

Emilio Mendizabal Losack

LA DIFUSION, ACULTURACION Y
REINTERPRETACION A TRAVES DE
LAS CAJAS DE IMAGINERO
AYACUCHANAS

SEPARATA DE LA REVISTA
"FOLKLORE AMERICANO" AÑO XI - XII, Nº 11 - 12
ORGANO DEL COMITE INTERAMERICANO DE FOLKLORE
LIMA — PERU
1963 - 1964



DONATIVO
MILDRED MERINO DE ZELA

LA DIFUSION, ACULTURACION Y REINTERPRE- TACION A TRAVES DE LAS CAJAS DE IMAGINERO AYACUCHANAS

Al Dr. JUAN COMAS, maestro
y amigo, con aprecio

EMILIO MENDIZABAL LOSACK
Instituto de Estudios Etnológicos y
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Este trabajo fue escrito originariamente en 1957 como apéndice a "Una contribución al arte tradicional peruano", considerando la función de un objeto de arte tradicional dentro de su propio marco cultural. El espacio disponible en el n° 5 de FOLKLORE AMERICANO no permitió, en aquella fecha, su publicación.

En 1959, con nuevas informaciones obtenidas durante una permanencia de dos meses en la ciudad de Ayacucho, el acceso a fuentes bibliográficas que no fue posible consultar con anterioridad, y a ficheros e informes que fueron puestos gentilmente a nuestra disposición, se hizo posible la revisión completa de todo lo escrito, reelaborándose parcialmente el trabajo.

Por fin, en 1964, la posibilidad de publicar este estudio, para el que se habían recogido y fichado otros materiales, imponía una revisión de los originales, tal como se encontraban éstos desde 1959. Se ha vuelto a examinar el material al que se había tenido acceso, tanto en las colecciones particulares como de los fondos museográficos del Museo Nacional de la Cultura Peruana, encontrándose especímenes que fueron adquiridos en el transcurso de esos años, los que ampliaban, y modificaban en cierto modo en la primera visión. Por otra parte, trabajos de campo realizados en comunidades de la Sierra, permitieron comprender mejor la función mágica del *sanmarkos*, así como los cambios que se han producido en el objeto mismo, al ser producido para el turista o el coleccionista de las urbes. Todo esto obligó a redactar nuevamente el trabajo en la forma como se publica en las páginas que siguen.

Hecha esta advertencia, es un deber expresar nuestro agradecimiento al Dr. Luis E. Valcárcel, Director del Museo Nacional de la Cultura Peruana y a la Sra. Rosalía Avalos de Matos, Etnóloga Jefe

del Instituto de Estudios Etnológicos, dependiente del indicado Museo, por las facilidades que nos han dispensado en todo momento para la realización de este trabajo; al Dr. José María Arguedas, hoy Director del Museo Nacional de Historia, que tuvo la amabilidad de leer los originales en 1959, proporcionándonos valiosas sugerencias; al Dr. John V. Murra, del Instituto de Investigaciones Andinas de Nueva York, que puso a nuestra disposición su fichero, y cuyo conocimiento del Perú pre-europeo amplió nuestra visión de los problemas relacionados a la vida de los territorios conquistados por los Incas; su artículo "Rebaños y Pastores en la Economía del Tahuantinsuyo" nos sirvió para confrontar los datos que poseíamos y nos facilitó otros; al Dr. Fernando Silva Santisteban, Director de la Casa de la Cultura del Perú, por las referencias históricas que nos ha proporcionado para la Epoca Colonial; al Dr. Humberto Ghersi Barrera, actualmente en el Instituto Nacional de la Vivienda, por los numerosos datos bibliográficos; al musicólogo Prof. Josafat Roel Pineda, Jefe del Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, que tuvo la amabilidad de leer los originales de 1959, discutir muchos aspectos relacionados con la cultura andina y por haber permitido el acceso a sus ficheros personales; al Sr. Abraham Guillén, del Laboratorio Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana por la inestimable ayuda proporcionada en la documentación gráfica, a la Srta. Julia Santolalla Fernández, del personal del mismo Museo, que prestó su paciente colaboración en identificar y establecer la frecuencia de la imágenes de los *sanmarks* y de los *retablos*; a la Srta. Elvira Luza, que ha permitido el estudio de los ejemplares de su colección particular; a la Srta. Teresa Valiente Catter, alumna del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por los informes que recogió en la ciudad de Huancavelica, al Sr. Wilfredo Loayza, del Laboratorio Fotográfico del mencionado Departamento de Antropología, por las reproducciones proporcionadas; a la Srta. Adriana, de la ciudad de Ayacucho, por las informaciones que nos facilitó acerca de la marca del ganado en la hacienda *Paqomarka*, al Ing. Sr. Hugo Delgado L., que nos facilitó un *retablo* poco usual; y al personal de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por las facilidades que nos prestaron, a las Sras. Julia Barrón y Zoila López, mecanógrafas del Instituto de Estudios Etnológicos, por la ayuda prestada en copiar originales en su forma definitiva, y a los imagineros ayacuchanos, Sra. Felicitas Núñez, Sr. Joaquín López Antay y hermanos Julio y Jesús Urbano.

1: Los "retablos". Necesidad de su clasificación:

Dentro de la variada producción de la imaginería tradicional peruana se dan pequeñas cajas de madera, en el interior de las cuales, se representan escultóricamente imágenes de la hagiografía católica, en algunos casos asociadas a imágenes de tipos populares y/o campesinos y fauna, doméstica como silvestres; en otros casos no llevan estas asociaciones.

A estas cajas se las denomina genéricamente con el término de *retablos*, si bien, cuando la imaginería hagiográfica está asociada a la

de tipos populares o de campesinos y zoomorfa, se emplea la denominación de **retablos ayacuchanos**, denotándose, entonces, su procedencia.

Fernando Romero (1951), al ocuparse de esta manifestación de la imaginería tradicional, supone que su producción es debida a un **capricho** de los artesanos: "...por un extraño capricho, los mestizos del Perú han dado un soplo de modernidad a una técnica y a una temática que por cuatro siglos yacían en el olvido".

Aun cuando podría admitirse que los artesanos peruanos hubiesen podido conocer la temática a través de un **retablo** del siglo XVI, llegado a sus manos de algún modo, cabe preguntar cómo adquirieron la técnica si ésta había sido olvidada por siglos.

José María Arguedas en un breve estudio del arte popular religioso (1958), señala que "el oficio de **escultor** había llegado en los últimos diez años a su crepúsculo", en Ayacucho, como consecuencia de la restricción de las actividades de los arrieros del barrio de Karmenqa, desplazados por el tráfico automotor. Pero, los artesanos continuaban produciendo la imaginería para su clientela local y zonas de influencia en el área ayacuchana. Ni la técnica, ni la producción artesanal habían desaparecido.

En el estudio citado, el mismo autor dice que "Cuando la pintora y coleccionista Alicia Bustamante viajó a Ayacucho en 1937, en misión oficial, para adquirir muestras de arte popular destinadas a una exposición internacional, no encontró un sólo "San Marcos" en la ciudad ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos. Fue ya en 1949, cuando, disponiendo esta vez de más tiempo, recogió informaciones sobre el "escultor" Joaquín López, conoció al artista y le encargó la confección de los primeros retablos que tiene en su colección" (Arguedas, 1958, p. 147).

La fecha señalada, 1949, posiblemente por un error de imprenta es equivocada, ya que la propia coleccionista, en una nota suya al catálogo de la exposición de objetos de su colección de arte popular dice: "Creemos conveniente hacer constar que el primer retablo de nuestra colección lo adquirimos en Ayacucho, en 1941...". El hecho que, en 1937, no tuviese conocimiento de la existencia de los **retablos** ni del imaginero López Anatay, no debe extrañar, por lo demás, ya que el propio Arguedas, en el estudio que venimos citando, dice: "...los retablos ("San Marcos") son hechos siempre a pedido" (Ibid. p. 152), esto es por encargo directo del cliente. Y el tiempo social que separa a las clases en una sociedad estratificada impidió, por otra parte, que la Srta. Bustamante tuviese conocimiento del imaginero López. "Don Joaquín —dice Arguedas en su estudio del arte popular— goza de gran prestigio en su barrio... Pero es completamente ignorado en los círculos de la "buena sociedad" de Huamanga" (Ibid. p. 150).

Arguedas, a quien es preciso citar una vez más, aporta un dato valioso al esclarecer el origen del nombre con que se conocen

actualmente estos objetos de la imaginería tradicional ayacuchana: "Los turistas, nacionales y extranjeros, especialmente los pintores del grupo llamado "indigenista" que visitaron Huamanga, fueron los primeros en apreciar el valor artístico de los "San Marcos" a los cuales denominaron **Retablos**, nombre con el cual son conocidos en Lima y que está empezando a usarse en Huamanga" (Ibid. p. 157).

Esto demuestra que el término retablo:

- i) se emplea a partir de 1941
- ii) no es el usualmente empleado en Ayacucho y
- iii) el objeto manufacturado por los imagineros no es un retablo.

El origen del **retablo**, empleándose el término en su sentido recto, es difícil precisarlo. Etimológicamente el término retablo (*) deriva del latín, *retrotabulus* o *retrotabulae*, esto es, que va detrás o después de la mesa, que era empleada como ara.

Como antecedentes del retablo son considerados los sarcófagos historiados, de frente decorado, en uso durante los primeros siglos del cristianismo. Aun cuando estos sarcófagos eran **paganos**, los cristianos los adoptaron cuando su temática podía ser reinterpretada dentro de los valores de su religión, depositando en ellos los restos de mártires que tenían un status elevado dentro de la comunidad. Sobre estos sarcófagos se realizaban los ritos del culto en los períodos catacumbarios.

El cristianismo, al tomar en préstamo los sarcófagos, les da una función que no tenían en la cultura romana. Linton (1936) ha destacado que al producirse un préstamo cultural la forma persiste en tanto que el uso, función y sentido son sustituidos por otros nuevos. La forma del sarcófago persistió por algunos siglos, su función, y su ornamentación, tomaban un significado nuevo. Vestigialmente persistió hasta el siglo XIX la relación altar-sepultura para los miembros de las clases dominantes mientras el frente decorado de los sarcófagos derivaba hacia los retablos, que se fijan, en sus formas y dimensiones, hacia los siglos XV y XVI.

Para España, refiriéndose a estos siglos, de Orueta (1914), dice que "es el tiempo en que los retablos, tan característicos del arte español, adquieren todo su desarrollo. Su objeto principal, aparte el decorativo, es narrar de un modo gráfico, claro y muy expresivo, para despertar interés y devoción, las principales escenas de la vida de Cristo o de algún santo".

Esta relación entre el sarcófago catacumbario y el retablo fue insinuada de manera un tanto indirecta por Batle-Huguet (1946) al decir: "Recuerdan las escenas de los retablos a ciertos sarcófagos his-

(*) Retable en francés, altarblatt en alemán, retábulus en portugués, quadro istorico en italiano y reredos of Altar en inglés.

torizados". Lozoya y Peñalosa (1935), por su parte, indican que "en el siglo XII se inició la costumbre de colocar sobre el altar, que hasta entonces sólo contenía una cruz, gradas para exponer las reliquias", añadiendo que "estas gradas son, según Labeyre, el origen de los retablos que, hasta el siglo XII, eran de escasa altura".

Debe recordarse que los altares adosados a los paramentos de las iglesias empezaron a usarse bien entrado el medioevo; en las primeras centurias del cristianismo los altares se ubicaban en el crucero, oficiando el sacerdote dando frente a los fieles. La decoración mural de los absides, al fresco o en mosaicos, cumplían con "despertar el interés y la devoción", decoración que es sustituida por los retablos. Lozoya y Peñalosa lo confirman al señalar que "el retablo, que sirve de fondo al altar, no se generaliza hasta el siglo XIV, antes solamente se usaban frontales (antipedium) pintados o esculpidos".

Y Pijoan (1914) al ocuparse del arte románico español, dice: "De la época románica se conserva en Cataluña una abundante serie de tablas pintadas... Estas pinturas sobre madera no eran iconos aislados, sino que formaban parte de la decoración de mesa del altar y le servían de frontal en su cara que mira a los fieles. Los colores están aplicados sobre una pasta de estuco de yeso, que a veces tiene relieves muy pronunciados, y sus coloraciones son tan brillantes como los de las pinturas murales. Los temas pintados en estos frontales, o antipedios catalanes, son también muy semejantes a los de los frescos".

Mayer (1931) señala asimismo, como origen de los retablos la decoración de los frontales de los altares, al referirse al retablo esmaltado de San Miguel de Exelsis en el Santuario de Navarra. Dice al respecto: "como en muchos casos, queda dudoso si la obra fue originariamente retabulum o frontal", confirmando la evolución de los sarcófagos historiados hacia los retablos.

La transformación se operó en siglos, y debe comprenderse que el proceso se produjo de manera similar a la señalada por Ruth Benedict (1933) para la integración de las culturas y la producción de los estilos de arte, esto es, que "excluyó elementos que eran incongruentes, modificó otros para sus fines e inventó otros que coincidían con su gusto. Cuando describimos tal proceso históricamente, inevitablemente usamos formas anímicas de expresión, como si hubiera elección o finalidad en el crecimiento de... esta forma de arte. Ello se debe a las dificultades de lenguaje. No hubo elección consciente, ni propósito. Lo que al principio no fue más que un ligero sesgo en las formas locales y técnicas, se expresó cada vez más poderosamente en formas más y más definidas".

Dentro del proceso evolutivo que conduce del pagano sarcófago historiado al retablo monumental, nada puede explicar la aparición de la pequeña caja del imaginero que, en 1941, en el Perú, recibe el nombre de **retablo**.

Del retablo monumental se desprende la imagen procesional según han señalado de Orueta (1914) y de Pantorba (1952). En los re-

tablos, como refiere el último de los autores citados, las figuras de las escenas se resolvieron en bajo y en alto relieve; en tanto que las del primer plano se hacían exentas, de bulto entero. "Colocadas en los altares —dice Pantorba— vino en seguida para muchas de ellas la costumbre, entre piadosa y pagana, de ser sacadas a la calle procesionalmente en días señalados", añadiendo: "Algunas imágenes procesionales, no modeladas para recibir la intensidad fulgurante del aire libre... no suelen darnos, en las exhibiciones callejeras, ni los valores ni la riqueza plena de sus formas" (Pantorba, 1952, p. 12)

En el supuesto de que las cajas de los imagineros peruanos son retablos, Fernando Romero ha tratado de relacionarlas a los altares portátiles. Pero el altar portátil, que en Europa data, según Schulunk (1946), de la segunda mitad del siglo IX, al pasar a América, con la conquista, conservó sus dimensiones, tal como puede verse en algunos especímenes coloniales, de manufactura mestiza, existentes en el Cusco (*).

El error de relacionar los altares portátiles con las cajas de los imagineros proviene del uso inadecuado, histórico y etimológicamente, del término *retablo*.

La coleccionista Srta. Bustamante en la *Nota sobre los "retablos" peruanos* (1950) dice: "Los llamados "retablos" eran fabricados hasta hace solamente algunos años con una finalidad ritual. Y su nombre original era el de "San Marcos", pues con ese nombre los denominaban sus propios autores y compradores indígenas".

El *sanmarcos* (**), que en Ayacucho se denomina también con los términos *cajón sanmarkos* o *samarkos-sanlukas*, no es un retablo. Básicamente, en el aspecto formal, el *sanmarkos* es una caja de madera, de forma rectangular con veinticinco centímetros de largo por veinte de alto y seis de profundidad, aproximadamente, con un remate, en la parte superior, similar al frontón del templo clásico griego, aun cuando no abarque íntegramente el pórtico. Una puerta lateral, con dos batientes unidos al cuerpo central mediante pequeñas tiras de suela, a manera de charnelas, permite cerrar la caja a fin de proteger las figuras interiores.

El desarrollo del *sanmarkos* es horizontal e, interiormente, se halla dividido en dos secciones mediante un tablero colocado poco

(*) En 1956, el autor tuvo oportunidad de examinar un altar portátil que se conservaba en el Museo Virreyrial de la ciudad del Cusco. Con anterioridad se ocupó de la decoración pintada en la puerta de uno de estos altares perteneciente a la colección particular del Sr. José Orihuela, que hoy debe hallarse en la hacienda Wayoqari, de la provincia de Urubamba del departamento del Cusco. Vid: Mendizábal Losack, Emilio: "La tradición en la pintura colonial: Selenque", Tradición N° 11, pp. 50-58, Cusco, 1952.

(**) En este trabajo, para designar al objeto artesanal empleamos la transcripción fonética, con las limitaciones impuestas por la linotipia, reservando la ortografía castellana para el nombre del apóstol.

más abajo de la mitad, de manera que el espacio superior es ligeramente mayor que el inferior. Sobre este tablero van dispuestas cinco imágenes hagiológicas, tres de ellas sobre el fondo de la caja y dos en las paredes laterales si bien, a veces, se presentan todas las cinco adosadas sobre el fondo. En algunos casos figuran únicamente tres imágenes.

Adecuadas en un primer plano, en la parte superior, y en diversos planos en la parte inferior, figuran diversas imágenes antropo, zoo y ornitomórfas. El número de estas imágenes, incluso las hagiográficas, varía de treinticinco a cuarentiuna, diferencia que no es tan notable como pudiera parecer en un primer momento puesto que muchas de ellas se duplican. Estas imágenes, de media talla, moldeadas en una pasta de yeso y papas (*solanum tuberosa*) hervidas y molidas, están pintadas en vivos colores a base de anilinas (**tintas boliviana** o **polvos**, según denominación de los artesanos) y enlucidas con barniz a base de pes de Avila (resina obtenida residualmente de la destilación de la trementina que los artesanos adquieren en los establecimientos de ferretería) disuelta, por calor, en aguarrás mineral (subproducto del petróleo). Los contornos y detalles de las imágenes van delineados, parcialmente al menos, con líneas de color negro a fin de acentuar las formas que son significativas.

Toda la parte de carpintería, interna y externamente, salvo la parte posterior de la caja, va pintada al temple (preparado con tierras de color, de diverso origen, diluidas en cola débil de gelatina, o cola de carpintero) sobre fondo blanco, con una decoración estilizada de motivos florales combinados, a veces, con ornamentaciones geométricas. En algunos casos también la pintura al temple está barnizada (Fig. 1).

Teníamos informes de que estos **sanmarkos** se producían en el departamento de Huancavelica (*Wankawillka*), situado al N. E. de ayacucho. En 1957 tuvimos oportunidad de conocer a un imaginero huancavelicano, radicado en Ayacucho, manufacturero de **sanmarkos** dentro de los patrones considerados huamanguinos. Finalmente, y cuando ya teníamos bastante avanzado este trabajo en su forma definitiva, fue posible obtener datos en Huancavelica gracias a la Srta. Teresa Valiente, alumna del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que viajó a dicha ciudad para prácticas de estudio. Por estas informaciones sabemos que los **sanmarkos** se producen en el pueblo de Huaylacucho (*Waylak'uchu*), donde algunos artesanos los hacen, siempre a pedido del *usager*, tomando como modelo los **sanmarkos huamanguinos**. Aunque no existe una fecha especial para su manufactura, se producen particularmente en los meses de junio, julio y agosto, meses, estos dos últimos, en que se realiza la marca del ganado. El informante de la Srta. Valiente, Sr. Ruiz, manifestó no conocer el nombre dado por los indígenas a los **sanmarkos**.

Poseíamos, así mismo, informes de que objetos similares se producen en Andahuaylas, provincia del departamento de Apurímac al S. O. de Ayacucho. Recientemente tuvimos oportunidad de examinar uno de estos ejemplares (Colección Elvira Luza), que no presenta

diferencias notables con los patrones huamanguinos, salvo la mayor dimensión de la imágenes, la modernidad y su menor número. La modernidad de estas imágenes se debe a que han sido copiadas, en moldes, de objetos fabriles, particularmente, de celuloide (Fig. 2).

No ha sido posible establecer exactamente la procedencia de este ejemplar ni el nombre tradicional con que se le designa.

Antiguos ejemplares de esta expresión artística era posible verlos (*) en las iglesias de la zona hoy fronteriza con la República de Bolivia: Santiago, en Pomata, La Magdalena y La Asunción, en Yunguyo, todas en la provincia de Chucuito del departamento de Puno.

Estos ejemplares chucuiteños, y otros del mismo origen, que hemos examinado en colecciones particulares limeñas, a diferencia de los *sanmarkos* ayacuchanos, varían considerablemente en dimensiones, siendo difícil establecer un término medio.

Pese a la diversidad de motivos que presentan los especímenes de Chucuito, por su estilo pueden agruparse en dos tipos que, por comodidad, designaremos "A" y "B".

Dentro del tipo "A" comprendemos los ejemplares que presentan imágenes de media talla dispuestas en el cuerpo central y relieves de imágenes en la parte interna de ambos batientes de la puerta; abierta ésta, el conjunto presenta el aspecto de un tríptico.

Entre las diversas imágenes que exornan la caja no existe ninguna relación temática, son simples conjuntos de imágenes hagiográficas; la figura central, de dimensiones mayores, representa la asunción de la virgen María (la Asunta), la de Copacabana o la Candelaria (Fig. 3) y, casi por excepción, la cabeza del "Ecce Homo". Por encima y por debajo de estas imágenes se hallan las de santos diferentes: Juan el bautista, Antonio el abad, el patriarca José. Es raro que dos de éstas imágenes estén relacionadas entre sí, conformando un motivo, la Anunciación, por ejemplo (Fig. 4). Por el contrario, cuando las imágenes se hallan en un mismo plano, en un mismo compartimiento, conforman un motivo: la Trinidad o la Navidad (Fig. 5).

En uno y otro caso, en las dos cajas citadas figuran los evangelistas en los batientes de la puerta, pero en uno de estos especímenes se presentan, además, Padres de la Iglesia, difícil de identificar a causa de su estereotipo.

La característica más notable de estos especímenes chucuite-

(*) Todos los ejemplares que vimos en noviembre de 1956 en las iglesias de Chucuito se encuentran actualmente en Lima, en colecciones particulares. Fueron traídos a esta ciudad en 1958 por uno de los empleados de la Sección de Fomento Artesanal, entonces dependiente del Ministerio de Fomento y Obras Públicas, quien participaba en el Proyecto del Plan Regional para el desarrollo del Sur del Perú.

ños es el desarrollo vertical de la caja que, en un caso por lo menos, remata en un arco de medio punto.

En algunos de estos ejemplares la carpintería de la caja está constituida predominantemente de médula del tronco floral de ágave y recubierta, externamente, con pergamino de oveja.

Dentro de este mismo tipo queda comprendido el ejemplar, recientemente registrado por el Sr. Abraham Guillén, en la colección José Orihuela, de la hacienda Wayoqari. El espécimen es notable puesto que la carpintería de la caja se halla recubierta con una lámina de plata repujada; abierta la puerta, presenta el aspecto de un tríptico, muy semejante al que presentamos en la Fig. 4. Este ejemplar, según informes del Sr. Guillén, procede de la ciudad de Ayacucho, estando debidamente documentada la procedencia (Figs. 6 y 7).

Los especímenes que agrupamos en el tipo "B" presentan una única imagen central, de media talla, que puede ser la Asunta, la virgen de Copacabana o la Candelaria, dentro de una hornacina con columnas salomónicas y un número variable de querubines o de ángeles.

En ambos tipos de cajas chucuiteñas se dan los ejemplares dorados, externa e interiormente, más frecuentemente dorados sólo internamente; en algunos casos, por la calidad del material empleado, el dorado ha adquirido un color gris-negruzco característico que denota, inconfundiblemente, un dorado originario.

Las imágenes de estas cajas, pintadas al óleo, tienen los detalles de las manos y de los pies delineados con finísimos trazos de color pardo o pardo-rojizo, y los del ropaje, con trazos más anchos, en negro. Los toques de dorado se dan tanto en las coronas de las vírgenes como en los trajes de estas, así como de los santos. La imagen de una de estas vírgenes (Fig. 8) presenta el hieratismo propio de la estatuaria románica, particularmente de las imágenes en bajo relieve. La simplificación del drapeado ropaje, con esa rigidez que usual e incorrectamente se denomina bizantinista, obedece a la representación de los pesados trajes de las imágenes procesionales (Fig. 9), tal como se dá, igualmente, en la pintura colonial setecentista, en la que se representan con andas y ornamentación floral (Fig. 10).

Los historiógrafos y críticos del arte peruano no han comprendido, al parecer, que numerosas pinturas coloniales son interpretaciones de la imaginería procesional y no copias de estampas o copias de cuadros importados desde la península; la falta de antecedentes en la estilografía pictórica colonial se explica así, puesto que en las interpretaciones de la imaginería procesional los pintores no-hispanicos trabajan de acuerdo a los patrones artísticos prehispanicos, que prescribían la planimetría y la perspectiva jerárquica, como hemos señalado (1961).

La imagen mencionada líneas arriba (Fig. 8) proviene de una caja de imagineros chucuiteños; su interés reside, principalmente, en

que es posible su comparación con la imagen de la virgen de la Candelaria, imagen procesional (Fig. 9) de manufactura hispánica. Aun cuando la imagen pequeña sea puneña y la imagen procesional que reproducimos se encuentre en el Cusco, la comparación es posible puesto que las vírgenes, según su advocación, responden a patrones definidos y la imagen procesional de Puno no puede diferir mayormente de la del Cusco. Importa recordar, además, que la virgen de la Candelaria es la patrona de la ciudad de Puno.

En la pequeña imagen chucuiteña, además, el traje ha sido pintado por transparencia, sobre un fondo plateado, técnica que se empleó, algunas veces, en la imaginería de bulto colonial, al menos para las imágenes devocionales de culto hogareño, como puede verse en los especímenes conservados en el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Una imagen, asimismo de culto hogareño, representando al Obispo San Leandro, obra de los entalladores populares hermanos José, Benita y Benosa Celis, (*) actualmente en el Museo de Arte, de Lima, realizada en Barcelona posiblemente hacia finales del s. XVIII, muestra esta misma técnica de veladuras sobre fondo plateado. La fecha, conservada en la etiqueta colocada en la parte interna de la base de la imagen (norma que se conserva aún entre los artesanos que manufacturan instrumentos musicales de uso popular, guitarras, por ejemplo), prueba que la técnica de veladuras sobre fondo plateado, o dorado, tan próxima al estofado (**), se empleaba aún entre fines del 1700 y comienzos de 1800.

Considerando la imaginería devocional del coloniaje americano que presenta esta misma técnica, podemos aventurar una cronología aproximadamente entre 1750-1800 para esta imagen proveniente de una caja chucuiteña y, consecuentemente, para la fecha de producción de las cajas tipo "A" y "B", que posiblemente son de la misma época puesto que, unas y otras, corresponden a patrones europeos muy elaborados.

Algunos de los ejemplares existentes en colecciones particulares deben ser considerados con reservas aun cuando presentan signos

(*) La inscripción, en la base de la imagen es: "S. Leandro Arzobispo de Sevilla de madera hecho por Juseph Celis y pintado, encarnado y dorado por y (sic.) Benita y Benosa habitantes en la calle del Gobernador N° 16 puerta 1, Barcelona".

(**) Cennino Cennini da Colle Valdelsa (1360?-1440?), en el recetario, *Libro dell' arte*, en que describe los métodos y materiales de los pintores del s. XIII, al indicar como se representan paños de oro, emplea el término brocado para indicar estos paños (en italiano: *stoffa*: paño suntuoso). El término estofado designa el ropaje de las imágenes pintado sobre pan de oro, raído luego parcialmente con la punta de un garfio para descubrir el oro. Por lo regular los motivos decorativos son florales. Los pintores y escultores peruanos, preferían aplicar el pan de oro encima de la pintura al óleo, diseñando la ornamentación con bol de Armenia, aplicando después la laminilla de oro y recortando el excedente. Por lo común se aplicaba pintura dorada para obtener el mismo efecto.

evidentes, demasiado evidentes tal vez, de uso y antigüedad. La disposición de las imágenes hagiográficas en uno de estos ejemplares (Fig. 11) es poco típica y las peanas que tienen éstas, no obstante estar altas, hacen sospechar de que se trata de un ejemplar reconstruído con fines comerciales, habiéndose utilizado para el efecto antiguas imágenes hagiográficas realizadas con fines lúdicos (*). La misma diferencia en las dimensiones de las imágenes hagiográficas, que no se da en ninguno de los ejemplares de las cajas de imagineros, que hemos tenido la oportunidad de examinar, refuerzan la sospecha.

La presencia de acémilas, una de ellas con carga, de óvidos y de un bóvido, en la parte alta de la caja que venimos examinando, y la de dos imágenes femeninas, en la parte baja derecha, una de ellas en actitud de entonar el *harawi* y la otra de percutir la *tinya*, permiten suponer que este ejemplar procede del área Ayacucho-Huancavelica en sus partes esenciales, sobre las que se ha reconstruído, por así decir, la caja, ignorando los patrones prescritos para este tipo de caja de imaginero.

Para Huamanga se conoce la existencia de un ejemplar que, como detalle poco común, presenta inscrita la fecha de 1720. Sabemos que este ejemplar posee imágenes talladas en *pedra de Huamanga*, con la efigie de Santiago como imagen principal, y de acuerdo al Prof. Roel Pineda (**), que ha tenido la oportunidad de examinar el espécimen. Este es bastante parecido al ejemplar procedente de Potosí (Fig. 12).

Sabemos de otro espécimen, semejante al anterior, ubicado en las punas del departamento de Ayacucho, que presenta inscrita la fecha de 1738 (***).

Hemos tenido la oportunidad de examinar otros ejemplares procedentes de Ayacucho, con imágenes de *pedra de Huamanga* en media talla y policromados. Uno de estos ostenta, en la parte alta, la imagen de Juan, el bautista, representada tres veces y en un primer plano, y en la parte baja en varios planos, imágenes antropo y zomorfías con los mismos patrones que se emplean en la actualidad en los *sanmarkos* (Fig. 13)

Este ejemplar tiene pintado, en la parte interna de los batientes de la puerta, el paisaje de una montaña, con aves volando, árboles, repitiéndose cada elemento en uno y otro batiente, invertido sobre su eje de simetría por principio de ritmo.

El color de la parte externa de la caja, verde claro, ha sido aplicado en una época posterior a la manufactura de la caja, posiblemente al pasar ésta a propiedad de una persona de cultura no-rural, que lo adquirió como "curiosidad". El paisaje es muy posible que

(*) Vid: "Una contribución al estudio del arte tradicional peruano"; Emilia Mendizábal Losack. *Flore Americana* N° 5, pp. 74-139, Lima, 1957.

(**) Comunicación personal.

(***) Comunicación personal del Prof. Abdón Yaranga Valderrama.

evidentes, demasiado evidentes tal vez, de uso y antigüedad. La disposición de las imágenes hagiográficas en uno de estos ejemplares (Fig. 11) es poco típica y las peanas que tienen éstas, no obstante estar altas, hacen sospechar de que se trata de un ejemplar reconstruido con fines comerciales, habiéndose utilizado para el efecto antiguas imágenes hagiográficas realizadas con fines lúdicos (*). La misma diferencia en las dimensiones de las imágenes hagiográficas, que no se da en ninguno de los ejemplares de las cajas de imagineros, que hemos tenido la oportunidad de examinar, refuerzan la sospecha.

La presencia de acémilas, una de ellas con carga, de óvidos y de un bóvido, en la parte alta de la caja que venimos examinando, y la de dos imágenes femeninas, en la parte baja derecha, una de ellas en actitud de entonar el *harawi* y la otra de percutir la *tinya*, permiten suponer que este ejemplar procede del área Ayacucho-Huancavelica en sus partes esenciales, sobre las que se ha reconstruido, por así decir, la caja, ignorando los patrones prescritos para este tipo de caja de imaginero.

Para Huamanga se conoce la existencia de un ejemplar que, como detalle poco común, presenta inscrita la fecha de 1720. Sabemos que este ejemplar posee imágenes talladas en *pedra de Huamanga*, con la efigie de Santiago como imagen principal, y de acuerdo al Prof. Roel Pineda (**), que ha tenido la oportunidad de examinar el espécimen. Este es bastante parecido al ejemplar procedente de Potosí (Fig. 12).

Sabemos de otro espécimen, semejante al anterior, ubicado en las punas del departamento de Ayacucho, que presenta inscrita la fecha de 1738 (***).

Hemos tenido la oportunidad de examinar otros ejemplares procedentes de Ayacucho, con imágenes de *pedra de Huamanga* en media talla y policromados. Uno de estos ostenta, en la parte alta, la imagen de Juan, el bautista, representada tres veces y en un primer plano, y en la parte baja en varios planos, imágenes antropo y zomorfas con los mismos patrones que se emplean en la actualidad en los *sanmarkos* (Fig. 13)

Este ejemplar tiene pintado, en la parte interna de los batientes de la puerta, el paisaje de una montaña, con aves volando, árboles, repitiéndose cada elemento en uno y otro batiente, invertido sobre su eje de simetría por principio de ritmo.

El color de la parte externa de la caja, verde claro, ha sido aplicado en una época posterior a la manufactura de la caja, posiblemente al pasar ésta a propiedad de una persona de cultura no-rural, que lo adquirió como "curiosidad". El paisaje es muy posible que

(*) Vid: "Una contribución al estudio del arte tradicional peruano"; Emilio Mendizábal Losack. *Folklore Americano* N° 5, pp. 74-139, Lima, 1957.

(**) Comunicación personal.

(***) Comunicación personal del Prof. Abdón Yaranga Valderrama.

también fuese pintado entonces. La manufactura de la caja y de la imaginería, a juzgar por el policromado y la talla de las imágenes, por lo que se conoce de la imaginería en piedra de Huamanga, puede suponerse que corresponda a la segunda mitad del siglo XIX.

Más próximo a nuestros días es otro ejemplar, igualmente con imágenes en piedra de Huamanga policromada, del que poseemos la reproducción fotográfica a colores. Presenta los dos pisos del **sanmarkos**, en el superior, de izquierda a derecha, con las imágenes de Santa Inés, San Lucas, vestido en rojo, San Marcos, en verde, San Juan el evangelista y San Antonio el abad. Dispuestas en el primer plano, en el mismo piso, y siempre contando en sentido de la marcha del reloj, aparecen: el zorro, el perro, la vizcacha, dos pastoras, una oveja, el **hak'aqlo** o pito y, en la parte central alta, el cóndor, con las alas extendidas.

En el piso bajo, contando las imágenes en el mismo sentido que en el piso alto: un pastor, la cantante de **harawi**, el dueño del ganado, su esposa, el tocador de **waqraphuku**, la tocadora de **tinya**, todos adosados en la pared del fondo, y en el primer plano, un puma (?), un caballo, una vaca, la pastora, con un hijo cargado en la espalda, en actitud de ordeñar, y una oveja.

Es importante destacar que este ejemplar fue fotografiado por el Prof. Roel Pineda, en el taller de los hermanos Urbano, donde había sido dejado para afirmar las figuras que se habían desprendido, y repintar la parte de carpintería del **sanmarkos**. El espécimen, por consiguiente, pertenece a ganaderos de la zona y se encuentra en uso. Aun cuando es difícil establecer una cronología para este ejemplar, tanto más que la decoración de las puertas ya había sido repintada, por el estilo de las imágenes puede suponerse que corresponda a los primeros años de este siglo.

Con imágenes talladas en piedra de Huamanga, conocemos otro ejemplar, también procedente de Ayacucho y realizado por encargo para uno de los vecinos de la ciudad. Este espécimen representa, en el piso alto, la Navidad, y en el piso bajo, un conjunto de imágenes antropo, zoo, ornito y fitomorfas agrupadas sin un sentido que resulte comprensible (Fig. 14). Por el estilo de las imágenes podemos afirmar que este ejemplar no debe tener más de diez años de antigüedad y su uso, antes de ser adquirido por un coleccionista, ha sido el de los pesebres navideños de culto familiar.

Es de interés anotar que hasta hace pocos años se producía, o se produce aún, objetos similares en la zona de Potosí, en la República de Bolivia. De estos objetos, el único ejemplar conocido por nosotros, si bien es de pequeñas dimensiones, se relaciona con las cajas de Chucuito, tipo "A" en su conjunto, empero, la puerta de dos batientes, corresponde a Chucuito tipo "B", sólo que, en este caso, son de cartón grueso y no de madera (Fig. 12). Como motivo principal esta caja ostenta la imagen del apóstol Santiago y en la parte baja, imágenes zoomorfas, que relacionan el ejemplar con los actuales **santiagos** de Huancayo, en la sierra central peruana, aun cuando la caja lo relacionan a los **sanmarkos** del área Ayacucho-Huancavelica.

Su similitud con los especímenes ayacuchanos de mediados del 1700 es notable, por otra parte.

Con el nombre de "retablo", como se ve, se designa un conjunto bastante heterogéneo de objetos, procedentes de diversas regiones del Perú, y aun de Bolivia, y comprendidos en una cronología que abarca más de dos siglos.

Debe recordarse que también son denominadas "retablos" las cajas que se producen después de 1941, con motivos sugeridos por la clientela de las urbes, o por sus intermediarios, cajas que no pueden agruparse ni por su temática, ni por sus dimensiones, en categorías.

En este trabajo preferimos conservar el nombre de **sanmarkos**, que es el empleado por los artesanos y su clientela tradicional, para las cajas que tienen una función mágica dentro de la cultura andina, con imágenes que están reguladas, en su disposición y número, por los patrones culturales andinos, y emplear el término de **retablos** para las cajas producidas para la clientela no-tradicional, de cultura urbana, que emplea esta manifestación de arte tradicional, modificada según sus patrones de gusto, con fines ornamentales.

Para los ejemplares procedentes de Puno emplearemos el nombre de **cajas chucuiteñas** tipo "A" o "B", según el caso. Su temática y dimensiones varían notablemente respecto a los **sanmarkos** y a los **retablos**; su función ha sido, por lo que puede deducirse, religiosa, dentro de la tradición católica popular. Su manufactura, casi con seguridad, puede afirmarse que es ayacuchana.

2: Posibles antecedentes formales.

Juan Subías Galter (1948) en *Arte popular en España*, menciona brevemente cajas similares a las que hemos enumerado y descrito líneas arriba, que se producían, o se producen, en la península, denominándolas **capillitas de santero**.

De acuerdo a este autor algunas de las **capillitas de santero** tienen una tradición gótica (Fig. 15), y aun cuando no se aclara su procedencia, hay que suponer que proceden de las provincias del norte. Otro tipo de **capillitas** son las denominadas de **Captiri** (Fig. 16) originarias de Cataluña; su tradición, no la menciona Subías Galter.

En su aspecto formal los **sanmarkos** y las cajas de imaginero **chucuiteñas** tipo "B" se relacionan con la **capillita de santero** de tradición gótica, en tanto que las cajas de imaginero **chucuiteñas** tipo "A" recuerdan a las de **Captiri** catalanas.

Dentro del proceso de cambio que conduce del pagano sarcófago historiado al retablo monumental, como se ha señalado brevemente en páginas anteriores, nada explica la aparición de las **capillitas de santero** hispánicas, de las que derivan las cajas de imaginero **chucuiteñas** y los **sanmarkos** que, modificadas, devienen en **retablos**.

El origen de las capillitas de santero hispánicas debe buscarse en los polípticos ebúrneos de tradición neo-griega, llamados corrientemente dípticos consulares.

Un díptico consular, como señala Selva (1944), está constituido por dos placas o valvas de marfil, unidas como cubiertas de libro, lisas en su parte interior, suponiéndose que estas superficies, previamente enceradas, servían para inscripciones recordatorias puesto que la función de los dípticos era conmemorativa. Exteriormente presentan diferentes personajes con los símbolos propios de sus cargos; los más suntuosos fueron dorados y policromados.

"A fin del siglo IV —dice Pijoan (1935)— el arte de la escultura produce sus obras maestras en pequeñas placas de marfil que llamamos dípticos consulares. Este nombre, consagrado por el uso, es inapropiado; muchos de ellos no son dípticos sino placas sueltas, otros, polípticos. Muchos servirían para conmemorar algo que no es la elevación de un patricio, romano o constantinopolitano, al cargo de una de las dos capitales".

