caer en pecado. Si consideramos su papel de enviado de Viracocha, cambiará su posición en la tabla; si a su vez lo consideramos Dios, como indica Bertonio, tendremos que su posición es cada vez más alta a medida que retrocedemos en el tiempo.

B. Tabla de las posiciones de TUNUPA en la teogonía.

N	Primera fuente (Dios)	Intermediario	Destinatario		Epoca
a	Copacabana	por medio de Quesintuu Umantuu	tienta a	TUNUPA	momento de la conquista
b	Viracocha	por medio de TUNUPA	predica y castiga al	Hombre	período incaico
c	TUNUPA	por sí mismo es el dios del		Hombre	período preincaico

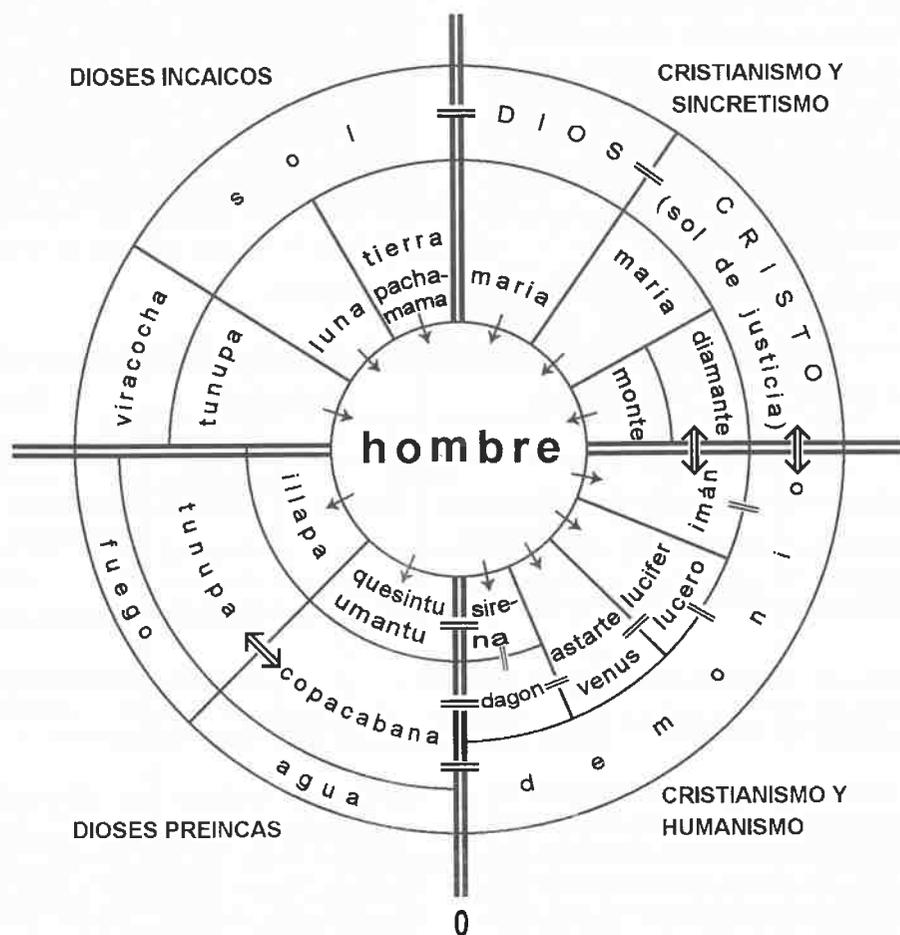
Las tablas A y B y su combinación en una función polar tratan de explicar el pensamiento humanista y sincrético del siglo XVI. Su fuerte maniqueísmo con la dualidad entre el bien y el mal proviene de San Agustín, el cual a través de su "CIUDAD DE DIOS" influyó en los pensadores virreinales, sobre todo en los agustinos.

Del manejo del cuadro A que permite señalar ciertas dependencias e igualdades, se pueden deducir muchas proposiciones. Así María es piedra preciosa, a su vez es luna y elegida del Sol. Esto fue tan evidente, que en tiempos virreinales se compuso una letanía para el III Concilio Limense

(1592) que incluye las advocaciones americanas de la Virgen <sup>19b</sup>. En ella podemos leer: "Ut sol electa" "Pulcra luna" y "Gema refulgens". Que significa "Elegida del Sol", "Luna pura" y "Piedra refulgente". Es decir que estamos ante las advocaciones marianas nacidas en Copacabana.

Para comprender mejor la Tabla A explicaremos cada relación según su orden numérico del uno al doce. En cada número se enuncia la proposición y a continuación se pone la frase textual de la que se deduce el enunciado. En nota se señala autor, obra y página.

### EL UNIVERSO RELIGIOSO DEL HOMBRE ANDINO DESPUÉS DE LA CONQUISTA



a) Los dioses de los dos cuadrantes superiores son benéficos para el hombre. Los dioses de los cuadrantes inferiores aterrizan y seducen al hombre.

b) En el círculo externo está la fuente primera y en los círculos interiores las divinidades que están en contacto directo con el hombre.

c) Siguiendo el sentido de las agujas del reloj, y comenzando del punto cero, vemos que las divinidades antiguas, que representan al fuego y al agua como Illapa y Copacabana, son sustituidas por los dioses adoptados por los incas como el Sol y Viracocha.

d) Los dioses del mundo prehispánico reciben el impacto del cristianismo y perviven a través de nuevas formas como Virgen-Cerro e Illapa-Santiago.

e) Finalmente el humanismo llega con los conquistadores y los dioses andinos se confunden con los dioses de la antigüedad clásica, así Quesintuu y Umantuu se transforman en sirenas, y Copacabana es comparada a la diosa Venus.

Relación 1. **Enunciado.** El sol derrama sus rayos sobre la tierra en beneficio del hombre.

Relación 2. **Enunciado.** El sol derrama sus rayos a la tierra por medio de la luna.

**Texto.**— "Siendo el Sol Padre... para dar vida a los vivientes, derrama sus virtudes en la luna, para que después ella haciendo el oficio de madre, produzca sus efectos en la tierra"<sup>130</sup>.

Relación 3. **Enunciado.** El Idolo de Copacabana recibe su poder del Sol.

**Texto.**— "Miraba aqúeste ídolo hacia el templo del Sol, como dando a entender que de allí venía el bien"<sup>131</sup>.

Relación 4. **Enunciado.** Dios da sus beneficios a los hombres a través de María.

**Texto.**— "Que siendo Dios Padre que produce la vida, porque ningún bien llegue a la tierra sin que se deba a la Virgen, deposita en ella los rayos de su poder para que después ella como madre, los comunique a la tierra"<sup>132</sup>.

Relación 5. **Enunciado.** a) María recibe su fuerza y su poder de Cristo.

b) María y Cristo se identifican.

**Texto.**— "Todas estas piedras participan del Sol de Justicia Cristo... pero aquella piedra divina María, tiene en sí todos los rayos"<sup>133</sup>.  
"por diamante debemos entender a Cristo... o a la Virgen Santísima"<sup>134</sup>.

Relación 6. **Enunciado.** a) El monte contiene piedras. Cristo es piedra; María contiene a Cristo, luego María es monte.

b) Cristo es diamante (piedra preciosa), el monte que lo contiene, que es de su misma calidad, es también piedra preciosa.

**Texto.**— "Cristo... es piedra... cortada de aquel divino monte de María"<sup>135</sup>.  
"por diamante debemos entender a Cristo, Señor nuestro"<sup>136</sup>.

Relación 7. **Enunciado.** El demonio es un imán que atrae al hombre.

**Texto.**— "Y así viene muy bien que el hierro sea jeroglífico del hombre, tras cuya alma andan Dios y el demonio"<sup>137</sup>.

"por diamante debemos entender a Cristo... y por la piedra imán al opuesto de Cristo, que es el demonio, o al mundo, porque los unos y los otros tienen poder para atraer las almas para sí"<sup>138</sup>.

"Cristo y el demonio se juntaron a batalla, y se dieron toques fortísimos por el hombre, y de esta junta y toque resultó quedar el diamante Cristo con una inefable virtud de atraer hombres"<sup>139</sup>.

## Relación 8, 9, y 10.

**Enunciado.** El demonio como fuente del mal, llega al hombre en forma de Lucifer (Lucero caído), Venus, Astarte y Dagón.

**Texto.**— "Era el mismo Dagón que Astharta, de quien habla el Libro de los Reyes. A este Dagón o Derceta llama San Buenaventura el ídolo de Venus"<sup>160</sup>.

Relación 11. **Enunciado.** "Copacabana es el dios del lago Titicaca, el cual es equiparable a Dagón. Las sirenas están sujetas al lago Titicaca.

**Texto.**— "El Ídolo Copacabana estaba en el mismo pueblo... A este adoraban por Dios de su laguna"<sup>161</sup>.

"He aquí pareados casi en todo el Ídolo Dagón y el Ídolo Copacabana, adorados por ambas gentilidades como dios de los peces"<sup>162</sup>.  
"cándidas sirenas que rige Terebino"<sup>163</sup>.

Relación 12. **Enunciado.** El demonio se hace llamar piedra preciosa.

**Texto.**— "porque Copacabana quiere decir piedra preciosa, nombre que si por ser impropio el demonio le tenía hurtado, le cuadraba a la Virgen con toda verdad"<sup>164</sup>.

El cuadro elaborado en base a los textos expuestos muestra lo complejo del aparato mental de ambos autores: Calancha y Ramos Gavilón, que hacen un gran esfuerzo por hallar equivalencia entre los dioses andinos y los del antiguo mundo, sean éstos tomados de la mitología grecoromana o de los dioses fenicios y babilónicos. Recurren a su erudición sobre los textos del Antiguo Testamento sin desdeñar proposiciones ligadas al hermetismo mágico, como el símil demonio-imán, dejando deslizar proposiciones heréticas como la expuesta en la relación 7 donde se indica que el poder de Cristo para atraer a los hombres le viene de su lucha con el demonio. No en vano la edición de Calancha sobre Copacabana fue censurada por la inquisición y recogida casi en su totalidad.

A través de tan complicado pensamiento se vislumbra la presencia constante de San Agustín en su "CUIDAD DE DIOS"; el análisis que se hace en esta obra de los dioses romanos y la forma como éstos son desplazados por

el cristianismo, dan la pauta a ambos cronistas para elaborar una teoría similar en América. El problema se complica ya que las metáforas barrocas han sobrepasado el campo de lo figurado y literario para convertirse en verdaderos "emblemas" entendiendo por emblema "la expresión de una sabiduría escondida"<sup>165a</sup>.

Para el lector moderno es muy difícil moverse por esa selva de conceptos y equivalencias a fin de extraer un esquema congruente. Los cuadros presentados son un primer intento para comprender el proceso de aculturación y estamos concientes de sus deficiencias. Estos cuadros, y los textos elegidos, apenas muestran, muy imperfectamente, todo el bagaje de cultura que Ramos y Calancha pretenden transmitir.

Para terminar diremos como con la conquista se produjo una superposición y una trasposición de conceptos, así los valores positivos cristianos sustituyeron, en el campo religioso, a los valores positivos andinos; a su vez, los valores negativos cristiano-huma-

nistas se identificaron con los valores religiosos negativos andinos. De este modo la relación 4 sustituye a la 1 y la 2. La relación 5 sustituye a la 3, a la 8 y a la 9. Las relaciones 10, 11 y 12 son equivalentes entre sí y pueden sustituirse por la relación 5.

Los estudios de Wachtel sobre los Urus, de Therese Bouysse sobre el Collasuyo y el libro de Ponce sobre Tunupa, adquieren nueva significación ante la presencia constante de un mismo elemento formal: la sirena símbolo de Copacabana, la cual sigue el camino de Tunupa a través del Collasuyo, en una ruta que coincide con la cuenca lacustre, antiguo "habitat" de los Urus. Copacabana y Tunupa parecen ser dos símbolos opuestos y coincidentes, como lo son los "habitats" de Umasuyo y Urcosuyo.

A manera de esquema referencial que puede ser modificado en el futuro conforme se hagan nuevos hallazgos arqueológicos y etnohistóricos, podemos anotar los siguientes puntos tentativos:

- a) En un momento dado, aparecen en la teogonía pre-inca cuatro dioses principales: Pachamama diosa de la tierra, Aahuacasa dios del viento, Tunupa dios del fuego, y Copacabana dios del agua. Los cuales, al parecer son antagónicos dos a dos.
- b) La sirena está relacionada con Copacabana, dios lacustre que se enseñorea del lago Titicaca.
- c) El lago Titicaca fue el antiguo habitat de los Urus, por esta razón es probable que Copacabana sea una deidad relacionada con los Urus.
- d) A Copacabana se le opone Tunupa, el cual es seducido por dos sirenas o mujeres-peces, esto determina el contacto de Tunupa con el elemento líquido. Otros enunciados de la leyenda hacen que en Tunupa esté siempre presente, aún sea por oposición, en el elemento agua.

Tiene relación con el mito de Tunupa el de Huarochiri, según el cual el dios Cuniraya bajó de la sierra en pos de la diosa madre de los peces, la cual se arrojó al mar cerca de Pachacamac, donde era adorada. Cuniraya quiso dormir con las dos hijas de la diosa, pero éstas se transformaron en pájaros.

- e) Tunupa muere en la Isla Titicaca y desaparece en el lago Poopó después de que su cuerpo atraviesa el Desaguadero. En la Isla queda un puma ígneo.
- f) Tunupa, tanto en vida como después de muerto, deja una estela de fuego señalada por la leyenda y por una secuencia de volcanes desde el Quimsachata en Racchi hasta el Tunupa en Carangas.
- g) Tunupa puede ubicarse en la cultura Tiahuanaco, identificándose como dios del rayo y del fuego.
- h) La dualidad del territorio colla dividido en Umasuyo y Urcosuyo, quizá responde también a una dualidad religiosa personificada en Copacabana y Tunupa.
- i) Con posterioridad Viracocha ocupa el lugar de Tunupa y aunque también hace llover fuego del cielo, este carácter ígneo de Viracocha se desdobra y se personifica específicamente en Illapa, el cual es un dios negativo y destructor, adoptado por los incas y que se mantiene hasta la conquista.
- j) Viracocha queda como dios benéfico y creador, pero con el transcurso del tiempo el Sol le quita su lugar de primacía en el panteón incaico.
- k) El cristianismo identifica a Copacabana con el demonio y el pecado, personificado éste en la sirena (o serpiente escamada). Sobre esta sirena triunfa María. A Tunupa se lo identifica con San Bartolomé primero y luego con Santo Tomás, ambos portadores de la cruz y emisarios de

Dios. Se olvidan los aspectos negativos de su vida.

- l) Illapa llega a conocimiento de los españoles como nuevo dios del rayo desligado de su antigua relación con Tunupa y es identificado por éstos con Santiago. Al Sol se lo identifica con Dios Padre y a María con la Pachamama.

### 1. 9. EL ESTILO MESTIZO Y LA REPRESENTACION DE LOS DIOS ZOOMORFOS

Mucho de la iconografía prehispánica se conserva en la ornamentación arquitectónica, la cual recibe indistintamente motivos paganos grecolatinos a través de formas renacentistas, y antiguos símbolos andinos. Estos elementos son aceptados tanto por el pueblo como por las clases eruditas. En efecto, poco podían decir los humanistas del paganismo indígena, cuando aceptaban sin reparos la figura de los dioses de la antigüedad como la de Hércules considerado prototipo del hombre virtuoso cristiano<sup>165</sup>. El Barroco, pasada la fuerza de las campañas de extirpación de la idolatría, acepta la participación tanto de los artistas indios como de los clérigos eruditos. Los primeros incluyen elementos prehispánicos, tal el caso del mono, del hombre puma y del miriápodo que son aceptados por su contexto un tanto oscuro y que probablemente cuentan con la aquiescencia de los humanistas, prontos a buscar una interpretación cristiana a los antiguos mitos.