El mismo autor señala que "las referencias literarias a los dípticos y placas ebúrneas son abundantísimas en los escritos de los comienzos de la Edad Media. Se mencionan como objetos de más valor en los tesoros privados y de las iglesias"; añadiendo: "siendo el asunto libre para los dípticos consulares, excepto en temas impuestos por la rutina, no faltan algunos con asuntos cristianos" (Fig. 17 y 18)

Esto puede verse en algunos ejemplares de los ss. IV, V y VI d.c., como en el de "Los milagros de Jesucristo" (Museo Victoria y Alberto, Londres); "Las piadosas mujeres del sepulcro" (Museo Sforza), si bien persisten los motivos pre-cristianos como en los famosos de Simacos (Museo Cluny) y Nicómacos (Museo Victoria y Alberto), que representan sacerdotisas latinas del s. V d.c. El llamado díptico de Basilio (Museo Nacional, Florencia) y en el de Estilicón y su esposa Serena (catedral de Monza), se representan, por el contrario, las familias de estos personajes del s. VI.

Los ejemplos citados, y otros más, demuestran que en el mundo greco-latino pre-cristiano tenían una función social, sustituida en el transcurso de los siglos, después de la oficialización del cristianismo, por motivos hagigráficos, primero relacionados al Nazareno y más tarde, por los personajes del santoral cristiano. Entre los siglos III a VI, la función, y la temática determinada por esta, es una alternativa cultural, para convertirse la función religiosa en una universal cultural, después del siglo VI, posiblemente. Determinó esto, en cierta medida, la preocupación de sustituir las supervivencias del llamado paganismo, por la nueva religión, aboliendo la imaginería exenta. "El vacío dejado por la escultura monumental fue tomado por la escultura de marfil", señala Diehl (1925), debido a que "la Iglesia ortodoxa prohibió adorar las imágenes esculpidas".

El recelo experimentado por el cristianismo, en los primeros siglos de vida oficial, hacia las imágenes exentas fue motivado, al menos en parte, por haber sido la escultura de predilección pagana; pa-

lacios, templos, calles y plazas de Roma, estaban llenos de estatuas. Uno de los primeros actos de la Iglesia, después del Edicto de Milán (313), fue decretar la destrucción de las esculturas paganas. De ahí que el arte por excelencia del cristianismo medioeval, aparte la arquitectura, sea la pintura, que se halla lejos del ídolo. Si Italia constituye la excepción es porque los patrones artísticos pre-cristianos subsistieron, como tantos otros elementos de su cultura, a lo largo del medioevo, hasta alcanzar nuestros días (*). Las normas del cristianismo, referentes a las artes, eran más fáciles de imponer, por el contrario, a los pueblos nórdicos, semi-nómades, que en el momento de producirse su evangelización, no tenían sino un arte moviliar con una decoración geométrica derivada de los propios procedimientos técnicos, por una parte, y regulada por patrones de origen neolítico.

La misma política observada por la Iglesia en la catequización de los pueblos que se denominaron bárbaros, se repetiría en América: el ídolo prehispánico es sustituido por la colonial imagen pintada, para evitar la idolatría. Sin embargo, en el Perú al menos, son las imágenes exentas las que gozan del fervor popular. Casos como el del Señor de Huanca (Wanka), en el santuario del mismo nombre, en el distrito de San Salvador, provincia de Calca, en el departamento de Cusco, o del Señor de Qoyllor Rit'í, en la provincia de Quispicanchis, del mismo departamento, que están pintadas sobre rocas, no constituyen una excepción puesto que se encuentran en antiguos adoratorios pre-hispanos.

La preferencia observada por el cristianismo hacia la pintura, en los primeros siglos de su vida oficial, determinó, como señala Dielh, que la ornamentación fuese "transformada para sustituir los efectos de la forma por los del color". Y Courajod (1892), por su parte, anota: "el lugar que quedó vacante por la desaparición de la estética aristocrática y latina de Roma fue ocupado por la estética popular y neogriega de Oriente". Esto, debido a la influencia bizantina sobre Italia a causa de la ocupación de la península por Belisario (535-540), que pasa a ser provincia constantinopolitana después de la derrota de los ostrogodos por las fuerzas al mando de Narsés (541).

Una mayor difusión de los elementos bizantinos se producirá como consecuencia del iconoclasmo. León III, fundador de la dinas-

(*) Un ejemplo de estas supervivencias puede verse en las creencias y costumbres observadas respecto a la levadura, vid. Chimirri, Giovanna: "La preparazione del pane nella tradizione popolare italiana", *Lares*, Organo della Società di Etnografía Italiana e Dell'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Roma, A. XXIII, Fasc. I-II, Roma 1957.

Ciertas formas de pan son igualmente pre-cristianas, derivadas del culto al phallum, vid: Violant y Simorra, Ramón: "Panes rituales, infantiles y juveniles en el Nordeste y Levante Español", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, T. XII, Cuaderno 3º, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Centro de Estudios de Etnografía Peninsular, Madrid 1956.

tía isauria, inicia la que se ha denominado **querella de las imágenes** al decretar, el año 726, que los iconos se colocasen en lugares más altos, para terminar por proscribirlas años más tarde, recubriéndose con cal mosaicos y frescos a partir del 754.

Durante la lucha por los iconos, hasta el 787 en que la regente Irene convoca el Concilio Ecuménico de Nicea, que restablece el culto a las imágenes, no sólo sufrieron éstas, sino los artistas, que fueron perseguidos, mutilados de las manos, enceguecidos y muertos.

No interesa aquí el desarrollo del iconoclasmo ni sus consecuencias en el aspecto teológico. Lo que importa es que Italia se negó a participar en el movimiento iconoclasta; el Papa Gregorio III condena la iconoclasia y los artistas bizantinos emigran a la península con sus técnicas y con cuanto pudieron salvar de la iconografía.

Políticamente, además, los territorios que estaban bajo la influencia bizantina se separan, por esa época, de Constantinopla, eligiendo como protector de la Iglesia al primero de los monarcas carolingios, Pepino el Breve, quien dona al Papa Estéban III los territorios de Ravena, Boloña y Ferrara (756), sobre los que se crearían los Estados Pontificios y el poder temporal del papado.

Los elementos culturales bizantinos, integrados a los itálicos, llegan así a los francos, y la tradición helenística de las tallas de marfil produce sus mejores ejemplares en la época carolingia, sobre todo en los reinados de Carlomagno y Luis I (Ludovico Pío). "Hubo artistas capaces de esculpir maravillas en marfil y cincelar metales con tanto o más arte que los escultores romanos o bizantinos... y algo debió sobrevivir de esas técnicas aún en los años oscuros y confusos que precedieron al año 1000" (Leicht, 1953, p. 401).

En el 811 se descubre en Galicia el que se supuso era el sepulcro del apóstol Jacobo, hijo de Zebedeo y Salomé, fundándose, en el lugar, la población de Compostela. En realidad, más que de una fundación formal, debió tratarse del establecimiento de viviendas para los peregrinos.

No está probado, en modo alguno, el viaje que, según la tradición, hiciera Jacobo a Hispania, ni el traslado de su cuerpo a Galicia después del año 63, en que es ejecutado por orden de Herodes Agripa I, pero Galicia se convirtió en uno de los mayores centros de peregrinación cristiana, particularmente para las áreas norte y centro europeas, provocando, consecuentemente, una nueva difusión de elementos culturales que, dará lugar a lo románico.

El término **románico** fue introducido por Canmont para designar el arte de Europa Occidental después de la dinastía carolingia, comprendiendo un período que abarca, aproximadamente, desde el año 1000 al 1250. "...los monumento más notables decorados con escultura románica se hallan en la ruta que seguían los peregrinos franceses para ir a España y, una vez aquí, para llegar a Compostela. Es la calzada francesa, **francígena**, cuyas huellas se descubren en Castilla y León en sus empedrados y sus puentes, pero además en

sus hospederías y monasterios que había en cada etapa de la marcha" (Pijoan, 1947, T. II, p. 284).

Algunos peregrinos, como señala el mismo Pijoan, eran gentes de modesta condición económica, casi medicantes. "Se ha calculado que el promedio de lo que costaba la peregrinación a Santiago desde Francia eran 200 pesos de oro" (Ibid, p. 289), pero gran parte de los peregrinos se trasladarían a pie, deteniéndose por períodos más o menos largos, en las poblaciones que hallaban a su paso.

Es esta la época, como indica Leicht (1953, p. 402), que el occidente europeo es invadido por objetos artesanales comprendidos bajo la denominación de artes menores, de origen bizantino. "Además de la escultura en piedra se practicaba preferentemente la **escultura en marfil** en la época románica. Objetos de culto de toda clase, sobre todo cajitas con reliquias, se colocaban en casa como altarcitos que uno podía llevar consigo incluso de viaje" (Leicht, 1953, p. 405).

La importancia que adquirió Compostela se advierte en la decisión de levantar sobre la supuesta sepultura del apóstol, una catedral. Las obras de la misma, con planta latina y tres naves, se iniciaron en el 1074, pero los trabajos se suspendieron por falta de recursos hasta el 1168 en que Fernando II de León autorizó al clero de Compostela "el privilegio de acuñar moneda" (Pantorba, 1952, p. 17).

Refiriéndose a la Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago, Pijoan (1947) anota: "Este monumental conjunto decorativo está descrito en la **Guía de los Peregrinos** redactada antes del año 1140" (T. II, p. 285), añadiendo: "notamos coincidencias inexplicables con esculturas de la escuela provenzal, lo que obliga a suponer que un artista de Santiago fue a Toulouse o viceversa" (T. II, pp. 285-286).

La otra puerta de la catedral, el Pórtico de la Gloria, se inició hacia el 1168 y es obra del maestro Mateo. Pantorba, sin poder sustraerse al nacionalismo, dice: "Si no puede probarse que el Maestro Mateo fuera español —hay quienes le dan origen extranjero: francés o italiano— lejos de toda duda está que en Galicia residió desde 1161 hasta 1217, y que en Compostela se educó y formó como escultor y arquitecto. Consta que en el primero de esos años dirigía la restauración del puente romano de Censures, y en 1168 era ya "Director y Maestro" de las obras de la basílica jacobea. Créese que... el maestro haría algunos no largos viajes de estudio a Francia e Italia" (p. 17).

Pijoan (1947), prefiere llamarla **escultura de la peregrinación**: "La policromía del Pórtico de la Gloria nos advierte que esta escuela hispánica de la "escultura de la peregrinación" iría acompañada de otra semejante de pintura decorativa" (T. II, p. 291).

Las tallas y esculturas en marfil se dan en los reinos hispánicos por aquella misma época: "Otra cruz... con su crucificado en marfil, procede de la colegiata-panteón de León, a la que fue donada por Fernando I y su esposa Sancha. Es, pues, obra de la mitad del siglo XI, entre 1032 y 1065" (Pijoan, 1947, T. II, p. 307). Pantorba reproduce

así mismo, un relieve en marfil del Arca de San Millán de la Cogolla, obra anónima del s. XI, conservada en el Museo Arqueológico de Madrid.

"Los cristos mozárabes —dice además Pijoan— ya van desnudos, con una simple toalla, como en los iconos y mosaicos bizantinos" (Ibid, T. II, p. 308), añadiendo que estos cristos presentan los ojos abiertos, al igual que los de Bizancio.

Vemos que, en más de setecientos años, y a causa de diferentes acontecimientos históricos, los elementos bizantinos se difunden hasta el occidente de Europa. Como señalaba Kroeber (1945) al tratar de la distribución geográfica de los fenómenos de la cultura, "con frecuencia la trasmisión se opera sobre vastas áreas y durante largos periodos" (p. 212).

Aunque no tenemos la evidencia material ni documental de que los **dípticos consulares** neo-griegos se hayan difundido en su forma original hasta las actuales provincias del Norte y Sur-Este de España, tal forma, modificada al cambiar de función el elemento cultural, se descubre en las cajas de reliquias señaladas por Leicht, semejantes a pequeños altares, que se llevaban durante los viajes, y peregrinaciones, consecuentemente.

Es obvio que los peregrinos mendicantes no poseían objetos tallados en marfil, pero no puede dudarse que poseerían los mismos objetos realizados en materiales más modestos, y más percederos, como la madera y el estuco; materiales, y técnicas africanas, difundidas al occidente europeo por los árabes.

"A fines del siglo XI los pueblos occidentales habían adoptado también tendencias propias sobre las artes menores —dice Leicht— Desde el siglo XII no eran solamente los cruzados con sus peregrinaciones, y los mercaderes quienes determinaban la corriente artística, sino también los artesanos que recorrían Europa de un extremo a otro" (1953, p. 406), añadiendo: "En las artes menores surgió primero una artesanía burguesa que se liberó de las últimas huellas de la influencia bizantina, adoptándose otra de gusto más popular" (Ibid. p. 406).

Subias Galter (1948), refiriéndose a las **capillas de santero** hispánicas, dice: "Los materiales en ellas empleados suelen responder a la tradición románica: madera tallada, recubierta de telas muy bastas, y éstas, a su vez, recubiertas por varias capas de yeso sobre las que se esculpe y modela" (p. 136), agregando que la conservada en Els Arcs, "se remontaría al siglo XII" (Ibid).

La expansión árabe se inicia con la ocupación de Siria, Palestina y Mesopotamia por las fuerzas comandadas por Abu Beker, y aproximadamente setenta años más tarde llega a Europa con Tarik, que derrota a Dn. Rodrigo, último de los reyes godos, en Barbete (711), avanzando luego sobre el Norte y luego hacia el Sur y Sur-Este, cruzando los Pirineos bajo la dirección de Abderramán I, hasta ser detenida el año 732, en Vouillé, cerca de Poitiers, por los francos a

órdenes de Carlos, el Duque de Austracia que será conocido más tarde con el nombre de Martel.

Después, la ocupación islámica siguió con éxito diverso, pero limitada a Aquitania, Languedoc y el Rosellón, y los territorios que corresponderán posteriormente a España y a Portugal, puesto que los francos crearon la **Marca hispánica** (785) con Navarra y Cataluña como estados limítrofes de protección.

Luego de ciento treinta años se inicia la reacción cristiana. Ordoño II de León derrota a los árabes en San Estéban de Gormaz (917), pero el fundador del califato de Córdoba, Abderramán III, obtiene, cuatro años después, la victoria de Valdejunquera. En el 932 Ramiro III de Asturias ocupa el castillo de Magerit (Madrid), derrotando al año siguiente a los musulmanes en Osma, y en Simancos y Alambega en el 939. El año 961 el califa Alhaquén concierta la paz con los cristianos, pero Almazar, visir de Hixén II, conquista Barcelona en el 985, en el 997 ocupa Coimbra y León y destruye Compostela.

En el 1058 los cristianos pasan nuevamente a la ofensiva, sometiendo Fernando I de Castilla el reino de Badajoz, Zaragoza un año más tarde y Toledo y Sevilla en el 1062 y, en el 1065, Valencia. Esta última, así como Toledo, volverán sin embargo a poder del Islám. Alfonso IV de Castilla y León ocupa nuevamente Valencia y Toledo en el 1085; al año siguiente se produce la invasión de la península hispánica por los almorávides, capitaneados por Yusuf, pero tan sólo en el 1099 Valencia será ocupada por el Islám, y después Zaragoza. En 1118 nuevamente Zaragoza pasa a poder de los cristianos por acción de Alfonso I.

La primera conquista definitiva sobre territorios ocupados por los musulmanes la realiza el hijo de Enrique de Borgoña, Alfonso Henriques, en la que más tarde será Portugal, al derrotar a los musulimes en Ourique (1139), tomando Lisboa en el 1147.

La invasión de España por los almohades no modificará la situación y si bien derrotan a Alfonso VIII de Castilla en Alarcos (1195), el revés sufrido por Mohamed Ben Yakub frente al mismo Alfonso VIII y sus aliados Pedro II de Aragón y Sancho VII de Navarra, en las Navas de Tolosa, 1212, detiene para siempre la expansión iniciada por los almohades. La Reconquista se inicia más tarde, con Jaime I de Aragón, llamado el Conquistador, que ocupa las Baleares (1228), Valencia y Murcia (1232), mientras que Fernando III de León y Castilla, el Santo, conquista Córdoba (1226), Sevilla (1248), sucediendo luego una época de paz, rota de vez en cuando por algunas acciones, como la toma de Cadiz (1262), la conquista de Algeciras (1340) y de las Canarias (1406), todas en perjuicio de los musulimes.

Lo Reyes Católicos inician la guerra granadina sólo cuando Abul Asan, tras negarse a pagar el tributo, ataca el alcazar de Zahra, próximo a Ronda. La rivalidad entre los Abencerrajes y Zegrías, que culmina con la celada de Abul Asan a aquellos, en la Alhambra, mientras que contra él conspira su propio hijo, Abu Abdilah, instigado

por su madre, Aixa, por sobrenombre la Horra, facilitarían la toma de Alhama y Ronda (1485), Málaga (1487) y Granada (1492).

El papel de las luchas intestinas en el debilitamiento del Islám ha sido señalado muchas veces, y muchas veces, también, ha sido exagerado, olvidándose que la estructura social arábiga, tribal, ha permanecido hasta nuestros días. Adamson señala que entre los árabes islámicos, la unión política, "por encima del nivel correspondiente al linaje máximo, es débil y transitoria... Los linajes son unidades militares que frecuentemente están en guerra con otros linajes" (1961, p. 323). La importancia del linaje determina que la alianza matrimonial se resuelva por el matrimonio preferencial entre primos paralelos, disminuyendo la frecuencia de este tipo de matrimonio cuando se suplementa el linaje con instituciones político-económicas diferentes, como ocurre entre los árabes de vida urbana.

En todo caso, el Islám no pudo formar nunca un estado, sino confederar tribus que adquirirían nuevamente su autonomía cuando la expansión territorial impedía mantener la unidad. La falta de una autoridad central, en el caso de las confederaciones, como ha señalado Linton, "dificulta una acción rápida de la confederación y la expone a una desintegración causada por disputas internas. Sin embargo, resisten fuertemente los ataques. Cualquier interferencia extraña refuerza el sentimiento de unidad de sus miembros y su deseo de cooperación, y esto hace que sean más difíciles de destruir" (1936, p. 279).

El gobierno de las tribus confederadas, por otra parte, como señala el mismo Linton, "debe ser democrático, si no en teoría, si prácticamente" (ibid, p. 279), lo que explica la "tolerancia", tantas tantas veces destacada, que manifestaban los mahometanos hacia los peninsulares que permanecían en sus territorios.

Mucho más importante que la división de los reinos árabes, para las victorias cristianas, es, sin duda, la integración de los elementos culturales árabes, entre ellos, los concernientes a la estrategia.

En opinión del Sr. Choy, "Santiago Matamoros apareció como razón de ser de la Reconquista... hábil hechura del clero español" (1958, p. 210). La interpretación que trata de dar el Sr. Choy a su trabajo es económica, sin emplear, empero, el método de la ciencia económica: "Las condiciones ideales permitieron que el clero, como la fuerza más poderosa en el curso de la reconquista, también consiguiera ubicarse con lógica maestría, como sector preponderante de economía... En realidad, era el catolicismo, como representante del feudalismo francés, que estaba interesado en lograr cierta influencia en España" (Ibid., p. 211).

Olvida el Sr. Choy que, como ha señalado Barre (1964), "se puede considerar el concepto marxista como una hipótesis de trabajo... y un método de análisis de las sociedades. Se elige, entonces, como punto de partida, el estado de la técnica y de la organización económica; se sigue cada vez más cerca el funcionamiento del sistema económico, el régimen de propiedad, el reparto de riquezas; esto

es a menudo legítimo e, incluso, aclaratorio. Se descubrirá que una cierta situación de fuerzas productoras implica ciertos caracteres del régimen jurídico o político", pero, "Es necesario no confundir, como ha señalado Raymond Aron..., el punto de partida de una encuesta con la causa primera de un conjunto de fenómenos: una hipótesis de trabajo no puede ser transformada, consciente o inconscientemente, en causa explicativa universal" (T. I, p. 40).

No se conoce la época, a lo largo de los siglos de guerras cristianas-islámicas, en que comienza a hacer su aparición el apóstol Santiago en las batallas.

Importa destacar, sin embargo, que, según la tradición, al ser atacada Alcoy (hoy Alicante) por Alazrach el 23 de abril de 1276, los cristianos imploraron la ayuda, no de Santiago, sino de San Jorge, por estarle consagrado a ese santo, tal día. En el momento crítico de la batalla San Jorge, con la cruz roja en el pecho, irrumpe de una nube blanca, en cabalgadura igualmente blanca, para dar muerte a numerosos moros, entre ellos, al propio Alazrach. En gratitud, los vecinos de Alcoy, proclamando a San Jorge patrono del pueblo, levantaron una iglesia en su honor, instituyendo, algunos años más tarde, la representación del drama *Moros y Cristianos* en la festividad del santo patrono (Foster, 1960).

De acuerdo a las tradicionales medievales, San Jorge nació en Capadocia y murió en Lida, hacia el año 300, durante la persecución de los cristianos ordenaba por Dioclesiano. La leyenda del santo, sin embargo, reinterpreta uno de los motivos de Perseo y Andrómeda, mito que, al parecer, procede de la región Lida.

Durante el reinado de Eduardo III (1312-1377), San Jorge fue proclamado patrono de Inglaterra, pero el estandarte, cruz de gules en campo de plata, se usaba desde la época de Ricardo I, llamado Corazón de León, quien dirigió la 3ª Cruzada en el 1189, permaneciendo en Palestina, después de la toma de San Juan de Acre, durante un año. Son, pues, los soldados ingleses, los que difunden la leyenda de San Jorge, que de Inglaterra pasa a Europa, favorecida por el comercio de sedas desde Italia a Londres, a través de Alsacia y Flandes.

Portugal y Aragón, consagraron igualmente a San Jorge como patrono, no a Santiago, que es reinterpretado más tarde, con algunos elementos tomados de San Jorge. A Rusia, donde también San Jorge estuvo consagrado como patrono, la leyenda llega desde Bizancio, al convertirse al cristianismo, después de desposar a Ana la porfirogeneta, Vladimiro, duque de Kiev, el año 989.

La reinterpretación de San Jorge, en la imagen de Santiago, ya debía haberse operado cuando fue tomada por el clero español, pero la reinterpretación fue posible porque Jacobo, según los testimonios de los evangelistas Marcos y Lucas, no era, como cree el Ser Choy, un "pacífico apóstol".

Los elementos culturales nor-africanos se difunden por el oc-

cidente europeo en dos fases después del advenimiento de nuestra Era. Durante la primera son los elementos religiosos.

La conversión de los egipcios al cristianismo se realizó, al parecer, por razones políticas antes que religiosas: resistencia a la dominación romana. Las últimas persecuciones de los cristianos fueron en Egipto más implacables y extensas que en las otras provincias del Imperio, puesto que el carácter subversivo del cristianismo ponía en peligro el abastecimiento de granos a Roma.

A causa de la violencia que adquirieron las persecuciones en Egipto, y por el prestigio que tenía el viejo pueblo faraónico, los obispos nilotas, con un nivel de instrucción más elevado que el resto de los cristianos, gozarían de una autoridad que les permitió imponer las reinterpretaciones hechas de los elementos de la religión cristiana al integrarlos a su cultura: Isis es identificada con la virgen María, Horus con Cristo, dando lugar a figuras como las del fresco del s. III, en la Catacumbas de Priscilla, en Roma, en que se representa a la virgen lactando al Niño. Los monstruos devoradores de almas en el Reino de Osiris, a los que se refieren las versiones del *Libro de los Muertos*, se identificaron, así mismo, con los que describía Juan, el de Patmos, en el Apocalipsis, después que "el quinto ángel tocó la trompeta".

"No es extraño —dice Pijoan al respecto— que los comentarios del Apocalipsis se redactaron e ilustraron primeramente en Egipto; y después en Cartago y España" (1914, T. II, p. 63).

Los patrones que fijan la iconografía de los apóstoles Lucas y Marcos, por ejemplo, son igualmente los egipcios, como puede verse en las tapas de un evangelio copto, hoy en la Colección Freer de Washington: "es el primer caso de los santos redactores en pie, que se repetirán tantas veces en la Edad Media", señala Pijoan (*Ibid.* T. II, p. 62), y que se encuentran aún hoy en los *sanmarkos* ayacuchanos.

Instituciones como los monasterios se difunden igualmente desde Egipto puesto que, debido a divergencias entre los cenobios y la Iglesia Metropolitana de Alejandría, los monjes coptos emigraron a las islas de Hyeres, frente a las costas del actual departamento francés de Var, donde fundaron el monasterio de San Honorato, pasando luego a Provenza, la Galia e Hispania. Antonio, Pablo y Macario son considerados los grandes fundadores del monasticismo cristiano. "Los cenobios coptos de la regla de Schenudi son los antecesores de los monasterios benedictinos y basílios en Occidente y Oriente" (Pijoan, 1914, T. II, p. 61).

Pese a la integración de estos elementos, las técnicas artísticas de Roma persistirán en la Hispania hasta el s. V d.c., difundiéndose, después las técnicas egipcias a través de los árabes.

La talla en madera, de indudable origen del África negra, aparece en Egipto, a veces policromada o estucada y policromada, en épocas tempranas como lo prueban las estatuas-retratos de princesas y funcionarios del Antiguo Imperio (3000-1700 a.c.), tales las con-

servadas en el Museo de Boston, en la Colección Carnavon, el Museo Metropolitano de Nueva York y la famosa, denominada Sheik-el-Balad, del Museo de El Cairo.

Las técnicas de la talla en madera y el estucado perduraron en Egipto, donde las toman los árabes al aculturarse, tras la conquista del país en el 634 d. c.

Como señaló Boas (1927), el "valor artístico de los objetos de manufactura primitiva demuestra que en la mayoría de los casos nos encontramos frente a productos de una industria en la cual se ha llegado a un alto grado de habilidad mecánica" (p. 23). Esta relación entre el dominio de la técnica y la creación artística impedía, obviamente, que las pequeñas tribus de árabes nómadas, en la época pre-islámica, pudiesen desarrollar expresiones como las que lo- graron más tarde.

Schak (1865?) ha destacado que es infundada la universalmente difundida opinión de que pintura y escultura han sido extrañas a los árabes, debido al interdicto islámico. En realidad, tan sólo la Sura V del Alcorán menciona las imágenes: "...en verdad que el vino, las estatuas y los juegos de azar son abominables", pero el sentido del término estatua es discutible y es posible que se refiera más imágenes destinadas al culto y no a las imágenes en general. "Nunca pasó por un artículo de fe que debieran abstenerse los musulmes del uso de las imágenes, y si había contra ellas cierta preocupación entre los más rígidos creyentes, esto no impidió que se usasen desde el comienzo del Islám" (Schak, p. 335).

Moawia y Abl'ud Melik, los califas omiadas, como indica Schak, hicieron acuñar monedas con sus efigies de cuerpo entero; Chomarujah, en su palacio de El Cairo, hizo adornar una sala con su propia estatua y las de sus mujeres, talladas en madera y policromadas; y, en el mismo Cairo se fabricaban estatuillas zoomorfas de porcelana. El visir Bazuri, en la corte del califa Mostansir a mediados del s. XI, tenía a su servicio al pintor egipcio Kazir y al iraqués Aben Aziz, acerca de los cuales se referían anécdotas que recuerdan la de los pintores griegos del s. IV a. c. Igualmente se conserva la tradición de que el califa Bi Ahkam Illah hizo pintar retratos de poetas y que en el Dar ul Noman, en El Cairo, el pintor Alkitani, hizo una pintura representando a José en el pozo.

El mismo conde de Schak menciona la existencia de una escuela de pintores: "Makrizi cita una obra suya, que probablemente se ha perdido, sobre las clases o escuelas de pintores (Schak, p. 336).

Como señala este autor, "los ejemplares aducidos ...son en su mayor parte, de Egipto en tiempos de los Fatimitas", y para demostrar que no se trataba de una excepción, menciona otros ejemplos en el Asia Menor y en Sicilia. Los mismos patrones de gusto se encontrarán más tarde en la España islámica: en la mezquita de Córdoba existían imágenes en columnas rojas, entre otras, las denominadas de los siete durmientes; Abderramán III hizo colocar en la puerta de su palacio de Az-Zahra la estatua de su favorita, y en el

palacio granadino del califa Badis, existía una representación ecuestre. Los príncipes andaluces, por su parte, hacían adornar sus palacios con figuras de leones u otros animales, en piedra, mármol o metal. El poeta Ibn Handis, en el s. XI, testimonio la existencia de pinturas en el palacio sevillano dse Al Motamid:

"Así liquidado el sol
sus rayos puso en las tazas,
y dio tinta a los pinceles
que pintaron estas salas.
Vida y movimiento tienen
sus mil imágenes varias".

Y del palacio de Almasur, en Burgia, dice el mismo poeta:

"Y parece que en los techos
se miran, por raro hechizo,
junto a la esfera celeste
los verdes prados floridos.
Esmaltadas golondrinas
en ellos hacen el nido,
y allí también se contemplan,
con magistral artificio,
fieras que acosan en los bosques
el cazador atrevido.
La enramada y las figuras
vierten rutilante brillo".

(Schak, pp. 402-403).

Pijoan admite que Abderramán III hiciese colocar en Medina Zahara (Az-Zahra) la estatua de su favorita, y que para adornar las fuentes de su palacio encargó a Córdoba doce figuras zoomorfas en oro rojo, pero piensa que se trata de excepciones, así como los leones del patio de la Alhambra (1914, T. II, p. 234).

A más de los leones del patio de la Alhambra y de las pinturas de la sala de los caballeros, en el mismo palacio, se conservan, entre otras obras figurativas islámicas un perfumero hispano-árabe leonado, en el Louvre, la representación omeya de un caballo, en Córdoba, un grifo abasida, de Asiria y, en la catedral de Pamplona, una arqueta de marfil con representaciones zoomorfas.

Pijoan indica que la predilección por lo geométrico es más sensible entre los mahometanos de la secta sunita: "Así, mientras los mahometanos sunitas tienen por definitivo cuanto dice a la letra el Alcorán, los siítas se mantienen a la expectativa de la aparición de nuevos imanes descendientes de Alí, (*) que harán sucesivas revelaciones. Esto los predispone a aceptar representaciones de seres

(*) Alí Bar Abú Tuleb (600-661 d.c.), primo y yerno de Mahoma, casado con Fátima. Provocó la escisión del islamismo.

vivos en sus obras de arte decorativo. Desde este punto de vista el Islam puede ser dividido por la línea del Eufrates, pues son sítas la mayoría de los creyentes de Persia y de la India, mientras que predominan los sunitas en Siria y Africa del Norte" (1914, T. II, P. 234).

La división hecha por Pijoan ignora, como se ve, los casos citados por Schak, en Egipto, así como los de Granada y Córdoba, por que atribuye el arabesco una causa religiosa únicamente.

Schak, al señalar que las artes visuales no alcanzaron gran importancia entre los musulimes dice que, para estas artes "se ha menester (...) el don de comprender un objeto en su conjunto, y todas sus partes en relación con él; y en este punto no están los árabes dichosamente organizados, prevaleciendo en ellos la inclinación a fijarse en particularidades, cuya relación y armonía desatienden" (Schak, p. 338).

Aunque el conde Schak era historiador y literato orientalista, su conocimiento de la poesía islámica le permitió comprender a fines del s. XIX, un aspecto que sería actualizado por el estudio de los Bleuler (1935) entre los marroquíes.

Bleuler y Bleuler al aplicar el test de Rorschach entre los marroquíes encontraron una marcada preferencia por las respuestas "Pequeño detalle" y Klineberg (1946) al referirse a este estudio de los Bleuler señaló que el Rorschach revela "las condiciones culturales" (p. 340) o, más propiamente, el vector situacional ecológico, como diría la Lic. Carmen Viqueira (1964), sobre el que se organiza la cultura.

Se explica así que haya sido en Persia, Siria y Egipto, culturas diferentes a la arábica, donde han surgido manifestaciones plásticas puesto que, éstos países poseían una tradición artística que el islamismo no podía destruir. Al integrarse las técnicas y los patrones culturales de estos países a la cultura árabe aparece la que ha sido designada creación original del islamismo: la bóveda de estalactas.

Pero quizá tan importante como esta solución arquitectónica original hallada por los árabes sea el papel de difusores de las técnicas del tallado en madera entre los artesanos españoles, que dará lugar, casi inmediatamente después del fin de la guerra granadina, a la escuela de imagineros llamada andaluza, con sus principales centros de Sevilla, Granada y Málaga.

Debe recordarse que, cuando los musulimes invaden España en el 711, las tribus sirias ocuparon las riberas del Genil y del Darro, levantando el alcazar de Hins-ur-Romman (Fortaleza del granado) de donde derivó el nombre, Granada, dado a la población que estaba protegida por el mencionado alcázar. A comienzos del s. XI la población se convierte en capital de un estado independiente, pero tras las luchas de los árabes con los berberiscos y la toma de Granada por Yusuf Ibu Taxfin, el Morabito, la ciudad decae y pasa a un segundo plano. Más tarde, después del 1238, Muhamed Ibu ul Ahmar,

del linaje de los nazaritas, funda el reino de Granada y la capital llega a ser una ciudad esplendorosa como lo fue Córdoba. Muhamed inicia la construcción de la Alhambra, cuyas obras se prolongarán hasta el 1390, para ser parcialmente destruída por Carlos V, que intentó hacer erigir su palacio con el arquitecto Pedro Machuca, en el estilo renacentista romano de Bramante.

La calidad técnica de los maestros artesanos granadinos se pone en relieve en lo que se ha conservado del palacio de la Alhambra, donde tallados en madera y estucos policromados recubren los muros levantados por el sistema de tapia (*tabia* para los árabes) procedimiento éste, que también aprendieron en África, donde se empleaba ya en la época romana.

Toda la ornamentación en yesería del palacio fue realizada posiblemente mediante vaciados, retocándose los detalles, una vez fraguado y seco el yeso, con instrumentos cortantes, tal como lo hacen aún los imagineros de la sierra peruana. Ibn Jaldun, que vivió un tiempo en la corte de Muhamed V, en la época en que se realizó gran parte de la ornamentación de la Alhambra, así lo permite suponer al describir la arquitectura, refiriendo que al yeso se le daba forma adecuada, empleándose después taladros. El bruñido ulterior se obtenía, indudablemente, según las técnicas que más tarde aplicarían los entalladores españoles en sus obras de imaginería y que describe Francisco Pacheco del Río (1564-1654) en "El arte de la Pintura": "se apareja primero con la giscola, (*) y luego con sus dos o tres manos de yeso grueso muy bien cernido, y se pastece y empareja, y se le da otras dos o tres de mate, y se lija muy bien, y últimamente se le da una mano o dos de albayalde (**) molido en agua, con cola no muy fuerte, limpia y colada, de manera que quede lustroso, y aquella mano sirve de imprimadura, y sobre ella, estando seca, se encarna de polimento" (***). Esta técnica antigua, que daba un acabado mate, se empleaba aún en el s. XVII, y era preferido por Pacheco, que consideraba desagradable la técnica más moderna empleada en la imaginería, con un acabado de esmalte o "polimento a olio", introducida, posiblemente, por los artistas italianos.

En el patio de los leones, el Sahat ul asad, se conservan las figuras zoomorfas de la fuente que le dan nombre, y que eran frecuentes en los palacios mahometanos. Próxima a este patio se encuentra la sala denominada del Tribunal, con sus pinturas en cuero, colocadas en las bóvedas de la sala, representando, la central, sobre fondo dorado, los retratos de los diez reyes granadinos, y las laterales, escenas cortesanas y de caza, que, según supone el conde de Schak, son ilustraciones de cuentos granadinos.

Para Pijoan, estas pinturas, "hoy se atribuyen sin vacilación a artistas italianos que llegaron a Granada en el siglo XV; sólo prueban una desviación del gusto hacia lo vivo y lo representativo, que

(*) Engrudo de yeso y cola.

(**) Carbonato de plomo. El término empleado en árabe.

(***) Citado por Pantorba, p. 13.

es casi apostasía" (1914, T. II.p. 235). Más, para Schak, "a primera vista se nota la semejanza de estos cuadros con las pinturas y miniaturas de los manuscritos orientales, como, por ejemplo, de Nimasi o de Firdusi. En el cuadro del medio, sobre todo, se advierte esta semejanza en lo vivo y cálido del colorido y en la falta de claroscuro y de perspectiva. También en el dibujo, singularmente en el de los caballos, se notan dichas analogías. Las pinturas de la Alhambra... si no son obras arábigas, como parece lo más verosímil, sin que haya en contra argumentos algunos de valor, pueden tener origen persiano. Entre los persas había sido desde muy antiguo cultivada la pintura...., y empleada en aquel género de representaciones, y según Ibn Batuta, muchos individuos de aquella nación se habían establecido en Granada" (Ob. cit., p. 464).

Muy importante para el tema que tratamos es la nota de D. Juan Valera, que al discutir el significado de término árabe **Alhania**, cita la descripción hecha por Rui Gonzáles de Clavijo, de una quinta de Timurbec, próxima a Samarcanda: "había tres como alhancias para hacer camas o estrados. E como ome entra de frente estaba una de dichas alhancias, que era la mayor de ellas, en la cual estaba un retablo.. e delante del estaba una cama de almadragues pequeños de camocan,, e de otros paños de seda labrados de oro" (En: Schak, pp. 433-434). Aun cuando no exista más indicación, es posible que Rui Gonzáles de Clavijo al emplear el término **retablo**, se refería a una escena, con figuras talladas en alto y bajo relieve, policromadas, relativas a un tema árabe, indudablemente.

En todo caso, como se ha señalado líneas arriba, es en esta área donde surge la imaginería española. Pantorba dice: la "obra de nuestros imagineros representa ... una de las manifestaciones positivamente castizas y originales del arte hispánico (..) en tiempos en que los escultores europeos, atentos a las normas clacisistas derivadas del Renacimiento, labran sus obras en mármol o bronce los españoles dedicábanse a tallar las suyas en madera (..) con el aditamento expresivo y realista del calor" (pp. 8-9).

Pero esta imaginería surge de pronto, sin antecedentes, sin "primitivos", sin esa época de ensayos y perfeccionamientos de técnicas y formas que debiera tener, de ser original.

Las primeras esculturas renacentistas en España son obra de artistas italianos; Leone Leoni realizó en bronce la estatua de Carlos V. originariamente en el Alcázar de Toledo —hoy en el Museo del Prado—, su hijo Pompeo tuvo a su cargo las imágenes de los Apóstoles, igualmente en bronce, para El Escorial, así como las de los grupos funerarios de Carlos V. y Felipe II, en bronce dorado, y Domenico Fancelli, el sepulcro del príncipe D. Juan, en Santo Tomás de Avila.

Pijoan (1914) sugiere que la imaginería española fue influenciada por las obras en terracota policromada, pero agrega: "Los orígenes del arte de la escultura policroma castellana no se han delucidado todavía de modo definitivo" (p.277), y luego: "...había una tradición popular de estatuaria religiosa en España, que seguramente in-

fluyó muchísimo en determinar la producción de la escultura en talla policromada castellana" (p. 278).

Es problemático determinar, con los testimonios y documentos que han quedado, cuáles son los elementos culturales difundidos por los árabes, desde Egipto, que determinaron, una vez integrados, esa eclosión de la imaginería llamada andaluza y de la valisoletana. En la denominada conversión, las autoridades eclesiásticas y políticas españolas trataron, no únicamente la doctrina del Islam, sino todo lo que pudiese tener relación con ella, rompiendo los términos de la capitulación de Granada. Navarro y Rodrigo, no obstante la admiración que denota por su biografía, dice: "Todavía avanzó más Cisneros deseoso de borrar hasta la última huella de dominación árabe en España, y fue mandar traer todos los Alcoranes y libros que hicieran relación a la doctrina, para alimentar con ellos una inmensa hoguera" (*). Más de cien mil volúmenes, o un millón de ellos como sostienen sus admiradores para realzar los méritos del cardenal, producto de ochocientos años de cultura, fueron incinerados en aquel auto de fe, que se repetiría después en América, con las obras de los "idólatras".