Mesa-Gisbert estudian la ascendencia andina del mono como dios sustentante de los edificios en base al texto de Arriaga quien indica que los padres Ávila y Cuevas vieron este elemento en Huarochiri y lo relacionaron con la idolatría. El texto dice "En las ventanas de la Iglesia echamos de ver muy acaso, que estaban dos micos de madera, y sospechando lo que era, se

m) Se busca para los dioses indígenas equivalentes en la mitología greco-romana y del medio oriente.

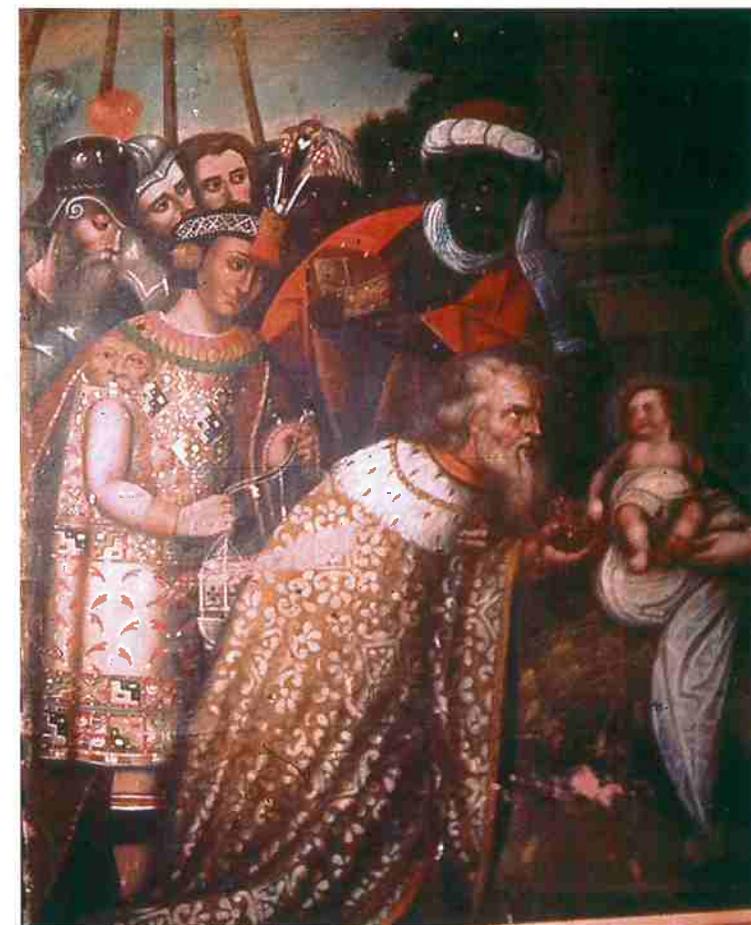
n) Se presenta a las categorías religiosas cristianas como sustitutos de los dioses indígenas, desterrados y vendidos. En tal condición las equivalencias no siempre son estables y dependen de un juego de sustituciones en cadena.

averiguó que los reverenciaban, por que sustentasen el edificio, y tenían sobre ello una larga fábula"<sup>166</sup>. Esto explica por qué los monos se representan en las bases de las columnas.

Pese a las advertencias de los extirpadores los monos se representaron hasta muy entrado del XVIII. Los ejemplos conocidos son los de Tiahuanaco, Laja, Puno, Santa Cruz de Juli, Casa de Ayacucho, Casa de las Recogidas (Potosí), Manquiri, etc.<sup>167</sup>. En madera dorada están en las jambas de las ventanas de San Juan de Juli y por último los vemos también en las jambas de la Casa Cuentas en Juli.

No sabemos exactamente de qué dios se trata, sólo sabemos que es una deidad relacionada con la estabilidad de los edificios, de la cual hace mención Garcilaso<sup>168</sup>. Su representación se remonta a los tiempos anteriores a la conquista, pues lo encontramos en un vaso Chimú que muestra un edificio con dos columnas a las cuales están abrazados dos monos. No hay diferencia de concepto y muy poca diferencia formal entre el vaso Chimú y los monos de Santa Cruz de Juli, que a su vez se abrazan a las barrocas columnas de sotocoro. También hay un mono en la base de un conjunto rupestre en Chinchero del período incaico.

La discusión sobre si los leones eran pumas (es decir león americano) o no,



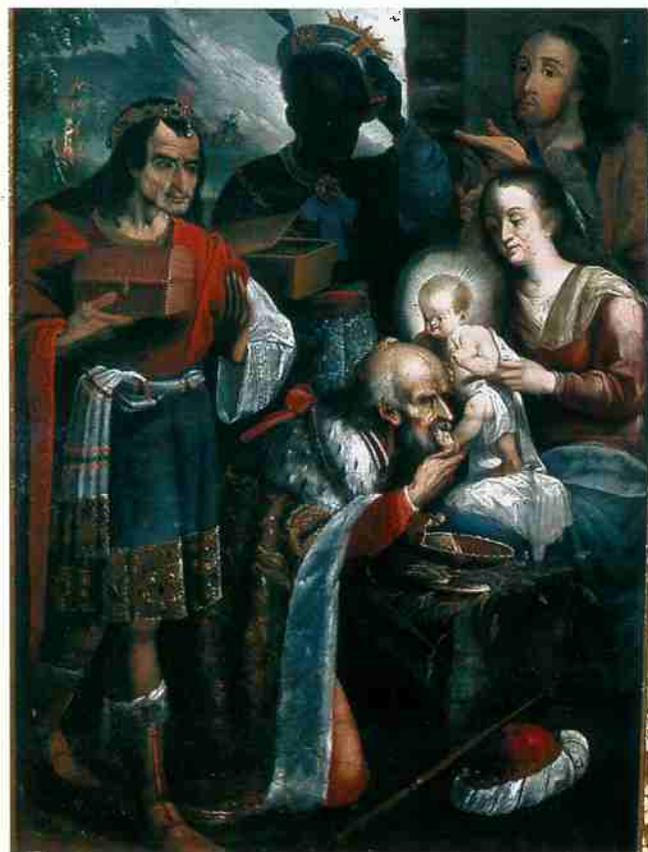
Anónimo, La Epifanía donde uno de los Reyes Magos ha sido sustituido por un Inca de manera que el rey blanco, el rey negro y el rey indio representen las tres razas de América. Iglesia de Ilabe (Departamento de Puno, Perú).



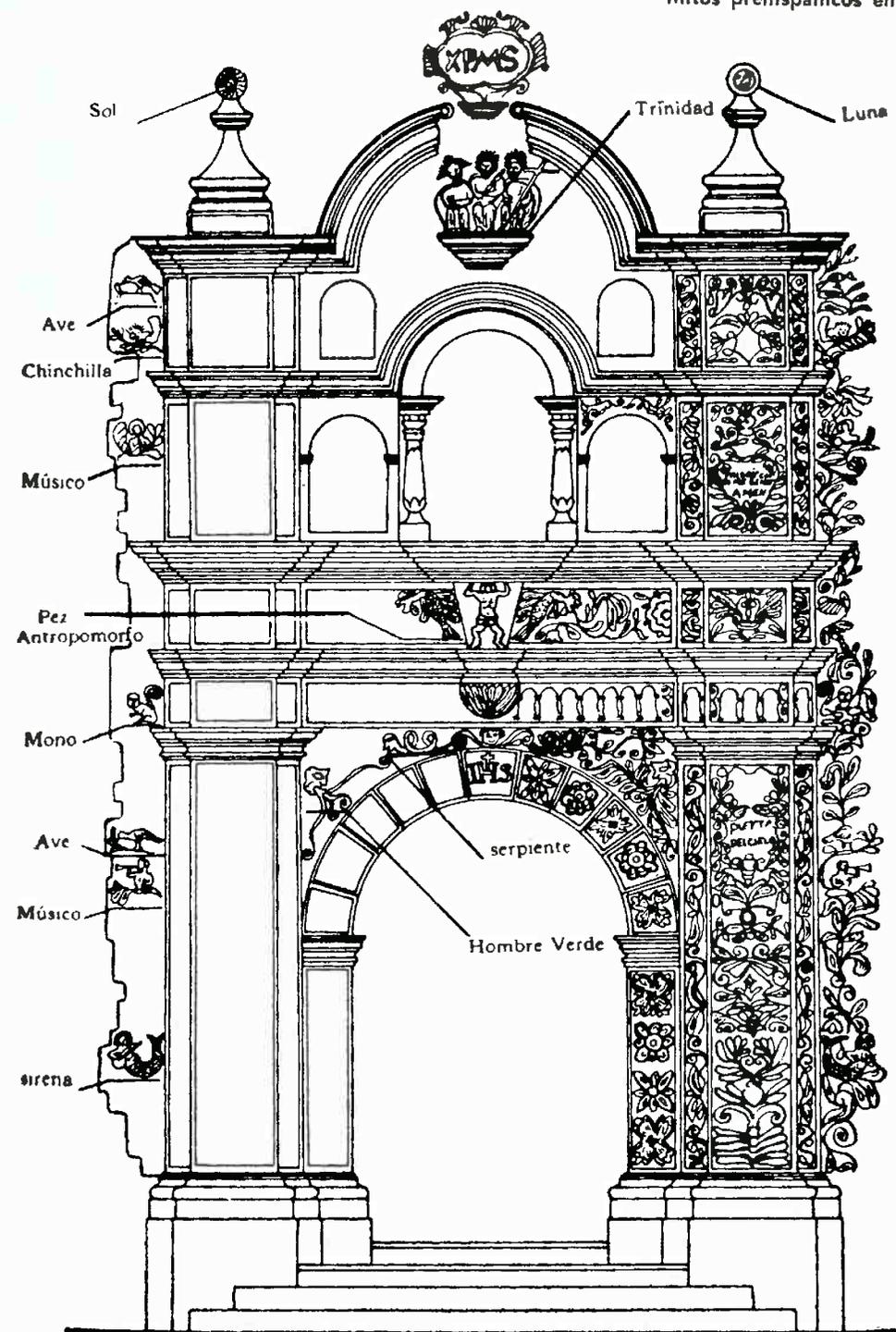
Adoración de los Reyes Magos con un indio tupí-guaraní como Rey Mago. Tabla del siglo XVI. Museo de Viseu (Portugal).



Diego de la Puente. Adoración de los Reyes Magos donde el Inca que sustituye a uno de los reyes ha sufrido cambios en su indumentaria para adecuarlo al gusto del siglo XVII. Taller de Juli (Departamento de Puno, Perú).



Gaspar Miguel de Berrió? La Adoración de los Reyes, con un Inca como Rey Mago (muy alterado en su vestimenta). Colección particular en Bolivia.



Portada de la iglesia de Santo Tomás de Chumbivilcas típico ejemplo de "arquitectura mestiza".

62 ha sido tan larga así como la discusión  
de si el Sol era símbolo cristiano o  
representación del antiguo Inti. En todo  
63 caso toda representación de un león antropomorfo  
64 revive la idea del hombre-puma<sup>169</sup>. Es el dios antropomorfo  
revestido de rasgos felinos, cosa que se evidencia desde las culturas Tiahuanaco y Pucara, las cuales muestran en sus estelas hombres provistos de colmillos. Quizá es trasunto del dios-gato de la isla Titicaca identificado con el Con-Tici-Viracocha. Hombres puma los hay en las portadas barrocas de Santiago de Pomata, y en dos casas pacañas: la Casa del Balcón y la Casa de los Condes de Arana, actual Museo Nacional de Arte. Como felinos de ascendencia prehispánica Luks señala uno en Zepita, en el fuste de la columna a manera de máscara, que formalmente compara con los "gatos" nazcas<sup>170</sup>; también es significativo el puma de la Iglesia de Quispicanchis al pie de la columna, representado frontalmente. El miriópodo de la Compañía de Arequipa, identificado por Gasparini es trasunto del felino con cuerpo de gusano presente en una estela de Pucara<sup>171</sup>.

59 Que la representación de animales de ascendencia precolombina es relativamente abundante y que tenía finalidad idolátrica, no sólo lo dice Arriaga sino Melendez quien en sus TESOROS indica que hay que "quitarles de los ojos todo aquello, que no sólo manifiestamente fué ídolo adorado... y así se tiene mandado, que no solo en las Iglesias, sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos de Indios, se pinte... ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates"<sup>172</sup>.

Tal disposición no tuvo efecto y la inserción de símbolos precolombinos en la arquitectura se dió como una de las determinantes del estilo mestizo.

El arte por el arte, concepto que ta-ce en el siglo pasado y que tiene vigencia aún en nuestros días, no determinó, en manera alguna, las grandes expresiones artísticas de nuestro pasado virreinal. El arte virreinal, unido la mayor parte de las veces a monumentos destinados al culto, muestra en sus formas ornamentales, tanto abstractas como figurativas, una significación relacionada con las ideas de la sociedad por la cual fue creado.

Los estudios de Panofsky y Friedlander sobre el arte europeo del renacimiento, los estudios de Male sobre el arte de la Edad Media y los de Ferguson sobre los símbolos cristianos, nos hablan de la carga literaria y simbólica que entrañan las formas artísticas.

El arte virreinal, nacido al calor de la transculturación, se muestra muy apegado a lo europeo en el siglo XVI, bajo el impacto de la conquista. Los españoles, y los flamencos e italianos que con ellos vinieron, trasladan a América sus utopías sociales y artísticas, para realizar en una tierra que los enciclopedistas ingenuamente suponían culturalmente virgen, lo que en Europa parecía imposible realizar.

Los edificios tempranos, de extraordinario purismo en muchas de sus partes, como la portada de Copacabana y las fachadas de San Miguel de Sucre, pronto tienen que ceder ante una reacción de los propios artesanos, indios en su mayoría, que introducen poco a poco elementos simbólicos extraídos de sus antiguas culturas para mezclarlos con el lenguaje formal de los conquistadores. Este proceso, que dura casi cien años, desde 1680, se resuelve en una arquitectura barroca totalmente diferenciada de la europea, que se ha llamado "mestiza" por llevar en sí elementos culturales europeos e indígenas. El proceso es general en toda América pero culmina en la zona Andina desde Cuzco hasta Potosí, inclu-

migraciones periódicas a los diferentes techos ecológicos.

Al acápite c) pertenecen los dioses zoomorfos como monos, miriópodos y el hombre-puma. En principio no se considera dios zoomorfo a la sirena, que entra en la categoría de símbolo mitológico, pero si tenemos en cuenta el mito de Quesintuu y Umantuu, las sirenas también deberán ser consideradas en el acápite c). Otro tanto se puede decir para el sol, la luna y las estrellas.

64<sup>a</sup> yendo Arequipa. Su centro geográfico es el lago Titicaca.