Pero en la Edad Media, antes de la Reconquista, cristianos y musulmes solían vivir en términos amistosos y la aculturación de elementos dio lugar tanto a lo mozárabe como a lo mudejar. Lozoya y Peñalosa (1935) señalan, en efecto, que "la imaginería hispánica perteneciente a los siglos XIII y XIV... es un arte popular de tallistas y cuyo ejercicio no estaba vedado a los moriscos". Esta integración de elementos da lugar a ejemplares como el tríptico del Monasterio de Piedra, hoy en Madrid, que siendo obra del mudejarismo sea islámico en su carpintería e italianizante en su pintura, como señala Torres Balbas (1946), y también a que, en la época gótica, "las imágenes de toda la península (hispánica) presenten características análogas, así resulta difícil señalar grupos locales" (Lozoya y Peñalosa, 1935).

Todo permite suponer que, durante los siglos en que se integran a la cultura europea los elementos de la técnica de la yesería y la madera, los llamados trípticos consulares se transformaron, reemplazándose el marfil por la madera y el estuco policromado, materiales poco costosos que permitirían a los peregrinos de Compostela, adquirir cajas-relicarios manufacturadas por la artesanía popular. En esa época se fijarían los patrones de las cajas con la efigie de Santiago, pero también con las imágenes de vírgenes y santos de devoción popular, cuando sus respectivos cultos se ponían en boga. La forma misma de la caja sufrió, en el transcurso de los siglos, las influencias de los estilos históricos, lo gótico primero, del renacentista luego y más tarde del barroco, "hasta que el arte popular agoniza hacia 1860 (cuando nace el arte moderno) con los fuegos de San Juan, el carnaval y los árboles de Mayo; y entra en el universo de los artistas en el momento mismo en que deja de vivir" (Malraux, 1956, p. 449).

La "de Captiri" catalana, al contrario que la "capillita de santero", posiblemente recibe sus patrones de Italia, a donde se realiza-

(*) Nota de Valera en Schank.

ban las peregrinaciones para visitar las catacumbas de Roma —se conservan aún los itinerarios de las visitas catacumbarias, tan útiles a la arqueología paleocristiana— y el sepulcro de San Benedicto, en Cassino. Hacia el año 1000, esto es, al comenzar la época románica, Cataluña medieval sustituye los elementos artísticos de tradición carolingia y mozárabe, vinculándose más estrechamente a Italia, recibiendo posiblemente a través de ésta la de los elementos provenzales después de la cruzada contra los albigenses (1209-1229).

Los románticos, como señala Malraux (1956), cayeron en el mito del "gran artesano de la Edad Media", mito ligado al del artista popular tenido como un artista del instinto" (p. 301), pero no comprendieron que el arte, antes que arte, es técnica; que ésta está regulada por patrones culturales que condicionan la forma, uso, sentido y función de los elementos. Los juicios de gusto, y los hábitos motores, tan importantes y tan olvidados sin embargo, al considerar la tecnología, se hallan condicionados por patrones culturales históricamente determinados, que limitan, y al propio tiempo, posibilitan las creaciones del individuo, en este caso concreto, del artesano. De ahí que Malraux pueda decir: "las creaciones de la imaginaria no son más accidentales que las de los maestros; y sus creadores conocen su público..." (Ibid. p. 499).

3. Conquista y aculturación.

Foster (1960) nos recuerda que "los sistemas culturales completos no entran nunca en contacto total. Existe siempre una selección inicial que determina cuáles son las partes de una cultura dadora que pueden ser aprovechadas por el grupo receptor, y cuáles, consciente o inconscientemente serán rechazadas" (*).

Para los casos en que el contacto de los grupos culturales se produce en determinadas circunstancias como las que se suscitaron en la conquista de América este autor sugiere un modelo que denomina *cultura de conquista*, en que se "presupone que el gobierno del grupo dador (o el agente de gobierno) tiene cierto grado de control militar y político sobre el grupo receptor, y que este control se utiliza para llevar a cabo cambios planificados sobre la manera de vivir de este grupo".

En su proceso formal la cultura de conquista dio por resultado, en América, una unidad en la organización municipal que no existe en la misma España; así mismo, el trazado regular, escaqueado o en damero, de las poblaciones americanas, trazado que no poseen las poblaciones peninsulares en el s. XVI. Por este proceso se impone, además, la agrupación de las poblaciones indígenas en las llamadas reducciones y la introducción de un dogma y un ritual católico "purificado" de los elementos pre-cristianos europeos, que la Iglesia tuvo que aceptar al tiempo de catequizar a los pueblos "bárbaros" y al mismo pueblo romano, que tenía instituciones bastante elaboradas.

(*) Empleamos la traducción castellana hecha para el Instituto de Estudios Etnológicos por la Sra. Carmen M. de Miró, revisada por la Sra. Rosalía A. de Matos.

En América, como indica Foster (1960), el calendario ritual es más reducido que en España. "El proceso de despojo que caracteriza a las culturas de conquista es bastante evidente en América española en casi todas las categorías. Aquí nos impresiona constantemente la relativa monotonía en el aspecto de los modelos ibéricos".

Paralelo al proceso formal, controlado por el Estado español, en la aculturación americana operaba el proceso informal puesto que el Estado no podía alterar las pautas de conducta de los peninsulares que se trasladaban al Nuevo Mundo, en las empresas de conquista, primero, y de colonización, más tarde. En este proceso informal, señala el autor que venimos citando, los mecanismos de selección y difusión "no son muy bien comprendidos y es aquí donde la investigación etnográfica en la península, ofrece oportunidades especiales".

El proceso informal operó particularmente en aspectos como el dietético, la vida familiar, la música, el folklore (en el sentido que le damos al término, esto es, la literatura oral tradicional) las prácticas de medicina popular, la magia, las supersticiones, aspectos, estos, "que no están bien registrados por la historia", como señala Foster, tanto más que los conquistadores, y colonizadores, procedían de diferentes áreas culturales de la península.

Los grupos de conquistadores, y de colonizadores, que llegaban a América eran, por tanto, grupos mixtos que compartían, frecuentemente, pocas costumbres y creencias populares en común. Consecuentemente, la suposición más corriente es que, como dice Foster, si "fuésemos a reconstruir la cultura española en América (excluyéndose los elementos transmitidos formalmente), rasgo por rasgo, encontraríamos una distribución geográfica reflejando aproximadamente los porcentajes de emigrantes de cada área".

Esta suposición, que es "una hipótesis aparentemente lógica", resulta sin embargo, como lo ha demostrado Foster, incorrecta. No se encuentran en América, por ejemplo, sino los modelos de arado andaluz y extremeño y en cerámica, lo modelos granadinos y leoneses; tampoco existen en América las sociedades de solteros ni las prácticas y ceremonias del Centro y Norte ibéricos, como el Chanco de San Antonio, la Torta de la Candelaria, las festividades de Santa Agueda y las cofradías de mujeres casadas, asociadas a estas festividades. El "entierro de la sardina" aparece en América casi por excepción. Sin embargo, según los datos demográficos que se han conservado en las relaciones de viajeros, llegaron al Nuevo Mundo españoles de casi todas las provincias.

Para explicar la preponderancia en América, de los elementos de Andalucía, Extremadura y Castilla La Vieja, Foster propone el concepto de **cristalización cultural**.

Durante los primeros decenios que siguieron a la conquista de América, los inmigrantes procedían en mayor número de Andalucía y Extremadura, que, aun cuando no corresponden a la misma área cultural poseen semejanzas básicas derivadas de la reconquista de los

territorios ocupados por los musulimes. Mientras no fueron interferidos por los **procesos formales**, impuestos por el Estado y la Iglesia, los elementos difundidos por estos primeros inmigrantes tuvieron mejores oportunidades de difundirse siempre que tuviesen ventajas manifiestas sobre los elementos americanos o cuando no tenían que entrar en competencias con elementos americanos equivalentes. "Con todo lo grande que sea la masa de cultura que pueda absorber un pueblo de otro —ha señalado Kroeber— la organización que se le da, el sello que se le imprime, necesariamente es más o menos distintivo, en vista de que los elementos introducidos encuentran otros ya establecidos, y ante todo porque la cultura receptora, aun cuando sea baja, ya posee una forma propia a la que de un modo inconsciente se esfuerza por ajustar el nuevo contenido y a la que, a menos que el influjo sea repentino y grande, por lo general logra ajustar las importaciones durante algún tiempo" (1945, p. 510). Las barreras culturales, psicológicas y sociales al cambio (Foster, 1962, pp. 62 y ss.) provocadas por los procesos informales es posible que hayan sido grandes por parte de las culturas americanas en aspectos como los relacionados al ciclo vital, la dietética, la organización familiar. Aún los **procesos formales**, si bien lograron desintegrar la estructura política y económica de los pueblos americanos, encontraron **barreras** como la del **nacionalismo inca** (Rowe, 1954).

Con todo, producido el cambio, con los elementos andaluces y extremeños que se integraron por el **proceso informal**, se produjo la **crystalización cultural** que daría el modelo básico de la sociedad colonial. Cuando los inmigrantes procedentes de otras áreas culturales de la península llegaron a colonizar América, tuvieron que adaptarse a este modelo, no porque los elementos culturales que aportaban no fuesen perfectamente funcionales, sino porque "sencillamente llegaban tarde, fuera de tiempo" (Foster, 1960).

La evangelización de América se produjo a través de **procesos formales**, impuestos por la Iglesia, y, como señala Foster (1960), los aspectos que el clero consideró indeseables en el catolicismo español —aspectos asociados a los elementos pre-cristianos que tuvieron que ser tolerados por una u otra razón— fueron eliminados. El esfuerzo de la Iglesia, posiblemente, estuvo dirigido a imponer los patrones ideales del catolicismo. Básicamente, en lo que respecta a las festividades religiosas, el catolicismo hispano-americano es "sorprendentemente similar: Epifanía, Candelaria, Cuaresma, Semana Santa, Corpus Cristi, Todos los Santos, Día de los Difuntos y Pascua de Navidad, más la acostumbrada fiesta para el Santo Patrono de la comunidad. Se supone que estas fiestas son consideradas dogmáticas y que se tuvo la mejor intención de instruir a los indios en la nueva fe, así como la de mantener la de los colonos" (Foster, 1960). Con este objeto, **barreras psicológicas al cambio**, como lenguaje, fueron acatadas por los catequizadores que aprendieron el **runa simi** y escribieron los primeros vocabularios y gramáticas quechuas y tradujeron los himnos católicos y las oraciones. Para obtener éxito recurrieron a asociaciones emocionales, como la de adecuar la música indígena a la liturgia católica, aspecto que en el Perú, de acuerdo a Garcilaso, se inició en 1551, se recurrió a instituciones pre-hispanas, como el cultivo de

tierras destinadas a la mantención del culto, tal como lo recomendaba el P. Arriaga (1621): "La falta de ornato de las iglesias más proviene de la falta de curiosidad de algunos curas, que no de la falta de plata, porque fuera de lo que se saca de los tributos de cada año para Iglesia, que aunque entra en poder el corregidor, la manda su Excelencia dar, cuando se le informa de la necesidad; y convendría que los Visitadores llevasen orden para ello; los indios acuden con facilidad a tales gastos, o haciendo algunas chacras para este efecto o de otras maneras, si hay quien aliente a ello. Y así pueblo habido donde una tarde se juntaron más de trescientos y cincuenta pesos, para comprar pendón, y cruz de plata, y andas, y una hechura de un niño Jesús, y otras cosas necesarias para una cofradía que se les había instituido".

Pero precisamente porque se tenía que apelar a los elementos culturales indígenas, éstos actuaban como *barreras* al cambio. El mismo Arriaga (1621) dice en otra parte de su obra que "Chicchi o Huaca llaman a una piedra larga, que suelen poner en sus chacras, y las llaman chacrayoc, que es Señor de la Chácara, porque piensa que aquella Chácara fue de aquella Huaca". Y del mismo modo, cuando tenían que apelar al término *Āpu* como sinónimo de Señor, al referirse a Cristo, debían suscitar entre los indígenas un símbolo contrario al que deseaban. González Holguín creyó evitar esto al no consignar, en su Vocabulario (1608), el significado quechua del término, lo que repite en todos los casos en que el vocablo posee un contenido religioso.

La Iglesia tuvo que aceptar, por otra parte, el uso de los antiguos santuarios indígenas, en los que no podía más que sustituir las imágenes. Cobo (1653), por ejemplo, describe el culto y el "célebre templo de Copacabana" pre-hispanos, y más adelante se ocupa de la ermita católica de Nuestra Señora de Copacabana "cuya cofradía e imagen de esta advocación en muy antigua en esta ciudad", aclarando que "llamose de Copacabana por ser trasunto de una imagen milagrosa". Vásquez de Espinosa (1630), al referirse a esta "misteriosa, y milagrosa imagen de nuestra Señora de Copacabana (sic.)" dice: "el caso fue según lo cuentan los indios de aquella provincia que auia en ella vn indio escultor (*), sincero y buen cristiano, el qual auiendo hecho entre otras imágenes esta milagrosa imagen de nuestra Señora, lleuando con otra a vender su hechura a algunas ferias que ellos llaman Gatu (**), la qual por no estar bien acabada, o por diuina prouidencia, y justos juicios de Dios, no halló, quien la comprase". El mito se crea porque "el buen indio visto que no auia podido vender la echura de su imagen en tantas partes donde la auia lleuado, la voluio a su pueblo, y auiendo estado cercado de algunos cuidados pensativo se resoluo ponerla en la iglesia de su pueblo", donde la imagen comenzó a realizar "muchas marauillas en beneficio de los indios dandoles salud en sus enfermedades, sanando ojos, y

(*) Llamado Francisco T'itu Yupanki, según refiere Horacio H. Urteaga en *El Perú*, Casa Edit. E. Rosay, Lima, 1914.

(**) Gatu: "Katu. Mercado de cosas de comer", seg. González Holguín.

manos, y dando uista a los ciegos, y resucitando muertos" (Vásquez de Espinosa, *Ibid.*).

Vemos aquí que el proceso informal se introduce, deliberadamente o no, en el proceso de cristianización. Las mismas leyendas acerca de la aparición de imágenes milagrosas, descubiertas, o a veces, realizadas, por personas humildes, en boga durante la Reconquista española (Foster, 1959), se repite en América. Casos como el de la virgen del Rosario, en el distrito de Pacaraos de la provincia de Canta en el departamento de Lima, del Señor de Wanka (Huanca) en la provincia de Quispicanchis o del Señor de Quillor Rit'i, en la misma provincia del departamento del Cusco, o de la virgen de Belén, en la propia ciudad del Cusco, son otros tantos ejemplos.

La sustitución de la imagen pre-hispana por la imagen hagiográfica hispana tuvo por consecuencia resultados inesperados para los catequizadores, como había de comprobarlo el P. Arriaga (1621), entre otros: "...lo dizen así, que todos los Padres predicán la verdad, y que el Dios de los Españoles es buen Dios; pero lo que dizen, y enseñan los Padres, es para los Viracochas, y Españoles, y que para ellos son las Huacas, y sus Malquis, y sus fiestas, y todas las demás cosas que les han enseñado sus antepasados, y enseñan sus viejos y Hechizeros... y así dizen que las Huacas de los Viracochas son las imágenes, y como ellos tienen las suyas tenemos nosotros las nuestras ... Otro error y más común que el pasado es, que pueden hacer a dos manos, y acudir a entrambas cosas. Y así se yo donde de la misma tela que avian hecho un manto para la Imagen de Ntra. Señora, hizieron una camiseta para la Huaca, porque sienten y dizen que pueden adorar a sus Huacas, y tener por Dios al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo, y adorar a Ieso Christo y que pueden ofrecer lo que suelen ofrecer a sus Huacas, y hazelles sus fiestas, y venir a la Iglesia, y oyr misa, y aun comulgar"

Los elementos de la religión cristiana, se reinterpretan: "... a llegado a tanto esta disimulación —dice el mismo Arriaga— que a acontecido en la fiesta de Corpus, poner una Huaca pequeña en las mismas andas al pie de la Custodia del Santísimo Sacramento, muy disimuladamente. Y un cura de dixo que avia hallado las Huacas en el Altar, que las habia puesto el Sacristán, y yo e visto detras de la misma Iglesia. Como también se averiguó en Huarochiri por el doctor Francisco de Avila, que para adorar un Idolo en figura de muger, llamado Chupixamar, y Mamayoc, hacian fiesta a una imagen de Nuestra Señora de la Asunción, y para adorar un Idolo varon llamado Huayhuay, hazian la fiesta de un Eccehomo".

En la conquista de América, Santiago aparece como protector de las armas españolas en los momentos en que la suerte de los conquistadores parecía comprometida. Garcilaso (1604) refiere que durante el sitio del Cuzco, cuando los españoles estaban por ser derrotados, "a esa hora y en tal necesidad, fué Nuestro Señor servido favorecer a sus fieles con la presencia del bienaventurado Apostol Santiago, patrón de España, que apareció visiblemente delante de los españoles, que lo vieron ellos y los indios encima de hermoso cavallo blanco, embrizada una adarga, y en ella su divisa de la orden mi-

litar, y en la mano derecha una espada que parecía relámpago, según el resplandor que echaba de sí. Los indios se espantaban de ver el nuevo caballero, y unos y otros decían: "Quien es aquel Viracocha que tiene la illapa en la mano" (que significa relampago, trueno y rayo) (sic.). Donde quiera que el sancto acometía, huían los infieles como perdidos, y desatinados ahogávanse unos a otros, huyendo de aquella maravilla. Tan presto como los indios acometían a los fieles por la parte donde el sancto no andava, tan presto lo hallaban delante de sí, y huían dél desatinadamente. Con lo cual los españoles se esforcaron y pelearon de nuevo, y mataron innumerables enemigos, sin que pudiesen defenderse, y los indios acorbardaron de manera que huyeron a más no poder y desampararon la pelea. Assi socorrió el Apóstol aquel día a los cristianos, quitando la victoria que ya los infieles tenían en las manos, y dándosela a los suyos. Lo mismo hizo el día siguiente y todos los demás que los indios querían pelear...".

Guamán Poma (1615), refiere igualmente el hecho, más no en las circunstancias en que lo hace Garcilaso. Dice: "Sor Santiago Mayor de Galicia apostol de jesucristo enesta via q. estava asercando a los cristianos hizo otro milagro dios muy grande enla ciudad del cuzco dicen q. uieron auista deojos q. vajo el sor sanctiagio —con un trueno muy grande como rrayo cayo del cielo ala fortaleza del ynca llamado sasaguaman q. es pucara del inga arruia desan cristobal y cayo en la tierra seespantaron los yn^{os} y dijeron q' habia caydo —yllapa trueno y rrayo del cielo — caccha— de los cristianos fabor de cristianos— y auici vajo el sor. Sanctiagio a defender alos cristianos— dizen q' bino encima deun cauallo blanco q' trayga el dho cauallo pluma suri y mucho cascabel enxaesado y el sancto todo aunado consu rrodela ysu vandera ysu manta colorada ysu espáda desnuda y q'ueuia con gran destruyción y muerto muy muchos yn^{os} y debarato todo secco delos yn^{os} alos cristianos q' auia ordenado mango ynca y q' lleuaua el Sto. rruydo y deello se espantaron los yn^{os} desto echo ahuyr...".

La propia conquista de América fué realizada invocando el nombre del Apóstol.

"¡Despierta Santiago!" fué la voz de los españoles para entrar en combate.

Francisco López de Jerez (1534), en su *Relación*, dice: "Luego el Gobernador se armó de un sayo de armas de algodón, y tomó su espada y adarga, y con los españoles que con él estaban entró por medio de los indios; y con mucho ánimo, con solo cuatro hombres que le pudieron seguir, llegó hasta la litera donde estaba Atabalipa, y sin temor le echó mano del brazo izquierdo diciendo "Santiago". Luego soltaron los tiros y tocaron las trompetas. Y salió gente de a pie y de a caballo...".

Don Ricardo Palma refiere como Marco Saravia, soldado poco valeroso, ofreció su caballo al Apóstol Santiago, si salía bien librado en la batalla de Chupas.

El Sr. Choy sostiene que el culto a Santiago, en España, fué debido a la necesidad de una fe religiosa, durante los años de las Guerras de la Reconquista; fe que debía ser de igual intensidad que la mahometana. Según esto, Santiago sería el equivalente cristiano de Mahoma.

En el Evangelio atribuido al Apóstol Mateo, al tratarse de los primeros discípulos del Nazareno se dice: "Y pasando de allí a otros dos hermanos, Jacobo, hijo de Zebedeo, y Juan su hermano, en el barco con Zebedeo, su padre, que remendaban sus redes; y los llamó"; (*) y en el Evangelio atribuido al Apóstol llamado Marcos, se agrega: "...y los apellidó Boanerges, que es Hijos del Trueno" (**).

En el Evangelio atribuido al Apóstol Lucas se refiere, por otra parte, que cuando los samaritanos no recibieron a Cristo, "sus discípulos Jacobo y Juan, dijeron: Señor, ¿quieres que mandemos que descienda fuego del cielo y los consuma, como hizo Elías?" (***).

El pasaje a que se refería Jacobo refiere a aquel en que Elías hace descender, por dos veces, el fuego del cielo, destruyendo a dos capitanes y cien soldados del rey de Samaria (****).

La tradición describe al Apóstol Jacobo como a un introvertido de marcada tendencia agresiva. Es posible que haya tenido una típica constelación neurótica que sería, precisamente, por una situación compensatoria, la que lo vinculó al Nazareno, cuya doctrina era productos de conflictos sociales. Al respecto debe recordarse que, como lo ha señalado acertadamente Kardiner (1945), "las creencias mesiánicas fueron el credo de los descontentos y de los socialmente proscritos".

La interpretación científica corroboraría, tácitamente, la descripción que la tradición ha conservado del austero Apóstol Jacobo. Su marcada tendencia agresiva, puesta claramente de manifiesto en el citado pasaje de los samaritanos, daría lugar a que el Nazareno lo motejara "Hijo del Trueno", tal como a Simón, que tenía dificultad en comprender el significado de sus parábolas, lo apodó Cephias (piedra).

De cualquier modo, lo importante para nuestro punto de vista es que los españoles llevaron a cabo la conquista de América bajo la protección de Santiago, cuyas características eran, ya, las de una divinidad ígnea.

Pocos años después de la conquista Santiago aparece indentificado con la divinidad peruana Yllapa.

El Sr. Choy (1958), trata de explicar la identificación del santo cristiano con la divinidad prehispana por un oculto deseo, por par-

(*) Mateo, 4—21.

(**) Marcos, 3—17.

(***) Lucas, 9—54.

(****) 2 Reyes 1—10, 11, 12.

te de los indígenas, de apoderarse de las armas de fuego que los liberaría del dominio español. Así, dice: "Fué el poder del arma de fuego y la de los hombres que manejaban a Santiago lo que el oprimido nativo ansiaba adquirir. Más que el Yllapa de las lluvias, que servía para una agricultura que mayormente beneficiaba a los amos, quería el Yllapa o Santiago que podía servirles para conseguir librarlos de los invasores. Tal recóndita aspiración del indígena no anduvo equivocada; por que no fué el Santiago divinal el que los liberó de los españoles; las armas de fuego, el Yllapa o Santiago terrestre, fué en parte importante en la lucha que los emancipó más tarde".

La interpretación citada es errónea evidentemente. El indígena peruano andino no ha demostrado ni demuestra interés por las armas de fuego. Su empleo en la caza es limitadísimo, prefiriéndose para esta actividad técnicas de indudable origen precolombino.

Kardiner (1945), al señalar la importancia que llegaron a tener el caballo y las armas de fuego en la cultura comanche, indica que la aculturación de estos elementos fué debida a "una preparación interna para su uso". Linton ha puesto de manifiesto, al referirse a los comanches, la actitud del grupo frente al trabajo y a la guerra, bien diversa por cierto a la de los indígenas andinos del Perú.

El Sr. Choy parece olvidar, además, que, a los "amos" no les importaba la actividad agrícola de los indígenas, sino la explotación de las minas; y, segundo; que la participación indígena, sobre todo en los últimos años de la época colonial, no estuvo únicamente con los ejércitos "patriotas" sino con los "realistas".

Las mejores tropas "españolas", tanto en las campañas del Alto Perú contra las expediciones argentinas, como en las campañas posteriores, estaban formadas por indígenas. Las proezas del Teniente General José de Canterac y las del Mariscal de Campo Jerónimo Valdez, en los postreros meses de la dominación española en América, fueron proezas de los indígenas que por caminos montañosos realizaron la asombrosa marcha de trecientas leguas en un mes.

Dellepiane (1931), señala, en efecto: "Las tropas del Virrey estaban constituidas por elementos colecticios que se agrupaban por el enrolamiento forzoso de indígenas que, faltos en aquel tiempo de cultura cívica, no sabían por qué se batían..." (p. 48); y también: "La gran masa de indios... que los realistas obligaron a batirse en tan extraña condición dió pruebas de valor imponderable, pues muchas batallas ganadas por esos esforzados se debieron sólo a su coraje y resistencia a la fatiga..." (p. 49).

Lewin (1957), al referirse al ejército del mariscal del Campo José Del Valle, que combatió a las fuerzas de José Gabriel Kondorkan ki (Tupaq Amaru) en 1781, señala por su parte: "No deja de ser característico que este ejército (de Del Valle) se compusiera en su aplastante mayoría de indios "fieles". En la primera columna, comandada por Joaquín Valcárcel, sobre un total de 2,310 hombres había 2,000 indios "fieles"; en la segunda columna, bajo el comando de Manuel Campero, sobre un total de 2,950 hombres había 2,000 indios "fieles";

en la tercera columna, comandada por Manuel Villacorta, sobre un total de 2,900 hombres había 2,300 indios "fieles", y así sucesivamente. En realidad, el porcentaje de indios "fieles" en el ejército de Del Valle era mayor aún. Pero preferimos citar estas cifras que son seguras; las otras son algo difíciles de precisar" (p. 485).

Las ideas libertarias y la lucha contra el invasor, aún antes de consumarse la conquista, esto es, desde 1532 a 1782, fueron sostenidas no por el "indígena" en general, sino por los descendientes directos, o que presumían de tales, de la antigua nobleza inca, como lo ha señalado Rowe (1954). Desaparecidos los descendientes, reales o supuestos, de las panakas incaicas a causa de las represalias que seguían a cada rebelión, fueron los criollos quienes iniciaron la lucha contra España, pero la motivación era diferente y el indígena no participó de los intereses mercantilistas y políticos que animaban a los "criollos" que únicamente aspiraban a detentar el poder político pero no a modificar la situación de sometimiento en que vivía, y vive hasta nuestros días, la población indígena.

Sobre la no participación de los indígenas en los intereses de los criollos, merece especial mención la lucha que la División Restauradora de la Ley, integrada por los indígenas de Iquicha (Ikicha), sostuvo contra la República.

Don Antonio Wachaka, indígena agricultor, analfabeto, nombrado General de los Reales Ejércitos por despacho expedido por el Virrey José de la Serna poco antes de la batalla de Ayacucho, se rebeló contra la nascente república en 1827.

Las campañas, con derrotas y victorias parciales, se prolongó hasta el año de 1839 en que, ante la imposibilidad de derrotar a la "División Restauradora de la Ley", el gobierno peruano firmó el convenio de Yanallay. El 15 de noviembre de 1839, el "benemérito" coronel Dn. Manuel Lopera, en representación del Gobierno, y Dn. Tardeo Choke (*) por parte de la "División Restauradora de la Ley", acordaron finalizar las hostilidades, comprometiéndose el Comandante General de los Ejércitos de la República, a "devolverles los prisioneros que no fuesen cabecillas y los ganados y bestias que se encontrasen existentes probada la propiedad con marcas y testigos" (**)

Producida la Independencia, el status del indígena no se modificó, y su condición de tributario colonial subsistió prácticamente hasta el año 1854 en que Dn. Ramón Castilla, por intereses políticos del momento, promulgó el famoso Decreto de Huancayo (Wankayo) haciendo realidad los principios propugnados por el liberalismo civil. Pese a esto, muchas instituciones coloniales, establecidas por el conquistador, subsisten hasta nuestros días. Basta citar el ponguaje, cu-

(*) Apodado Puka Toro (toro colorado), a quien el General Wachalla denominaba "Excelentísimo Coronel".

(**) Publicado por "El Peruano" (Diario Oficial) el 30 de noviembre de 1839. Para mayores datos véase: Caveró (Luis E.) Monografía de la Provincia de Huanta; Empresa Editora Rímac S. A., Lima, 1953.

ya vigencia es indiscutible. El propio Ministro de Trabajo y Asuntos Indígenas del Perú, General Armando Artola reconocía en 1949, al inaugurarse el Segundo Congreso Indigenista Interamericano la "necesaria defensa de la persona Indígena y la imposibilidad de que ella pueda ser víctima de la servidumbre o de la explotación que generalmente soportan de los grupos humanos dentro de la desigualdad que existe" (*), admitiendo, tácitamente, la realidad de tal servidumbre y de tal explotación. Mal puede hablarse entonces del uso de las armas de fuego, por parte de los indígenas, en la lucha que los "emancipó".

La identificación de Illapa con Santiago no tuvo, pues, las causas que el Sr. Choy da como válidas.

Los catequizadores hispánicos descubrieron, como ya se ha indicado, la supervivencia de la antigua religión precolombina en la que el Rayo tenía, como se ha indicado igualmente, gran importancia.

Garcilaso refiere que "los incas poetas los compusieron filosofando las causas segundas que Dios puso en la región del aire para los truenos, relámpagos, rayos, y para el granizar, nevar, llover, todo lo cual lo dan a entender en los versos como se verá. Hiciéronlo conforme a una fábula que tuvieron que es la que sigue. Dicen que el hacedor puso en el cielo una doncella, hija de un rey, que tiene un cántaro lleno de agua para derramarle cuando la tierra a menester, y que un hermano della la quiebra a sus tiempos, y que del golpe se causan los truenos, relámpagos y rayos".

Se desprende de lo anotado la clara relación establecida entre los truenos y relámpagos con el granizo, nieve, hielo y lluvia, y las consecuencias que de tal relación derivaba, según los indígenas, para la prosperidad agrícola y ganadera, es decir, para lo fundamental de su economía. Del rayo dependía, pues, en gran medida, la escasez o la abundancia; en una palabra, la supervivencia.

Garcilaso, empero, coloca al trueno —y rayo por consiguiente— "en la región del aire", no en el Cielo o, más propiamente, no en el *Hanan Pacha* (Krono - Kosmos de arriba). La divinidad del rayo, sin embargo, la establecen los otros cronistas.

Molina el del Cuzco (1575), lo da a entender si bien no claramente. Dice: El trueno tenía tres nombres: Chuquilla, Cátuila e Intiyllapa fingiendo que es un hombre que está en el cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, granizar, tronar y todo lo demás que pertenece a la región del aire, donde se hace los nublados". Acosta refiere casi exactamente lo mismo, si bien señala concretamente la calidad divina del trueno (rayo). Dice: "Los ingas, señores del Pirú, después del Viracocha y del Sol, la tercera guaca

(*) ARTOLA (General Armando) Discurso pronunciado en la inauguración del Segundo Congreso Indigenista Interamericano, como Presidente de la Delegación Peruana y Presidente del Congreso, el 24 de junio de 1949: Boletín Indigenista Vol. IX, N° 3, Instituto Indigenista Interamericano, México, setiembre 1949.

o adoratorio, y de más veneración, ponían al trueno, al cual llamaban por tres nombres, Chuquiilla, Catuilla e Intillana, fingiendo que es un hombre que está en el cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, el granizar y tronar, y todo lo demás que pertenece a la región del aire, donde se hace los nublados. Esta era guaca (que así llaman a sus adoratorios) (sic.) general de todos los indios del Pirú y ofrecíanle diversos sacrificios". Cobo refiriéndose al trueno dice: "Después del viracocha y del sol daban a este su dios el tercer lugar en veneración", y agrega: "llamaban al trueno con tres nombres: el primero era Chuquiilla, que significa resplandor de oro, el segundo catuilla, y el tercero, intiillapa. De cada uno de estos hicieron una estatua de mantas de la misma forma que las del sol, porque decían que el trueno tenía hijo y hermano, y para esto daban razones como a cada uno le parecía. Estaban colocadas en el templo del sol, cada una en su altar, y en las fiestas principales las ponían todos tres cerca del Viracocha, junto a las del sol. Tenía también el trueno templo aparte en el barrio de Totocancha, en el cual estaba una estatua de oro y nada de lo mismo". El cronista añade luego: "Como este dios era general tenía en todas partes imágenes y guacas y adoratorios."

Del testimonio de los cronistas es posible inferir, entonces, que Yllapa era una de las más importantes del panteón del Perú prehispánico. Pero, es más, Waman Poma (1615) refiere que "sacrificauan al yllapa q' agora llaman Santiago quemando coca y comidas y chicha. velando una noche pacari con misacicomi". Esto aclara que para los indígenas la divinidad que los españoles denominaban Santiago no era otra que la wak'a.

Arriaga trataba de explicarse el porqué de esa identificación de la divinidad cristiana con la divinidad indígena, sin poder establecer las verdaderas causas. Dice: "En el nombre de Santiago tienen también superstición, y suelen dar este nombre a uno de los Chuchus (mellizos) (sic.) como a los hijos del Rayo; que suelen llamar Santiago. No entiendo que será por el nombre de Boanerges, que les puso al Apóstol Santiago, y a su hermano S. Ivan, Christo nuestro Señor, llamándoles Rayos, que esto quiere decir hijos del trueno, según la frase Hebrea, sino, o porque se avrá entendido por acá la frase, o conseja de los muchachos de España, que truena dizen que corre el cavallo de Santiago, o porque veían, en las guerras que tenían los Españoles, cuando querían disparar los Arcabuzes, que los Indios llaman Illapa, o Rayo, apellidavan primero Santiago, Santiago. De cualquier manera que sea, usurpan con grande superstición el nombre de Santiago, y assi entre las demás constituciones que dexean los visitadores acabada la visita es vna, que nadie se llame Santiago, sino Diego".

Claramente se vé que el sagaz jesuita sospechaba que la relación entre ambas divinidades era motivada porque las dos se asociaban al fuego de los rayos, y parece lamentar el apodo que dió Cristo a su Apóstol Jacobo. Sabía que la asociación de Santiago con el rayo era española, aunque trataba de restarle importancia aduciendo que eran "consejas de muchachos", comprendiendo que los indígenas aprovechaban tal relación para identificar al viejo Illapa

con el Apóstol. Además era la invocación a Santiago, al entrar los españoles en combate, la que sugería, mágicamente, la relación entre el santo, de suyo ígneo, con el fuego de las armas.

Operada la reinterpretación cultural, los indígenas no encontraron dificultad en emplear el nombre del Apóstol para designar a su divinidad. El culto a Illapa continuó realizándose bajo un nuevo nombre. Los catequizadores comprendieron que se operaba la reinterpretación y para desarraigar la wak'a Illapa prohibieron a los nativos el uso del nombre de Santiago como patronímico, como señala Arriaga, y, posiblemente, trataron de limitar el culto dado al Apóstol.

Pese a ello, fueron numerosos los pueblos y distritos que en el Perú recibieron por parte de los españoles el nombre de Santiago. Hasta nuestros días conservan el nombre once distritos (*), pero es muy posible que en la época colonial su número fuese mayor puesto que, como lo hemos comprobado, en los nombres de los pueblos subsisten en mayor porcentaje los de origen pre-hispano. Ciudades que se denominaban San Marcos de Arica y la de San Juan de Huamanga, por ejemplo, hayan perdido en la actualidad el patronímico herológico, para devenir en simplemente, Arica y Ayacucho.

La reinterpretación del cristiano Santiago con el antiguo Illapa fue posible por ciertos atributos comunes a ambos, y nada más consecuente que atribuirle a uno las características y poderes del otro.

Murúa, (1590), al tratar del culto prehispánico dice: "hacíanse las suertes por todas cuantas cosas querían hacer, como por sembrar, cazar, encerrar las comidas en piruas, caminar, edificar, casarse o hacer divorcio; también para saber cuáles sacrificios agradaban al trueno, a cuyo cargo estaba el llover, helar, granizar y otras cosas semejantes...", y aclara: "Adviértase que los oficiales del sacrificio, que son muchos y comunes, se elegían en esta forma: si algún varón o mujer nació en el campo en tiempo que tronaba, se tenía en cuenta con él llamándole Chuquilla, y cuando era viejo le mandaban entendiéndose en esto, creyendo que el sacrificio hecho por mano deste era más acepto; también había algunos llamados hijos del trueno, nacidos de mujeres que afirmaban haber concebido del trueno, y paridos ya estos, los señalaban para esto, y a dos o tres de un vientre; y finalmente a todos aquellos en quienes ponía más de lo común la naturaleza, atendiendo que no fué sin misterio, los señalaban para esto llamándoles, Guacas, y ni más ni menos cualquiera cosa que les subcedía en las chácaras o en las personas diferentes que a las otras, lo atribuían a esto".

El mismo cronista refiere estos datos de interés: "Usan un género de suerte con diferentes artificios en especial predrezuelas negras... a veces dicen que truene u otras Guacas dió estas pedre-

(*) Santiago (Ica), Santiago (Cuzco), Santiago de Cao (La Libertad), Santiago de Chilcas (Ancash), Santiago de Chocorvos (Huancavelica), Santiago de Chuko (La Libertad), Santiago de Pischa (Ayacucho), Santiago de Pupuja (Puno), Santiago de Quiraguará (Huancavelica), Santiago de Surco (Lima), Santiago de Tuna (Lima).

zuelas a tales hechizeros, y otros dicen que un difunto se las trajo de noche entre sueños, o otros que algunas mujeres en tiempo tempestuoso se empuñaron del Chuquillauto, y a cabo de nueve meses las parieron con dolor”.

El Arzobispo de Lima, Dn. Pedro de Villagomez (1649), en su edicto, entre otras cosas deseaba saber si los nativos “han tenido, o tienen en sus casas, o en otras partes, Conopas, Zaramamas, para el aumento del ganado, o las piedras bezares que llaman Illa, o si las han adorado o adoran para el dicho efecto, y si con ellas tienen mulle, paraisto, sango, y otras ofrendas que les hacen”, y “si han adorado, o adoran al rayo, llamándolo Libiac, y diciendo que es señor, y criador se las lluvias, y si le han ofrecido, y ofrecen sacrificios de carneros de la tierra, cuyes o otras cosas...”

Es importante, para el caso que estudiamos, esta mención a las **konopas** e **Illas** como objetos sagrados a los que se atribuía la procreación del ganado, y que se les ofrendase, entre otras cosas, el **sanqu** (sango), que es harina de maíz.

De lo transcrito se desprende, además, que con anterioridad a la conquista eran atribuidos al Trueno el provocar las lluvias, hielo, granizo; hacer concebir piedras, que tenían cualidades sobrenaturales, e hijos, mellizos o no, que poseían, igualmente, poderes sobrenaturales y recibían el nombre de Trueno o Hijos del Trueno. El Trueno era, asimismo, quien generaba a todos los seres, animales o vegetales, y también humanos, que tenían alguna característica particular externa, que los diferenciaba de sus congéneres.

Las propias creencias de los españoles, sin embargo, en el proceso **informal** de aculturación tendían a dar apoyo a las de los indígenas. Así, a comienzos del año 1582 “hubo en Huamanga una gran sequía y reunido el Cabildo decretó que hiciesen procesiones para implorar al Altísimo mejorase el tiempo”; y al producirse las lluvias, “el Cabildo en acción de gracias decretó, el 18 de abril que, en adelante, se diera toda solemnidad a la fiesta de Corpus, y que a los que formasen comedias, se les diera cincuenta pesos de premio”, según Ruiz Flower (1924).

La misma obra del alto clero para desarraigir las “**idolatrías**”, en el proceso **formal**, debió ser anulada por parte de los seculares españoles y por el propio bajo clero que era precisamente, el que se encontraba en contacto con los indígenas.

Bagú (1952), dice que “españoles e hispanoamericanos coinciden en atribuir origen popular a la gran mayoría de los españoles que pasaron a América en todas las épocas”. Juan y de Ulloa (1735), sobre el particular, escribieron que “los Europeos y Chapetones que llegan a aquellos payses son por lo general de un nacimiento baxo en España, o linage poco conocido, sin educación ni otro mérito alguno que los haga recomendables”.

Si bien limitadas únicamente a Galicia, tenemos los datos que proporcionar la obra del médico Jesús Rodríguez López (1895), en un

libro destinado a "combatir las (supersticiones) que estén sostenidas por la ignorancia y, sobre todo, aquellas supersticiones que están sostenidas por la malicia, por el interés y por el medro personal disfrazados de celo religioso", obra cuya primera edición fuera prohibida por el Obispo de Lugo, que proporciona datos de interés para un breve análisis comparativo del tema que tratamos.

En Galicia, dice Rodríguez López (1895), "se cree que en los aires habitan los **nubeiros** y los **tronantes**, que producen la tempestad y el trueno". Y aclara: "Los sacerdotes conjuran todavía el trueno y la tempestad. Los aldeanos creen de tal manera en la eficacia del conjuro para que el **pedruzco** no descargue en su parroquia, que cuando sospechan gran tormenta, encargan mucho al párroco que no falta a esa", añadiendo: "Desde que se han suprimido los diezmos, los curas recogen en una determinada época del año, lo que cada uno de sus feligreses les asignan buenamente para que conjure el trueno, y sucede que muchas veces le echan al párroco la culpa de que el **pedruzco** destruyese (apedrease) (sic.) la cosecha".

A más de esto, los propios campesinos emplean diversos medios, como el de encender el tronco que ardió "con lume novo, precedente del fuego que se bendice en semana santa", "colocar la escoba con que se barre el horno (basoira) (sic.), y la pala del mismo, en forma de cruz, delante de una ventana que mire a donde viene la tormenta, para conjurar a su favor" o quemar ramas de laurel bendecido en Domingo de Ramos.

En algunos casos, evidentemente existió un paralelismo. Valcárcel (1964), citando a Avendaño para las prácticas mágicas precolombinas, señala: "4. Eran malas señales el zumbar de oídos, el tropezarse y el aullar de los perros" (p. 81), y Murúa (1606): "En los cantos de las lechuzas que oyen o de buhos, buitres, gallinas o otras aves tristes y nocturnas, o aullar de perros, lo tienen por agüero malo y pronóstico de muerte para si o para sus hijos o para sus vezinos, y particularmente para aquel en cuja casa cantan o aullan, y entonces le ofrezian coca o otras cosas, pidiéndoles que el daño, traujos y muerte que les anunciaban, cayesen sobre sus enemigos, y no en ellos ni en ellos ni en sus mugeres, hijos ni ganados ni sementeras" (p. 122. Fol. 268 v., Mss. Wellington). Pero según Rodríguez López (1895): "Los aullidos (ouvedos) de los perros son de mal agüero", en Galicia. Por consiguiente, cuando encontramos como el recopilado por Gálvez Carrillo (1957): "cuando aulla el perro en los echaderos (vale decir pastales para el ganado), es también signo de fatalidad", podemos pensar que se trata de una creencia prehispánica, reforzada por la paralela que trajo el conquistador.

Los **procesos informales** de aculturación, que ni el Estado ni la Iglesia podían controlar, jugaron pues, un papel importantísimo, que no es posible calcular, de interferencia al **proceso formal**.

Fué Tupac Amaru (José Gabriel Kondorkanki) quién señaló, en algunas proclamas de su movimiento libertario, no solo la falta de evangelización de los nativos, sino también las causas que la motivaban, como puede verse en un escrito enviado al Cabildo del Cuzco, fechado en "Campo de Ocororo" el 3 de enero de 1781.

El referido documento, en lo pertinente dice: "desde la conquista acá, no han mirado aquellos vasallos a adelantarlos sino su aplicación es á estafar a esta mísera gente, sin que respiren queja. Esto es tan notorio, que no necesita más comprobante sino las lágrimas de estos infelices que ha tres siglos vierten sus ojos. Este estado nunca le ha permitido contraerse á conocer el verdadero Dios, sino á contribuir á los corregidores y curas su sudor y trabajo: de manera que habiendo yo pesquizado por mi propia persona en la mayor parte del reino el gobierno espiritual y civil de estos vasallos, encuentro que todo el número que se compone la gente nacional, no tiene luz evangélica, por que les faltan operarios que se la ministren proviniedo esto del mal ejemplo que se les dá". (Citado por Lewin, 1957).

Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1735) confirman que existió el mal ejemplo, a que se hace referencia Tupac Amaru, por parte de los sacerdotes: "La mala vida de los curas admite menos su disimulación en aquellos países que, en otro alguno —dicen en sus Noticias Secretas— porque siendo recién convertidos á la fé y llenos todavía de gentiles, en éstos como en plantas nuevas, y en quienes no están bien arraigados los misterios de la fe, causa malísimos efectos el desorden de aquellos mismo que predicán el evangelio y les han de reprehender los vicios; de modo que la religión se hace irrisible y menos preciable entre aquellas gentes, viendo que les mandan guardar unos preceptos, y el ejemplo les enseña totalmente lo contrario. Los efectos de este desordenado y escandaloso régimen se están dejando ver en todas aquellas gentes, por el poco fruto que la religión ha hecho en ella, y sus malas consecuencias se experimentan en la constancia de los indios gentiles á permanecer en los falsos ritos de su idolatría".

Se ha tratado de demostrar que las tan molestas "Noticias" de Juan y de Ulloa son apócrifas, más no se puede pensar en idéntica forma de las Sinodales del Obispado de Huamanga (1672), que coinciden en lo mismo en su Cap. VI, "De los Idólatras, y hechizeros: "No se puede dudar que ay muchos Indios, y Indias buenos christianos, pero en lo común, como gente nueva en la Fé falta de policía, y enseñanza, acostumbrados a las costumbres que vieron a sus abuelos, y les dizen sus Padres de sus antiguos ritos, y adoraciones del Demonio en Guacas, piedras, cumbres de montes, cuerpos muertos, fuentes, lagunas, árboles, y otras muchas cosas y idolos: a que se llega lo más sensible que esto naze de ver los Indios que los Españoles les enseñen la ley Euangelica, y no la guarden, y la cudicia de los Corregidores, y de algunos Eclesiasticos, toman las mismas costumbres, y las abominamos en ellos suauizandolas en nosotros, en los quales Españoles experimentamos de ordinario Falta de Fé, homicidios, robos, y otros delitos: y no se ponderan como en los Indios que tienen menores obligaciones"

Los miembros del Concilio Diocesano de Huamanga comprendieron, como se ve, las causas que se oponían a la evangelización: "Las costumbres que vieron a sus abuelos y les dicen sus padres de sus antiguos ritos", o dicho de otro modo, la persistencia de los patrones culturales, en primer lugar; la explotación económica de los corregidores y sacerdotes y la transgrección, por parte de los españo-

les, de la propia ley moral que trataban de imponer. De estas causas, la que reviste verdadera importancia es sin duda, la primera. Las nuevas generaciones indígenas se integraban perfectamente a la cultura de sus padres.

Juan y de Ulloa (1735) refieren los métodos que se empleaban, por lo general, para llevar a cabo la evangelización. Dicen: "Cada cura tiene un indio ciego destinado para decir la doctrina a los demás: éste se pone en medio de todos, y con una tonada que ni bien es canto ni bien es rezo, va diciendo las oraciones palabra por palabra, y el auditorio corresponde con su repetición. Así toda la enseñanza se reduce más al aire de la tonada que al sentido de las palabras, solamente cantando saben por si solos repetir á retazos algunas cosas, pero cuando se le pregunta sobre algún punto no aciertan á concertar palabra, teniendo de lo poco que saben tan escasa comprensión y firmeza de su sentido, que cuando se les pregunta quien es la Santísima Trinidad, unas veces responden que el Padre, y otras que la Virgen María". Añadiendo: "Todo el cuidado de los curas consiste en que ninguno deje de llevar el pequeño regalito que le pertenece, y una vez recogido, que es á lo que se halla presente por lo regular, para conocer a los que dejan de llevarlo y hacerles después cargo de la deuda, les parece que han cumplido con su obligación. Este método de doctrina á los indios es tan regular en todos los pueblos, que aun en aquellos donde los curas se tienen por más celosos no se practica otro".

Los pasajes citados tienen singular interés porque ponen de manifiesto que la institución indígena del rezador profesional, en plena vigencia en nuestros días, fué instituída y sancionada por el clero español. Gracias a tal sanción se favoreció la continuación de las antiguas creencias, como se desprende de una observación del padre Murúa (1590): "...otros hay que, aunque visitan los lugares de los pueblos de los españoles e indios, usan su oficio de hechicería con una especie de cristiandad, y cuando llegan al enfermo echan sus bendiciones sobre el enfermo, santiguándose, dicen: ay Dios Jesús; y otras palabras buenas; hacen que hacen oración a Dios y ponen las manos, y parados o de rodillas o asentados, menean los labios, alzan los ojos al cielo, dicen palabras santas y aconsejanle que se confiese y haga otras cosas cristianas, llevan y dicen mil caricias, hacen la cruz y dicen que tienen poder para eso de Dios o de los padres o de los apus, y a vuelta desto, secretamente, sacrifican y hacen otras ceremonias con cuyes, coca, cebo, y otras cosas".

Los sucesivos concilios, y los visitadores y extirpadores de idolatrías, trataron de reprimir a los párrocos y poner fin a tal estado de cosas, en diversas oportunidades. En las Sinodales de Huamanga se determinó expresamente, en el Cap. XX, "De las ofrendas": "Hazer ofrendas los fieles es cosa santa, y perteneciente a el culto Diuino, pero no por esso se han de hazer violentas, sino dexandolas a la voluntad de cada vno segun lo determinado por el Concilio Limense la qual determinación se ha de entender con mas especialidad en los Curas de los Indios, los quales no han de hazer diligencias extraordinarias para que ofrenden con ocasión de qualesquiera fiestas, o de la otava de todos Santos, dia de Finados, ni en otro tiempo para

decirles Missas, Euangelios, oraciones, o para otras cosas sagradas, por bendezile sus casas nuevas, y estancias de ganados, todo lo qual assi mesmo auia prohibido santamente el Concilio Limense segundo corroborandolo, despues el Concilio tercero y el que lo contrario hiziese sera obligado a restituirlo en conciencia con el quarto doblado, y sera castigado con todo sin embargo de qualquiera costumbre por que mas propriamente es abuso como esta ordenado por el dicho Concilio Limense tercero, en que esta ordenado que los Curas por Sacramentos, y Sacramentales no lleuen a los Indios intereses alguno, aunque ellos voluntariamente lo ofrezcan, y assi no les admitiran quando se vinieran a confesar, pollos, huebos, ni otras cosas por que no entiendan que le les vende el sacramento".

Con los indigenas ya no se trataban de recomendaciones ni de amenazas. Las medidas adoptadas las pone de manifiesto Arriaga (1621). Dice: "Destos Idolos se hizo vn auto publico en la plaza desde ciudad de Lima, conuocando para él todos los Indios de quatro egua al rededor. Hiziéronse dos tablados con pasadizo del vno al otro. El vno de terraplen, y en el mucha leña donde ivan pasando los Idolos, y todos sus ornamentos, y se arrojaban en la leña. Dande tambien estaua amarrado a vn palo vn indio llamado Hernando Paurcar grande maestro de Idolatria, y q' hablaua con el Demonio, natural de S. Pedro de Mama a quien en todos sus contornos tenian los indios en mucha veneracion. Y despues de auer predicado a este acto el dicho Doctor Auila en la lengua general de los Indios, estando el Señor Virrey asomado a su ventana, de donde se veyá y se oya todo, se publicó la sentencia, y acotaron al dicho Indio, y se pegó fuego a la leña, donde estaban los Idolos"

El mismo Arriaga (1621) refiere que "en la primera visita, que se hizo desde Febrero del año pasado de mil seis cientos y diez y siete, hasta Iulio del mil seis cientos y diez y ocho", únicamente en la provincia de Huaylas, "son cinco mil seiscientos y noventa y quatro personas que se an confessado, seiscientos y sesenta y nueve, ministros de idolatria, lo que se an descubierto, y penitenciado por tales, sey cientos y tres Huacas principales, que se les an quitado, y tres mil quatro cientos y diez y ocho Conopas, quarenta y cinco Mamazaras, y otras tantas Conopas, ciento y ochenta y nueve Huancas (estas son diferentes a las Huacas) (sic.) seys cientos y diez y siete Malquis, y los Brujos que se castigaron, en los llanos sesenta y tres, las cunas que se quemaron, trecientos y cinquenta y siete, y quatrocientos y sesenta y siete cuerpos hurtados de la Iglesia, y no se an contado muchas aupas chacpas, ni chuchos, que tambien reverenciaron, y los guardan en sus casas, ni los Pactos, ni Axomamas, ni Micsazara, ni Huantayzara, ni otras cosas, en que tienen mil supersticiones, que todas se an quemado".

Un verdadero holocausto realizado inutilmente por cierto. El propio Arriaga (1621) tenía dudas acerca de la eficacia de tales procedimientos, como puede comprenderse del siguiente pasaje: "Y aunque se ha puesto suma diligencia en descubrir todo lo sobre dicho, y en quitalles todas estas cosas, no solo de los ojos, sino mucho más del corazón, con los continuos sermones, y catequismos, se puede temer mucho, que rayces tan arraygadas y antiguas no salgan, ni se

arranquen del todo con la primera reja, y para que no tornen a brotar, y se acaben de desarraygar, será menester segunda, y tercera reja".

El clero español, como se ve, luchaba con problemas culturales cuya solución estaba por encima de su capacidad. Se pensó que "el castigo, carcel, azote... fué la cosa mejor, más santa, buena y pía que se a hecho" (Arriaga, 1621) y que al destruir ídolos y sustituir elementos de la antigua religión por los del culto católico, se lograría implantar el cristianismo no sismático.

El fracaso del proceso evangelizador del clero español fue, en realidad, completo. Valcárcel (1945), de un modo general, ya puso de manifiesto este fenómeno al señalar que "las formas, las apariencias, son cristianas, pero el contenido es pagano". Arguedas (1952), asimismo, señala: "Está demostrado que la antigua religión pre-cristiana, especialmente en sus formas estructurales locales, no fué destruida ni siquiera profundamente perturbada en las comunidades fuertemente indígenas del Perú"

Mal puede hablarse entonces (Armas Medina, 1953) de un "cierto mestizaje consciente de ambas religiones" y tratar de demostrar mediante estadísticas, cuya interpretación es discutible, que el 97% de los habitantes del Perú son católicos, sobre todo cuando existe, contra esta última aseveración, "la declaración de las autoridades eclesidásticas de Lima, difundida por la prensa de México (Octubre 15, de 1950), afirmando que hay en el Perú 90,000 Indígenas que no tienen noción alguna de la religión", cristiana, se entiende (Comas, 1951).

Cuando se dice que: "La sincera fe católica del indio manifestada, dentro de su mentalidad ingenua y simple, tiene ciertamente múltiples testimonios que la acreditan, a pesar de las deficiencias y desvíos que puedan aquejar a sus prácticas religiosas" (Arorpide de la Flor, citado por Armas Medina), se está demostrando, no sólo desconocimiento del país, sino verdadero etnocentrismo, cuando no racismo, al atribuir al indígena, que constituye más de la mitad de la población peruana, una mentalidad ingenua y simple.

El aspecto menos conocido del proceso de aculturación en la conquista y colonización de América es, sin duda, el realizado por los procesos informales puesto que no se poseen, hasta el momento, documentos y pruebas que hagan mención a la llegada de objetos como las capillitas de santero, por ejemplo.

De todos modos, ejemplares de estas capillitas se producían en España hasta el siglo XIX y su tradición, como lo señala Subias Galter, se remonta a la época románica. Las mencionadas capillitas (Figs. 15 y 16) tienen sus equivalentes dentro de la producción actual americana, como el santiago boliviano (Fig. 12) y la caja con la efigie de San José (Fig. 19) conservada en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Los especímenes americanos, sin embargo, a diferencia de los peninsulares, presentan, en la parte inferior, al pie de las imágenes hagiográficas, imágenes zoomorfas.

Aun cuando no es posible probarlo, podemos suponer que, con la Conquista, por el proceso informal de aculturación, llegaron a América, capillitas de santero con efigies de Santiago y, probablemente, con efigies de santos patronos de devoción individual.

Foster (1959), como se ha señalado, emplea el término de proceso informal para designar "a todos aquellos mecanismos no planeados, mediante los cuales los hábitos personales de los inmigrantes, sus alimentos preferidos, supersticiones, prácticas de medicina popular, folklore, música, actitudes, creencias, esperanzas y aspiraciones, se conservan y practican en el nuevo país". El mismo Foster supone que, en estos aspectos, los elementos hispánicos se encontraban en competencia con los aborígenes, y por lo regular, sin una clara superioridad. Para la aculturación de estos elementos, "la motivación individual es un factor importante, pero a esta distancia en el tiempo, es difícil resolver cuáles eran estas motivaciones" (Foster, 1959). La misma área de difusión de los mal llamados retablos (croquis 1), plantea preguntas difíciles de responder. Objetos como el "templete misionero" en madera y pergamino policromados (*), aún cuando podría suponerse que derivan de las capillitas de santero, han estado sometidas a diferentes condiciones de cambio puesto que, si es correcta tal derivación, el cambio afectó la forma del objeto, pero no su sentido, lo que permite suponer que la función era idéntica a la que cumplía en España, esto es, enmarcada por los patronos de la religión católica.

Los misterios dentro de cajas, como el nacimiento en madera policromada, procedente de Quito, hoy en la Colección Elvira Veintemilla de Pereyra (**), que reciben así mismo, el nombre de retablos, poseen, en realidad, otro origen, y su cronología corresponde a mediados o fines del siglo XVIII, época en que Carlos III, al dejar el trono de Nápoles para ser emperador de España, llevó consigo la moda de los belenes. A los entalladores valencianos José Esteves Bonet y José Ginés, se les comisionó para realizar figuritas de Navidad, al estilo napolitano, para obsequiarlas al Príncipe de Asturias. La moda fue imitada en la corte, encomendándose trabajos similares a los artistas levantinos como Francisco Salzillo (1707-1783), el último de los maestros famosos o "el más destacado de nuestros escultores de la fase declinante del barroco", como lo denomina Pantorba (1952, p. 95); y, posteriormente, a Ramón Amadeu (1745-1821), que es mucho más "popular". Es cierto que entalladores pocos conocidos, como el granadino José Risueño (1665-1732) y la "Roldana" (***) habían reali-

(*) Reproducido en: Motivos Populares Argentinos, I Arte Popular, Edic. de la Municipalidad de Buenos Aires. Museo de Motivos Populares Argentinos "José Hernández": "Templete misionero", Lam. XIV.

(**) Reproducido en: Cultura Peruana, Vol. XVIII N° 115, Lima, enero de 1958: "Arte y tradición en los nacimientos".

(***) Da. Luisa Ignacio Roldán Ortega (1655-1704), hija del escultor Pedro Roldán a más de entallar imágenes de tamaño natural, modelaba y realizaba en terracota figuras de belenes, dentro de un "estilo popular", no obstante haber sido nombrada, en 1695, escultora de cámara de su Majestad. El de "la Roldana" es el único nombre de mujer que consigna Fernando de Araújo Gómez en su "Historia de la Cultura en España" en la que proporciona los nombres de 740 escultores, entre los Siglos XVI a XVIII. Pantorba, 1952).

zado con alguna anterioridad, imágenes en miniatura, y en tamaño natural, en cera, terracota y madera, para los **belenes** pero su producción estuvo, al parecer, destinada principalmente al pueblo.

La puesta en moda de los **belenes**, en la corte de España, debió ser imitada por la nobleza de las colonias, de suerte que en la segunda mitad del siglo XVII se comenzarían a producir en Huamanga (hoy Ayacucho) los **misterios** tallados en **pedra de Huamanga**, dentro de cajas, similares a los **sanmarksos**. La producción de estos **belenes**, que hoy ha vuelto a iniciarse (Fig. 20), es la que dejó de producirse al desaparecer las clases señoriales de origen colonial, hacia fines del siglo XIX, ya bien entrada la época republicana.

Todo esto, sin embargo, no explica las **cajas de imagineros** que, en Ayacucho recibieron el nombre de **sanmarksos**.

Como hipótesis podemos aventurar, sin embargo, que llegadas al Perú las **capillitas de santero**, dentro del **proceso informal** de aculturación, su producción tuvo condiciones favorables en Huamanga por haber sido este un centro de colonización y por las existencias de artistas y de materia prima, la **pedra de Huamanga**, necesaria.

La ciudad de Huamanga fue fundada por D. Jerónimo de Unzueta en 1539, con el nombre de San Juan de La Frontera, en el lugar que ocupaba la población indígena de Wamanqa; fue erigida como ciudad militar que debía proteger los intereses españoles, entre Jauja y Cusco, contra las hostilidades de la tropa de Manko Inka, fortificado en Vilcabamba (Willka-pampa). Un año más tarde, sin embargo, D. Alonso de Alvarado decidió trasladar la población a un lugar de clima más grato a los españoles, fundando el 25 de abril, en el asiento de la ciudadela incaica de Pukaray, en las proximidades del cerro Akuchimay, "una ciudad que fuese tan famosa como el Cusco".

En 1640 Huamanga contaba con 250 españoles, 200 españolas, 300 mestizos, 240 mestizas y, entre la ciudad y sus alrededores, 300 negros y 100 negras. Hacia 1790 la población era de 32,970 habitantes (Ruiz Flower, 1924). Raimondi (1942), que visitó Huamanga en 1862, dice que "contaba todavía, a pesar de haber disminuído notablemente la población, con unos 20,000 habitantes", mientras que el Diccionario Geográfico del Perú (Stiglich, 1922), indicaba tan sólo 9,000 habitantes.

A través de estos breves datos vemos que Huamanga fue una ciudad colonial. "Lo que distingue Ayacucho no es solamente el número de habitantes, sino que hay muchas familias decentes y acomodadas, que forman una buena sociedad, que es raro hallar en las poblaciones en el interior del Perú", anotaba Raimondi (1858), y luego: "Lo que hace ver que Ayacucho ha sido lugar favorecido por los españoles, el gran número de conventos, monasterios e iglesias que existen en la ciudad, si se tiene en cuenta su extensión. También se puede saber que ha sido una ciudad aristocrática, por el hecho de que casi todas las casas tienen cocheras destinadas a las calesas en uso en la colonia".

El número de la población indígena de Huamanga no fue establecido, pero en el año 1598, "se vió que en el distrito de Huamanga había muchos indios, en vista de lo cual se repartieron algunos para la mita de los vecinos" (Ruiz Flower, 1924). Y por orden expedida por el virrey Luis de Velazco, marqués de Salinas, en fecha 11 de noviembre de ese año, se hizo el repartimiento de 778 indios: "A la iglesia mayor uno, a la Merced, seis, a Santo Domingo, ocho a San Francisco, ocho; a las monjas de Santa Clara, veinticuatro; al hospital, diez; a la Cruzada, uno; al vicario, dos; a los curas, dos a cada uno; al corregidor, cinco; al aguacil mayor, uno; y entre los demás vecinos el resto de los 778 indios. De jornal tenían por cada día de trabajo, un real y cuartillo y dos comidas" (Ruiz Flower, *ibid*).

Para equipar las iglesias huamanguinas, más de treinta, y amoblar las residencias de la aristocracia provincial, fueron necesarios los talleres de artistas y artesanos, pintores, imagineros, ebanistas, etc. en los que, si en un comienzo se necesitaron maestros y oficiales peninsulares, debieron trabajar igualmente los aprendices indígenas y mestizos, que a su vez se convertirían en oficiales y maestros. Pero, a más de las técnicas llegadas de la península, se emplearon las técnicas indígenas por la existencia de la **pedra de Huamanga**. Cobo (1653), en su Historia del Nuevo Mundo, menciona ya las pequeñas esculturas talladas en **pedra de Huamanga**: "En la diócesis de Guamanga hay un gran cerro lleno de vetas de finísimo alabastro blanco como la nieve, de que se labran imágenes en bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas dondequiera que las llevan; y es tan blanda esta piedra, que remojada en agua la labran con un cuchillo". Paz Soldán (1862) señalaba asimismo: "Los Ayacuchanos se distinguen por su talento para la escultura, pues es increíble como se encuentra á cada paso á hombres del pueblo que sin ilustración é instrumentos hacen preciosas figuras con una piedra llamada de Huamanga, que es una especie de mármol", y Raimondi (1858) que estuvo en Ayacucho poco más o menos en la misma época, dice "Los habitantes de Ayacucho tienen también inclinación particular a la Escultura; y no es raro ver a individuos, sin principio alguno de dibujo, imitar de un modo admirable cualesquiera obra de arte o modelar la fisonomía de una persona que se le presente. El material que emplean en sus obras de escultura es la piedra de Huamanga, que no es otra cosa sino alabastro (sulfato de cal) (sic.) como el de Toscana en Italia".

Tanto Paz Soldán, al decir "hombres del pueblo" como el sabio italiano al señalar a "individuos sin principio alguno de dibujo", esto es, sin conocimientos eruditos de dibujo, se referían a los artistas tradicionales que, a juzgar por estas referencias, eran bastante numerosos a fines del siglo XIX. La obra de estos imagineros que trabajaban en **pedra de Huamanga**, y de los que trabajaban en **pasta de yeso**, abastecía a la población de un área bastante grande. "Huamanga equipó las millares de capillas e iglesias de la inmensa zona de la antigua confederación chanka. Durante mi niñez asistí, en un pueblo de la provincia de Lucanas, a la despedida que le hicieron a la Comisión que viajó a Ayacucho para traer una imagen de San Juan. El viaje duraba entonces seis días", refiere Arquedas (1959). Pero si juzgamos por ejemplares tallados en **pedra de Huamanga**, tanto crucifijos como figuritas de **nacimientos**, del siglo XIX, que se

podían hallar en la ciudad de Cusco aún después de 1930 (*), el área es considerablemente mayor.

Dos factores tuvieron especial importancia en la difusión de elementos culturales a partir de Huamanga: el régimen mercantil de la colonia y, más tarde, la importancia industrial y agrícola de Huamanga.

En efecto, el sistema de flotas establecido por Felipe II, en Real Cédula el 16 de Julio de 1561, disponiendo que se formasen anualmente "en el Río de la Ciudad de Sevilla, y Puertos de Cádiz, y Sanlúcar de Barrameda, dos Flotas, y una armada Real que vayan a las Indias" (Recopilación de Leyes, Libro 9, Título 30, Ley j. folio 3741. Madrid, 1791), una de ellas con destino a Nueva España, México actual, y otra a Tierra Firme, lo que es hoy Centro América y Colombia, lugar, éste último, donde se realizaban las transacciones comerciales en la Feria de Portobelo.

Emilio Romero (1949), dice: "El comercio era privilegio de un corto número de personas, y para asegurar esta política se cerró el Continente a la marina mercante de todo país, señalándose, como único mercado de ventas al por mayor a Portobelo".

Todas las mercaderías destinadas al consumo de América del Sur, una vez adquiridas en Portobelo, eran transportadas a través del Istmo de Panamá para ser embarcadas nuevamente con destino al Perú, donde se descargaban en los puertos de Payta —las de mayor valor para ser transportadas a Lima por caminos de herradura— y el Callao. En Lima se vendían a los comerciantes que, a su vez, daban lugar a su circulación por el resto del Continente.

El principal camino, o Camino Real, que unía la ciudad de los Reyes con la de Buenos Aires era la ruta de Wamanga, Cuzco, Chucuito, Potosí y Tucumán. Vásquez de Espinoza proporciona, en su Compendio (1630) extensos detalles acerca de las poblaciones, caminos, distancias en leguas y jornadas de la ruta hacia "la tierra de arriba". "Este pueblo —dice, por ejemplo, refiriéndose a Guanta, a cinco leguas de la ciudad de San Joan de la Victoria de Gamanga— es de mucho trato, y recreo, assi por su fertilidad y buen temple, como por ser Camino Real de Lima, y además prouincias para el Cusco, Potosí y toda la tierra de arriba".

El sistema de flotas duró hasta mediados del siglo XVII, pero aún después que, en 1768, se abrió el puerto de Buenos Aires al comercio de ultramar, el tráfico establecido entre la ciudad de Huamanga y el Alto Perú, y con el Virreynato de La Plata, continuó de-

(*) Algunas de estas imágenes fueron donadas por el autor al Museo de Arte Popular organizado por la Sociedad Peruana de Folklore, museo que, con el nombre de "Victor Navarro del Aguila", la Sociedad Peruana de Folklore transfirió para su conservación e incremento a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional del Cusco. Al respecto se encontrarán mayores datos en "Archivos Peruanos de Folklore", N° 1, Cusco.

bido a las exportaciones de los obrajes bajo-peruanos y de las minas de Huancavelica.

Potosí consumía 6,000 quintales de azogue de Huancavelica al año", dice Emilio Romero (1949). Además, "como prueba de la importancia de la industria de tejidos en el Perú Colonial, reproducimos las estadísticas de exportación del año 1790, en la siguiente forma: "Exportación del bajo Perú a Tierra Firme, España, Filipinas, Guayaquil 84,374 pesos fuertes (*)

Exportación del bajo Perú a Chile y Buenos Aires..... 577,532 pesos fuertes" producción de la que se calculaba 300,000 pesos fuertes para Ayacucho, como señala el mismo autor.

Una idea del volumen de la exportación de uno solo de los obrajes de Huamanga a Potosí, el año 1789, puede darla la reclamación que por cobro indebido de alcabalas formulara el Convento de Santa Clara de Ayacucho, propietario del Obraje de Pomacocha (**). Además, en Pakayqasa existía otro gran obraje, con más de mil operarios, de uno y otro sexo, y en Qaqamarka, en las sierras de Vischongos, "uno de los más importantes de la región, a juzgar por los restos que todavía quedaban hasta comienzos del presente siglo" (Ruiz Flower 1924).

Sobre este obraje de Qaqamarka, Fernando Silva Santisteban (1964) dice que fue fundado hacia 1570 por Diego de Guillén de Mendoza, y que proveía a la gente de las minas de Huancavelica. En 1625, el descendiente del fundador, Hernán Guillén, recibía en reparo 60 indios tributarios. Este mismo autor menciona otro obraje importante en Chinchero, en la jurisdicción de Vicalshuamán, que en 1600 pertenecía a Jerónimo de Oré (pp. 146-147).

A más de la producción de los obrajes de Huamanga se exportaba la manufactura de las curtidurías, que alcanzó hasta un volumen equivalente a 800,000 pesos fuertes el año 1790 (Ruiz Flower ibid).

Los arrieros jugaron un papel importantísimo en la difusión.

Karmenqa era, y es hasta hoy, el barrio de los arrieros huamanguinos, y como señala Emilio Romero (1949) "el servicio de cargadores y arrieraje se hizo también a costa del indio. Los repartimientos de mulas hechos por el Corregidor eran bárbaros, pues costando las mulas 18 pesos se obligaba a los indios a comprarlas por 40, que jamás podían pagar. Entre tanto debían mantenerlas, cuidarlas y ponerlas al servicio del acreedor, mientras no satisficieran su precio. De los fletes del arrieraje recibía el amo 50 por ciento y el resto era dado al fletador para gastos de alimentación de las bestias durante

(*) Se indican únicamente los totales de las cifras consignadas por el Dr. Romero.

(**) Mendizábal Losack, Emilio: "Dos documentos sobre obrajes de Huamanga", Revista del Museo Nacional, T. XXVII, pp. 173-282, Lima 1958.

el viaje. Este debían de hacerlo los indios llevando sus alimentos y respondiendo por las mulas muertas; en tal caso debían fletar a su costa otra acémila para hacer llegar la carga a su destino".

En la actualidad los arrieros *qarmenqinos*, al emprender sus viajes, llevan consigo el cajon del Padre San Antonio, pequeñas cajas de madera, con una decoración similar a los *sanmarkos*, sus acémilas cargadas de mercancías, y el perro. Un cajon del Padre San Antonio es igual al de San José (Fig. 19), con la única variante en las imágenes. Estos *cajones*, como elementos mágicos, protegen a los arrieros contra las eventualidades y contratiempos que se les puedan presentar en sus largos viajes a través de la cordillera. A veces, durante toda una jornada, o más, los arrieros no encuentran en el camino ningún ser viviente; en sus viajes, pues, quedan librados a su resistencia y a sus conocimientos para enfrentar las tempestades, las pérdidas de animales, las enfermedades y el mundo sobrenatural que puebla el ande de *almas, condenados, suprays* y otros seres fabulosos de la demonología indo cristiana.

El área de las *cajas de imagineros* es el área que atravesaba la ruta que siguieron las mercaderías del Bajo al Alto Perú, de Huamanga Huancavelica, de Huamanga a Andahuaylas, Chucuito, que es la ruta que siguen aún hoy para comerciar con el Collao, siguiendo las cordilleras de la sierra de Arequipa, evitando el valle del Cusco por causas no establecidas claramente.

Es esta área en donde la *capillita de santero* hispánica, bajo los patrones culturales indígenas, sufre los cambios que la convierten en *sanmarkos*.

El catequizador español, como se ha señalado al citar al Padre Arriaga (1621), fomentaría la producción de los imagineros, producción que no era abastecida íntegramente por los maestros españoles sino, principalmente, por mestizos e indígenas más o menos aculturados. La imagen cumplía, nuevamente, la función que había desempeñado en la cristianización de los pueblos "bárbaros" de Europa: "El arte y la imagen —como ha señalado Guillet (1947)— acuden en beneficio de la religión y como creadas y concebidas en un principio por la piedad, crean a su vez la piedad y ayudan al fiel a imaginarse lo divino"

Que la imagen no coincidiese exactamente con determinados patrones artísticos hispánicos no tenía mayor importancia para el catequizador, lo importante era que la imagen existiese y se le rindiese culto. Las Sinodales de Huamanga (1672) por ejemplo así lo establecen en su capítulo XVIII al tratar "De la Veneración de la Santa Cruz, y de los Santos". Dicen: "La adoración de *dulia* que es profunda se deue a nuestra Señora Virgen Santissima. Y la adoración de *hyperdulia*, a los Santos y a sus sagradas Imágenes, las quales nos propone la Santa Iglesia para mouernos con ellas a la deuocion de sus Originales, assi lo deuen predicar, e en señar los Curas a los Indios, y que aquella veneración no se da a lo material, sino a lo que representan"

La Iglesia, sin embargo, no consiguió más que imponer el aspecto formal, según se ha señalado páginas adelante, y en el proceso de transformación de la capillita de santero hispánica en el *sanmarkos* peruano nos quedará la duda, mientras no se cuente con mayores informaciones que podrán proporcionar documentos hoy ignorados en los archivos, o el hallazgo de objetos y pinturas, conservados en las casas de los pastores andinos, cuál fue el papel que jugaron los arrieros, por una parte, los imagineros por otra, y los propios pastores que son quienes adquieren los cajones de *sanmarkos*.

En las provincias del Sur del departamento del Cusco, en un área de influencia Colla, se han hallado, no hace muchos años, pinturas realizadas por indígenas hacia mediados o fines del siglo XVIII (*). Por los ejemplares conocidos vemos, siguen el mismo patrón: en la parte alta, y en dirección a las manecillas del reloj, los apóstoles Marcos y Lucas, Juan, el evangelista, Santiago ecuestre, representaciones de auquénidos; en la parte central en dimensiones mucho más reducidas, la pastora ordeñando una vaca, la representación de otra pastora y de ganado ovino y de perros, y, en la parte inferior, un arcángel, Isidro Labrador, en actitud de guiar una yunta, y un ave; decorando el fondo de la tela aparecen numerosas flores (Fig. 21).

Es importante destacar que esta decoración floral corresponde a la concepción medieval europea del cielo. El clérigo Teófilo, en el siglo XII, en su tratado de pintura dice: "Al adornar los cielos rasos y las paredes con obras variadas y colores diversos, de cierta manera habeis expuesto a los ojos de los fieles el paraíso de Dios decorado con innumerables flores. Habeis llegado a hacer loar al Creador en la Creación y a mostrar a Dios admirable en su obra. El ojo humano no sabe al principio en cual objeto detenerse. Si contempla los cielos rasos, los ve floridos como tejidos brillantes. Si observa las paredes éstas son deliciosos jardines". (Venturi, 1949, p. 60).

Esta concepción medieval llegó a América como puede verse todavía en capillas como la de Kaminkunka, o en la iglesia de Huarro (Waroq) o en la de Andahuaylillas (Andawaylillas), todas en la provincia de Quispicanchis del departamento del Cusco, concepción que se halla aún entre los indígenas de algunas de las provincias del Cusco. De acuerdo a creencias que tienen vigencia, los niños que fallecen antes de los siete años se convierten en ángeles que tendrán a su cuidado los jardines del Cielo. Para que puedan cumplir con tal tarea se les da sepultura con pequeñas vasijas, que emplearán para transportar el agua con que regarán los jardines del paraíso y herramientas en miniatura, para el cultivo de las plantas.

Morote Best (1958), refiriéndose a las concepciones "mítico-filosófico-religiosas" de los indígenas *q'ero* de la provincia de Paucar-

(*) Inicialmente fueron halladas por el pintor cusqueño Mariano Fuentes Lira. Conocida su existencia por los intermediarios y agentes de los coleccionistas de Lima, las pinturas fueron adquiridas y enviadas a Lima, donde se encuentran en las colecciones de la Srta. Elvira Luza y en la de D. Manuel Mujica Gallo.

tambo del departamento del Cusco, escribe: "El Mundo de Arriba es un campo muy vasto sembrado de helada paja; de repente hay un espacio con cultivos de flores de que cuidan los espíritus de los niños; por eso se les entierra con herramientas de labranza en miniatura y con menudas escobitas". Y Núñez del Prado (1952), al tratar de los funerales de infantes en Chincheros, en la provincia de Urubamba, en el mismo departamento, dice: "Al día siguiente a la noche del velorio, debe hacerse el entierro después de la puesta del sol, y las personas que tengan niños que han muerto antes, pueden, si lo desean, enviar para sus hijos herramientas en miniatura, sin son varones y si son mujeres, flores de "qantu" (*) que al llegar al cielo han de convertirse en diminutos cántaros para el transporte de agua".

La misma concepción del cielo florido aparece en las cajas de los *sanmarkos*, y básicamente, éstos, los *sanmarkos*, parecen ser la elaboración posterior, y más complicada, de la concepción representada en estas pinturas.

El área de estas pinturas, Canas y Espinar, es, como se ha dicho Colla. Los Colla, como ha señalado Murra (1944) "eran famosos en toda la región andina como criadores de auquénidos y los de Chucuito explotaban grandes rebaños de llamas y alpacas" (p. 5). Este autor indica, además: "que en zonas enteras del Tahuantinsuyo septentrional no había auquénidos... En Huánuco, región cuya economía es mejor conocida (**), comunidades enteras carecían de llamas; una comunidad de 100 habitantes declaró sólo 33 animales, seis de los cuales eran de un curaca local" (p. 7); por el contrario, "en 1567, las 3,042 familias de Juli declararon un "hato de comunidad" de 16,846 cabezas, pero no se dice tal cifra incluía los animales correspondientes a familias particulares y a los *mallku* (jefes de las etnias)" (Ibid., p. 5).

En base a La Visita de la Provincia de Chucuito, 1567-1568 de Garcí Diez de San Miguel, nosotros calculamos (***) sobre las declaraciones de los anansayas y lurinsayas de Chucuito, Acora, Ilave, Juli, Pomata y Zepita, que los *lupaca*, poseían 48,030 cabezas de ganado, cifra muy inferior a la real, puesto que no figuran en las declaraciones el ganado de las familias de Yunguyo. Por otra parte, las cifras eran disminuídas por, como dice Murra, por "el temor de que los europeos descubrieran la cuantía de los recursos *Lupaca*" (ibid., p. 6). La cantidad de pastores era, indudablemente numerosa

(*) *Cantua fuxifolia* Cussieu.

(**) Ortiz de Zúñiga, Iñigo: Visita fecha por mandato de su Magestad, (1562), en Revista del Archivo Nacional del Perú, Lima, 1920-25, 1955-60. Citado por Murra, 1964.

(***) Seminario de Etnohistoria dirigido por el Dr. John V. Murra: Párrafos seleccionados de documentos del Archivo General de Indias de Sevilla (España), Justicia, legajo N° 479: La Visita de la Provincia de Chucuito, 1567-1568, por Garcí Diez de San Miguel, Recopilado y publicado con un estudio biográfico por Waldemar Espinosa Soriano, Huancayo, 1962. Mimeografiado por el Departamento de Antropología de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963.

puesto que según se declaró, fol. 72 v de la *Visita*, "los ganados... se crían y multiplican mui poco e con mucho trabajo y dificultad asi porque por ser el beneficio dificultoso no pueden guardar y beneficiar una persona mas hasta 30 e quando mucho 40 cauezas como por la esterilidad de los pastos e falta de agua que ai" (*).