65 Los elementos que conforman la decoración de la arquitectura mestiza están extraídos:

- a) de la mitología clásica grecoromana a través de la influencia renacentista.
- b) de la tradición cristiana.
- c) de la tradición precolombina.
- d) de elementos de flora y fauna tropical que son llevados a las tierras altas por los propios indígenas en sus

NOTAS

- 1 .— ARZANS DE ORZUA Y VELA BARTOLOME **Historia de la Villa Imperial de Potosí**, Providence 1965, Tomo I, pág. 25.
- 2 .— Para ambivalencia ver MESA-GISBERT **Lo indígena en el arte hispanoamericano**. BCIHE No. 12, Caracas 1971, pág. 33.
- 3 .— SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI **Relación de las antigüedades de este reyno del Piru**. en "Tres relaciones de antigüedades peruanas", Madrid 1879, págs. 256 y 257. DUVIOLS PIERRE pone en duda que el dibujo de Pachacuti represente al "altar mayor" de Coricancha en "**Punchao**" **ídolo mayor de Coricancha. Historia y tipología** en "Antropología Andina", Cuzco 1977.
- 4 .— La leyenda la copió Mario Chacón quien tuvo la amabilidad de enviármela junto con su transcripción e interpretación.
- 5 .— VISCARRA J. D. **Copacabana de los Incas, documentos auto-lingüísticos e isográficos del Aymaru-Aymara**, La Paz 1901, pág. 139.
- 6 .— RAMOS GAVILAN ALONSO **Historia de Nuestra Señora de Copacabana**, La Paz 1976, pág. 125.
- 7 .— *Ibidem*, págs. 197 y 198.
- 8 .— CHACON TORRES MARIO **Potosí histórico y artístico**, Potosí 1977, pág. 97 y 98.
- 9 .— ESPINOZA SORIANO WALDEMAR **Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista de Copacabana** en "Historia y Cultura" No. 6. Lima 1973 pág. 134.
- 10 .— RAMOS **Historia de Nuestra...** pág. 154.
- 11 .— *Ibidem*, págs. 197 y 198.
- 12 .— **Monumenta Peruana**, Tomo VI, Editado por EGANA ANTONIO S. J., Roma 1974, pág. 687 y 688.
- 13 .— En Potosí queda una pequeña capilla a este santo en la quebrada de su nombre, no en el lugar que indica Arriaga.
- 14 .— **Monumenta Peruana** Tomo VI, pág. 688, nota 168, con referencia a las "**Relaciones**" ver págs. 99 y 117.
- 15 .— CALANCHA ANTONIO **Historia del Santuario e Imagen de Nuestra Señora de Copacabana** en "Crónicas Agustonianas del Perú", Madrid 1972, Tomo I, pág. 139.

NOTAS 1.

- 16 .— RAMOS *op. cit.*, pág. 94.
- 17 .— *Ibidem*, pág. 184.
- 18 .— ALCEDO ANTONIO **Diccionario Geográfico Histórico de las Indias Occidentales o América**, Tomo III, pág. 241. "Biblioteca de Autores Españoles", Madrid 1967. Alcedo resume a Calancha.
- 19 .— VALVERDE FERNANDO discute el problema de María y la gracia en la Silva IV de su poema **El Santuario de Nuestra Señora de Copacabana del Perú**, Lima 1641.
- 20 .— METREAU ALFRED **Creencias y prácticas religiosas de los indios Uru-Chipayas de Carangas** en "Religión y magia indígenas de América del Sur", Madrid 1967.
- 21 .— ALCEDO, *Op. cit.*, pág. 325.
- 22 .— MUÑOZ REYES JORGE **Geografía de Bolivia**, La Paz 1977, pág. 78. AHLFELD FEDERICO Y MUÑOZ REYES JORGE **Los minerales de Bolivia**; La Paz 1943, pág. 139.
- 23 .— Informe de Luciano Colque residente de Sabaya, Diciembre 1977.
- 24 .— ALCEDO **Diccionario...** Tomo III, pág. 325.
- 25 .— MESA-GISBERT **Los Chipayas** en "AEA" Tomo XXIII, Sevilla 1966, pág. 492 y ss.
- 26 .— El viaje se hizo en diciembre de 1977, en compañía de Rodolfo Vallín, Teresa Aneiva, Javier Molina y el Arquitecto Roberto Mantilla, quienes estuvieron presentes cuando enseñaron el "Retrato de Tata Sabaya". La visita se hizo con los auspicios de IBC.
- 27 .— MURILLO ROJAS ALBERTO **Leyendas populares de Sabaya**, La Paz 1973.
- 28 .— MUÑOZ REYES *Op. cit.*, pág. 78.
- 29 .— MANTILLA ROBERTO **La iglesia de Sabaya, Leyenda y descripción** en "Presencia" 13-VIII-78.
- 30 .— MONAST J. E. **Los indios aimaraes**, Buenos Aires 1972, pág. 49 y ss.
- 31 .— METREAU ALFRED **Religión y magia en América del Sur**; Madrid 1973, pág. 127.
- 32 .— GISBERT TERESA **Creación de Estructuras Arquitectónicas y Urbanas en la Sociedad Virreinal** en BIEH No. 22, Caracas 1977.
- 33 .— COBO BERNABE **Historia del Nuevo Mundo** en Tomo II "Biblioteca de autores españoles", Madrid 1956, pág. 179 y ss.
- 34 .— ARRIAGA PABLO JOSE DE **Extirpación de la Idolatría en el Perú** en "Biblioteca de Autores Españoles" Tomo 209, pág. 201. Madrid 1968.
- 34a.— GUAMAN POMA DE AYALA. **El primer Nueva Corónica...** Transcripción de Luis F. Bustios. Lima 1966 T. III. pág. 121.
- 35 .— La imagen de Illapa como hondero la recogen varios cronistas, ver VARCARCEL LUIS **Historia del Perú Antiguo**, Lima 1978 Tomo III, pág. 180. La Imagen colonial del siglo XVIII muestra a Santiago ecuestre con capa y bicornio. En Callapa (departamento de La Paz) Santiago lleva lentes ahumados y va vestido con traje de militar boliviano de este siglo.
- 36 .— Se publica en el libro **Inequality the peruvian andes**, London 1977. de PRANDEN BERCHE y GEORGE P. PRIMOV.

- 37 .— MELENDEZ JUAN *Tesoros verdaderos de las Indias*, Roma 1681-1682, Tomo II, pág. 62.
- 38 .— CHACON MARIO *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla 1973, pág. 39.
- 39 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 184.
- 40 .— PANOFKY ERWIN *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires 1970, pág. 218 y ss.
- 41 .— AVENDAÑO HERNANDO DE *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe Católica en lengua castellana y la general del Inca. Impúgnase los errores particulares que los indios han tenido*. Lima 1649. Citado en DUVIOLS PIERRE *La destrucción de las religiones andinas*. México 1977, pág. 353.
- 42 .— Debo agradecer al Sr. Teófilo Benavente Director del Museo Regional del Cuzco el haberme permitido tomar fotografías del cuadro de la Trinidad citado.
- 43 .— ESTEVE BARBA FRANCISCO *Cultura Virreinal* en la colección "Historia de América" Madrid 1965, pág. 104.
- 44 .— MESA-GISBERT Bolivia *Monumentos históricos y arqueológicos* México 1970, pág. 111.
- 45 .— Según la teoría de Platón las esferas del cielo se mueven por la música que producen ocho sirenas, ver MESA-GISBERT *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*. La Paz 1966, pág. 44 y ss.
- 46 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 184.
- 47 .— La iglesia de Andahuaylillas debe considerarse posterior a 1572 fecha de las reducciones. La iconografía representada en el coro ha sido estudiada por arquitecto José de Mesa quien ha tenido a bien cederme su estudio para este libro.
- 48 .— MESA-GISBERT *El pintor Luis de Riaño* en AA No. 3 y 4 La Paz 1975 pág. 145. GISBERT TERESA y MESA JOSE DE *La Pintura Mural en Sudamérica*. Leichtenstein 1979 pág. 35 ss.
- 48a.— La Iglesia de Chumbivilcas ha sido publicada por GUTIERREZ RAMON Y VILNALES GRACIELA en *Un peculiar ejemplo de Barroco Andino. El Templo de Santo Tomás de Chumbivilcas*, Cuzco. Perú En "Archivo Español de Arte" Tomo L Núm. 199. Madrid 1977.
- 49 .— GUTIERREZ RAMON Y VALLIN RODOLFO *Tres capillas populares peruanas* en "Documentos de arquitectura nacional y americana" No. 4 Resistencia 1976, pág. 101.
- 50 .— SAAVEDRA FAJARDO DIEGO *Empresas políticas*, Madrid 1976.
- 51 .— LAFONE QUEVEDO SAMUEL *El culto de Tonapa* en "Tres relaciones peruanas" Asunción 1950.
- 52 .— *Ibidem*, pág. 322.
- 53 .— *Ibidem*, pág. 306.
- 54 .— BURCKHARDT JACOB *Del paganismo al cristianismo*, México 1945, pág. 345.
- 55 .— MELENDEZ *Op. cit.*, Tomo II, pág. 62.
- 56 .— MESA-GISBERT *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires 1962, pág. 87.
- 57 .— RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS ALFONSO "Las imágenes de la Historia Evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma en "Traza y Baza" No. 5, Barcelona 1974.
- 58 .— PACHACUTI YAMQUI JUAN DE SANTA CRUZ *Relación de las antigüedades de este Reyno del Piru* en "Tres relaciones de Antigüedades Peruanas" Asunción 1950. GUAMAN POMA DE AYALA FELIPE *Primer Nueva Coronica y Buen*