Para el cuidado y manejo de este ganado, como señala Murra: "sabemos que antes de la Conquista española y también antes de la expansión incaica ya había en los Andes pastores que no hacían otra cosa y vivían en la puna de los centros de población. Dichos pastores seguían perteneciendo socialmente a su grupo de parentesco. Su aislamiento no los privaba de sus derechos automáticos a las tierras de cultivo que trabajaban sus deudos para ellos" (Ibid. p. 5).

Estos pastores aislados de los centros poblados, y consecuentemente de las *doctrinas*, cuando se llevaba a cabo la cristinización de los indígenas debían preocupar a las autoridades españolas. Toledo (1575) en la Ordenanza viii, Título VIII, Lib. II de Ordenanzas de Indios, disponía: "Iten, ordeno, y mando, que ningún Indio esté en las punas, o partes donde guardan sus ganados y los de la Comunidad más tiempo de seis meses sin venir al pueblo, para q' con su casa sea visitada por el Cura del repartimiento, y se les administren los Sacramentos, atento a q' soy informado ay Indios dela puna ocupados en guardar ganados assi suyos como de la Comunidad muchos años sin venir a poblado, ni venir como son obligados Christianamente; y el Cazique, o Principal q' se averiguare aver tenido en campo ocupados Indios algunos, o que los dexan estar de su voluntad más tiempo q' es dicho, incurra en pena de dos años de suspensión del tal cargo, los quales cumpla desterrado veinte leguas á la redonda de la Provincia donde sucedire".

"Orden ix. Iten, porq' cesse lo contenido en el capítulo antes deste, y los dichos Pastores vengar a entender la obligación q' tienen al ser Christianos en el grado de los demás, se encarga mucho al Secerdote que está o estuviese por Cura de los dichos pueblos, tenga memoria particular de todos los Pastores q' ay, y hubiese en el distrito de cada uno, para q' cada Domingo vengán á Missa, y á la Dotrina, ó los más q' pudiesen dellos, que á lo menos sean la mitad, y el otro Domingo la otra mitad en esta manera. Que de quatro vengán dos, y de dos uno y del uno el un Domingo su mujer y sus hijos el otro, porque viniendo todos el ganado no que de sin guarda; y aya Alguazil aparte que tenga Quipo de los dichos Pastores, y cuydado de recogerlos cada Domingo en ruedas aparte, y al tiempo q' quieran entrar en la Iglesia a Missa den noticia á los dichos Curas de los que faltan, para que sean traídos, y azotados por ello; y assi mismo tengan cuenta de saber si son Christianos los niños, ó niñas que traxeren de poca edad, para que se bautizen los que no lo fueren".

(*) Dato fichado por el Dr. Murra, que tuvo la amabilidad de poner a nuestra disposición su fichero.

"Orden. x. Y por que estoy informado, q' ay guarda de ganados de Caziques, y Principales, y de Indios particulares algunos Indios Infieles, los quales estan amancebados; y que assí mismo ay en la dicha guarda Indios Christianos q' tienen hijos sin bautizar. Mando que á los tales traygan á los pueblos ante sus Curas dentro de vn mes de la publicación destas ordenanzas, para que los enseñen, y bautizen, y el tiempo que en ello se detuyieren los dichos Infieles los dichos Caziques principales, o Indios particulares q' esten ocupados en sus servicios, y guardas les darán a su costa de comer, pues por su causa padecen los susodichos, teniendo obligación como sus mayores de los advertir, y traer á ello. Y no consentirán los Curas, que los tales Infieles salgan de los dichos pueblos hasta tanto q' sepan la dotrina, y consigan el dicho Sacramento, si á su caso alguno presente no quisiere recibirlo. Y de aquí en adelante no tengan en los dichos ganados, ni en otras haciendas Indios ninguno q' sea Infiel, so pena, en cada caso de los susodichos que no cumplieren, cien pesos de oro para la caja de la Comunidad del pueblo y que a su costa embiará a traer los susodichos, y á su riesgo se dexara sin guarda los dichos sus ganados" (Fols. 143-144).

Es difícil establecer en que medida se logró la catequización de los pastores puesto que, a lo más, se exigía su bautizo. La disposición de que concurriesen a misa, y a la doctrina, dominicalmente, es posible que no se cumpliera dado que, aún en la actualidad, ello significa la ausencia de los pastores, de las estancias donde habitan, de tres dias en algunos casos, y más aún, en otros.

Podemos suponer, consecuentemente, que la elaboración del sentido de los *sanmarkos* se haya realizado en las provincias al Sur de Ayacucho, y que los imagineros adecuaron su producción a las necesidades de los pastores. Los arrieros, que primero difundieron las cajas de los imagineros, más tarde recibirían indicaciones precisas acerca del contenido que debían tener éstas al ser adoptadas por los pastores.

Si esto fue así, los *sanmarkos* comenzarían a tomar su forma actual hacia fines del s. XVIII, agregándose con el tiempo, por causas que no es posible establecer con los conocimientos hoy disponibles, un mayor número de imágenes.

4: Los *sanmarkos* y los pastores.

Un *sanmarkos*, como se ha indicado, es un caja de madera, pintada al temple con una decoración floral, conteniendo un mínimo de 24 figuras y un máximo de 41, de acuerdo a los ocho ejemplares que hemos examinado y a las cuatro versiones proporcionadas por los mismos imagineros. Estadísticamente la media es de 35 imágenes y la mediana de 38, si tomamos en cuenta todas las imágenes. Si excluimos las imágenes duplicadas o triplicadas, tenemos un mínimo de 24 imágenes y un máximo de 36, siendo la media y la mediana de 30.

Para nuestro análisis consideramos que la actividad ganadera constituye un complejo cultural, adoptando la terminología de Hers-

kovits (1948), consecuentemente, dentro de este complejo, el *sanmarcos* es, entre otras, y para nuestro punto de partida, "la unidad más pequeña identificable". Cada una de las imágenes la consideramos un ítem. Identificadas las imágenes con las informaciones que nos proporcionaron los imagineros, a fin de establecer la frecuencia de los ítems, consignados a cada imagen un número, al mismo tiempo que establecíamos el cardinal I para indicar el "primer piso", o compartimiento superior de la caja, y el II, para el inferior, considerado como el "segundo piso" por los imagineros.

En la relación que sigue, la primera cifra corresponde al número de orden en que aparecen las imágenes (ítems) de los *sanmarcos* analizados, contando en el sentido de las manecillas del reloj, y pasando del primer al segundo piso; el cardinal, como se ha señalado, indica el piso en que se halla la figura, y la tercera cifra corresponde a la clave empleada, la que va seguida del nombre dado por los propios imagineros a cada una de las figuras.

La cifra que aparece en primer término identifica al espécimen o a la versión proporcionada por el imaginero, estableciéndose:

- MCP 47—138 : Museo Nacional de la Cultura Peruana, espécimen 47/138.
 MCP 47—183 : Museo Nacional de la Cultura Peruana, espécimen 47/183.
 MCP 48—18 : Museo Nacional de la Cultura Peruana, espécimen 48/18.
 MCP 48—92 : Museo Nacional de la Cultura Peruana, espécimen 48/92.
 MCP 48—463 : Museo Nacional de la Cultura Peruana, espécimen 48/463.
 NUP—CEL : Núñez padre, espécimen perteneciente a la Colección Elvira Luza.

- JLO—50 : Versión del imaginero Joaquín López Antay, recopilado por José María Arguedas en el año 1950.
 JPA—57 : Versión del imaginero Jesús Palomino, recopilado por el autor en el año de 1957.
 FNU—57 : Versión de la imaginera Vda. de Núñez (*), recopilada por el autor en el año de 1957.
 JUR—57 : Versión de los imagineros hermanos Julio y Jesús Urbano, recopilada por el autor en el año 1957.
 NUH—CEL : Núñez hijo, espécimen pertenecientes a la Colección Elvira Luza.
 MCP 58—14 : Museo Nacional de la Cultura Peruana, espécimen 58/14.

Debiéndose aclarar: la primera cifra, en los espécimen del Museo Nacional de la Cultura Peruana corresponde al año en que fue

(*) La propia imaginera nos dio, como su nombre, el de Felicitas, figurando en el catálogo de "Exposición de Retablos. Colección de la Srta. Alicia Bustamante", con el nombre de Gregoria.

adquirido el objeto; no se conoce la fecha en que fueron adquiridos los especímenes de la Colección de la Srta. Elvira Luza, por no recordarlos la coleccionista, pero se ha colocado, lógicamente, en primer lugar el *sanmarkos* realizado por el imaginero Lucas Núñez, por haber aprendido el oficio de éste la esposa, y posteriormente el hijo.

La versión dada por Arguedas (1958) es la siguiente:

En el piso alto figuran los patrones de los animales:

"Santa Inés, patrón del cabra.
 San Marcos, patrón del toro.
 San Juan Baustista, patrón del oveja.
 San Lucas, patrón del león.
 San Antonio, patrón de las mulas y de los viajeros.
 A veces, Santiago, que es el rayo y jefe de los ganados".

En el piso de abajo se representar "Las Pasiones", de la siguiente manera: "El patrón (dueño de tierras y ganado) (sic.), en medio. Delante una mesa con su tinta y su pluma; una jarrita de chicha, una botellita de "trago" (aguardiente) (sic). Esa tinta pluma manda a los indios para que agarren a un ladroncito; lo traen delante del patrón. ¿Qué cosa ha robado? ¿Una oveja, aos ovejas?. Entonces échele látigo —dice el patrón— y letigaban ese indiecito, delante del patrón, amarrado al árbol. Despues seguia la esposa del ladrón, delante del patrón, rojillando. También está malogrado la esposa del ladrón, roto la capeza. Rodillando rogaba al patrón: "Amallay, taytay, asutichiyñacnu, ñian ñakarunña" (Ya no más, papacito: no lo hagas azotar más. Ya ha padecido) (sic.) Don Joaquín interrumpe su descripción, y añade, como si en el instante estuvieran ocurriendo los sucesos: "Así pues habla y más todavía dice: ¡Un montón de cojudeces!

junto con "las pasiones" se ve "Un reunión en el campo", contesta Don Joaquín cuando le pregunto por el significado de la presencia de los unimales que rodean a los personajes que ha descrito. "No es herranza —afirma— es reunión". Porque la apariencia de la escena recuerda las escenas de la fiesta de la marca del ganado y yo se lo advierto.

En la "Reunión" figuran los siguientes animales y personas:

"Turu sak'tachkak (tumbador del toro)
 Jarawikuchkak (cantante de jarawi, canción implorativa)
 Tinya wak'tachkak (Tocador de tinya)
 Kisillu K'apchichkak; ladumpi allk'ochampas tiachkak (la amasadora de queso; su perrito está a su lado, sentadito)
 Toro corneta tocachkak (Tocador de corneta, hecha de cuernos de toro)
 Atok'cha richkak': oveja suask'antapas apaspa (El zorrillo llevándose la oveja que ha robado)
 Wiskacha pituchakuschakak (Una vizcacha con las manos empalmadas)

Patrón ladumpi warmicha puchkachkak (Una mujercita hila al lado del patrón)

Runacha quena tocachakak' (Un indiecito tocando quena)

Torocho, llamacha tiakuchkak (Toro y llama, sentados)

Warmicha vaca chawachkan (Mujercita ordeñando una vaca)

Altupi kondor muyuchkan (Un cóndor vuela en las alturas)

Yutucha tapampi (Una perdiz en su nido)

Ovejacha tiachkak' (Una oveja sentada)

Ovejacha wawan ñuñunchichkak' (Una ovejita le da de mamar a su hijo)

Viajero mulachanta k'atispa richkan charanguchanta tocaspa, triste takispa (Un viajero arreando su mula, toca su charango, y canta muy triste)

Algunos animalitos se ponen junto a sus Santos Patrones y el cóndor en su arriba (En lo alto) (sic.)" (pp. 152 - 154).

Según la información de los hermanos Dn. Julio y Dn. Jesús Urbano (*) recogido en Wamanaga, en un "cajón sanmarkos para ganaderos" figuran:

"Santa Elena, Patrona de chivo y cabras (**)

San Lucas, Patrón de animales salvajes, león (sic.) tigre y otros:

San Juan, Patrono de oveja

San Marcos, Patrono de ganado vacuno

San Antonio Mulua (sic.) Patrón de mulas y burros

Warmicha wawa kepichkak —mujercita que carga a su criatura—, mujer cargando su wawa rogando a los santos para que se conserven sus ganados

cabra - chivo

Viscacha

burro

aqchi (***)

carnerito

warmi mikuq apachkak —mujercita llevando comida suwa asotek richkak, está yendo a echar látigo al abigeo charango tochakak, pastor con charango

Kisillu kurpachkak, mujer que hace quisillo —quesillo—

arrieruchan, arriero

allkocha, perrito

otro con charango

puchkachkak wawa kepintin, mujer que carga su wawa y hila (sic.) es pastora, sale con sus ganados y tiene misión de hilar cabrita

yuthu dentro de waylla-ichu, perdís en unas pajas largas

kisillo en un poto (****)

perrito está con gana de comer al quisillo

atok wallpa apachkan, zorro llevando la gallina

(*) Tanto la versión en runa simi como la castellana fueron proporcionadas por los informantes y en el texto se dan en negrita.

(**) "Chivo", según informaron es el macho cabrío, y cabra, la hembra.

(***) Aqchi: gavián

(****) Poto: mate: recipiente. Lagenaria.

lekles —ave silvestre

Kondor altun phawachkan, cóndor está volando por el aire mirando a los recién nacidos, lo come. Está cuidando de arriba”.

En el “segundo piso”:

“Karwichkan, en la herransa canta para la herra, para principiar la herra o se la marca. Es canto especial para la hierra Arpa tokachkak, está tocando arpa en la herransa patrón, es como hacendado, como jefe se sienta para ver la marca, Ganado es de otros, de santos, patrón aqha conbidakuchkan, chicha invitan a la gente llama.

turuk saktachkan o peluchkan, ya está poniendo la marca, ya está agarrando a toro para poner la marca.

Takitakichkan, ya está cantando cuando pone la marca, se acompaña con tinya

misa mastaskak, la misa (*) donde está su chicha, su trago —aguardiente de caña—.

cornita tokachka, toca wajra phuku —corneta hecha de cuernos de toro—.

Kewilla kewaila, para comenzar la marca cogen con el bosta de la vaca.

marka churachkak o fierruchkan, el toro ya está gritando wajiji waka chawachkak, ordena la vaca.

un abigeo está amarrado, ya está castigando, hasta el potó (***) está lleno de sangre tanta latigera también le han tirado”.

Don Jesús Palomino, igualmente imaginero, proporcionó la siguiente información (***).

“El 25 de agosto festigan (festejan) a sus animales. Usan entonces “retablo” en que está la “pasión”, al pie de los animales y el dueño. En el primer piso están:

San Juan Bautista, al centro, Patrono de las ovejas, y a su izquierda.

San Marcos, Patrono de reses, al (costado) derecho.

San Lucas, Patrono de las cabras

Santa Elena a la izquierda, Patrona de las cabras y ovejas.

El jefe grande es Padre San Antonio, padre de los viajeros. Patrono de caballos, (que lleva (en el sanmarkos) a más de sus bestias, león, su perrito.

Delante, siempre en el primer piso, se encuentran, además: “Sus animales que se ve raras veces”

la perdís.

(*) Mesa.

(**) Nalgas.

(***) La versión del informante está dada en negrita.

patitos sambullia (zambullidor), que está en las lagunas más peligrosas.

flamingo (flamenco), cabeza con manchas (*).

ujujuy, tamaño de gallina, negrita, sin cola.

las wallatas, blancas con manchas negras.

el pito, (**) que es más buscado (por los compradores de los sanmarkos, si no hay no lo llaman por "retablo"; es de tamaño de ...de tamaño así...pico largo, amarillo, con manchas negras y en su nuca pluma bien colorada.

sungaños patitos.

el cóndor, (que) es el animal de los cerros, lo velan para que no ataque llaman witre

En el "segundo piso":

bueyes araderos

el ganado más querido, de par en par

sus cabritas

sus ovejitas

llama,

el marcador que pone la marca a la vaca,

un mortero donde dan agua (al ganado), es de piedra,

chicoro (Rc), plato donde lo ponen quesos y quesillos.

una mujercita que canta y da los tonos de San Marcos (**).

y el que toca su tinya.

y su corneta (****).

un hombrecito que coge toro, es el que domina al toro para sus yugus (yugo), es San Isidro.

un abogado como juez, está con su misa (mesa) y una mujer demandada por ladrona, y un ladrón amarra a árbol.

el azotero (el que azota).

el peón o pastor,

y la pastora,

con su par de perros.

y los mismos dueños o ganaderos con su kipe (*****), hilando, y su honda al cuello.

el zorro (que) llaman "kuro".

De acuerdo a Da. Felicitas Núñez (*****) en un "sanmarkos" tenemos:

Santa Inés, Patrona de cabras,

San Lucas, de toro.

San Juan, Patrono de ovejas.

San Marcos, de vacas.

San Antonio, de caballos.

charanguero, arriero es,

(*) Pariwana.

(**) Hak'ayllo.

(***) Harawi.

(****) Waqra-phuku.

(*****) Q'epe: atado, lio que se lleva sobre la espalda.

(*****) La versión dada por la informante está dada en negrita.

sus animales (del arriero) con su carga.
 llama,
 cabra,
 yuthu (perdiz)
 akaqlo (*)
 perros.
 ovejas.
 y 4 pastores.

En el "segundo piso".

el que marca (el ganado)
 corneta (músico con waqra phuku).
 cantora de harawi
 y lo acompaña (a la cantora) con tinya
 la patrona (del ganado) con chicha y trago (aguardiente de caña)
 patrón (**) con su libro y palmeta (***).
 ladrona llevando en su mano la cabeza del ganado (que robó)
 el ladrón amarado a árbol
 azotec (el que azota al ladrón)
 hombre corta su pelo de toro santuya churanapaq (para poner
 a los santos), limpian primero (a la res)
 mujer hace quisillos
 lechera (vaca lechera)
 mujer (que) ordeña (una vaca)
 sus animalitos
 perro
 quisillo (en un recipiente)

Empleando en método "de por sí-bastante árido y fatigoso", que señalaba Meumann (1947, p. 42) para el análisis de la creación artística, tenemos:

MCP—47—183

1	I	2	San Lucas	10	I	52	peón
2	I	3	San Juan	11	I	26	cóndor
3	I	5	San Antonio	12	I	37	toro
4	I	4	San Marcos	13	I	40	oveja
5	I	17	waqra phuku	14	I	31	pato
6	I	33	vizcacha	15	I	27	pito
7	I	41	cabra	16	I	39	bestia con carga
8	I	51	pastora cargando ove- ja	17	I	49	calavera
9	I	25	arriero con charango	18	II	7	pastora hilando

(*) "Pito", ave.

(**) Tenemos reservas acerca del dato pues la respuesta le fué sugerida por nuestra acompañante ocasional, quien le preguntó si aquella figura representaba al patrón, a lo que la informante asintió.

(***) Instrumento de castigo. Se empleaba para castigar a los indios hacia fines del siglo pasado, según nos dijo hace años, un informante de edad avanzada, en la ciudad del Cuzco, en 1957.

19 II	20	marcador del ganado	27 II	12	ordeñadora
20 II	22	abigeo	28 II	10	quesillera
21 II	21	juez-patrón	29 II	52	peón
22 II	17	waqra phuku	30 II	44	quesillo
23 II	9	cantora de harawi	31 II	45	chicoro
24 II	8	tocadora de tinya	32 II	42	perro
25 II	11	abigea	33 II	34	zorro
26 II	19	tumbador del toro	34 II	45	chicoro

MCP—47—138

1 I	4	San Marcos	13 I	34	zorro
2 I	2	San Lucas	14 I	26	cóndor
3 I	3	San Juan			
4 I	13	patrona llevando chi- cha	15 II	9	cantora de harawi
5 I	22	abigeo	16 II	8	tocadora de tinya
6 I	21	patrón	17 II	19	tumbador del toro
7 I	28	perdiz	18 II	20	marcador del ganado
8 I	33	vizcacha	19 II	12	ordeñadora de vacas
9 I	40	oveja	20 II	37	toro
10 I	11	mujer del ladrón	21 II	42	perro
11 I	28	perdiz	22 II	17	waqra phuku
12 I	27	pito	23 II	44	quesillo
			24 II	47	banco
			25 II	10	quesillera

MCP—48—18

1 I	4	San Marcos	21 II	17	waqra phuku
2 I	1	Santa Inés	22 II	21	patrón-juez
3 I	3	San Juan	23 II	7	pastora hilando
4 I	2	San Lucas	24 II	11	abigea
5 I	5	San Antonio	25 II	22	abigeo
6 I	19	tumbador de toro	26 II	25	charanguero
7 I	19	tumbador de toro	27 II	10	quesillera
8 I	20	marcador de ganado	28 II	17	waqra phuku
9 I	25	arriero	29 II	27	toro
10 I	39	bestia con carga	30 II	12	ordeñadora de vacas
11 I	18	arpista	31 II	48	mates
12 I	37	toro	32 II	41	cabra
13 I	19	tumbador de toro	33 II	40	oveja
14 I	39	bestia con carga	34 II	40	oveja
15 I	31	pato	35 II	41	cabra
16 I	31	pato	36 II	40	oveja
17 I	27	pito	37 II	8	tocadora de tinya
18 I	42	perro	38 II	40	oveja
			39 II	44	mate con quesillo
19 II	9	cantora de harawi	40 II	45	chicoro
20 II	8	tocadora de tinya			

MCP—48—92

1 I	5	San Antonio	2 I	4	San Marcos
-----	---	-------------	-----	---	------------

3	I	3	San Juan	22	II	22	abigeo
4	I	2	San Lucas	23	II	17	waqra phuku
5	I	1	Santa Inés	24	II	21	juez-patrón
6	I	25	arriero charanguero	25	II	13	patrona que lleva chicha
7	I	39	bestia con carga	26	II	9	cantora de harawi
8	I	39	bestia con carga	27	II	8	tocadora de tinya
9	I	41	cabra	28	II	11	mujer de ladrón
10	I	27	pito	29	II	10	quesillera
11	I	26	cóndor	30	II	12	ordeñadora de vacas
12	I	7	pastora hilando	31	II	19	tumbador del toro
13	I	30	ave (no identificada)	32	II	20	marcador del ganado
14	I	40	oveja	33	II	33	vizcacha
15	I	39	bestia con carga	34	II	31	pato
16	I	50	flor decorativa	35	II	44	quesillo
17	I	40	oveja	36	II	46	mesa con aguardiente
18	I	28	perdiz	37	II	47	banca
19	I	50	flor decorativa	38	II	43	cerdo
20	I	29	ave (leqles)	39	II	45	chicoro
21	II	23	azotero	40	II	42	perro

MCP—48—463

1	I	5	San Antonio	19	II	23	azotero
2	I	4	San Marcos	20	II	22	abigeo
3	I	3	San Juan	21	II	17	waqra phuku
4	I	2	San Lucas	22	II	21	patrón
5	I	1	Santa Inés	23	II	13	patrona con chicha
6	I	25	arriero con charango	24	II	9	cantora de harawi
7	I	39	bestia con carga	25	II	8	tocadora de tinya
8	I	39	bestia con carga	26	II	11	ladrona
9	I	59	chivo ordeñado por la pastora	27	II	10	quesillera
10	I	40	oveja	28	II	12	ordeñadora de vacas
11	I	27	pito	29	II	19	tumbador de toro
12	I	26	cóndor	30	II	20	marcador del ganado
13	I	24	pastor con qepe	31	II	33	vizcacha
14	I	40	oveja	32	II	40	oveja
15	I	40	oveja	33	II	31	pato
16	I	39	bestia con carga	34	II	44	quesillo
17	I	25	charango	35	II	47	banca
18	I	27	ave(no identificada)	36	II	44	mate con quesillo
				37	II	42	perro

NUP—CEL

1	I	4	San Marcos	9	I	24	pastor con quena
2	I	3	San Juan	10	I	37	toro
3	I	2	San Lucas	11	I	39	mula con carga
4	I	5	San Antonio	12	I	26	cóndor
5	I	1	Santa Inés	13	I	40	oveja
6	I	7	pastora hilando	14	I	40	oveja con cría
7	I	40	oveja	15	I	34	zorro llevándose una oveja
8	I	41	cabra				

16 I	33	vizcacha	25 II	10	quesillera
17 I	40	oveja	26 II	20	marcador de ganado
18 I	27	pito	27 II	19	tumbador de toro
19 II	22	abigeo	28 II	12	ordeñadora de vacas
20 II	23	azotero	29 II	31	pato
21 II	9	cantante de harawi	30 II	46	mesa con botellas
22 II	8	tocador de tinya	31 II	47	banca
23 II	21	patrón-juez	32 II	44	quesillo
24 II	17	waqra phuku	33 II	45	chicoro

JLO—50

1 I	1	Santa Inés	15 II	17	waqra phuku
2 I	4	San Marcos	16 II	34	zorro llevándose una oveja
3 I	3	San Juan	17 II	33	vizcacha
4 I	2	San Lucas	18 II	7	pastora
5 I	5	San Antonio	19 II	24	pastor
6 II	21	patrón	20 II	37	toro
7 II	22	abigeo	21 II	35	llama
8 II	23	azotero	22 II	12	ordeñadora de vacas
9 II	11	mujer del abigeo	23 II	26	cóndor
10 II	19	tumbador de toro	24 II	28	perdiz
11 II	9	cantora de harawi	25 II	40	oveja con cría
12 II	8	mujer con tinya	26 II	25	arriero
13 II	10	quesillera	27 II	39	mula con carga
14 II	42	perro			

JPA—57

1 I	3	San Juan	20 II	41	cabra
2 I	4	San Marcos	21 II	40	oveja
3 I	2	San Lucas	22 II	35	llama
4 I	1	Santa Elena	23 II	20	marcador de ganado
5 I	5	San Antonio	24 II	45	mortero de piedra
6 I	39	bestia	25 II	44	quesillo
7 I	39	bestia	26 II	9	cantora de harawi
8 I	52	peón	27 II	8	tocadora de tinya
9 I	42	perro	28 II	17	waqra phuku
10 I	28	perdiz	29 II	19	coge al toro un pastor
11 I	31	patos	30 II	21	abogado, patrón, juez
12 I	30	flamenco	31 II	11	ladrona
13 I	30	ujujuy	32 II	22	ladrón
14 I	30	wallata	33 II	23	azotero
15 I	27	pito	34 II	52	peón, pastor
16 I	31	pato	35 II	7	pastora
17 I	26	cóndor	36 II	42	perros
18 II	38	buey aradero	37 II	24	pastor con quipe
19 II	37	vaca	38 II	7	pastora
			39 II	34	zorro

FNU—57

1	I	1	Santa Inés	17	II	20	marcador de ganado
2	I	2	San Lucas	18	II	17	waqra phuku
3	I	3	San Juan	19	II	9	cantora de harawi
4	I	4	San Marcos	20	II	8	tocadora de tinya
5	I	5	San Antonio	21	II	13	patrona que lleva chicha
6	I	25	charanguero, arriero	22	II	21	patrón, hacendado
7	I	39	bestia	23	II	11	ladrona
8	I	39	bestia	24	II	22	ladrón
9	I	35	llama	25	II	23	azotero
10	I	41	cabra	26	II	19	hombre que corta el pelo del ganado
11	I	28	perdiz	27	II	10	quesillera
12	I	27	pito	28	II	37	vaca
13	I	42	perro	29	II	12	ordeñadora de vacas
14	I	40	oveja	30	II	40	oveja
15	I	24	pastor	31	II	42	perro
16	I	7	pastora	32	II	44	quesillo

JUR—57

1	I	1	Santa Eleza	24	I	34	zorro
2	I	2	San Lucas	25	I	29	leqles
3	I	3	San Juan	26	I	26	cóndor
4	I	4	San Marcos	27	II	9	cantora de harawi
5	I	5	San Antonio	28	II	18	arpista
6	I	14	mujer cargando su wawa	29	II	21	patrón o hacendado
7	I	41	cabra	30	II	13	mujer que invita chicha
8	I	33	vizcacha	31	II	35	llama
9	I	39	burro	32	II	20	marcador del toro
10	I	32	gavilán	33	II	9	cantora de harawi
11	I	40	carnero	34	II	8	tocadora de tinya
12	I	15	mujer llevando comida	35	II	46	mesa con botellas de aguardiente
13	I	23	azotero	36	II	17	tocador de waqra phuku
14	I	25	charanguero	37	II	20	pastor que lleva la marca
15	I	10	mujer hace quesillo	38	II	20	marcador de ganado
16	I	25	arriero	39	II	12	ordeñadora de vacas
17	I	42	perro	40	II	22	abigeo
18	I	25	otro con charango	41	II	23	azotero
19	I	7	pastora hilando				
20	I	41	cabra				
21	I	28	perdiz				
22	I	44	quesillo en mate				
23	I	42	perro				

NUH—CEL

1	I	5	San Antonio	4	I	2	San Lucas
2	I	4	San Marcos	5	I	1	Santa Inés
3	I	6	Santiago	6	I	25	arriero con charango

7	I	39	bestia con carga	23	I	8	tocadora con tinya
8	I	40	oveja	24	I	19	tumbador del ganado
9	I	40	oveja	25	I	17	waqra phuku
10	I	35	llama	26	I	20	marcador del toro
11	I	35	llama	27	II	10	quesillera
12	I	33	vizcacha	28	II	12	ordeñadora de vaca
13	I	77	pastora hilando	29	II	20	marcador del ganado
14	I	27	pito	30	II	40	oveja
15	I	39	bestia con carga	31	II	46	mesa con botellas
16	I	24	pastor con quena	32	II	47	banca
17	I	37	toro	33	II	31	pato
18	I	27	pito	34	II	44	quesillo
19	I	22	abigeo	35	II	45	chicoro
20	I	21	patrón-juez	36	II	42	perro
21	I	13	patrona				
22	I	9	cantora de harawi				

MCP—58—14

1	I	5	San Antonio	21	II	23	azotero
2	I	4	San Marcos	22	II	13	patrona que lleva chicha
3	I	6	Santiago	23	II	21	abogado, patrón
4	I	2	San Lucas	24	II	9	cantora de harawi
5	I	1	Santa Inés	25	II	8	tocadora de tinya
6	I	24	pastor con quena	26	II	7	pastora hilando
7	I	39	bestia con carga	27	II	19	tumbador de toro
8	I	40	oveja	28	II	16	mujer marcando ganado
9	I	40	oveja	29	II	10	quesillera
10	I	36	llama con carga	30	II	12	ordeñadora de vacas
11	I	41	cabra	31	II	20	marcador de toro
12	I	39	bestia con carga	32	II	27	ave (pito)
13	I	17	waqra phuku	33	II	47	banca
14	I	26	cóndor	34	II	46	mesa con botellas
15	I	40	oveja	35	II	47	banca
16	I	27	pito	36	II	44	quesillo
17	I	25	arriero con charango	37	II	31	pato
18	I	34	zorro	38	II	44	quesillo
19	II	29	ave (leqles)	39	II	40	oveja
20	II	22	abigeo				

En el Cuadro 1 tenemos la frecuencia de las imágenes (items) en el **primer piso**, o compartimiento superior, en los **sanmarkos** y las cuatro versiones de modelo de los mismos, proporcionadas por los imagineros. En el Cuadro 2, la frecuencia de los items en el **segundo piso**, y, en el Cuadro 3, la frecuencia y distribución de estos items en uno y otro **piso**, y sus porcentajes.

Se ve en estos cuadros que las imágenes hagiográficas se dan únicamente en el **primer piso**, que las de los evangelistas Marcos y Lucas se dan en el 100% de los casos, que el abad Antonio no figura en un 8% de la muestra, Santa Inés (o Santa Elena) en un 17% lo mismo que Juan el bautista. La imagen de Santiago no figura sino en un 17% y, al parecer, en ejemplares bastante recientes.

Hay imágenes que se dan preferentemente en el **primer piso**, como la del arriero, la del pastor de viaje (con **k'epe** a la espalda), la de las acémilas y las del perro, éstas, por estar relacionadas al arriero, la del auquénido, aún cuando su frecuencia es bastante baja (no figura en el 58% de los casos), las de las ovejas, cabras y, asimismo, la de la fauna americana: cóndor, **hak'aqlo** o **pito**, **wallata**, vizcacha, perdiz, **leqles**. Otras imágenes se dan preferentemente en el **segundo piso**: la cantora de **harawi** y la de la tocadora de **tinya**, la de la pastora elaborando quesillos, la de la pastora ordeñando, la del tocador de **wagra phuku**, así como la del peón que marca el ganado, la del que tumba las reses (que no obstante, figura con una frecuencia menor), la del **patrón**, del **abigeo**, del que azota al **abigeo** (que figura, igualmente, con una frecuencia menor que la del **abigeo**) la de la mujer del **abigeo** (con una frecuencia algo baja, no figurando en el 33% de los casos), la del ganado vacuno, la representación de los quesillos en un **mate** (lagenaria), del pato y, de objetos inanimados, como el mortero de piedra para dar de beber al ganado, la mesa con botellas de aguardiente y la banca, todas estas, con frecuencias bajas, no figurando entre el 50 al 58% de los casos.

Hay imágenes, en fin, que se dan indistintamente en uno y otro **piso** como la de la **pastora hilando** con 42% en el **primer piso** y 50% en el segundo; otras imágenes que figuran en ambos pisos tienen una frecuencia mucho más baja, la de la pastora sirviendo bebidas, 42% en el segundo y 17% en el **primer piso** y la del zorro, que sólo aparece en un 50% de los casos.

Imágenes que se dan casi por excepción son la de la mujer con una criatura en la espalda, figurando en el 18% de los casos, y la del arpista, con 16%. Sólo por excepción figuran la mujer marcando ganado, el gavilán, el auquénido con carga, el **buey arador**, el cerdo, el cráneo humano, la mujer ordeñando una cabra, el peón, la pastora llevando una oveja en la espalda. La introducción de todas estas imágenes parece ser reciente, en algunos casos y, en otros por pertenecer a **sanmarkos**, como el número MCP—48/18 y MCP—47/183 que, posiblemente, no estaban destinados a la demanda de los **ganderos**. Estas imágenes excepcionales en los **sanmarkos** son frecuentes, por el contrario, en los **retablos**.

Los **sanmarkos**, como se desprende de este análisis, están sometidos a patrones que con cierta rigidez establecen el número y dis-

posición de las imágenes, hecho que, aun cuando no era comprendido en sus causas, notaron los primeros coleccionistas: "Impresionó a los amantes del arte popular la repetición invariable del mismo tema en todos los "San Marcos", dice Arguedas (1958, p. 157).

La identificación de algunas de las imágenes hagiográficas no es clara, sin embargo, para los propios imagineros. Al preguntársele a uno de los informantes si la imagen femenina, entre las hagiográficas, correspondía a Santa Inés o a Santa Elena, se obtuvo la respuesta: "Lo mismo es". Al hacerle notar que debía tratarse de dos santas diferentes puesto que tienen nombres diversos, el informante insistió: "Es lo mismo, su nombre nomás está diferente".

Igual confusión existe, al parecer, con respecto al género de animales a los que, los diferentes santos, dispensan protección. Comparece a este respecto la información proporcionada por López Antay a Arguedas, en 1950?, y la que nos proporcionó, el mismo López Antay en octubre de 1957:

Versión de López Antay en 1957 (*)	Versión de López Antay en 1950
"Santa Elena, en general" (esto es, Patrona de los animales en general)	"Santa Inés, patrón del cabra"
"San Marcos, patrón de vacuno"	"San Marcos, patrón del toro"
"San Juan, de oveja y vacas"	"San Juan Bautista, patrón del oveja"
"San Lucas, de vaca también"	"San Lucas, patrón del león"
"San Antonio, de mulas"	"San Antonio, patrón de las mulas y de los viajeros"

Otros informantes, no imagineros, con un status económico-social bajo, en la zona urbana de Ayacucho, proporcionaron la siguientes versiones:

- 1º "San Marcos, patrón de la hierra.
Santa Elena, patrona de cabras.
San Lucas, de los vacunos.
San Antonio, patrón de las bestias (el término designa a las acémilas).
San Juan, de ovejas".
- 2º "San Juan Bautista, patrón de ovejas.
San Marcos, patrón de reses (vacunos)
San Lucas, patrón de vacas
San Antonio, patrón de viajeros
Santa Elena, patrono (sic.) de cabras".
- 3º "San Marcos, patrón de vacas
San Lucas, de toro
San Antonio, patrón de mula
San Juan, de ovejas
Santa Inés, de cabra".

(*) Se ha alterado el orden con fines comparativos. La versión original fue proporcionada en este orden: "San Marcos, patrón de vacuno; San Lucas, de vaca también; San Juan de oveja y vacas; San Antonio, de mulas; Santa Elena, en general".

- 4º "San Marcos, patrón de vacunos
 San Lucas, también patrón de las vacas
 San Juan, patrón de las ovejas
 Santa Inés, patrona de las ovejas y de las cabras
 San Antonio, de caballos y mulas".

El siguiente cuadro es una muestra de la divergencia existente:

	Santa Inés	San Marcos	San Lucas	San Juan	San Antonio	Santa Elena	patronos:
1	—	—	1	—	—	—	del león
2	—	—	1	—	—	—	de los animales sal- vajes
3	—	1	2	—	—	—	del toro
4	—	3	4	—	—	—	vacuno (comprendien- do toros y vacas)
5	—	2	—	—	—	—	de reses (ganado va- cuno)
6	—	2	—	—	—	—	de vacas (excluyen- do toros)
7	—	1	—	—	—	—	de la hierra
8	4	—	1	—	—	4	de las cabras
9	1	—	—	9	—	—	de las ovejas
10	—	—	—	—	3	—	de los viajeros
11	—	—	—	—	5	—	de las mulas
12	—	—	—	—	3	—	de los caballos
13	—	—	—	—	1	—	de los burros
14	—	—	—	—	1	—	de las bestias (com- prendiendo caba- llos, mulos y asnos)

Los numerales 1 y 2 pueden ser comprendidos en una sola categoría, del mismo modo que los 3, 4, 5, 6 y 7, así como los 11, 12, 13 y 14, estableciéndose la siguiente frecuencia:

San Marcos figura 9 veces como patrono del ganado vacuno,

San Lucas, 2 veces como patrono de los animales silvestres, 6 del ganado vacuno y 1 del caprino,

San Juan figura 9 veces como patrono del ganado ovino y 1 del vacuno,

San Antonio figura 10 veces como patrono de las acémilas y 3 de los viajeros, y

Santa Elena, mimetizándose con Santa Inés, figura 3 veces como patrona del ganado caprino y 2 del ovino.

Ninguno de estos santos aparece como protector de la fauna doméstica (auquénidos) y silvestre americanas, no obstante figurar las imágenes de estos animales en los *sanmarkos*.

Santiago, mencionado sólo una vez, en la versión proporcionada por Arguedas, no es mencionado por los otros informantes si bien figura en dos de los *sanmarkos* que hemos analizado, uno del imaginero Núñez (hijo) y otro de autor no identificado, si bien suponemos, por razones obvias, proceda del taller de López Antay.

En algunos casos, como el registrado por Morote Best (1951), en la provincia de Quispicanchis del departamento del Cusco, a causa de la protección que le dispensan los santos, se designa a los animales con el nombre de éstos: "A más de ponerles nombres de personas individualmente, en general se les llama Antonio al chancho, Santiago a la llama, San Inasio Sabeyllas (San Ignacio...?) (sic.) a la cabra; Santa Elena o San Juan a la oveja; San Marcos a la vaca, y San Ramón al asno". La costumbre no puede ser generalizada, sin embargo, tanto más que es notable la carencia de datos sobre las comunidades de pastores que existe en la etnografía peruana.

El color de los vestidos de los santos, en los *sanmarkos*, es determinado por la tradición.

De manera casi invariable San Juan es figurado vistiendo saya de color amarillo con jaspes negros, y manto rojo; en una mano sostiene una cruz, negra o pardo oscuro, y en la otra un libro sobre el que se halla el Místico cordero. El desconocimiento del simbolismo ha convertido a Cristo en ovino.

San Marcos lleva túnica celeste, verde o verde celeste, y manto rojizo o rosado; un libro en la mano izquierda y una pluma de ave ("palma", de acuerdo a los informantes) en la otra mano. Su vinculación con el ganado vacuno, en general, y con el toro, en particular, es original puesto que el Animal Místico de este Evangelista, de acuerdo a la Iglesia Oficial, es el león.

El "león representa a San Marcos, cuyo Evangelio se inicia con la predicación del Bautista, voz que resuena en el desierto como el rugido del león; con un semblante de buey se representa a San Lucas porque el buey, animal destinado al sacrificio, indica el sacerdocio de Zacarías" con el cual da comienzo el Evangelista a su escrito señala la Enciclopedia Católica (1951). La tradición popular, sin embargo, relaciona a San Marcos con el toro.

A San Lucas, confundiéndosele con San Marcos, se le representa con el león, y por extensión, se le considera patrono de los felinos y de modo más general, de los animales silvestres. El imaginero lo representa en los *sanmarkos* con túnica color amarillo claro (*crema*) o ligeramente anaranjada, y manto verde. Al igual que San Marcos se le figura con un libro y una pluma de ave, en una y otra mano.

San Antonio es representado con hábito color azul, por lo que es posible identificarlo con San Antonio Abad, el cenobita que según la tradición popular europea dió milagrosa curación a un enfermo que, en gratitud, lo siguió desde entonces "como un perro", tradición que convierte, de este modo al Santo en Patrono de los animales domésticos. En los *sanmarkos* se le representa con una pluma en la mano derecha y un libro en la izquierda, sobre el que sostiene a Jesús Niño (Niño Jesús) vestido de rojo. Refiriéndose al santo, dijo uno de los imagineros informantes: "Cuando no está en el cajón vestimos de café", esto es, que se trata entonces de San Antonio de Padúa.

Santa Inés va de túnica rosada, de un tono más o menos intenso, "capa habano" (sepia, a veces con tintes violáceos) y "tiene azucena (en la mano) y cabrita". El Cordero Místico que figura sobre el libro es considerado caprino, como se vé.

Del examen de los ocho *sanmarkos* que figuran en nuestro cuadro, tenemos que los colores (*) empleados con más frecuencia son:

Rosa y blanco

- 1—I— 2: rosa, pigmento casi puro (Peach blossom)
- 1—I— 5: rosa saturado
- 1—J— 5: variante del anterior
- 1—K— 7: rosa con tinte naranja
- 2—F— 8: rosa naranja (Chatenay pink)
- 2—H— 1: rosa desvaído (tono alto por adición de blanco)
- 2—H—10: rosa naranja saturado, brillante (Candy pink)
- 2—K—11: naranja con tinta vermellón (Pirate)
- 3—A— 7: blanco yeso
- 3—J— 6: (Jack rose)
- 3—K— 8: (Rose of Sharon)
- 3—L— 4: rojo bordelés
- 3—L— 9: rojo más tinta naranja (Bonfire; Tommy red)

(*) Las cifras corresponden al Diccionario de Color.

Azules y violetas

- 37—A— 7: degradado gris del 37—A—10
 37—A—10: degradado del 37—A—12
 37—A—12: azul añil intenso
 37—C— 1: variante gris del azul (Hatni grey)
 38—A— 1: variante del azul por degradación y mezcla (Old silver)
 38—A—12: variante del azul marino (France)
 38—B— 1: variante del 37—A—1
 38—C—12: variante del 37—A—12
 38—E— 2: variante gris del 37—A—10
 38—J—12: azul gris variante del 37—A—12 (Chiswick)
 39—A—12: azul marino
 40—A—12: variante en tono bajo del 39—A—12 (Oxford blue)
 40—C—10: variante gris por degradación del 39—J—12
 40—L—10: azul gris oscuro, variante en tono del 38—J—12 (Nippon)
 43—G—12: violeta en púrpura degradada por tono
 43—G—12: azul violeta
 45—C— 7: violeta azul grisáceo, variante de la anterior
 45—H— 8: amatista
 46—E— 9: púrpura azul, variante del 46—L—9
 46—L— 9: púrpura azul
 47—C— 8: variante gris-azul del 45—H—8
 47—H— 2: variante del 46—L—9 (próxima al Indian purple)
 47—H— 6: variante del 47—H—7
 47—H— 7: variante del 47—H—8
 47—H— 8: variante del 47—H—12 (Prune)
 47—H—11: variante del 47—H—12
 47—H—12: azul uva (Urania blue)
 48—C—11: variante del 40—L—10 (Continental blue)
 48—H— 8: variante del 47—H—8
 53—J— 8: rosa-violeta.

Las variaciones que se observan en tono y tinta, a partir de pocos colores básicos, son debidas casi invariablemente a causas técnicas cuando no económicas, esto es, tanto a la diferencia de cantidades mezcladas en la preparación de los pigmentos, a las mezcladas en la preparación de los pigmentos, a las mezclas involuntarias debidas al empleo de pocos pinceles y brochas que no son lavadas para pasar de un color a otro, y a la carencia que se tiene, en un momento dado, de determinado color, dilatándose la mezcla con agua de cola.

En el cuadro 4 puede verse en detalle las combinaciones de los colores en las diferentes imágenes de los *sanmarkos*, elegidos al azar.

En cuanto a la confusión existente para identificar a Santa Inés, no hemos podido establecer las causas. En la provincia de Chumbivilcas se considera a Santa Elena como ordeñadora celestial de las vacas, y su status es, respecto a las divinidades precolombinas, el status de las indígenas respecto a los hacendados. Pero ni en este caso existe relación alguna de esta santa con el ganado ovi-

no, o caprino. Es posible, pues, que sea Santa Inés la Santa representada en los **sanmarkos**, santa que según la tradición cristiana fué una jovencita patricia a la que se dió el nombre de Hagnes y que fuera martirizada durante la persecución decretada por el emperador Valeriano, el año 258 de la Era Cristiana. Es interesante señalar que Santa Inés (Hagnes) es objeto de particular veneración por parte de los pastores del Lacio y la raíz común, derivada del latín, que tiene el nombre en italiano y en francés (Agnese y Agnes, respectivamente) con el término italiano empleado para designar a las ovejas tier-nas (agnello) y el francés para las ovejas (agneau). Arthur Ramos piensa que Santa Inés es un personaje mítico, creado por el cristianismo para sustituir a una antigua divinidad pagana, o más propiamente, romana. Sea cual fuere el verdadero origen de Santa Inés, interesa en el presente caso por que la iconografía cristiana la representa sosteniendo al Místico Cordero sobre las Actas de su Martirio, que la imaginación popular transforma en "libro" y en el supuesto de que el Cordero es una cabra, relacionada a esta divinidad, aparentemente al menos, con la protección del ganado caprino.

Los santos representados en un **sanmarkos** tradicional, en el área de Wamanga, se hallan relacionados simbólicamente con las diferentes especies de ganado y su presencia en el objeto de arte se explica por esta razón.

Fernando Romero (1951) piensa que "primero el imaginero mestizo desarrolló un retablo que era religioso y profano al mismo tiempo. Quería liberar su arte; pero como estaba sometido al influjo del retablo religioso importado de España, no se atrevía a desechar la figura del Santo. Por eso, con sincretismo bastante explicable y muy común, el artista colocó las imágenes sagradas en el piso superior del retablo, pero en el inferior puso hombres y animales mundanos. Cauteloso, no presentó escenas enteramente profanas, sino algunas que tuvieran relación con el piso superior".

La interpretación citada adolece, como se ve, de aquel romanticismo retórico que es producto de apreciaciones erróneas acerca de la conducta que observan los nativos y los indomestizos.

José María Arguedas (1959), al referirse a los patrones culturales que rigen los **sanmarkos**, dice: El patrón de un "San Marcos", es su forma más completa, es la descrita por don Joaquín López. Pero no se repite nunca exactamente y en la obra de otros "escultor" aparece más simple, en la composición y por el número de personajes, como podrá apreciarse en la fotografías" (p. 151). Esta es una apreciación subjetiva. En el Cuadro 3 vemos que la versión de López Antay es la más pobre en relación a las otras y en comparación a los **sanmarkos** que no son, comprobadamente, obra de este imaginero.

El patrón que rige los **sanmarkos** es, en realidad, bastante rígido, y las alteraciones que se presentan, particularmente en el mayor número de imágenes, parece reciente y es consecuencia de las influencias ejercidas en los imagineros por los compradores procedentes de las urbes, en algunos casos, y en otros por causas que no es posible

determinar con el actual conocimiento que se tiene sobre la vida de los pastores y ganaderos. Así, las imágenes del **abigeo**, del **patrón** (juez o abogado), del que flagela al **abigeo** y de la mujer de éste, es posible sospechar, que han sido introducidas en las décadas de 1910 al 1930, puesto que ejemplares más antiguos, no presentan estas imágenes. Sería interesante, a este respecto, establecer si el agregado de estas imágenes fue consecuencia del aumento de la actividad de los ladrones de ganado. En todo caso creemos que los patrones que rigen los **sanmarkos** no los determinan los imagineros sino los **usager**. De ahí que no estemos acordes con la afirmación de Arguedas: "El grado de aproximación de los "San Marcos" a una u otra religión dependió, pues, del grado de amestizamiento de su autor. Los fabricados por don Joaquín López Antay nos parecen los más perfectos en cuanto a que se recoge en ellos el mayor número de elementos de una y otra creencia y se las compone con una extraordinaria maestría formal" (pp. 155—156).

Apoya nuestra suposición el hecho de que los **sanmarkos**, en un área bastante extensa, precide las ceremonias de marcación de ganado.

La marcación (*) de ganado recibe diversos nombres: **firkokoy**, **fiérroy**, **hierra**, **hiérroy**, **herransa**, **marcación**, entre otros; por lo general el nombre varía de una región a otra y varía, asimismo, de acuerdo a la especie de ganado que se marca (Fig. 22).

En Huancayo la ceremonia recibe el nombre de **Santiago**, celebrándose el 25 de julio. José María Arguedas (1953) ha hecho una descripción bastante detallada de esta ceremonia en el Valle del Mantaro, "ritual minucioso —dice— (que) se celebra con danzas y música de esta fiesta".

Desde casi un mes antes, en la Feria Dominical de Wankayo, la más importante de la región andina del Centro, se ponen a la venta los instrumentos musicales, las flores y las imágenes (que reciben asimismo el nombre de **Santiago**) que se emplearán en la ceremonia.

"Los **Santigos** —dice Arguedas— son unos grupos esculturales, policromos, pequeños, fabricados de yeso. Aparece el Apóstol a caballo, con una indumentaria muy mestiza; lo rodean figuras de toros, ovejas, llamas y caballos; escenas de la herranza con músicos y banderas; un cóndor suspendido en el aire sobre un alto alambre" (p. 265).

Los instrumentos musicales con los que se interpreta la música propia de la ceremonia, son de origen prehispano: **tinya**, **pinkuyllu**,

(*) La Ley N° 10204 establece la obligatoriedad, para todo aquel que posea ganado, del uso de la marca, para el ganado vacuno y equino, y de la señal, para ovino, marca y señal que deben registrarse en el Registro Oficial. Es prohibido por la Ley cercenar completamente la oreja del animal a manera de señal.

waqraphuku, *mámaq* y *llungur*; la música misma que se interpreta en las ceremonias de la herranza, "es de las más antiguas que se han conservado en el Perú" (Arguedas 1953), y como señala el musicólogo Roel Pineda (1959) "constituye un verdadero horizonte musical".

A todas las flores y plantas que se emplean en la herranza "se les atribuye alguna virtud curativa o mágica" (Arguedas, 1953) y cuando no son adquiridas en el mercado, o en la feria, las recogen los pastores. Se cree que algunas de estas plantas tienen la particularidad, al serles arrancadas las flores, de provocar tormentas. Arguedas dice al respecto: "Una vendedora de flores de la Herranza, en Huancayo, afirma que son personas elegidas las que saben recoger las flores en la puna; que cuando arrancan la lima-lima, el huayllu-huayllu, el sura-sura, el huila-huila y el sumaj-sunchu, se forman tormentas, caen relámpagos, lluvia y granizo, y que cada año muere uno de los recogedores en esas tormentas" (Arguedas, 1953, p. 267).

Algunos de los instrumentos musicales que se tocan en la herranza tienen, asimismo, tal particularidad según creencia indígena. El musicólogo Roel Pineda tuvo la amabilidad de comunicarnos que para los nativos, la música producida por el *pinkuyllu* provoca heladas, razón esta por la que el instrumento no se ejecuta sino en determinadas épocas del año.

La herranza, en el valle del Mantaro, de acuerdo con la tradición, puede realizarse en la casa del patrón de la hacienda, en los pueblos o en la misma estancia donde viven los pastores.

"Fijada la fecha el patrón hace preparar la chicha, compra los regalos para los pastores y dispone lo necesario para la comida que se servirá durante la herranza" dice Arguedas (1953), refiriéndose concretamente a la herranza de Concepción, en el Departamento de Junín.

El hecho de que el día para la realización de la ceremonia sea fijado, hace suponer que ésta no se realiza siempre el 25 de julio, simultáneamente, en todo el Valle del Mantaro, por eso "el día convenido los pastores arrean al ganado hacia el pueblo, saliendo los patrones a darle encuentro" (Ibid.)

Al producirse el encuentro, entre los patrones y los pastores que arrean el ganado, se realiza la primera consulta a las divinidades, al arrojar el patrón un *poto* (calabaza) de chicha sobre el ganado. Por la manera como caiga el recipiente —boca arriba o boca abajo— se conocerá el augurio, favorable o desfavorable.

Por la noche, la víspera de la herranza, se realiza el recuento mágico del ganado por medio de hojas de coca. "Cada hoja completa que se encuentra en la *mesa*, representa, convencionalmente, por el tamaño, diez, cien o mil ejemplares del ganado que se hierra" (Ibid.) que puede ser auquénido, ovino o bovino. La *mesa* es la manta extendida, sobre la que se han esparcido las hojas de coca, y se le considera una mesa ritual.

Al tiempo de *chaqchar* la coca se escogen las hojas puras, esto es, intactas y perfectamente lisas, tipo de hojas que, como se com-

prenderá si se tiene en cuenta el procedimiento de cosecha, desecación y embalaje del producto, son forzosamente raras.

Mientras se *chaqcha* y se liba, chicha y aguardiente de caña, se conversa y se cantan *harawis*, generalmente interpretados por cantoras profesionales. Hacia media noche se realiza la ceremonia con el hierro de la marca, y al amanecer, el "luci-luci canchi". Refiriéndose a ésta última, la descripción que nos sirve de guía dice textualmente: "Es juego mágico; con sus antorchas simulan alumbrar al ganado "en ese momento de luz incierta", les chamuzcan los pelos de las patas —no tocan a los becerros— y después, hombres y mujeres se persiguen con las antorchas, se revuelcan en el suelo, gritan, *guapean*" (Ibid. p. 270).

Horas más tarde, al iniciarse la marca, se planta un palo en el corral, a manera de asta, con la bandera peruana; se tiende la mesa, alrededor de la cual se *chaqcha* coca, ceremonialmente, y se bebe chicha y aguardiente. Cuando el hierro de la marca está al rojo, se da comienzo a la tierra y el señalamiento. Arguedas, en el estudio que venimos citando, dice: "Solo las personas especialmente designadas por los pastores tienen derecho a tumbar a las reses, ovejas o llamas. Se marca a los animales jóvenes, de un año, cortándoles las orejas según la forma registrada por el dueño y se les aplica el hierro. Los trozos de orejas son depositadas en un mate, recojiéndose la primera sangre en una copa hecha de cuero de toro, se la mezcla con chicha, ofreciéndose ese licor al patrón. A los animales marcados en años anteriores se les adorna con diversos frutos, introduciéndoles naranjas en los cachos y poniéndoles collares hechos con limas, limones, granadillas, plátanos, nisperos, biscochos. A las vaquillas se les prenden cintas de colores en las orejas. Todos los que intervienen en la herraanza se pintan los rostros con la sangre de los animales" (Ibid. p. 271).

Concluida la marca, se efectúa el "Chic-co", acto "que se realiza a manera de invocación arrojando la patrona, sobre el ganado, una mezcla de quínuva, maíz, "confite" tostado, galletas y caramelos", (Ibid. p. 271) para que el ganado aumente.

Después de la comida, comienza la fiesta que durará toda la noche. "A la primera luz del sol... los patrones prenden sobre los hombros de los pastores los regalos del "alayacuy": Vestidos hechos, telas, biscochos, frutas, cintas de seda, según la generosidad o la riqueza del patrón" (Ibid. p. 272). Los pastores, así cargados, bailan; luego se saca el ganado del corral. A la salida del pueblo se repite la ceremonia de la llegada, esto es, se arroja chicha, en un *poto*, sobre el ganado; en seguida se *chaqcha*, y cuando el ganado va a ser arreado, el patrón arroja sobre éste, y sobre la concurrencia, el *viva*, semejante al *chi-co*.

Por la noche el patrón del ganado realiza el *sañal pakay*, enterrando en el corral, en un lugar que sólo él conoce, el *poto*, en que se depositaron los trozos de orejas, mezclados con chicha, coca y aguardiente. "Cuando la herraanza se realiza en las estancias el *sañal pakay* es una ceremonia más solemne. El recipiente que contie-

ne los trozos de orejas se entierra junto a un manantial o al pie de una montaña, considerados como lugares sagrados" (Ibid. p. 272).

De acuerdo a los datos de los archivos del Instituto de Estudios Etnológicos, en la localidad de Pilcomayo, distrito de Chucapa, Provincia de Huancayo, Departamento de Junín, la ceremonia de la marca del ganado se realiza el 3 de agosto. A diferencia de la norma de Concepción, en Pilcomayo el augurio sobre la prosperidad del hato de ganado es observado en los trozos de orejas, que, con algunas plantas (bira-bira, chinchilkuma, parla-parla- lima-lima) fueron inhumados en las proximidades de un manantial, dentro de un *mate* decorado. Junto al *mate* se entierra igualmente la *wak'a* (*) ("ídolo" de acuerdo al informante), modalidad que rige, asimismo, para Jarpa, Provincia de Huancayo, Departamento de Junín (**). Los informantes, Germán Paucar (Paukar) y Víctor Chuquillauqui (Chukillauki) no proporcionaron mayores datos acerca de estos "ídolos", pero se trata con toda seguridad de representaciones líticas precolombinas de ganado (*konopas*), transmitidas de generación a generación, de acuerdo, asimismo, a prácticas precolombinas, como señala Valcárcel (1964). Confirma nuestra aseveración de que se trata de *konopas* el hecho de que éstas son empleadas, con igual fin, en la comunidad de Pacaraos, en el distrito del mismo nombre de la provincia de Canta del departamento de Lima, donde realizamos un trabajo de investigación (***).

De acuerdo a los informantes Paucar y Chuquillauqui, estas *wak'as* presiden la ceremonia de la marca del ganado, siendo enterradas, nuevamente, después, junto al *mate* que contiene los trozos frescos de las orejas cortadas.

Al desenterrarse el *mate*, la víspera del nuevo *señalakuy*, se observan los trozos de orejas del año anterior. Si se encuentran en

(*) Huacca, dice González Holguín en su Vocabulario (1608) son los "Ydolos, figurillas de hombres y animales". Garcilaso (1604), por su parte, señala que los españoles "no supieron de los muchos y diversos significados que tiene este nombre Huaca; el cual pronunciada la última sílaba en lo alto del paladar quiere decir idolo... quiere decir cosa sagrada, como eran todas aquellas en que el demonio hablaba: esto es, los idolos, las peñas, piedras grandes, o arboles... Asimismo llaman huaca a las cosas que habían ofrecido al sol, como figuras de hombres y animales hechas de oro, o de plata o de palo, y cualesquiera otras ofrendas, las cuales tenían por sagradas... También llamaban huaca a cualquiera templo grande o chico y a las sepulturas que tenían en los campos, y en los rincones de las casas".

El Prof. Josafat Roel Pineda ha comprobado que en Chumbivilcas, provincia del departamento del Cusco, el significado persiste (Comunicación personal).

(**) Archivo del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de la Cultura Peruana. En adelante estos datos se indican con las siglas A. I. E. Et.

(***) Mendizábal Losack, Emilio, y otros: "Pacaraos, una comunidad en la parte alta del valle de Chancay", Revista del Museo Nacional, T. XXXIII, Lima, 1964 (en prensa).

estado de putrefacción el augurio es malo; si, por el contrario, se hallan gusanos es señal de que el ganado procreará abundantemente.

Para Pilcomayo, como se ha anotado líneas arriba, la fecha es el 3 de agosto, esto es, aproximadamente, en la octava de Santiago; para Jarpa, en cambio, la fecha es el 25 de julio. En esta última localidad se hacen ofrendas de frutas, aguardiente de caña y coca, a la Tierra (**Mama Pacha**) y a la **wak'a** que protege al ganado. Se bebe igualmente, mezclada con chicha, la sangre que brota de los cortes de las orejas del ganado (A.I.E.Et.).

Halapakuy es el nombre que se da en Pilcomayo al acto de arrojar sobre el ganado, en el momento en que sale de los corrales, maíz tostado, nísperos, frejoles y **wayllas** (pan en forma de pájaros, de mujeres, etc). mientras que **Alapakuy** se denomina en Concepción al regalo que se hace a los pastores, y **walla** se designa en Pilcomayo a la despedida de la fiesta. Los regalos se ofrecen al músico que en la ceremonia ejecutó las **tonadas** de la **yerra**. La ausencia de obsequios para los pastores hace suponer que el informante se refería a la **marca** realizada en comunidades indígenas, donde los propietarios del ganado eran, al propio tiempo, pastores.

Durante la fiesta se bebe chicha en grandes recipientes (lavatorios o jofainas), esparciendo hojas de coca sobre el líquido (A.I.E.Et.)

En la propia localidad de **Huancayo**, provincia de Huancayo, departamento de Junín el **señalakuy** se realiza el 25 de julio en la casa del dueño del ganado. La **vispera** se baila "toda la noche" tocando la **tinya**, las mujeres, y el **mámaq**, los hombres. Al ganado se le adorna (¿con flores?) y se realiza la **marca**. En la fiesta que sigue a esta, hombres y mujeres imitan a los diferentes animales caminando sobre las manos y las rodillas (en "cuatro patas"), profiriendo sonidos característicos de cada especie de ganado, simulando el ayuntamiento de los mismos, fingiendo darse de coces, y cornadas, según los casos (A.I.E.Et.).

No se anota en Wankayo la presencia de imágenes sagradas, pero se presume que la fiesta y ceremonia están precedidas por el **Santiago**, grupo escultórico que ya hemos mencionado. Como en Jarpa, se bebe chicha en jofainas, con coca, pero en este caso existe la variante de ser competitivo el extraer con la boca el **k'into** de coca (*). Quien logra extraerlo recibe en recompensa un ejemplar de ganado (¿lanar?) del dueño de los animales cuya **marca** se festeja (A.I.E.Et.).

En Chongos Bajo (provincia de Huancayo, departamento de Junín) el **señalakuy**, que se realiza el 25 de julio, no es, al parecer, más que un aspecto dentro de la fiesta que se celebra en honor a Santiago, fiesta en la que se hacen obsequios al párroco de la localidad.

(*) "Quintu. El razimo de fruta o ramo con fruta o ají con su rama" según González Holguín (1608). En este caso designa una pequeña rama en la que han quedado algunas hojas de coca.

El único elemento no hispánico anotado, es la música de la herranza, interpretada en waqraphuku y tinya (A.I.E.É.), pero debe tenerse en consideración que Chongos Bajo fue, durante la época colonial, un centro hispánico.

En el Semanario "1950" se publicó en el año de la fecha una breve nota sobre la yerra en Ayacucho, en base a informes que proporcionara un estudiante de la Provincia de La Mar, residente en Lima.

De la nota en referencia extratamos: "Es en realidad, como las más importantes de las celebraciones del campesinado indígena, una fiesta de trabajo... Al comenzar agosto, inicianse los preparativos del Hierroi. Los costea el hacendado del lugar. El corre con los gastos de la jora y del molle que se convertirá en chicha... compra también aguardiente de caña, coca y cigarrillos para la peonada. Naturalmente no lo hace con desinterés, por derrochar o por pagarle la borrachera a los indios. Para él es un gasto reproductivo. A cambio de pocos soles que le representan la chicha, la coca, el ron, obtiene de los campesinos trabajo que vale infinitamente más. Comienza la fiesta con el caer del día... los indios recogen los animales del patrón y los llevan al corral de la casa hacienda. Poco después... ingresan al establo los indios e indias de la hacienda. Se ubican rodeando al ganado, como formando cadena. En la contigua despensa de la hacienda han encendido muchos cirios pagados por los indios en honor de San Marcos, el cristianísimo santo de esta pagana celebración. Así transcurre la noche... Los cholos encandílanse, como las cholos, con el alcohol. Cantan un "ccarahui", especie de huayno, pleno de picardía y de incitación a los machos, acompañadas por la tinya (instrumento de percusión) (sic.) y, sin saber como, indios e indias realizan la maravillosa síntesis de la dialéctica de la especie. En esta fiesta aumenta la población de la hacienda... Cuando la madrugada se define, toros y vacas son sacados del corral. Los cholos rivalizan en destreza y coraje, persiguiendo a los vacunos, cogiéndolos por los cuernos y tumbándolos sobre la tierra... el cholo más caracterizado, con un hierro candente (de ahí el nombre que se da a la fiesta) (sic.) se acerca y deja sobre el anca estremecida de la res la marca del "marfil", echando sobre la llaga viva de la quemadura un poco de "cca-papi", especie de grasa, que atenua el dolor del animal" (*).

La descripción contiene datos de interés estableciendo que: 1º: la fecha no es la consagrada a Santiago; 2º: que precede la ceremonia el Evangelista San Marcos, cuya representación iconográfica, presente durante la marca, queda implícitamente sobreentendida; 3º: que son hombres escogidos, por su valor o por cualquier otro aspecto que les da categoría, los que realizan la marca; 4º: que a las reses se las tumba tomándolas por las astas, y 5º: que existe cierta licencia sexual durante la ceremonia, licencia que no constituye una norma en la vida cotidiana.

(*) Anónimo: "La fiesta del hierroi"; Semanario Peruano 1950, Vol. IV, N° 25, Lima, julio 10 de 1950.

nojos de wayllaichu (*) bailan persiguiendo a los animales, dejando caer la paja poco a poco.

La fiesta que sigue se celebra en casa de **fierrochuq** (propietario de los animales que se han marcado). Los recipientes de chicha tienen a su alrededor, en esta oportunidad, una variedad de espinos (**Allqkiska** — espino de perro), y en la embriaguez, los concurrentes rompen a puntapiés los dichos recipientes, pelean imitando a los toros (golpeándose cabeza contra cabeza), "y en el delirio de la victoria marcan al vencedor con el Fierro del Señor".

Aun cuando el sentido de esta última frase parece indicar que se marca a un hombre con el hierro candente de marcar ganado debe entenderse que esto es simulado. En Pacaraos presenciamos, después de la marca del ganado, la danza denominada "La vaquita", en la que la pastora finge ser vaca. Los dueños del ganado, durante el baile, sostienen el hierro de la marca; las iniciales del dueño han sido previamente blanqueadas con tiza y la habilidad de bailarín consiste en aplicar la marca a la pastora, dejando impresas, con la tiza, las iniciales de la marca.

Los propietarios del ganado, al despedir a los pastores que emprenden el regreso a las vaquerías o estancias de las punas, les obsequian con el **wallqachi**, sogas de la que se han prendido frutos, dinero en efectivo, ropa hecha, botellas de licor (A.I.E.Et.).

Según los informes que recogimos en la ciudad de Ayacucho, referentes a la hacienda Paqomarka de la provincia de Cangallo, en el departamento de Ayacucho, la yerra se realiza en el mes de agosto, en días que no sean martes, miércoles ni viernes, "por ser días en que Nuestro Señor (Jesucristo) fué atormentado".

En la víspera de la ceremonia se levanta una especie de altar, en el que se depositan las marcas y las imágenes de San Marcos y San Lucas, imágenes e instrumentos ante los que se encienden cirios.

Reunidos los parientes y amigos de los campesinos, transcurren la noche entre cantos, danzas y "gritos de alegría", rindiendo culto, a intervalos, a las imágenes de los evangelistas indicados, "como a patrones de los animales". Cierta relación, no establecida claramente, entre los evangelistas y los **Apu**, parece desprenderse por el hecho de que, se cree que cuando no se festeja a San Marcos y a San Lucas, "el espíritu del dueño del cerro donde pasta" el ganado, provoca en éste mortandad, esterilidad, enfermedades y, también escasez de pastos y sequía.

El dueño de los animales a marcarse ofrece a sus invitados comida, chicha, aguardiente, coca y cigarrillos. La **tinya**, el **waqraphuku**, al tambor y el bombo son los instrumentos que intervienen para interpretar la música de la ceremonia, acompañando el primero

(*) Paja que crece en los altos cerros, no identificada científicamente.

de los instrumentos mencionados, los "cantos especiales" que se entonan a los Santos Patronos.

El nombre de la ceremonia es *yerra*, y en ella se distinguen dos tipos de marcas efectuadas a los animales: la *marca*, con hierro candente, en la tabla del cuello, en los remos o en las ancas del ganado vacuno, caballar, asnal y mular, o en la cara, cuando es ovino. *Marca*, son, también, los cortes efectuados con una sierra, a manera de una o dos líneas, que se realizan sobre las astas de los bueyes aradores, para distinguir al animal que es "de la derecha" del "de la izquierda", esto es, si el animal está adiestrado para el lado derecho o el izquierdo del yugo.

La *señal* o *inchi*, en cambio, son los cortes efectuados con un cuchillo, cercenando las orejas, de diferente manera, así como la amputación de la cola, en el ganado ovino. Al ganado caballar se le practican cortes en los ollares y a los toros, para indicar su braveza, se le hacen cortes en la piel de la parte baja del cuello, cortes a manera de colgajos que reciben el nombre de *wallku*.

A las reses que se han de marcar y señalar, los indígenas las cogen sin auxilio de lazos, tomando al animal por las astas y tratando de torcerle el cuello hasta que, "rindiéndole el morrillo", tumban a la res; prueba de destreza y coraje conocida con el término de *empelo*.

Tumbada la res, se le atan las patas y se le aplica la marca de hierro, después de lo cual vierten chicha sobre la parte herida y *machka* (harina de maíz tostado) sobre el cuerpo del animal, a fin de que su fertilidad sea grande. Es este el momento en que los asistentes se ponen en el rostro la *ulpada*, harina de trigo o de maíz tostado, con sal o endulzada con chancaca.

Si la res a marcarse va a ser destinada por el propietario a uno de sus hijos, parientes o ahijados, se realiza el *suña* o *suñay*. El favorecido con la designación es acostado sobre el animal, se le cubre con una manta y se le azota al tiempo que se le recomienda no vender esa res y preocuparse por ella. Luego, éste debe invitar a los asistentes con aguardiente

Cabe indicar que la res obsequiada pasa a poder del nuevo dueño sólo de manera nominal, pues no es separada del hato, debiendo su propietario abonar anualmente por los *yerbajes* (pasto que consume la res), y enviar sal, que se da en los *echaderos* a las vacas y ovejas, para ser lamida por los animales.

Concluida la *yerra*, el ganado es arreado de los corrales y se arroja sobre los animales forraje, en tanto que se danza y canta; después se trasladan procesionalmente las "marcas" y las efigies de los santos patronos, y el envoltorio en que se han liado el recipiente conteniendo los trozos de orejas cercenadas, la sangre, la tierra de las huellas (de las reses), sus pelos, junto con coca, dinero en metálico, cigarrillos y aguardiente. Las "marcas" y las imágenes son conducidas a la casa-hacienda y el contenido del atado se deposita en un lugar secreto, enterrándose donde esté resguardado de las lluvias,

como ofrenda que, con oraciones, se hace a los **Apu** en calidad de pago.

Otro informante, en Ayacucho refiriéndose a las estancias a la **yerra**, los concurrentes se reúnen alrededor de una **misa** (mesa), en la pampa para **chaqchar** coca; que, "en el medio de la **misa** hacen sentar cajón, justamente", es decir, el **sanmarkos** se coloca sobre la mesa ceremonial extendida, a cuyo alrededor se mastica coca.

"Wakallay waka, turullay turu
 "shullaq senqa waka, shullaq senqa turu
 "watallantin molestaykunay
 "kunan p'unchay qanpaq diayki
 "cabellunpi cintaykita churachkaqki
 "mana riñiganikuchkay chaynachkanpas
 "mana phiñakuchkanpas uywaqwanki
 "watan intero kachii faltawaptin
 "mana aburrinkichu"

Y finalizada la **hierra** cantan:

"Pipas misanmi kay misa?
 "Siñorniknin San Markuspa misanmin
 "Imanataq faltachkan misanmin?
 "Imisayoc franka" (*).

De acuerdo a otro de nuestros informantes, la **víspera** del día en que se **yerra** a los animales, se vela el **sanmarkos**, para lo cual se le "arregla" (adorna) con paja brava y flores de la **puna** (lima-lima, wayllu). Los concurrentes a la ceremonia se adornan, igualmente, con dichas flores. Junto con el **sanmarkos** se vela también la **señal** o "pelos de los animales más amables". Estos pelos se conservan cuidadosamente.

Es durante esta ceremonia, se nos dijo, que la **chicha** se sirve en los vasos de **Quínwa**, recipientes zoomorfos de cerámica, representando ovejas, toros, llamas.

(*) El informante había presenciado la **Hierra** como invitado, dijo no recordar el texto íntegro de las canciones.

Antes de la **Hierra** las canciones se entonan a los animales. El texto, de acuerdo a la traducción que debemos a José María Arguedas, dice: "Mi vaquita, mi vaca, mi torito, mi toro/ con la nariz húmeda, vaca/ con la nariz húmeda, toro/ todo el año te molesto/ este día es tu día/ en tus cabellos he puesto cintas/ no reniegues, así tiene que ser/ sin enojarte me has de criar/ si en todo el año no faltará sal (para darte) /no has de aburrirte"; y luego: "Mesa, de quién es esta mesa?/ De nuestro Señor San Marcos es esta mesa/ Qué es lo que falta a esta mesa". La traducción de Arguedas dejó en blanco el último verso. De acuerdo a una profesora ayacuchana, el verso dice: "Falta la persona a quien se dedica esta mesa".

Al amanecer el dueño del ganado a **herrarse** elige, entre los concurrentes, un "padrino" y una "madrina", quienes tendrán a su cargo la limpieza cuidadosa de la **señal** o pelos de los animales, "padrinos" a los que el dueño de los animales obsequiará luego "un par de carneros". Antes de la **yerra** se adorna a los animales con cintas y vellones de lana teñidos de diferentes colores (*). Luego de la **marca**, los dueños y los asistentes a la ceremonia, llevan a los corrales, que "están en los cerros", "panes especiales", biscochos, naranjas, plátanos, uvas, pasas, coñac y vino, en mantas de "telas imperiales" (géneros finos de algodón) bordadas o en una **lliqla**; ofrendas que se "depositan para que sus animales tengan más producto" Estas ofrendas se colocan en "huesos" llamados "pagapa" (para el pago), que habitualmente permanecen cubiertos con "una piedra cuadrada".

Después de hacer la ofrenda a la Tierra, los ganaderos celebran la fiesta y se embriagan. "En la **chupada** (**)" —nos decía el imaginero Dn. Joaquín López Antay al referirse a estas fiestas— hasta se caen sobre el **retablo** y lo joden todo. Después traen a componer".

Al día siguiente, por la mañana, se realiza el almuerzo de despedida, consistente en **mondongo**, **phatachi** (***) papas, carne asada "con bastante aji". Los dueños del ganado **yerrado** ponen luego sobre los hombros de los "padrinos" que limpiaron la **señal**, **walkkas** (vellones de lana sin teñir) y "dan sus botellas" ("dos porongos de chicha y media **cuartilla** (****) de aguardiente).

En el Archivo del Instituto de Estudios Etnológicos se conserva los registros magnetofónicos 0108/A-216-215 y 0109/A-216-115 con las informaciones que recogiera el entonces Jefe del mencionado Instituto, Dr. José María Arguedas, del informante D. Luis Gilberto Pérez, en marzo de 1961.

El informante, natural de Lucanamarca, en el distrito de Huanacasancos (Wankasankos) de la provincia Víctor Fajardo del depar-

(*) Símbolo del arco iris.

(**) De "chupar": embriagarse.

(***) Plato preparado a base de maíz blanco, pelado, entero y hervido hasta que el grano se abre, y carne de vacuno, de ovino, tocino, **khunchi qara** (piel de puerco) cabeza de carnero, tripas y panza. Se cuece todo sin sal, debiendo hervirse durante la noche, y no en el día, porque de lo contrario el maíz no "reventaría" por vergüenza. Se le condimenta con aji colorado, ajos, comino, cebolla y sal, condimento que se adereza por separado. Es plato de las fiestas solemnes, tanto en Junín como en Ayacucho.

El **phatachi** es plato a base de trigo pelado, abierto por efecto de la cocción, arvejas secas, cabeza, carne y patas de oveja, carne de vacuno y **khunchi qara**. Como el **mondongo** se cocina sin sal, y preferentemente en ollas de cerámica, pero por sus condimentos, a diferencia del **mondongo**, que es de color rojo, el **phatachi** es de color amarillo.

(****) Medida para líquidos equivalente a cuatro botellas, aproximadamente 3½ lts.

tamento de Ayacucho, proporcionó una descripción detallada de la **herranza**. El ganado, de acuerdo a este informante es de tres clases: **Orqo-suyo**: bóvidos bravos, locos, al decir del informante, pues hasta crece hierba en sus lomos; ganado **esquina-suyo**, que se encuentra en los echaderos a cargo de los pastores y ganado **pampa-suyo**, que está en el pueblo, compuesto principalmente de vacas lecheras.

El ganado **orqo-suyo** no es posible marcarlo, puesto que arremete a las personas que ve; sólo se le cuenta anualmente. Este ganado se reúne al toque de los **waqra-phukus**: dos corneteros se colocan en lo alto de una roca y al escuchar las notas de los instrumentos, guiados por el **Wamani**, todas las reses se reúnen. Más allá, otros dos corneteros tocan sus instrumentos, obligando al ganado, por encantamiento, a trasladarse a la otra peña desde la que se interpreta la música de la **herranza**, y así sucesivamente hasta que es encerrado en un corral. Los dueños del ganado, sus parientes, amigos y los pastores, bailan con bastones de ritmo denominados **kuya**. A fin de poder contar a los animales bravos se les asperja con el **aqno**, que los paraliza. "El **aqno** sale seco, no es manantial, es poza que está hirviendo, es como chicha, color café con eso, chicha de **Wamani**, chicha del Inca, el **pongo** (*) avienta con eso", luego de brindar con el "pisco más fino para el **Wamani**". Se ofrenda además con "**puka-llampu**" y "**yuraq-llampu**" ("es como harina, lo traen de Ayacucho") (**). Por cada 10 cabezas de ganado contadas se pone un grano de maíz, por cada 100, una piedrecilla, la cuenta la realiza el **pongo** que es, al propio tiempo, pastor. Cuando se ha realizado el recuento, "le echan lazo al toro mejor, es **wamampaq-toro**, es el toro del año, destinado a morir el día de la **herranza**". Para el efecto el **pongo** cava una una fosa en la puerta del corral, donde se hace entrar al animal que se ha laceado, y "al toro vivo le sacan el corazón con puñal de acero castil, lo sacan el corazón, lo avientan"; entonces aparece un cóndor. "Yo he visto, se presenta un cóndor medio marrón, con cabeza **calata** (pelada), viene como quiendo bajar, recibe el corazón. Es el **Wamani** en persona", y cuando se suelta a los demás animales, es este cóndor el que va por delante y los conduce a los echaderos de las punas.

Para la ceremonia, siempre de acuerdo a D. Luis G. Pérez, sobre uno de los muros del corral se levanta un altar, "como capilla de ichu", donde se coloca el cajón de **sanmarkos-santiago**. "Es como **ch'uqlla** (cabaña) San Lucas, San Marcos, San Antonio está en la caja,

(*) **Pongo**; en las comunidades de Puquio, de la provincia de Lucanas del departamento de Ayacucho es el servidor del **Wamani** mismo o de los **awkis** sacerdotes de los **Wamanis**. Ni el **pongo** ni los **awkis** pueden ser considerados brujos.