- Gobierno* Ed. Posnansky, La Paz 1944. OLIVA ANELLO *Historia del Perú y varones insignes en Santidad de la Compañía de Jesús* Lima 1895. SARMIENTO DE GAMBOA PEDRO *Historia de los Incas* Buenos Aires 1942. RAMOS GAVILAN ALONSO *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz 1976. CALANCHA ANTONIO DE LA *Chronica Moralizada del orden de S. Agustín en el Perú*, Barcelona 1638.
- 59 .— El estudio más completo sobre el tema se debe a CARLOS PONCE SANJINES en su libro *Tunupa y Ekeko* La Paz 1969. Las noticias que este autor suministra, recogidas de Bertonio, sobre la relación de Tunupa con las mujeres-peces, ha servido de punto de partida para el presente estudio. Otro autor boliviano que se ocupa de Tunupa en relación a las mujeres-peces es CONDARCO MORALES RAMIRO en su artículo *El sororato y la mermaid en el mito de Thunupa* en "El Diario", "Suplemento Literario", La Paz 29 de Octubre 1967. Se ocupan de Tunupa, aunque sin hacer mención de las mujeres-peces, BANDALIER ADOLFO en *La cruz de Carabuco* en Bolivia en Revista "Khana" La Paz 1957. VARGAS UGARTE RUBEN *Historia de la Iglesia en el Perú*, Lima 1953, Tomo I, pág. 62 y ss. PEASE FRANKLIN *El Dios creador andino*, Lima 1973, pág. 27 y ss. KUSH RODOLFO *América profunda*, Buenos Aires 1962, pág. 42 y ss. LAFONE QUEVEDO SAMUEL *El culto de Tonapa* en "Tres relaciones de antigüedades peruanas" Asunción 1950. DUVIOLS PIERRE *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou Colonial*, Lima 1971, pág. 60 y ss.
- 60 .— AHLFELD FEDERICO Y MUÑOZ REYES JORGE *Los minerales de Bolivia*, La Paz 1943, pág. 160. Los autores indican que Tunupa es un antiguo volcán situado sobre las Salinas de Garci Mendoza, en el departamento de Oruro donde existen grandes yacimientos de azufre. En la zona existen otros sitios con la nominación de Tunupa, el más connotado se encuentra a pocos kilómetros de Huachacalla.
- 61 .— PEASE en *Op. cit.*, pág. 28 indica que a Tunupa debe considerársele un dios celeste, el milagro de Cacha lo afirma en este aspecto, en contraposición a Kush (*Op. cit.*, pág. 56 y 57) el cual asocia a Tunupa con el agua y el viento. PONCE en *Op. cit.*, asocia a Tunupa con el rayo y propone su identificación con Illapa, dios del rayo. La identificación de Tunupa con un volcán apagado confirma su relación con el fuego. No es, sin embargo, demostrable, su conformación jibosa como pretende Ponce.
- 62 .— BERTONIO LUDOVICO *Vocabulario de la lengua aimara* 1612, Ed. facsimilar La Paz 1956. Parte II, pág. 5.
- 63 .— GUAMAN POMA *Op. cit.*, foja 93.
- 64 .— SANTA CRUZ PACHACUTI JUAN *Op. cit.*, 211 y 212.
- 65 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 29.
- 66 .— *Ibidem*, pág. 39.
- 67 .— *Ibidem*, pág. 36.
- 68 .— *Ibidem*, págs. 31 y 32.
- 69 .— *Ibidem*.
- 70 .— PONCE SANJINES CARLOS *Tunupa y Ekeko*, La Paz 1969, pág. 181.

## NOTAS 1.

- 71 .— ROWE JOHN HOWLAND *The origins of Creator Worship, among the Incas* en "Culture in history" Columbia 1960, pág. 412.
- 72 .— PONCE *Op. cit.*, pág. 182.
- 72a.— BERTONIO *Op. cit.*, pág. 192 indica: "Dios fue tenido de estos indios una que llamaron Tunupa" y añade "En otras tierras o provincias del Perú le llaman Ecaco".
- 73 .— SARMIENTO DE GAMBOA *Historia de los incas*, Buenos Aires 1942, pág. 40.
- 74 .— PONCE *Op. cit.*, pág. 179.
- 75 .— PEASE FRANKLIN *Op. cit.*, pág. 28.
- 76 .— *Ibidem*, pág. 61.
- 77 .— CIEZA DE LEON PEDRO *Del señorío de los incas*. Ed. Jimenez de la Espada, Madrid 1880, pág. 6.
- 78 .— *Ibidem*, pág. 8.
- 79 .— GARCILASO DE LA VEGA INCA *Comentarios reales*, Madrid 1723, pág. 160.
- 80 .— GASPARINI GRACIANO y MARGOLIES LOUSE *Arquitectura Inka*, Caracas 1977, pág. 243 ss. El actual edificio de Cacha, reputado por la tradición como templo, no coincide en sus dimensiones y estructura con el descrito por Garcilaso; en cambio muestra la misma funcionalidad en base a doce callejones rituales, según demuestran Gasparini-Margolies. Este hecho puede indicar que el edificio existente es un edificio incaico que rememora en lo religioso un templo anterior. En los trabajos publicados no hay explicación para las grandes diferencias entre el templo incaico que se conserva, reconstruido hipotéticamente por Gasparini-Margolies, y el templo descrito por Garcilaso, reconstruido a su vez —en esquema tentativo— por el arquitecto Santiago Agurto. Lo anotado hace ver los problemas respecto a la filiación tipológica e identificación del templo de Viracocha.
- 81 .— MIDENDORFF ERNST W. *Perú. Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*, Tomo III, Lima 1974, pág. 341 ss.
- 82 .— Actualmente la misión española realiza excavaciones en Racchi bajo la dirección del arqueólogo Don Manuel Ballesteros en coordinación con el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Agradecemos la colaboración del arqueólogo Béjar y del arqueólogo director Alfredo Valencia quienes nos colaboraron con valiosas informaciones. Ambos pertenecen al INC. del Perú.
- 83 .— *ALCEDO Diccionario...* Tomo I, pág. 198.
- 84 .— GARCILASO *Op. cit.*, pág. 160.
- 85 .— CIEZA *Op. cit.*, pág. 6.
- 86 .— BERTONIO *Op. cit.*, parte primera, pág. 192.
- 87 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 41.
- 88 .— SARMIENTO DE GAMBOA *Op. cit.*, pág. 39 y 40.
- 89 .— ECHEVERRIA-LLORCA *Año Cristiano* 4 vol. BAC Madrid 1966 Tomo III pág. 443 y ss.
- 90 .— *Evangelio de San Bartolomé* en "Los evangelios Apócrifos" BAC Madrid 1966 pág. 570 y ss.