El **Wamani** es el segundo dios, con respecto a **Inkarri**, y el tercero, con respecto al dios católico.

Aqno, de acuerdo a D. Mateo Garriaso, del ayllu de Chaupi, Puquio, es obra del Inca; vino, chicha y aguardiente que hierven en la meseta del Qellqata. (Vid.: Arguedas, 1956).

(**) El **yuraq-llampu** es harina de maíz blanco seleccionado, "fina como talco", al decir de Arguedas (Ibid.); con ella se prepara una masa para modelar pequeñas figuras de animales que sirven de ofrenda.

es caja, color blanco, punteado con flores, lo fabrican especialmente en Ayacucho. Está su ganado, sus ovejas, sus caballos en miniatura... son dos pisos, en el de arriba están los santos, en el de abajo los ganados... lo guardan la caja en la **puna**; en la **herranza** lo ponen en el corral. El **pongo** está al pie de la caja de los santos, a la hora de echar el corazón llevan procesión de la caja, el dueño del ganado agarra la caja de los santos, con su **tinya**, con su corneta están". La música interpretada es propia, y exclusiva, de la ocasión, "La **herranza** es tonada separado, para toril es separado".

Finalizada la ceremonia el **pongo**, sin que nadie lo acompañe, va a enterrar las ofrendas: "fresco, seco, de la Costa, Sierra, Montaña (selva), lleva al ojo del cerro que cuida del ganado. Cada ganadero tiene su **Wamani**". De acuerdo al informante la "boca del cerro es donde hay **pukiales** (manantiales), hay **wamanripa** (Compositae. *Cenecio culcitiodes* Wedd), **ichu** (*Stipa ichu*). Allí no pueden sentarse, cuando se sientan y duermen da pesadillas. Claro, encuentran por casualidad lo que entierra el **pongo**, pero nadie toca cuando encuentran por casualidad. Respeta al **Wamani**".

En la casa de los ganaderos se realiza luego la fiesta siendo el principal plato el **kanka santo** "dos toros que sancochan, caldo puro, con agua carne, sal, sin nada de aderezo".

Por la noche se realiza el juego de los ladrones mientras "viene la velada al Señor San Santiago". Y aclara: "El patrón de todos los ganados es Felipe Santiago, San Lucas es patrono de las vacas, San Marcos de las ovejas, San Antonio de los caballos". Es el **pongo** quien "se entiende de velar" el **sanmarkos**. "San Marcos es el tesoro más grande que tiene el **pongo**".

Todos los que se encuentran en casa de los ganaderos fingen de ladrones. Algunos simulan ser guardias civiles, que indagan por los ladrones, pero ellos mismos son ladrones; el abogado, el juez el párroco, resultan igualmente ladrones. Roban todo cuanto hallan en la casa, al decir del informante, y aún las prendas de vestir de quienes se quedan dormidos; al propio tiempo que degüellan el ganado que encuentran para preparar más caldo. Según el informante, durante la **herranza** de las ovejas se llega a dar muerte, en esta forma, a veinte o treinta ovejas.

Por la mañana se devuelven los objetos y prendas sustraídas: "lo que han robado rematan, el dueño saca con aguardiente, **real botella**, **chanko-hacha** (botella pequeña de **timolina**)". Luego, hacia las nueve y media de la mañana, comienza la marca del ganado denominado **esquina-suyo**. Los encargados de tumbar las reses son contratados al efecto y reciben las designaciones de **capitán**, **suisa** y **sargento**. La marca de este ganado puede durar de dos a tres días, según el número de animales.

Sobre la herida producida por el hierro de la marca, según el informante, se rocía con **aqno**. Durante todo el día se interpreta la música de la **herranza**. "Cada ganadero tiene su música. Los **waqra**"

phukus (corneteros) sacan de la cordillera, los Wamanis le dan su música".

Al igual que con el ganado **orqo-suyo**, se elige al toro "más hermoso", se le da muerte, ofrendando el corazón al **Wamani**. Durante la marca, el dueño del ganado puede regalar, en este caso, dos becerros, macho y hembra, a sus hijos: "al torito y vaquita lo tapan con su manta, encima hacen su **once** (*) con pan, con aguardiente; lo hacen dormir al hijo (del ganadero) encima del ganado, lo castigan, de allí nace la señal diferente de su padre porque es otro dueño. Le hacen tomar su sangre de la señal, con licor, para que tenga suerte y aumente el ganado".

También en este caso el **pongo** llevará la ofrenda a la montaña: las orejas cercenadas a los animales, con frutas y flores. Al siguiente año el **pongo** extraerá los pelos de las orejas cercenadas: "al año siguiente se encuentra tierra nomás, pelos nomás. Con esa señal hacen sahumerio a los santos (del **sanmarkos**), con los pelos del señal, con incienso, con mirra".

La marca del ganado **pampa-suyo** no difiere mayormente de la anterior, en realidad, es la menos importante ya que no se marca sino a los animales que no están marcados o a aquellos que, por habérseles aplicado el hierro de la marca algo frío, no ha dejado visible las iniciales del dueño.

Siempre de acuerdo a Dr. Luis G. Pérez, el **Wamani** cuida del ganado en ausencia del pastor. Refiere que, estando reunidos una noche él, su padre y el pastor que tenían entre veintiún y treinta o ventidós horas llegó el **Wamani**: "Vino en forma de tropel de caballos, como persona que monta caballo vino el **Wamani**... llamó tres veces al **pongo**", para indicarle, igualmente por tres veces que los abigeos estaban robando ganado en ese momento. El **pongo amarró** mágicamente a los ladrones con su **chunpi** (faja tejida) y al día siguiente salieron en busca de los ladrones, a quienes dieron alcance fácilmente, pues la montaña los había hecho extraviar, obligándoles dar vueltas en el mismo lugar. Según el informante, los abigeos habían robado dieciocho cabezas de ganado vacuno.

En la comunidad de Nupe, distrito de Jesús, en la provincia de Dos de Mayo del departamento de Huánuco, la marca se denomina **waka señalay**, según el Prof. Villarreal Vara (1959) y, a diferencia de Lucanamarca, donde se realiza en el mes de agosto, se celebra

(*) Chilenismo. Designa el té que se sirve a las diecisiete horas, o **lonche**, según expresión peruana. De acuerdo a la tradición el término **once** fue empleado por los soldados durante la guerra con el Perú, porque a esa hora se les servía aguardiente, forma lingüística de **once** fonemas.

La zona de Lucanamarca no fue ocupada por las tropas invasoras en 1880 y este es el único caso que conocemos en que se emplea el chilenismo en mención.

en los días de carnavales, esto es, en febrero o marzo. Los elementos anotados son indígenas y no intervienen imágenes del santoral católico. La música, principalmente en canciones se acompaña con la *tinya*. Antes de comenzar la marca se realiza el *chaqchapay*, masticando ceremonialmente coca, invocándose a los *awkilas* (literalmente: abuelos), a las *hirkas* (montañas), vertiéndose luego licor como ofrenda a los *awkilas*, invocándose: "Ah, *awkila upyarkuy*" (Ah, bebe abuelo"). El *chaqchapakuy*, por ser mágico, se realiza por tres veces, denominándose *primera armada*, *segunda armada* y *tercera armada*. No se ha consignado en este caso la presencia de *konopas*.

En la Sierra Norte del departamento de Lima, en la comunidad de Pacaraos del distrito del mismo nombre de la provincia de Canta, la reunión del ganado, que pasta en terrenos comunales, se realiza colectivamente, por los comuneros elegidos para el efecto en el Cabildo celebrado el día 29 de julio. Dirigen a los *vasallos*, como se designa a los comuneros que tienen a su cargo reunir y arrear el ganado, cuatro *capitanes*, dos por las estancias del *Centro*, uno por las de la *izquierda* o *Mishimarka* y otro por las de la *derecha* o *Hatun kachi*. Para los cargos de *capitanes* los comuneros son designados en el mes de enero, cuando se nominan las autoridades de la comunidad, siendo de cargo de los *capitanes* los gastos que demanden el arreo del ganado así como el *almuerzo* que se realiza en *Tamborwasi*, donde se hallan los corrales, el día 31 de julio, en que el ganado llega a las inmediaciones de la población. El día 29 los *capitanes* y *vasallos* recorren la población visitando a los ganaderos, que están en la obligación de invitarles licor; los *capitanes* llevan pañolones sujetos a palos, a manera de banderas, estando acompañados por la banda de músicos pagada por la comunidad, más, el día de la *entrada* a *Tamborwasi*, habrá tres bandas de músicos a cargo de los *capitanes* del *Centro*, *Izquierda* y *Derecha*. La *Entrada* es una de las principales fiestas de la comunidad, a ella concurren los *capitanes* en cabalgaduras ricamente enjaezadas, y junto a los *vasallos* de cada *capitán*, arreando el ganado, están el *macho* y la *paya* (viejo o vieja), disfrazados, que representan los abuelos, quienes, de vez en cuando, simulan el acto sexual.

El día primero de agosto, después que cada criadero ha pagado el rescate de su ganado, por pastos, fondos que ingresan a las arcas de la comunidad, cada familia, o grupo de parientes que pastan su ganado en la misma estancia, retiran sus animales, realizándose la marca en las chacras. El primer día se realiza la marca de los *auqué-nidos*, al día siguiente, de los *bóvidos*. Todos los elementos que figuran son supervivencias pre-hispanas, como las *rejas* que se levantan a manera de arcos en las puertas de los dos corrales de *Tamborwasi*, el día de la *entrada*, en honor a los *awkillos* (literalmente: abuelos o viejos), precidiendo la misma marca las *konopas* e *illas* que son transportadas a las chacras. La ceremonia se inicia masticando ceremonialmente coca y brindando licor a los *awkillos*. Las *señales*, o trozos de orejas cercenadas a los animales, junto con hojas de coca, licor, flores y las colillas de todos los cigarrillos consumidos tanto en la víspera como en el día de la marca y la fiesta subsiguiente, se entierran en lugares secretos.

A los pastores y a los asistentes a la marcas **walchapas** (*), sargas de pan, flores de clavel, ramas de hinojo, hoja de **wira-wira** (Compositae. *Culcitium nivale* H.B.K), **wamanripa** (Compositae. *Senecio culcitioides* Wedd). Durante la marca las canciones se acompañan con la **tinya** y, alternando, con el **bajo**, música, en este caso, con una fuerte influencia de la del Valle del Mantaro.

En Tupe, distrito del mismo nombre, en la provincia de Yauyos del departamento de Lima, de acuerdo a Matos Mar (1950), la marca de ganado recibe el nombre de **herranza**. Entre los elementos que figuran en la **herranza** están los **kelaya jarros**, uno para recibir la sangre del corte de las orejas de ganado, denominado **wiltash kianushi** y otra denominado "la templadera", que se emplea para beber la sangre, cintas de lana de varios colores, la **wallpa** o **wintra**, que se coloca en la frente de los animales y de la que se cuelga fruta, la **milak'atra** (manta colorada para tender la mesa) y la **capilla** "adornada con flores y una imagen" (**) (Matos Mar, 1950, p. 42). Los instrumentos musicales son: la **tinya**, el violín, el arpa y, a veces, el clarinete, que ha sustituido al **pinkullo**. La música propia para la **herranza** es el **wakatari**, que tiene variaciones especiales para cada ganadero; siendo las letras, siempre, en castellano, "las mujeres que no entienden español, la aprenden en este idioma y la cantan recordándola mucho mucho tiempo" (Ibid. p. 43).

Para la **herranza** deben hallarse presentes todos los miembros de la familia, "de lo contrario no puede haber **herranza**".

La celebración de la **herranza** puede realizarse "a partir de Pentecostés hasta el 25 de julio, día de Santiago, prolongándose casi siempre por unos días más" (Ibid p. 40). En la víspera se inicia la fiesta cantándose un responso para los difuntos de la familia y recordando a los abuelos a fin de "que todo vaya bien" (Ibid. p. 44), tendiéndose luego la **mesa**, para "la **tierra mama**, que está viva" (Ibid. p. 44). Durante la noche se baila para el corral, escogido por el dueño del ganado, donde se realizará la **herranza**, y se bebe **chamisco** (***). Al día siguiente los dueños del ganado, sus parientes y amigos se dirigen al **corral**, distante unas cuatro o cinco horas del pueblo; allí se elige al cura o doctor. "El papel del Cura en la fiesta es muy importante: pone la "mesa", dirige el **Wayturiso**, ordena en el momento oportuno lo que debe hacerse, separa la señal, indica cuando debe realizarse el "shuño" o reparto, echa la suerte con el maíz para saber que miembro de la familia debe llevar la señal a la "caja", reparte el **chamisco** y la sangre en la "lava señal", da consejos a los dueños sobre como deben vivir, de las obligaciones entre ellos, los deberes para con sus hijos, reprende a los que viven mal, a los hijos desobedientes e irrespetuosos y arregla las dificultades familiares" (Ibid. pp.

(*) "Hualleca. Collar, o cadena, o sartal de quantas, y todo lo que se pone al cuello hombres y mugeres, o bestias, o animales etcétera", según González Holguín (1608).

(**) La imagen puede ser cualquiera de las del santoral católico, de acuerdo a la Sra. Rosalía A. de Matos (Comunicación personal).

(***) Infusión de coca, té o cebada, con alcohol, zumo limón y azúcar.

44-45). Como cura se elige a un miembro de la familia a un amigo, "de su pericia y conocimiento depende que se cumpla con toda la tradición" (ibid. p. 44). Ayudantes del cura, nominados por el mismo dueño del ganado son: el **laceador**, el **cortador**, el **pastor** y la **pastora** (personajes jocosos de la fiesta), la **canciadora** (escanciadora), los **tumbadores**, las **prendedoras de cintas** (en las orejas de los animales) las **prendedoras de wallpas**, estas últimas, generalmente son muchachas.

Al medio día el cura tiende la **mesa**, "una manta colorada en el suelo, sobre la cual coloca esmeradamente las cintas, la **wallpa**, media botella de alcohol, los jarros de plata, flores amarillas de **chapa**, **huamanripa**, ramas de albahaca, las frutas, el resto de las flores, los instrumentos: **cuchillo**, **marca**, **serrucho**, **lazo**, etc. "Enflora" el **cuchillo** y la **marca**. La **mesa** la tiende dentro de la choza y él se coloca en la cabecera, a los costados los dueños y sus ayudantes. Luego ordena que pasen los concurrentes: uno a uno se acerca a la mesa, se pone de rodillas y recoge de la mesa una flor y una ramita de albahaca besándolas y persignándose. Luego se sientan y son atendidos por los familiares del dueño con un plato de **motalza**, un **chupe** de maíz blanco entero y carne, a cada uno se le sirve dos platos y luego su copa de **chamisco**".

Luego se procede a marcar y señalar el ganado, y una vez terminada la faena se inicia el baile denominado **chico-chico** y luego se come la **pachamanka** (literalmente: olla para cien) de papas, cabritos, queso de vaca, yucas, camotes, choclos, ocas, **maswa** habas (*).

Después de la **pachamanka**, el baile continúa durante toda la noche, haciéndolo al compás, únicamente, del tono de la herranza. Muchas veces los dueños completamente cansados y mareados tienen que retirarse a dormir; el resto sigue la fiesta. Mientras el dueño descansa, los jóvenes acostumbran matar dos o tres cabras y borregas de propiedad de aquel, que están en los corrales, roban papas, queso y demás víveres. Las reses muertas deben ser cocinadas al día siguiente por el dueño, sin protesta" (Matos Mar, 1950, p. 49). En el **lava seña** se lava en un balde con infusión de té, la sangre del **cuchillo** empleado para cercenar las orejas de las reses y los vasos de plata o **templaderas**, deshojándose las flores, especialmente claveles, que "enfloraban" el **cuchillo**. La infusión de té, ensangrentada, y los pétalos de las flores, se sirven en la **templadera** a todos los concurrentes, realizándose luego el **shuño** o reparto de ganado a los hijos del dueño de los animales, reparto que, a veces, se hace extensivo a los tíos, tías, ahijados o amigos. Más tarde, la persona designada por medio de la suerte del maíz, lleva las señales a la **caja** o **usño**. "Cuando llega a la **Caja**, la destapa, limpia y arregla. Al costado enciende una fogata donde echa el sebo de la llama, **Koarnike**, la

(*) Papas (en el español peninsular: patatas): *Solanum tuberosa*; yuca: *Manihot utilisimas*; oca: *Oxalis tuberosa*; camote: *Ipomea batata*; haba: *Vicia fava*; **maswa**: *Tropaeolum tuberosum*; **choclo**: mazorca fresca de maíz: *Zea mays*.

úksa y gotas de pisco (*). Esto llaman el **Achtapa**. Enseguida acomoda las "señales" en la caja, luego los pedazos de astas cortados, las flores y frutas en abundancia. Las flores las acomoda en una vasija de barro y a su alrededor las frutas. Derrama dentro de la caja la media botella de pisco o vino. Reza en silencio y luego tapa con gran cuidado la caja, que es de unos 60 a 80 cm. de alto en una roca, bien disimulada para que nadie de con ella y robe el depósito. Terminado todo esto regresa al pueblo a dar cuenta de su cometido, trayendo la media botella de vino o de pisco, con agua endulzada de un puquial cercano, la que da a tomar a los dueños y demás asistentes" (Matos Mar, 1950, p. 52).

Con algunas variantes se repite la ceremonia en Yauyos, capital de la Provincia del mismo nombre, en el Departamento de Lima, según informe de Dn. Pedro Alfonso Agüero, Auxiliar de la Escuela N° 461 (**).

La fiesta comienza en la víspera de la ceremonia y se realiza en la casa del dueño del ganado, en el campo o en la población misma, concurriendo a ella los parientes y allegados próximos. Se bebe aguardiente (**cañazo**), se **chaqcha** coca, se fuma, se baila y se canta con acompañamiento de tinya.

"En un lugar visible del cuarto y sobre una mesa está la cajuela de San Lucas, adornada con flores y huallqui, ahí está el vaquero, la vaquera, amasando queso, las vacas, las terneras, etc., todo hecho en yeso y comienza el canto que dice: Cunaiquito está lloviendo/ Champa verde está nublado/ donde pena mi vaquita/ su pelito de oro fino./ Cunaiquito entregadora/ Champa verde sebadora/ Laguna Seco despachadora/ Rincón Llongote camalero./ La letra de este canto está especialmente invocando los parajes del ganado y donde los abigeos llevan para venderlos o matarlos en otro lugar".

Es evidente, pues, la presencia del **sanmarkos**, que recibe el nombre de **Kajon Sanlukas**, y es manifiesta la invocación a los **Apu Kunaikito (warmi)** y **Llongote**.

El recuerdo mágico también se realiza: "Las hojas de coca pequeñas y grandes que están íntegras echan en el plato con flores y representan los toros y las vacas" dice el Informe citado.

Durante la ceremonia de la marca, "a los dueños del ganado, a los que intervienen y al ganado", se les adorna con **walla'a**, se realiza igualmente la **shuña** y los concurrentes a la ceremonia se pintan los rostros con la sangre de los animales marcados. "Hay que jugar

(*) Uksa: harina de maíz blanco, mezclada con agua.

Pisco: aguardiente de uva.

(**) Informe existente del año 1953 conservado en el Archivo del Departamento de Antropología de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, puesto gentilmente a nuestra disposición por el Dr. José María Arguedas en 1958, siendo Director del mencionado Departamento.

con sangre para que aumente la vaca", dice el informante que, es claro, desconoce el ritual, pues si bien la marca se realiza en los días de carnaval, no se trata de un juego.

La señal, trozos de las orejas cortadas a los animales, "lo reúnen en un plato o mate, cubriendo con hoja de coca, colillas de cigarrillos, flores, serpentinas, pisco, rogando a las "animas" (sic.) para que tenga mayor producción", el ganado.

En Quiquijana, provincia de Quispicanchis del departamento del Cusco, durante la festividad de San Juan, el Bautista, durante la ceremonia propiciatoria para la reproducción de los óvidos se ofrenda a los *inkacho*, "idolitos de piedra en forma de ganado" (A.I.E. Et); en Ocongate, en la misma provincia, durante los días de carnaval, se ofrenda al ganado en presencia de *qhuyas* e *incachos* (Ibid.). Asimismo, en Capachica, provincia de Puno del departamento del mismo nombre, en uno de los días de carnaval, en las ceremonias propiciatorias del ganado, se ofrenda a los *mullos*, "animales de mármol (sic.)—vacas-ovejas" (Ibid.), y en Coata, en la misma provincia, en la seremonia del *señalaky*, celebrada en noviembre, se ofrenda a los *mullos* (Ibid), denominadas *illas* en quechua.

Bernard Mishkin (1964), al tratar del pastoreo en la comunidad de Kauri, distrito de Ocongate de la provincia de Quispicanchis del departamento del Cusco, dice: "En febrero, durante el carnaval, y en el mes de agosto, se hacen ofrendas de coca, aguardientes, habas, maní, cupaico, *wera coya*, y *cancha*, llamadas *quintuichascca*. Estas ofrendas se entierran en los campos de pasto. Más aún, hay tipos especiales de rocas que se asemejan a los carneros, llamas y vacas y se les conoce con el nombre de *oveja enccaycho*, llama *enccaycho* y vaca *enccaycho*. No todas las comunidades tienen estas rocas y las que carecen de ellas van a los lugares más cercanos de "enccaychos" para practicar la ceremonia de *quintuiche*. Un adivino o brujo es el que dirige la ceremonia en Kauri, por sumas que van de 20 centavos a 1 sol (costo de 1938), de acuerdo con el número de carneros. La mayor parte de la ceremonia consiste en adivinar la voluntad de los espíritus de los cerros y las ofrendas se hacen de acuerdo con las órdenes de la adivinación. A medida que se hace la ofrenda, se invoca al espíritu para que defienda los rebaños contra las pestes y los proteja de la voracidad de los cóndores y zorros" (p. 177).

Aunque ha considerado únicamente el señalamiento de óvidos, en la provincia de Canas (Qana) del departamento del Cusco, ceremonia que se realiza en carnavales o en agosto, Mario Gilt Contreras (1956) no registró ningún elemento de la religión católica, sino únicamente la ofrenda a los *Apus*. Los datos para la marca de ganado vacuno son pocos precisos en este trabajo que consideramos, indicando sólo que a las reses se les pone "una especie de aretes de hilos de colores ne las orejas o rosenes en el pecho" (p. 81), y que en el *hayway* se emplea el *churo* o recado (*) especial para la ofren-

(*) **Recado.** Conjunto de objetos mágicos.

da a los Apus. Es importante indicar que la **quinyana**, lugar donde se depositan las ofrendas, es similar al empleado en Tupe. Gilt Contreras dice: "especie de horno crematorio, hecho de piedras planas a manera de cajón cuadrado" (p. 84).

Acerca de Andahuaylillas, en la misma provincia de Quispicanchis, se conserva la descripción de ceremonias propiciatorias para la reproducción del ganado, observadas en la época colonial por Oricáin, como veremos.

En la medida que permiten establecerlo los datos e informes disponibles, podemos delimitar dos áreas, una, en la que las ceremonias de la marca de ganado se realizan sin intervención de elementos de la religión católica y, otra, en que si intervienen estos elementos mas, sin desplazar a los de origen pre-hispano (croquis 2). Donde la influencia española fue más intensa, Chongos Bajo, Huancayo, (*) Huamanga, los elementos católicos tienen preeminencia y excepcionalmente, en Chongos Bajo, parece que han desplazado completamente a los elementos prehispánicos. Mas, donde no existieron las condiciones que se dieron en estas poblaciones, los patrones prehispánicos subsisten y el elemento católico, en este caso, el **sanmarkos**, cumple, dentro del complejo ceremonial mágico-religioso de los pastores y ganaderos, la función de las **wak'as**, si bien es un objeto bendecido— "Bendicen los padres", manifestó un informante— que, además, se lleva a las iglesias, "a oír misa llevan dos veces al año", dijo otro informante.

Se conserva la descripción que hiciera Pablo Oricáin 1790, geógrafo de la Intendencia del Cusco, en su "Compendio breve de discursos varios sobre diferentes materiales y noticias geográficas comprensivas a este Obispado". Al tratar de las supersticiones, agujeros y otras sisañas que no se han podido destruir, refiere que "...en las estancias de ganados de la tierra practican pacerlo, divididos los "sexos, en distintos cerros, y un día señalado, que es una vez al año, "ban a los lugares más solitarios, o cimas de los empinados montes, "en los que tienen tres cercos consecutivos; lleban los brebajes del "país en abundancia, aguardiente y demás providencias; y después "de mil superticiosas ceremonias de hincarse, y vesar el aire, abrir "y cerrar los brazos, sacan una figura de carnero o llama, nombrado así en su idioma, que es de piedra o de cobre, la colocan en lugar superior, y le ofrecen ojas de coca, granos de todos los colores "de maíz, y mucha chicha, suplicándole, en palabra, ayude a la procreación de aquellos animales y fomente la fecundidad; luego entran "los carneros al cerco, de un extremo y a las hembras del otro opuesto, y en el sentro del de en medio, entierran coca, maíz y echan "chicha; luego introducen en él a dies o dose hembras y otros tan-

(*) Waldemar Espinoza Soriano (1963) considera que en el proceso de aculturación de los huancaínos fueron determinantes: el contacto diario con los españoles que viajaban de Quito y Lima hacia Cusco y Potosí, la escuela fundada en 1571, el Cabildo de indígenas, con una organización muy española y "el convento de la orden dominicana que les imbuyó la religión católica y les destruyó gran parte de sus patrones religiosos antiguos".

"tos machos, las primeras se agachan al suelo, y los segundos se las inclinan, a cuya fracción u operación ayudan los indios con la arno, entre tanto están las indias cantando canciones de la gentilidad, tocando sus atambores. Acabada la unión de los carneros, y divididos como lo estaban, buelben a asomarse a aquel idolo, que llaman Ila, le reproducen sus súplicas y ruegos, y luego dan principio a beber los brebajes, mixto con el estiércol de aquellos, siendo presente infalible de este, como el de echar alguna parte de él al suelo, para que la tierra guste primero, y siguen embriagándose toda la noche; de lo que tienen muchos incestos, adulterios y estupro, efectos propios de tales desórdenes. Pregunto; si es necesarissima y precisa la intervención del ombre para la concepción de esta casta, ¿cómo siendo de la mesma, los guanacos y sus oriundos, las bicuñas, se ven parir cada año sin necesidad de tercero?. ¿Y cómo desde la creación del mundo, hasta que lo domesticaron los indios?. Luego no esta ceremonia otra cosa que signos de la gentilica idolatría, que guardan hasta oy" (Discurso V, pp. 332—333).

Sin embargo, ya con anterioridad se realizaba ceremonias de la herraanza, en la misma región del Cusco, como lo muestra un qero (vaso de madera laqueado), cuya reproducción se exhibió, en 1964, en el Museo de Arqueología del Departamento de Antropología de la Universidad de San Marcos (*), qero que muestra diversas escenas, con la presencia del ganado vacuno, y personajes de la nobleza inca del s. XVII. Es imposible, sin embargo, determinar los elementos prehispánicos y católicos que intervenían en estas ceremonias. Lo importante es que prueba que en el s. XVII se realizaban ceremonias de la herraanza, con animales no oriundos de América.

Cobo (1653) refiere que las vacas "a este reino del Perú se trujeron primero a esta ciudad de Lima tres o cuatro años después de su fundación. Porque el año de 1539, a 20 de junio, presentó una petición ante el cabildo y teniente desta ciudad, Fernán Gutiérrez, regidor, pidiendo en ella que, antento a que había traído vacas para que se perpetuasen en la tierra, le diesen un sitio para una estancia en la Sierra de la Arena (dista seis leguas de Lima), el cual le concedió el teniente gobernador Francisco Chávez. Y el mismo año pidieron otras personas asiento para vacas en los términos desde ciudad, y decretó el Cabildo que se diesen para asiento de cada estancia diez solares" (T.I., p. 383). El ganado se reprodujo en tal cantidad, a decir de Cobo, que en las provincias del Collao "el valor de un novillo no es más de cuatro pesos; que es lo mismo que si se vendiera por ocho reales en Andalucía; y una ternera vale dos pesos, que corresponden a cuatro reales en España. En muchas otras partes es de balde la carne, porque los señores de ganado, cuando hacen corambre, no se aprovechan más que del cuero y sebo de las vacas; y los vaqueros y gente de servicio de las estancias, que de ordinario son negros, indios y mulatos y algún español mayordomo, sacan de las reses las lenguas, lomos, tuétanos y lo demás que han menester para su sustento, y la

(*) El poseedor de la mencionada reproducción no ha permitido, posiblemente por razones de orden personal, su inclusión entre las ilustraciones de este trabajo.

carne la dejan en los campos perdida para las aves y fieras" (T.I., p. 384). En otra parte señala: "Comenzose a matar de los ganados de Castilla el año 1548, por ser ya grande su múltiplo, en el cual año, a los 17 días de diciembre señaló el Cabildo (de Lima) sitio para carnicería a orilla del río, y mandó que dos días en la semana, martes y sábado, se hiciese rastro, donde se vendiese toda suerte de carnes, así de Castilla como de la tierra... Ultra del rastro y carnicería dichos, el año pasado de 1622 se puso otro rastro y carnicería junto a la iglesia parroquial de Santa Ana, y en ambos rastros se matan cada día de seicientos carneros para arriba y dos mil y setecientas vacas para el año. Vale un carnero diez reales y de cinco a seis una arroba de vaca, y cómpranlas los obligados, puestas en esta ciudad, de doce a catorce pesos cada res; y para que mejor se eche de ver el aumento que cada día va teniendo en esta república, y también el multiplico de los ganados, es de saber, que ahora veinticinco años, cuando entró a ser obligado, el que ahora lo es, llamado Juan Jiménez, hombre honrado y muy rico, no mataba cada día más que trescientos carneros, la mitad menos que ahora, no andaban al mismo precio que hoy; y con los que matan para los enfermos, la Cuaresma y días cuaresmales, vienen a ser ciento y sesenta mil los que se gastan en cada año, sin los que se matan en casas particulares y heredades de la comarca", de Lima (T. II, p. 316).

Carlos V, el 17 de diciembre de 1551 disponía que "no se prohiba a los Indios, que puedan criar todos, y cualesquier especies de ganados mayores, y menores, como los pueden hacer los Españoles sin ninguna diferencia, y Audiencias y justicias los den el favor necesario" (Ley XXII, Lib. VI, Tít. I, fol. 191), estableciendo Felipe II, el 19 de julio de 1568 una imitación en cuanto al uso de los animales: "que los Indios no anden a cavallo" (Ley XXXIII, Lib. VI, Tít. I, fol. 192) (Recopilación, 1756).

El mismo Cobo dice que los naturales se servían del ganado vacuno para fines que él nunca vió en España, "hasta que vine a esta tierra; porque, estando yo en la ciudad del Cuzco, vi muchas veces por las calles y plazas llevar a los indios cargas de leña para vender, y los jumentos en que las llevaban no eran otros que toros, de tan lindo talle y disposición, que parecían ser bravos como unos leones; y a la verdad no eran sino más domésticos y mansos que unos borricos; que los indios, con su extraña flema, los amansan tanto como a esto" (T.I, p. 383); y también, que en la misma ciudad del Cusco, "hallándome yo en ella el año de 1610 en unas fiestas públicas que la ciudad hizo, salió un indio a la plaza en un caballo ricamente aderezado a dar una lanzada a un toro, la cual dió con maravilloso brío y destreza, con no poca admiración de todo el pueblo, por ser cosa muy nueva para un indio. De donde se ve cuán perdido tienen el miedo a estos animales, los que, cuando entraron los españoles en la tierra, lo cobraron tan grande, que en ninguna parte se tenían por seguros delante dellos. Han entrado en uso de comer esta carne con tanto gusto, que no hay fiestas para ellos como matarles una vaca y convidarlos a ella". (T.I, p. 383).

En cuanto a las ovejas Cobo dice que "trujo las primeras ovejas a este reino del Perú el capitán Salamanca, unó de los primeros con-

quistadores; dentro de cuatro, o seis años que se conquistó este reino... Créase gran suma deste ganado en este reino del Perú, por la muchas sierras frías y páramos que hay en él, particularmente en las extendidas **pampas** y **punas** de las provincias del Collao", (T. I, p. 386), añadiendo luego: "Vale muy barato el carnero en todo este reino; porque en esta ciudad de Lima, que es donde anda más caro, no cuesta más un **carnero** que diez o doce reales; y comprados por junto, se hallan a ocho reales; y en las sobre dichas provincias del Collao se compran grandes partidas dellos para llevar a Potosí, y no cuestan más que cuatro reales cada carnero, que es tan barato como si en España no valiera más que un real. No hay ovejas burdas en todo el Perú; todas son merinas, de muy buenas carnes y finas lanas" (T. I, p. 386).

Toledo, ya en 1575, en Título VII de sus Ordenanzas, al tratar "de los bienes de comunidad, y venta que de ellos se ha de tener", en la Ordenanza ii establece: "Item, mando, que en los repartimientos donde huviere ganado de la Comunidad, así de Castilla como de la tierra, se tenga mucha cuenta en que sean curados los que estuvieren tocados de caracha, de manera que vayan a más, y no a menos; lo cual tengan en buenos pastos, y apastorado, y bien guardado: y de verano lo tengan en parte a donde huviere mas yervas; y en el invierno en las partes más altas y secas"; y en la Ordenanza iii: "Item, que los carneros de Castilla se guarden de por sí, y proveydas las necesidades de Hospital, y enfermos del, y habiendo de cien carneros para arriba de dos años, los lleven al Pueblo, y partes más cercanas para que se vendan, y lo procedido dello se meta en la caja de la Comunidad para la tassa, y otros gastos de la Comunidad, que se ofrecieren en pleytos, y proveymientos de Hospitales e Iglesia: y el Mayordomo de tal Pueblo tenga cuenta y razón con ello, de manera que los Caziques y Principales no defrauden a la Comunidad". Mas, en la siguiente ordenanza limitaba el número de cabezas de ganado que podían poseer las comunidades indígenas: "Item, mando, que teniendo tal Comunidad dos mil cabezas de ovejas de Castilla hembras lo demás que huviere desta cantidad lo vendan, por la poca orden que por experiencia se a visto que tienen; y la propia orden guarden en ganado vacuno, quando tuvieren de cincuenta novillos para arriba, los vendan: y lo mismo hagan quando tuvieren de mas cantidad de trecientas vacas de vientre por la manera que se dirá, teniendo mas cantidad de la que dicha es. Y por el daño que suelen hazer en las Chacras de los Repartimientos, y de lo procedido se haga lo que está dicho en la ordenanza antes desta" (Ordenanzas, ii, iii, iv, Título VII, p. 141).

La trashumancia del ganado, ordenada por Toledo, sigue la práctica hispánica. De acuerdo a Foster (1960) "el carnero ha sido la fuente de mayor riqueza animal de España. En ciertas épocas, especialmente del siglo XIV al XVI la política nacional agraria estaba encaminada hacia una industria basada en las ovejas y cuando era necesario, toda otra actividad económica interna estaba subordinada a las necesidades de los ganaderos. Esta industria que alcanzó su más alto nivel hacia 1560 se basaba en una transhumación en gran escala, dirigida por una institución regamente privilegiada, la **Mesta**".

Algunos de los patrones hispánicos, anotados por Foster, perduran en ciertas regiones del Perú, como Pacaraos, donde los pastores son contratados por varios pequeños propietarios de ganado, y en otras regiones, como Cusco, se da la práctica anotada por Foster para Huelva, según la cual "para ordeñar a las vacas recalcitrantes, primero se pone al ternero a que le dé unas testadas y luego, en cuanto la leche fluye, se le retira".

Este mismo autor señala que "de todas las fiestas de animales la más dramática era la del Toro de San Marcos que se observaba en Castilla y Extremadura hasta el siglo XVIII", fiesta que no se encuentra en América, como indica el mismo Foster.

Caro Baroja (1944) cita al P. Feijóo que en 1781, en su *Teatro Crítico Universal* (T. VII, pp. 242-243), escribía: "Notorio es a toda España el culto (si se puede llamar culto) que al glorioso Evangelista se dá en su día en algunos Lugares de Extremadura; aunque el modo con que se refiere es algo vario. Puede ser que la variedad no esté precisamente en la relación, sino en el hecho; esto es, que en diferentes Lugares de aquella Provincia, en orden a una u otra circunstancia, sea la práctica diferente. Lo que comunmente se dice, es, que la víspera de San Marcos, los Mayordomos de una cofradía instituida en obsequio del Santo, van al Monte, donde está la Vacada, y escogiendo con los ojos el Toro que les parece, le ponen el nombre de Marcos, y llamándole luego en nombre de el Santo Evangelista, el toro sale de la Vacada, y olvidado no sólo de su nativa ferocidad, más aún al parecer de su esencial irracionalidad, los vá siguiendo pacífico a la Iglesia, donde con la misma mansedumbre asiste a las Visperas solemnes, y el día siguiente a la Misa y Procesión, hasta que se acaban los Divinos Oficios, los cuales fenecidos, recobrando la fiera, parte disparado al Monte, sin que nadie ose ponerse delante" (Caro Baroja, pp. 94—95). La práctica era más antigua como registra el mismo autor al citar al Fray Francisco Coria que, en 1608, en su "descripción e historia general de la provincia de Extremadura", refería: "Hay en la villa de las Brocas una iglesia dedicada al evangelista San Marcos, y en ella fundada una cofradía de gente muy honrada y devota de la villa, y por devoción y referencia al Santo le ofrecen algunos toros, los cuales se guardan en las vacadas de la dicha villa, y llegada la víspera de la fiesta de San Marcos sale el mayordomo de su iglesia con seis cofrades en busca del toro que para aquel año está ya señalado, y llegados el mayordomo y cofrades a la boyada, con unas varillas en las manos, acercándose al toro con mucha fé y devoción, en nombre de Dios y del Santo, dice el mayordomo estas palabras: "Anda acá, Marcos, que es ya tiempo y hora de ir a hallarte a la celebración y fiesta del evangelista San Marcos"; el cual, oyendo esto, con ser un toro el más feroz y bravo que hallan, se rinde y amanza, y da lugar para que le saquen solo de la vacada, y le guían y traen a la villa. . .", señalando más adelante: "llegándose todos a él con seguridad y tocándole, le ponen las manos en el cerro y le asen de los cuernos, poniéndole en ellos roscas de pan, guirnaldas de flores y candelas encendidas, estando tan manso como si fuera un cordero" (Caro Baroja, pp. 99—100).

El Dr. Laguna, por su parte, decía que "Así, en algunas partes, la víspera de San Marcos suelen tomar un ferocísimo Toro y emborracharle con el más fuerte vino que hallan, no dándole a comer ni beber otra cosa; de suerte, que por esta vía le reducen a tanta mansedumbre y blandura que al día siguiente los niños y las doncellas le llevan asido con cordoncitos y trenzas hasta la Iglesia, adonde el borracho animal, mientras los Oficios se dicen, se está todo cabeceando y cayendo a pedazos de sueño, y se deja poner mil candelas en los cuernos y en los hocicos, al cual dos días antes de aquella Fiesta, el Diablo no se le pasara delante; ni se atrevería persona a esperarlo dos horas después, en siendo ya cocido y digerido el vino", (Caro Baroja, p. 105).

Caro Baroja cree encontrar en el "Toro de San Marcos" una supervivencia del culto a Dionisos. Esto es discutible. Dittmer (1954) dice que "entre los criadores de bóvidos, tanto sedentarios como nómadas, el buey desempeña un papel sobresaliente en el mito y en el culto, su sacrificio es el máspreciado de los dioses, se le considera animal sagrado y, en algunas partes, se cree que es pariente del hombre e incluso una deidad. Tiene el mismo papel en las antiguas altas culturas de Asia, de Egipto y del Mediterráneo, donde representa la fuerza creadora de fertilidad (y en algunos casos productora de lluvia fertilizantes), se convierte en símbolo de la realeza divina, representa y produce el bienestar, el poder y la riqueza" (p. 262). En la antigua cultura de Creta, al parecer, simbolizaba la Tierra, de donde sus numerosas reproducciones y la taurokatapsia.