## NOTAS 1.

- 91 .— *Ibidem*, pág. 594.
- 92 .— *Ibidem*.
- 93 .— GUAMAN POMA DE AYALA *Op. cit.*, Folios 93 y ss.
- 94 .— VARGAS UGARTE RUBEN *Historia de la Iglesia en el Perú*, Tomo I, Lima 1953, pág. 64.
- 95 .— DUVIOLS PIERRE *La destrucción de las religiones andinas*, México 1977 pág. 70.
- 96 .— VARGAS UGARTE RUBEN *Op. cit.*, pág. 71.
- 97 .— MESA JOSE DE *Diego de la Puente un pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile* en AA No. 5 y 6 La Paz 1978. Uriel García, sin fundamento, atribuye la serie a Falcon de Aguilar.
- 98 .— En el inventario de la Compañía de Cuzco hecho con motivo de la expulsión figura el apostolado de Tinta, identificable por sus dimensiones. El cotejo fue hecho por J. de Mesa al estudiar la figura del pintor de la Puente. El inventario se publica en la "Revista del archivo histórico de Cuzco" No. 1 Cuzco 19.
- 99 .— DAVILA FRANCISCO DE *Tratado de los Evangelios*, Lima 1648 pág. 243 dice "que él mismo desde Huarocchiri a Potosí entendió de los antiguos como Santo Tomás predicó a los indios no debían idolatrar y lo llamaron Tunupa".
- 100 .— Sobre la figura antropomorfa del Sol ver DUVIOLS PIERRE *Punchao idolo mayor de Coricancha*. RAMOS *Op. cit.*, pág. 94.
- 101 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 30.
- 102 .— MESA JOSE DE y GISBERT TERESA *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz 1977 pág. 93 y ss.
- 103 .— En 1877 AVELINO URÍA publica el texto de los lienzos de Carabuco aunque en forma fragmentaria e inexacta. El trabajo se republicó en "Khana" Nos. 27 y 28, La Paz 1957. Aquí reproducimos los textos íntegros de los diez episodios concernientes a la vida de Tunupa, tenemos que agradecer su lectura y transcripción al Dr. Alcides Parejas.
- 104 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 40.
- 105 .— OCAÑA DIEGO (Edición Alvarez) *Un viaje fascinante por la América Hispánica del siglo XVI*, fol 311 del mss, fig. entre págs. 226 y 227.
- 106 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 41.
- 107 .— *Ibidem*, pág. 39.
- 108 .— *Ibidem*, pág. 39.
- 109 .— *Ibidem*, págs. 40 y 41.
- 110 .— *Ibidem*, pág. 36.
- 111 .— *Ibidem*, pág. 35.
- 112 .— *Ibidem*, pág. 40.
- 113 .— *Ibidem*, pág. 40.

- 114 .— *Ibidem*, pág. 40.
- 115 .— *Ibidem*, pág. 41.
- 116 .— Parece que la denominación de Quilima ya se ha perdido. Respecto al cerro dice Paredes: "la tradición conservada en el pueblo, señala el cerro en que vivió el Santo, que hoy mismo se llama de "San Bartolomé" y de ser este después de la Cruz el patrono del pueblo... antes existía en el cerro una capilla que se ha destruído por la acción del tiempo y una vertiente que se ha secado" PAREDES RIGOBERTO *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, La Paz, 1976, págs. 59 y 60.
- 117 .— BERTONIO *Op. cit*, Segunda parte, pág. 291.
- 118 .— TERRAZAS URQUIDI WAGNER *Lista de peces bolivianos*, Ed. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz 1970, págs. 33 y 34. Figuran ambos peces: Quesintuu y Umantuu en el orden Microcyprini, familia Poecilidae sub-familia Orestiatinae. Hay dos variedades de Umanto: "Orestias cuvieri Valenciennes" y "Orestias Tschudii Castelnau". La boga recibe el nombre común de "khesi", apócope de "Quesintuu", su nombre científico es "Orestias pentlandii Valenciennes". Ambas especies se encuentran sólo en el lago Titicaca.
- 119 .— RAMOS *Op. cit*, pág. 40.
- 120 .— BERTONIO *Op. cit*, Primera parte, pág. 192.
- 121 .— BERTONIO *Op. cit*, identifica a Tunupa con Ekeko parte I, pág. 291; parte II, pág. 99. A su vez Posnansky indica que ha recogido entre los chipayas la leyenda de que Ekako tenía dos mujeres Challua y Umantuo, ambos son nombres de peces lacustres (POSNANSKY ARTURO *Los chipayas de Carangas en "Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz" No. 47 año XVI, La Paz Julio de 1918 págs. 140-142*). Esto indica que el mito todavía tenía vigencia en la segunda década de este siglo.
- 122 .— RAMOS *Op. cit*, pág. 41.
- 123 .— POSNANSKY ARTURO *Los chipayas de Carangas* págs. 140-142. La existencia de estos lauraques la he podido constatar personalmente.
- 124 .— MURILLO ROJAS ALBERTO *Leyendas populares de Sabaya*, Ed. Isla, La Paz 1973.
- 124a.— WACHTEL NATHAN *Hommes d'eau: le probleme Uru (XVI-XVII siecle)* en "Annales". 33 Année Nos. 5-6 Paris 1978 pág. 1126 ss.
- 124b.— BOUYASSE - CASSAGNE THERESE *L'espace aymara: Urco et Uma* en "Annales" 33 Année Nos. 5-6 Paris 1978, pág. 1057 ss.
- 125 .— ALICIATI ANDREA *Emblemata Ludguni MDCXIII*, Emblema CXV pág. 408 y ss. HOROZCO Y COVARRUBIAS JUAN DE *Emblemas Morales*, Zaragoza 1604, Emblema XXX, fol 52 y ss. También explica el significado de la sirena VIANA en su comentario a *Las transformaciones de Ovidio*, Valladolid MDLXXXIX, fol. 118 y ss.
- 126 .— VALVERDE FERNANDO DE *Santuario de N. Sra. de Copacabana en el Perú Poema Sacro*, Lima 1641, fol. 12v.
- 127 .— *Ibidem*, fol. 41.

- 128 .— Debo agradecer al Sr. Jesús Lambarry las gestiones que hizo para que se me permita fotografiar los querus de la colección Yabar existentes en el Museo Arqueológico de Cuzco, así como al Director Sr. Bonet Yopez y a la Sra. de Arce quien me colaboró. El keru en cuestión tiene la sigla 3-910. Hago memoria del Sr. Gregorio Cordero Director del Museo Tiwanaku de La Paz por haberme dejado fotografiar el keru con sirenas, cuya sigla es MNA 1712-656. De acuerdo al Sr. Cordero este keru no tiene procedencia conocida y perteneció a la colección Peckwood. Presumiblemente proviene de la Isla del Sol. Valga esta nota para hacer mención a su alto espíritu de colaboración.
- 129 .— VALVERDE *Op. cit*, fol. 41.
- 129a.— RAMOS NUÑEZ ROBERTO *Lampa y sus tradiciones* Puno 1962, págs. 29 y 30.
- 130 .— CASTEDO LEOPOLDO *Reinterpretación mestiza de los símbolos cristianos* Trabajo presentado al Simposium de Nueva Orleans (Abril 1972). Al analizar la simbología de la sirena dice: "Wethey, luego de coincidir con la proliferación de las sirenas en el sur del Perú y en Bolivia, aventura la teoría que, según él no puede ser probada, de que podrían estar relacionadas en forma legendaria con el lago Titicaca".
- 131 .— HARTH-TERRE EMILIO *La sirena en la arquitectura virreinal* en "El arquitecto peruano". Lima, Mayo 1940. MOYSSEN XAVIER *La Catedral de Puno* en "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" México 1962. LUKS ILMAR *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII* en BCIHE No. 17 Caracas 1973, pág. 99j y ss. MESA-GISBERT *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz 1966, pág. 44 y ss.
- 132 .— Las sirenas de Huachacalla pudieron ubicarse en un reciente viaje al sur del departamento de Oruro (Diciembre 1977), con la colaboración del Sr. Rodolfo Vallín, a quien agradezco.
- 133 .— MESA-GISBERT *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz 1977 pág. 86 ss.
- 134 .— MESA-GISBERT *Contribuciones...* pág. 46 ss.
- 135 .— RAMOS *Op. cit*, pág. 101.
- 136 .— CALANCHA ANTONIO DE LA *Coronica Moralizada de la Provincia del Perú del orden de S. Agustín Tomo II, Dedicada a SSma. Virgen María del Célobre Santuario de Copacabana*, Lima 1653, Reeditada en "Crónicas Agustinas del Perú" Tomo I, Madrid 1972, pág. 139.
- 137 .— CALANCHA en su obra sobre Copacabana pág. 119 indica refiriéndose a la isla Titicaca: "Dicen... que se llama así porque sobre esta peña aparecía continuamente un gato que daba claridad y él significa: gato montés, o león", se refiere sin duda al puma americano.
- 138 .— RAMOS *Op. cit*, pág. 20 indica como un indio colla proveniente de la Isla Titicaca, sabiendo que Tupac Inca Yupanqui era devotísimo del sol, fue a Cuzco y lo convenció para que visitara la isla... diciéndole que allí tenían "oráculos del Sol". Efectivamente este inca fue el primero en ir a la isla y entronizar allí el culto al Sol, quedando así un tanto relegado el culto a Titicaca, pues al sol se lo veneraba en la misma peña del antiguo dios-puma. Esto confirma CALANCHA en *Op. cit*, pág. 132 cuando, refiriéndose a los incas, dice: "visitando a la isla Titicaca a donde adoraban al sol". Respecto a que

- Copacabana también quedó supeditado al sol tenemos el texto de RAMOS que en *Op. cit.*, pág. 101 dice: "miraba aqúeste ídolo (Copacabana) hacia el templo del Sol, como dando a entender que de allí le venía el bien".
- 139 .— CALANCHA *Op. cit.*, pág. 140. Para los estilos ASIRUNI y PAJANO, ver DAVID L. BROWMAN *Asinuri, Pucara-Pokotia and Pajano Pre-tiahuanaco south andean monolithic stone Styles*, tesis trabajada por éste Catedrático de Arqueología para la Washington University of St. Louis Missouri en Junio de 1972. Nos fue posible conocer esta tesis en una versión mecanografiada gracias a la gentileza del Dr. Luis Lumbreras.
- 140 .— CALANCHA *Op. cit.*, pág. 140.
- 141 .— *Ibidem*, pág. 139.
- 142 .— Para la relación de las deidades femeninas andinas con el agua, ver Lyon Patricia *Female supernaturals in ancient Peru* en "Nawa Pacha" No. 16 Berkeley 1978. Para la diosa de los peces, esposa de Pachacamac ver ROSTWOROWSKY MARIA *Etnia y sociedad* Lima 1977, pág. 227 ss., y LEICHT HERMANN *Arte y cultura preincalcos*. Madrid 1963 pág. 184.
- 143 .— VALVERDE *Op. cit.*, Argumento de la Silva VI.
- 144 .— CALANCHA *Op. cit.*, págs. 141 y 142.
- 145 .— Un ejemplo de sustitución de dioses paganos por figuras cristianas se expresa en algunos textos del Renacimiento, donde se señala la dedicación de los órdenes arquitectónicos a ciertos santos. Así Serlio dice: "Los antiguos constituyeron la obra dórica a Júpiter a Marte y a Hércules... y así digo que habiéndose de edificar algún templo consagrado a ... San Pedro o San Pablo o Santiago o San Jorge o de otros cualesquier santos cuya profesión no sólo haya sido de hombres de guerra mas también hayan tenido del delicado y humilde... A estos tales santos conviene hecerles los templos de este género dórico (*Tutte l'Opera d'Architettura*, Venecia 1584, Lib. IV, cap. VII). CALANCHA compara los dioses grecolatinos con los andinos, y con el mismo criterio de Serlio, superpone a éstos figuras cristianas, dice: "El mismo almácigo de idolatrías y semilla de supersticiones que el demonio sembró... en las tres partes del mundo... plantó en esta parte del orbe nuevo y las fábulas de cada ídolo tuvieron acá el modo y principio de las de Europa. Tienen éstas (las americanas) y aquellas (las europeas) diferencias en la historia; i llamarlas allá Júpiter y acá Pachamama; allá Apolo y acá Inti o Punchao; ellos acervo de Mercurio al monte de piedras, y estos Apachitas...". (*Corónica Moralizada* Tomo I, Barcelona 1638, pág. 367). Establecida la identidad es lógico que los frailes del siglo XVI intentaran repetir en América la experiencia europea, dando un sustituto cristiano a cada dios pagano; especialmente los agustinos que en esto siguen al Doctor de Hipona, quien plantea el mismo problema en "*La ciudad de Dios*".
- 146 .— DUVIOLS PIERRE *Punchao Ídolo mayor*... pág. 162.
- 147 .— MESA-GISBERT *Diana, el dios Término y la diosa Vesta en la arquitectura virreinal*. Trabajo presentado al XXXVIII Congreso de Americanistas realizado en París en octubre de 1975.
- 148 .— LEVI-STRAUSS CLAUDE *Antropología Estructural*, Buenos Aires 1968, pág. 187.
- 149 .— *Ibidem*, pág. 190.
- 149a.— Los signos convencionales han sido tomados en lo posible, de LEVI-STRAUSS CLAUDE *Mitológicas: De la miel a las cenizas*, México 1966, pág. 396. Se han tomado de la obra citada los signos de identidad y transfor-

- mación; el signo que Levi-Strauss usa para "se cambia en", aquí ha sido utilizado para "influye sobre". Son nuevos "equivalentes por oposición" y "atrae a".
- 149b.— Al parecer dicha letanía fue redactada por Jerónimo Oré. Conserva parte de las Letanías Laurentanas, pero añade nuevas advocaciones de acuerdo a las apariciones de María en América. La publica en su integridad VARGAS UGARTE RUBEN en *Culto a María en Iberoamérica*, Tomo I, pág. 65-67. Madrid 1956.
- 150 .— RAMOS *Op. cit.*, pág. 184.
- 151 .— *Ibidem*, pág. 101.
- 152 .— *Ibidem*, pág. 184.
- 153 .— *Ibidem*, pág. 154.
- 154 .— *Ibidem*, pág. 24.
- 155 .— *Ibidem*, pág. 154.
- 156 .— *Ibidem*, pág. 24.
- 157 .— *Ibidem*, pág. 24.
- 158 .— *Ibidem*, pág. 24.
- 159 .— *Ibidem*, pág. 24. Por el texto y muchas citas de Calancha, vemos que los agustinos americanos habían teñido la teología cristiana no sólo de paganismo humanista sino de alquimia. El texto citado puede encontrarse en el libro de GASPAR MORALES *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, Madrid 1977, donde este autor, basado en San Agustín, presenta la "enemistad" entre el demonio y el imán pág. 279.
- 160 .— CALANCHA ANTONIO *Historia del Santuario de Nuestra Sra. de Copacabana en "Crónicas Agustinas del Perú"* Tomo I, Madrid 1972, pág. 139.
- 161 .— *Ibidem*, pág. 146.
- 162 .— *Ibidem*, pág. 140.
- 163 .— VALVERDE da al lago Titicaca el nombre de Terebino. Para Valverde ver nota 127.
- 164 .— CALANCHA *Op. cit.*, pág. 142.
- 164a.— GALLEGO JULIAN *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid 1972, pág. 20.
- 165 .— MESA-GISBERT *Los dioses de la antigüedad clásica en la arquitectura virreinal* en AA No. 7 (en prensa).
- 166 .— MESA JOSE Y GISBERT TERESA *Contribuciones*... págs. 41 y 42.
- 167 .— LUKS *Op. cit.*, pág. 275.
- 168 .— DE LA VEGA GARCILASO *Comentarios reales*, Madrid 1723, Lib. L, Cap IX, fol. 12.
- 169 .— GISBERT TERESA *Elementos clásicos y simbología cristiana en la arquitectura virreinal* en "Presencia Literaria", La Paz 28-VIII-77.
- 170 .— LUCKS *Op. cit.*, pág. 225.
- 171 .— GASPARINI GRAZIANO *Significación de la arquitectura barroca hispano-americana* en BCIHE No. 3, Caracas 1965, pág. 57.
- 172 .— MELENDEZ *Op. cit.*, Tomo II, págs. 61 y 62