Nada puede asegurarse acerca de la relación que pudiese existir entre el escoger el toro más bravo, y dedicarlo a San Marcos, y la anotada para Lucánamarca, de ofrendar al *Wamani* el toro hermoso del año. Mas, la guirnalda de flores y roscas de pan, colocadas al toro de San Marcos, y el hecho de hacerle beber vino, se relacionan claramente con la *wallchapa* andina, de flores, pan e hinojo, que en el Perú se coloca a los concurrentes a las marcas de ganado, no a los animales, y al hacerles beber aguardiente a los animales, después de marcarlos.

Foster (1960) supone que "los animales europeos trajeron con ellos un complejo total de supersticiones y métodos de atención".

Para la región andina, al menos, ésta nos parece una generalización poco acorde con la realidad. Ciertamente que este autor reconoce, al referirse a las prácticas de ganadería hispano—americanas, que "los estudios disponibles se inclinan a lo histórico y lo literario y generalmente teñidos por el romance del gaucho", mas, es también cierto que tiene en mente sólo las actividades relativas a los bóvidos, cuando dice que, "la laguna en nuestra información se debe, en parte, al hecho de que el cuidado de animales, en gran escala, es una actividad especializada que no se encuentra en todos los lugares de la América española, y en parte, por la relativamente mayor dificultad que han encontrado los antropólogos que han trabajado en las haciendas—negocios verdaderamente grandes— en contraposición a las aldeas".

En la región andina la situación era diversa a la del resto de América pre-hispana por la existencia de grandes hatos de ganado, y si bien la cría era diferente, los elementos culturales relativos al ganado difundidos por la conquista debieron entrar en competencia con los pre-existentes, y no siempre los desplazaron.

Waman Poma (1615), dice que en el mes de agosto "ay mucho pasto y se ade tomar cuenta delos ganados de todo el rreyno" (p. 1152). No menciona el nativo cronista la realización de ninguna ceremonia particular al tiempo de recontar el ganado; sin embargo, por otra señal: "Y Dansas Taquies delos yngas y de capac-apoconas y principales y delos yn^{os} comunes destos rreynos delos chinchaysuyos-andesuyos-collasuyos-condesuyos los quales dansas y arauis no tiene cosa de hechiseria ni ydulatras niencantamiento cino todo huelgo y fiesta rregocixo cino ubiese borrachera sería cosa linda es q' llama taqui-cachiua haylli arauí delas mosas pingollos delos mosos y fiesta delos pastores llama miches-llamaya" (fol. 315). Más adelante, el mismo cronista dice: "Uaricza Arauí del ynga las fiestas cantar y bailar auricza q' cantan con pullama al tono del carnero cantan dize aci: con conpas muy poco a poco mediaora dize y—y—y al tono del carnero comiensa el ynga como el carnero dize y esta disiendo —yn—lleua ese tono y dalli comensando ua disiendo sus coplas muy muchas responden los coyas y nustas cantan abos alta muy suauemente y auricsa —y arauí dize aci arauí arauí arayarauí artauí yau arauí aun diciendo los que quieren y todos al tono arauí responden las mugeres —auricza ayay auricza chamay auricza ayay auricza todos uan deste tono y las mugeres responden —y el haylle ayan haylli —uchuyoccho chacrayqui uchuy tunpalla samusac a este tono responde las mugeres dize el hombre —chaymu coya— responde la muger ahaylli chaymi palla—ahaylle patallampi ahaylle—chaymi nusta ahaylle— cahymi ciclla ahaylle" (fol. 319). Aún cuando menciona que se canaba con una llama (*Auchenia lama*) de color bermejo y dice que cantaban al tono del carnero, no es claro si esta era la fiesta de los pastores **miches llamaya**, ni el mes del año en que se hacían estos cantos.

Murúa (1590) refiere: "Era cosa común entre los indios adorar la tierra fértil y la tierra que llaman Pacha mama o marpacha, derramando chicha en ella y coca y otras cosas, para que haya bien; en señal de lo cual ponían en medio de las chácaras una piedra luega, para desde allí invocar la verdad de la tierra y para que les guardase las chácaras; y en tiempo de cosecha viendo las papas, llamadas llallaguas, que son de diferente forma que las demás, y viendo mazorcas de maíz y otras raíces de diversa hechua que las otras, las sabían adorar y hacer muchas ceremonias particulares de adoración, bebiendo y bailando, teniendo por agüero... ". Y más adelante: "... y para el mismo efecto, en tiempo de arar la tierra, barbechar y sembrar y coger maíz y papas y quinua, yucas y camotes y otras legumbres y frutas de la tierra, suelen ofrecerle asimismo, sebo quemado, coca, cuy, corderos y otras cosas, y todo esto bebiendo y bailando... y cuando van al pasto, a ver el ganado, hacen otro tanto para que multiplique bien, y asimismo usan sacrificar a las dichas quacas, o maíz y plumas blancas o de otros colores, y chaquiras, que

ellos llaman mollo, conchas de la mar, para librarse de los peligros...". No especificó Murúa cuáles eran las **dichas guacas**, ni la época del año en que se hacían tales ofrendas para el ganado.

En las "Instrucciones de los Concilios de Lima" al tratarse de los sacrificios y ofrendas realizados por los nativos se señala: "4— También hazen sacrificios de sebo, cuy, coca, carneros y otras quando hazen casa nueva, ó la cubren, y de que la acaban las velan de noche, haciendo ceremonias diversas, bebiendo y baylando. Y todo para que les suceda bien. Iten quando reparten el ganado hazen otro tanto para que multipliquen" (Villagomez, 1649).

Parece desprenderse de lo anotado que, en alguna fecha del año, se realizaba en el Antiguo Imperio del Perú, el recuento del ganado, oportunidad en la que asimismo se ofrendaba a las **wak'as** pidiendo la procreación de los animales; que las ofrendas consistían en sebo, coca, cuyes (qowe), llamas, y que la ceremonia daba lugar a bailes y liberaciones. No se señala, sin embargo, una fecha precisa para la realización de tales ceremonias.

Molina, el del Cusco, (1575) es explícito, pero a diferencia de Wamán Poma no señala el mes de agosto, sino el de noviembre, indicando que la realización de esas ceremonias formaban parte del **Khapaq Raymi**. Ambos cronistas, Molina y Wamán Poma, dicen que la ceremonia se realizaba el mismo día en todo el Imperio, pero entre uno y otro hay una diferencia de cuatro meses. Wamán Poma lo anota brevemente, sin proporcionar mayores datos; Molina, por el contrario, es extenso. Refiriéndose al 22 de noviembre dice: "Este mismo día los sazerdotes del Hazedor, y del Sol, Trueno y Luna, y los pastores del Inga, entendían en contar el ganado de las dichas Guacas y ynga y empezauan este día las fiestas que hazian por el ganado el Hazedor, Sol, Trueno y Luna, porque el ganado multiplicase. Y en todo este Reyno este mismo día hazian este sacrificio por el ganado... (faltan palabras en el original) ...Asperjauan con chicha por el (sic.) por el ganado; dauan a los pastores del dicho ganado de vestir y de comer, y el que mejor multiplico llauaua, mejor paga, y por el consiguiente... ("No llevaba lo" debe haber estado escrito y se halla borrado en el original. Nota de H.H. Urtegaga)...castigaban".

Al día siguiente, siempre según Molina, se ofrendaba al Hacedor, yéndose procesionalmente al templo de Pukín: "Leuavan delante el Sutturpaucar y vnas ouejas grandes del grandor de los carneros, dos de oro y dos de plata, puestos en los lomos vnas camisetas coloradas a manera de gualdrapas. Lleuavanlos en vnas andas, lo qual hazian en memoria de los carneros que dizen salieron del tambo con ellos...". Aludiendo el cronista, en la última parte, al mito de los hermanos Ayar. Las llamas (*Auchenia lama*) llegaron a la tierra desde el Krono-kosmos de Adentro (Uqhu Pacha) a través de la cueva de Paqariq tampu (Pacaritambo).

Para el Lic. Polo de Ondegardo (1559) refiere que diversas estrellas eran veneradas en los tiempos prehispánicos; "Y assi los oue-

jeros hazian veneración y sacrificio a vna estrella que ellos llaman Vrcuchillay, que dizen es vn carnero de muchos colores, el queal entiende en la conservación del ganado, y se entiende ser la que los Astrónomos llaman Lyra. Y los mismos adoran á otras dos que andan cerca della que llaman Catuchillay y Vrcuchillay. Que fingen ser una oueja con un cordero. Otros que viven en las montañas adoran otra estrella que se llama Chuqui chinchay que dizen que es vn Tigre á cuyo cargo están los Tigres, Ossos, y Leones. Tambien adoran otra estrella que se llaman Ancochinchay, que conserua otros animales. Assi mismo adoran otra que llaman Cachacuay á cuyo cargo están las Serpientes y Culebras, para que no les hagan mal, y generalmente todos los aminated y aues que ay en la tierra, creyeron que ouiesse vn semejante en el cielo, á cuyo cargo estaua su procreación y agumento. Y assi tenían cuenta con diuersas estrellas como la que llamauan Chacana, y Topatorca, Mamana, y Mirco, y Miquiquiray, y otras assi" (pp. 3—5).

Cada especie animal, domesticada o no, tiene un arquetipo protector, divinidad funcional que se halla en el Krono-kosmos de Arriba (Hanan Pacha), que los cronistas españoles denominaron cielo, al propio tiempo que otro arquetipo, que tiene a su cargo la procreación de la especie, vive en Krono-kosmos de Adentro (Uqhu Pacha). Uno y otro parecen confundirse, al menos por momentos, en un solo ser susceptible de materializarse, de preferencia, bajo aspecto lítico, recibiendo en tal caso, el nombre de *Illa* o *Ila*.

González Holguín (1608) anota:

"Ylla. La piedra vezar grande, o notable como un hueuo, o mayor, que la trayan consigo por abusión para ser ricos y venturosos.

"Ylla. Todo lo que antiguo de muchos años guardado

"Yllayoc runa. El hombre muy rico y venturoso, que tiene o guarda tesoro

Yllayoc. El que enriquecía presto o tenía gran ventura

"Ylla huasi. Casa rica y abundante y dichosa que tiene ylla".

Todo esto, es claro, se refiere a un objeto mágico, siempre transmitido de generación en generación, dentro de la misma familia, objeto que aseguraba riqueza ganadera. Murra (1964) destaca la importancia del ganado en algunas regiones del Tawantinsuyo; para la región de los Lupaca, dice: "Allí las llamas constituían un bien de capital importantísimo: la mayoría de las familias esperaban adquirir derechos sobre las llamas como parte de su participación efectiva en la vida económica del altiplano. Es posible que el sustento mínimo no se viera amenazado cuando la familia carecía de animales, pero esa falta se dejaba sentir tanto económica como socialmente. Carecer de animales restringía las oportunidades para tejer y comerciar, ambas actividades importantes a fin de obtener telas, maíz, chi-

cha, coca y otros bienes necesarios para las atenciones sociales imprescindibles en una sociedad donde —a falta de dinero y mercados— la generosidad institucionalizada era privilegio y obligación de toda persona de elevada posición o, simplemente, adulta". (p. 7).

Además de los términos arriba señalados, Gonzáles Holguín, escribe:

"Yllarini. Resplandecer, relumbrar, reluzir y alumbrar

"Yllarik. Cosa resplandeciente".

Arguedas (1951) dice que *illa* es "la propagación de la luz no solar. *Killa* es la luna e *illapa* el rayo. *Illary* nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo. *Illā* no nombra la fija luz, la esplandente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el color, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante".

La *Illā*, además, es la protectora. En algunos casos, cuando el hato de ganado carece de padrillo, es la *Illā* quien, para asegurar la perpetuación de la especie, fecunda las vacas, según se refiere en Chumbivilcas (*).

En Pacaraos, uno de nuestros informantes dijo: "*Awkillo* es dueño de todo. Es el dueño de la gente, su antepasado que lo protege. También es dueño de los animales, pero lo que multiplica es otro, eso es la *lla*". Otro informante no definió las *llas*: "*lla* son piedras. Lo encuentran ya formadito, como vacuno y del ganado menudo (óvido) también. En los linderos de Parkín he encontrado muchas *llas*, algunos ya he regalado".

Este informante tuvo la amabilidad de proporcionarnos una *lla*. Según manifestó se trata de un cuerno de un gran carnero de piedra (Fig.23). No siendo una *lla* entera, su efectividad no es grande. El mismo informante nos dijo: "De mi hermana también está habiendo su *lla* de ternerita bayo. El ganado de los FF. tiene este color no mas. Hay una coincidencia. Los que tienen más suerte encuentran la *lla*. La *lla* es la que hace multiplicar los ganados".

Tuvimos la oportunidad de examinar la *lla* en referencia: se trata de una piedra de color ferroso, en forma piramidal, con bordes y ángulos gastados por la erosión. El ángulo opuesto a la base presenta una coloración negrusca y en conjunto, por una de las caras mayores, la piedra sugiere la cabeza de una vaca sin cuernos, vista de frente. Esta *lla* estaba anudada con un hilo de lana roja.

(*) Fichero del Prof. Josafat Roel Pineda. En adelante emplearemos las siglas F.J.R.P. para designar esta fuente.

La Ila puede ser, además, un objeto de arte precolombino, recibiendo en este caso el nombre de *konopa* o *kurunuba*, como se le denomina en la comunidad de Pacaraos; *kunubas* de las que hemos examinado dos ejemplares en poder de comuneros.

"Yo también tengo mi Ila de toro pero no estoy teniendo mi vaca. Voy a conseguir vaca para que tenga cría con la Ila", nos dijo un informante poseedor de una de estas *kunubas*.

Estas Ilas, en algunos casos, adquieren vida y apariencia de ganado verdadero. El mismo informante que pose la *kunuba* pero no la vaca, nos dijo: "En Ayal hay puquial. Mi señora cuando estaba muchacha había ido a pastear el ganado. Siempre ella iba a pastear el ganado de su padre, para ayudar. Cuando está yendo una mañana cerca del puquial había tres *wachitos* (*), dos borregas con su cría. Era ganado distinto pero lo entropó con su ganado. Por la tarde cuando regresó al corral, su papá ha visto esos tres *wachitos* diferentes. "De dónde has traído esos *wachitos*?, le ha preguntado. "Estaba cerca del puquial y lo he entropado", le ha contestado. Entonces mi suegro, que ahora está mi suegro, esa vez todavía no era, le tiró su poncho, como para amansarlo, así como se bautizase, para que no sea arisco. Así lo acostumbran a la gente. Hay que tirarle alguna prenda que es de la gente porque si no se va otra vez. De la gente espanta pues. De esa Ila que ha salido vivo y que lo han entropado, tenían ochocientos, mil cabezas de ganado, lo que han comenzado con una docenita apenas".

El mismo informante nos refirió: "Su tía de la que ahora está mi señora fue a la vaquería. Las vacas estaban durmiendo y a su lado estaba un toro pallarcito (**). Era toro Ila. Sus vacas tuvieron crías de ese color. Eso ha pasado en Uman-chiwa. Allí había bastante Ila. Pero no lo han conseguido al toro. Con sombrero, manta, poncho, el vestido lo arrojan para que no se vaya. Si no saben la Ila se va nomás cuando ve a la gente. Tiene miedo de la gente".

Las crías de las Ilas se reconocen por tener otro color de pelaje del ganado del hato y por ser animales bravos: "Las crías de los toros de Ila son bravos. Toda la cría que nace de las vacas que no pisa toro son bravas. Son de otro color que las que hay en el lugar; a H. V. lo ha embestido uno de esos toros", refirió nuestro informante pacareño.

Las Ilas, cuando salen del interior de la tierra a través de los manantiales adquieren el aspecto de verdaderos animales. En Kayas, distrito de Pacaraos, una noche la pastora salió de su casa; era noche de luna llena, pero en ese momento había densa neblina. Luego, "cuando se abría la neblina la pastora lo vió la pampa llesito de

(*) *Wacho* se denomina al ganado que se halla solo, por expresión de *wachcho*, huérfano. Se denomina asimismo *wacho* a la cría que ha perdido su madre.

(**) Término que designa al toro o a la vaca de color blanco con pintas oscuras.

ganados. Ella sabía que allí no estaba habiendo tantos ganados, entonces, estos son llas, ha pensado. Entonces, como conocía, fue a sentarse en el puquial para que no se entren los ganados. Al ver lo que ha sentado los ganados se han acercado al puquial, toditos se han acercado, rodeándolo todavía, pero se volvían chiquitos cuando se acercaban, cuando más cerca estaba, más chiquito se volvía, hasta que se ha vuelto como miniatura, todo de piedra. Todito pues se ha entrado al puquial. Como se ha vuelto tan chiquito se ha entrado nomás otra vez", nos refirió un comunero que, dijo, no recordar la época en que ocurrió el incidente ni el nombre de la pastora. "Así nomás me han contado, pero eso es cierto. Yo he conocido a la pastorcita que estaba habiendo en esa fecha".

La versión, sin embargo, con algunas variantes de detalle, parece tener una gran área de difusión. Por comunicación personal del Prof. J. Roel Pineda, sabemos que recogió una versión similar en la provincia de Chumbivilcas del departamento del Cusco.

González Holguín (1608) proporciona los siguientes términos relacionados con esta creencia:

"Huacca, o huaccalla llampu llampulla. Persona, o animal manso doméstico sujeto.

"Huaccayan, o huaccachauan. Yrse amansando y ablandando la condición.

"Huacca. Ydolos, figurillas de hombres y animales que trayan consigo.

"Huacca collque churasca ccollque, o ylla. El tesoro.

"Huacca o ylla collqueta churanini. Guardar plata, atesorar, o poner tessoro".

donde se ve, que aun cuando no comprendió el verdadero significado de las expresiones, se relaciona la idea de wak'a, lo que es sagrado, e Ila, o Ila; y, además, que la wak'a, que es "figurilla de animal", puede amansarse. En Pacaraos, como se ha visto, líneas arriba, la Ila se amansa al colocársele encima una prenda de vestir, que es "como si bautizase"

Los lugares donde se encuentran las llas, y los Awkillos, son denominados encanto, en la villa de Pacaraos.

"Encanto llaman donde hay ilar, también el awkillo. Engaño es otro, eso es cuando el diablo aparece", nos dijo uno de nuestros informantes pacareños.

Como ser generador, la Ila, o Ila, pertenece al Krono-kosmos de Adentro (Uqhu Pacha). Esto podría explicar porque los ganaderos de Jarpa y Chupaca entierran las llas; explicaría, asimismo, que las ofrendas (pagapa) y el señal pakay, se inhumen. Estas ofrendas, al parecer, están destinadas tanto a las llas como a los Apus.

Las *Illas*, según versiones de Cumbivilcas, "están como piedras delante del *mach'ay*, cueva que es *paqari*" (F.J.R.P.), pero viven también dentro de las montañas, como ganado, haciéndose visibles en este mundo en las noches de *wañu* y *pura* (novilunio y plenilunio). Si se les toca, la persona fallece, porque la *Illa* le "come" sus entrañas (Ibid). Pero también, "como todas las cosas que son *wak'a* nos tienen miedo, son hurañas, se asustan del hombre" (Ibid). Sin embargo, cuando el *Awki* desea favorecer a algunas personas, las *Illas* se materializan con características favorables, entonces se las debe recoger y "se las debe adorar" (Ibid).

Las oquedades naturales —cavernas, cráteres, manantiales, lagunas— son los lugares que permiten la comunicación de ese *Uphu Pacha* (Krono-kosmos de Adentro) con este neutro Krono-kosmos (*Kay Pacha*); a manera de puertas sagradas hacen posible a los hombres, entrar en comunicación con los seres subterráneos generadores de vida.

Un mestizo de la ciudad del Cusco, C.P., vió cierta noche, hace ya varios años, una *Illa* en la calle de *Concebidáyoq*, donde estaba ubicada la "pila de *kantuq*" (a cuyas aguas se le atribuían virtudes curativas, como la de "aclarar la vista"), *Illa* que tenía la forma de una pequeña llama de piedra y que desapareció al advertir la presencia humana. Según C.P., que era sastre de profesión, la *Illa* producía ruidos sordos al caminar.

El fuego cósmico, más propiamente, el fuego divino, que se manifiesta en los relámpagos, es principio animador y, consecuentemente, creador.

Así, Arguedas (1951), dice: "Es la luna o el relámpago el creador, causante de las *illas*"; señala además, que en una leyenda recogida por Jiménez Borja, en el Callejón de Huaylas, algunas "piedras toman forma de *terneritos* y los pastores las recogen y tienen en mucha estima. Las vacas las lamen y relamen y así tienen lindas crías y hasta los toros bravos se amansan junto a ellas". Tales piedras son también *Illas*.

Mut's, *Enqa*, *Khuya*, así como *Enqachu* (incacho) y, posiblemente *Mullu*, son los diversos nombres de las *Illas*. *Khuya Illa* es el nombre que reciben en Cumbivilcas las que son obsequiadas, con amor, por el *Awki*; tienen forma de animal doméstico, se las guarda en la *misa Illa* y son las únicas que verdaderamente hacen que el ganado multiplique. En las ceremonias se da de beber aguardiente a estas *Khuya Illa*, y diciendo entonces: "*Illa machasqañ*" (La *Illa* está embriagándose). Las *Illas* de "factura humana" no tienen valor ceremonial y no constituyen más que representaciones de las verdaderas (F. J.R.P.).

Vemos, entonces, que es el *Awki*, otras el relámpago o *Illapa*, quienes crean las *Illas*. Pero también, en muchas leyendas y mitos del Perú andino, según demuestra Arguedas (1951), el antiguo *Amaru* ha sido sustituido por el toro. En algunos casos, como en el de "Las

Campanas Encantadas" y en ciertas leyendas del Centro y Sur, ese toro tiene poderes sobrenaturales: "al tropezar con las piedras las convierte en animalitos... y estas piedrecillas que toman forma de animales adquieren, según los indios, grandes virtudes mágicas y son convertidas en amuletos".

La identificación del toro con el Amaru ya fue registrada por Raymondi (1858): "Los indios de este departamento (Ayacucho) tienen la creencia de un ser imaginario que llaman Amaro y que baja por las quebradas cuando hay avenidas. Los indios le dan diferentes formas a este ser según los daños que causa la avenida; pero la más común es la de un toro o de un cochino; algunos aseguran haberlo visto bajando por la quebrada revistiendo forma de un toro furioso, derribando paredes, tapias, casas. Si la avenida produce daños escapando o minando por debajo de las paredes o casa, entonces dicen que el Amaro ha pasado en forma de cochino".(*)

La montaña, como ser sobrenatural y divino, recibe diversos nombres según las regiones del Perú, y al parecer, es venerada en toda el área andina: *Awkilo* se le denomina en Huánuco; *Apu* en la región de Huamanga; *Wamani* en la zona de Lucanas del departamento de Ayacucho; *Awki* en la región del Cusco, *Awkillo* o *Awkish* en la comunidad de Pacaraos, *Achachila* en el área aymara del departamento de Puno.

De acuerdo a las informaciones que recogiera Arguedas (1956) en la región de Lucanas, "Los Wamanis son las montañas, Señor Wamani. Hay mayores y menores" (p. 197) y según Roel Pineda, en versiones de Chumbivilcas". La montaña es un ser viviente y ella se personifica en el awki que mora en sus entrañas". El *Awki* es "el protector del ganado, él lo mantiene, él evita que el ganado se desbarrañe, que enferme, evita que el ganado sea robado, en fin, evita todo mal"; además, "él hace que el ganado se reproduzca, dándole aliento" (F.J.R.P.).

Ruiz Flower (1924) dice "Los pastores tenían su dios; llamábalo Tamragcu", y añade: "Es un cerro muy elevado, donde el viento sopla con tanta fuerza, que al decir de los indios, parece que hablara y su ruido se asemeja al de un caudaloso río. En este cerro sus cumbres están coronadas con puntas y naturales obeliscos de piedra y entre ellos parece que hubiérase fabricado grandes arquerías; que le dan un sugestivo aspecto". El *Tanraqhu* es *Apu*. "Tienen los indios por cierto que como su ganado está a la vista del Tamragcu, tendrá mucha multiplicación; y así van muchos ganaderos que a su vista apacentan sus ganados", dice el autor que mencionamos.

Un informante pacareño nos dijo: "Los *awkillos* son personas que viven dentro de la tierra, salen por donde sale el agua del manan-

(*) Vid; Morote Best: "Mitología ayacuchana: "El Amaru".

tial. Los **awkillos** cuidan los animales (término que designa al ganado). En época de rodeaje (*) sale con la tinya".

Otro informante de la misma comunidad nos manifestó: "Mi abuelo me dijo que cuando la luna está llena se le siente la tinya (del Awkillo). Cuando hay luna, sale tocando tinya, sale a ver sus animales. Cuando vamos a la altura, tienen (debe decir tenemos) que invitar coca, cigarrillo, ron, diciendo: Awkillo, aweloy, chaqchapakuri, hirká, yaya. Las hojas de la coca de la mesa (manta extendida en el suelo) escoge, lo hacen polvo y le sopla. Le invita con ron, lo hechan un poco, y le dice: ayúdame, acompáñame" (**). Otro, en distinta oportunidad, aclaró: "Jaya pashwan es lo que invitan soplando al Awkillo.

En algunas circunstancias el **Awkish** es identificado con el ancestro, mítico antepasado de la familia o **ayllu**, de donde la denominación de **abuelo**. Es el protector del linaje, pero puede causar males a los extraños a los de otro linaje, dentro de la propia comunidad.

La vinculación del **Apu** con el linaje ya la anotó González Holguín (1608) al indicar: "Apuschiya, o apus zapa, o apusquiya zapa. El que tiene abolengo de buena casta o linaje". Y en Chumbivilcas, permanece esta vinculación. En el momento de nacer, según informes obtenidos en Chumbivilcas, el ser humano es recibido por **Mama Pacha** (Madre Tierra), quien pone a la criatura bajo la protección de un **Awki**. Este **Awki** es el linaje de tal persona (F.J.R.P.)

Un informante de la villa de Pacaraos manifestó: "El **Awkillo** ayuda cuando en las casas lo ofrecen con coca y cigarro. Cuando en la chacra se tira una piedra al manantial, lo fastidia, entonces hace daño. Cuando lo conoce al dueño (de la chacra) no le hace daño. En la altura cuida el ganado. Con la tinya sale. Por la situación es diferente el de la chacra con el de la altura, pero es el mismo".

En su aspecto maligno el **Awkillo** produce enfermedades a las criaturas y, en estos casos, se supone que la enfermedad es debida al miedo que provoca, el susto.

Al igual que las **llas**, el **Awkish** se hace presente en este mundo a través de los manantiales u otras **paqarinas**. En ciertas circunstancias el **Awkish** puede ser mujer, y tener pasión por los seres humanos. En la comunidad de Pacaraos recogimos la siguiente versión, al respecto:

"En la altura había un pastor, jovencito no más estaba, soltero "todavía. Un día cuando regresa a su casita, en las estancias hacen

(*) Se denomina rodeo en la comunidad de Pacaraos al día en que el ganado es arreado de las estancias. La época del rodeaje es la época de la marca del ganado.

(**) La traducción de esta invocación es: "Señor, abuelo mío, mastica las hojas de coca, montaña, padre, ayúdame, protégeme".

"casitas para el pastor, encontró el almuerzo bien preparado, todo, con todo el aderezo, calentito. Pensó que era el patrón que le dejó para que almuece. Al día siguiente se encontró igual; así todos los días. "Esto no puede ser el patrón que me deja", dice. Entonces pensó ocultarse.

"En la estancia había un puquial. De allí, cuando estaba oculto, vió que se abría una puerta, como de mina era la puerta. De allí salió una muchacha que era la que iba a cocinarle. Era la abuela, la awilla pero estaba joven no más.

"Entonces, cuando miró oculto detrás de la casa, vió que estaba cocinando, entonces ha entrado y le ha preguntado quién era ella, "qué estás haciendo aquí", le ha dicho pues.

"La joven le dijo que estaba enamorada de él porque era inocente, virgen todavía estaba pues, puro. Entonces allí no más se conocieron. Después que la conoció a la mujer, la muchacha le ha dicho que devolviera el ganado que pasteaba a su patrón, que ella le daría bastante ganado: llamas, vacunos, ovejas, como ochocientas, por miles le dió.

"Pero el joven cuando ya se vivían, le puso condiciones, ya la encelaba, la golpeaba por celos. "Estarás viviendo con otros hombres", le decía. Entonces como tanto maltrataba a la muchacha se entró de donde había salido; otra vez se abrió la puerta del cerro y todos los animales lo han seguido. Así perdió todo el pastor. Esto ha pasado en la altura de Qoto, por el lado de Litma".

El informante Luis Gilberto Pérez refirió también un caso semejante, pero era un Wamani varón el que se enamoró de una joven llamada Gualberta Quichua. El Kondoray Orqo se le presentó a Gualberta bajo el aspecto de un hombre de cabello rubio, casi blanco, con un poncho de color blanco, cuando ella viajaba de Puquio a Ica, atravesando la cordillera. "El cerro se enamoró", según el informante, y a consecuencia de haber despertado esa pasión, a la que no quiso corresponder, quedó lisiada. "La cordillera es viva, para dormir tienen que poner puñal, hacen una cruz, así amansa a la tierra, o ponen sal", manifestó Pérez.

En Puquio, igualmente, los informantes manifestaron a Arguedas (1956) que "el Wamani es bravo, puede succionarnos el curazón durante el sueño" (p. 198); y "él —el Wamani— es la tierra, como si fuera Dios, el ser de nuestros animales. Todo viene de él. De él brota la bendición de Dios, la vena, el agua, veña de Dios" (Ibid).

Que el Apu pueda ser qari (varón) o warmi (mujer), tiene, asimismo, vigencia en Chumbivilcas (F.J.R.P.); existe además una jerarquía entre ellos, jerarquización en la que el status determinado por el sexo no es significativo.

No han sido establecidas las circunstancias en que la mujer puede tener poder en la organización social andina; debe recordarse,

sin embargo, que el cacicazgo de Aqo (Acos), al producirse el movimiento libertario de Tupaq Ámaru, era ocupado por Da. Tomasa Kungsi Mayta (Condemayta), de destacada actuación en el combate de Sangarara, y ejecutada con el caudillo inca y otros jefes indígenas el 18 de mayo de 1781, por sentencia dictada por el visitador José Antonio de Areche.

En Pacaraos hemos hallado una petición de Da. Mauricia Paula Charri, solicitando el cacicazgo de ese repartimiento que, alegaba, le correspondía por ser primogénita e hija legítima de Da. Inés Charri, primogénita, a su vez, de D. Cristóbal Charri. La filiación y sucesión, entonces, en algunos casos se daba por filiación matrilineal.

Subsisten casos similares, como el de Da. Micaela Merma, a quien tuvimos oportunidad de conocer personalmente, que es hasta hoy la dirigente del ayllu de Wasanpata del distrito de Santiago, en la provincia de Cusco del departamento del mismo nombre; ayllu que en 1958 contaba con 92 comuneros, de ellos, 21 hombres adultos (*).

En algunos casos los Apus están dotados de atribuciones específicas, con poder restringido sobre su localidad, en otros, poseen atribuciones más generales y un poder que abarca provincias enteras y, aún, una región sumamente extensa, como el Apu Potoksi, con un poder que se extiende desde Huancavelica a Chumbivilcas, y Apu Potosí, con una jurisdicción que comprende parte del actual territorio boliviano hasta el Cusco. Morote Best (1951), al enumerar los *suyaq* de D. Francisco Qespe, *paqo* (mago) que vivía en la hacienda Urcos, de la provincia de Quipicanchis del departamento de Cusco, dice: "tiene cuatro *suyaq*": Apu Potosí (Señor de Potosí, montaña de la República de Bolivia...").

Murúa (1590) señala: Los indios usaban adorar... los llanos que ellos llaman pampas, y las cordilleras nevadas; y asimismo es tenida en reverencia de los indios la sierra alta o que tenga nieve. Usaban los que iban a las minas de oro, plata, azogue u otro metal, adorar a los cerros y minas pidiendo los diese metal; y para esto velaban de noche, bebiendo y bailando, haciendo diversas supersticiones". Y esto por que se consideraba, y se considera aún, que los metales y todo cuanto se halle sobre y dentro de las montañas es pertenencia de los Apus. Arriaga (1621), anotaba también, que eran objeto de adoración "las Sierras nevadas que llaman Razu, o por síncope Rau o Ritti, que todo quiere decir nieve", y si no anotó que igual adoración merecían las montañas no nevadas y las colinas, es posible que ello se deba a que las montañas nevadas recibían una adoración más notable, que permitió, precisamente, la observación del jesuita. Valcárcel, (1959) en efecto, dice que las montañas nevadas son más importantes, recibiendo la designación de Apus, en tanto

(*) Análisis de Comunidades Indígenas, Cuzco, Bol. N° 11F del Servicio Cooperativo Interamericano de Fomento (SCIF) mimeografiado, Lima, 19-8-58.

que las no nevadas, divinidades menores, reciben el nombre de **Awkis**.

Los **Apus** no son, sin embargo, las montañas mismas, son seres que viven dentro de las montañas. Arguedas (1956) dice: "En todas las montañas está el **wamani**, todas las montañas tienen **wamani**", considerando, "que existe un espíritu, un concepto abstracto del **wamani**".

El **Apu**, como indicó Luis Gilberto Pérez al referirse a la **marcación** del ganado en Lucanamarca, se presenta bajo el aspecto de un cóndor color pardo, y en Chumbivilcas, al ser invocado por el **awkirimachi** (literalmente: **el que hace hablar al Awki**), mago dotado de poderes extraordinarios, el **Awki** se hace presente en su aspecto de cóndor con ropajes de oro y plata, posándose en el pecho del **awkirimachi** que lo ha invocado (F.J.R.P.).

En la misma Chumbivilcas se supone que **Pacha Mama** (Madre Tierra) reside en los terrenos llanos (pampa) y revive en los días de carnavales y en el mes de agosto; los **Apus**, por el contrario, siempre están vivos (F.J.R.P.). Mishkin (1946) encontró en Kauri, provincia de Quispicanchis, la misma creencia respecto a **Mama Pacha**: "Se considera que la tierra en agosto está viva, y es necesario hacer ofrendas para proteger a la comunidad de enfermedades y a los cultivos de destrucción".

A diferencia de Pacaraos, donde el concepto de **Mama Pacha** no existe, en Puquio, la tierra se identifica a veces con el **Wamani**. Al parecer también adquiere forma humana: "El auki mayor de Chau-pi dijo: "Qawasqan, noqanchis hiia (Es visible o visto, como nosotros). Don Viviano afirma que es hombre, "Runan". Sin embargo están de acuerdo en que, cuando son llamados por los pongos, vuelan y toman forma de un ave" (Arguedas, 1956, p. 200), coincidiendo así con Luis Gilberto Pérez: "El **Wamani** se presenta como gente pero en la **marca** (del ganado) como cóndor".

El cuadro se nos presenta ahora con claridad, si bien, como señaló Mishkin (1946) "los quechuas modernos no han desarrollado una religión altamente integrada (y) no hay intento para relacionar un elemento con otro" (p. 213).

El **sanmarkos** es una compleja combinación de divinidades estrechamente vinculadas a los **Apus** y a la trinidad **Illapa**. En Chumbivilcas se afirma que es Santiago quien da órdenes a San Juan, patrono de las ovejas, y a San Marcos y a San Lucas (**wakayoq**) patronos del ganado vacuno. "Estos posiblemente piden licencia del patrón (Santiago) para hacer cualquier cosa. Las ordeñadoras son Santa Marta y Santa Elena. Todos moran en el cielo o **Hanaq Pacha**" (F.J.R.P.).

El Cielo de la religión católica ha sido reinterpretado, confundiendo con el **Hanaq Pacha** (Krono-kosmos de arriba) y una de sus

características, ser florido, aparece en los **sanmarkos**. El **primer piso** de los **sanmarkos**, el numeral indica que es el más importante, el primero, se asocia a esta concepción, y el **segundo piso**, con este mundo, o Krono-kosmos nuestro (**Kay Pacha**).

Las relaciones entre ambos planos está indicada por la presencia de ciertas aves que en la mitología prehispánica ya tenían la función de vincularlos. El **akakllu** o **hak'akllu** (pito), es mensajero de Dios, no muy fiel a veces, según algunas versiones del folklore andino recopiladas por Morote Best (1954). El cóndor es ave sagrada, mensajero de los **Apus** cuando no es el propio **Apu** metamorfoseado.

Algunas de las aves representadas en los **sanmarkos**, además, son las que en la época prehispana se sacrificaban como ofrendas a los dioses. Acosta dice que "los del Pirú sacrificaban pájaros de la puna, que así llaman allá al desierto", en algunos casos son aves cuyas plumas, según Arriaga (1621), se ofrendaban a las **wak'as**: "Huachua son otras plumas blancas de vn páxaro llamado Huachua, y nadan en las lagunas de las punas. Pariuna son otras plumas rosadas de otros pájaros semejantes, que llamas Pariuna" (*)

Murúa (1590) indica asimismo: "Dicen los indios viejos y antiguos del tiempo del Inga... (que)... también sacrificaban plumas de diversos colores en especial coloradas y amarillas, traídas de los Andes, llamadas paucarpillo parahuaña; también sacrificaban oro y plata, haciendo diferentes figuras pequeñas y vasos, y harina de maíz o de otras legumbres o de masa o bollos hechos desta harina, chicha y otras cosas y comidas diferentes, coca o cestillos de ella, sebo, cabellos, sangre propia o de animales y otras cosas".

Kárdiner (1945), dice: "La mente humana es integradora, y de ahí que se mezclan los sistemas de ideas y de actividades" (p. 472). Al integrarse los vegetales y animales difundidos por la Conquista, debían adoptarse también las divinidades a ellos asociados. Las vacas, ovejas, caballos, cabras, debían tener como protectores a las divinidades que se relacionaban con ellos de alguna manera en la cultura dadora. Las antiguas **wak'as** no podían tomar bajo su protección animales extraños puesto que ellas, divinidades funcionales, tenían sus propias atribuciones. Y como ya se ha señalado, según Arriaga (1621) era "persuasión común de los Indios... que las Huacas de los Viracochas son las imágenes, y que como ellos tienen las suyas nosotros tenemos las nuestras".

Claramente se ve, pues, que la **capillita de santero** hispánica se integró a la cultura indígena en función del culto de las **wak'as** protectoras del ganado. Las dimensiones mismas de estas **capillitas de santero** y su función religiosa debieron ser valiosos factores que facilitaron la reinterpretación. En efecto, el mismo Arriaga dice: "Otras

(*) Pariwana: *Phoenicoptesigni Pallaitus* y *Phoenicoptesingmi Andinas Philp.*

Huacas hay móviles que son las ordinarias", agregando: "De ordinario son de piedra y la más de las veces sin figura alguna, otras tienen diversas figuras de hombres o de mujeres... otras tienen figuras de animales", wak'as a las que, como señala el mismo extirpador de idolatrías, se les rendía culto en ciertas épocas del año.

En los **sanmarkos** no se trata, pues, de la simple representación de los santos patronos de las diferentes especies de animales, domésticos o no, reinterpretados como antiguas divinidades prehispánicas, ni tampoco, de la representación de las ceremonias de la herraanza y de las aves sagradas. El **sanmarkos** en sí, como un todo, es una wak'a, un objeto sagrado.

En las ceremonias de la marca y la herraanza del ganado, su función es la de las wak'as prehispánicas, y su presencia se limita únicamente en las áreas en que, para las mismas ceremonias, no se emplean las antiguas wak'as denominadas **Illas** o **Konopas**.

No se han establecido las áreas en las que la herraanza se realiza entre febrero-marzo, coincidiendo con los carnavales, y en las que se llevan a cabo entre julio-agosto.

Es importante, sin embargo la asociación que puede hacerse, para el área en que la herraanza se realiza en julio-agosto con las ceremonias de la **Guayara**, según escribe Cobo (1653), o **Wayara**, de acuerdo a Valcárcel (1943), ceremonia mágico-religiosa que se realizaba en el noveno mes del calendario inca, mes que para algunos cronistas recibe el nombre de **Yapaquiz**.

En esta ceremonia, según Cobo (1653) se pedía "bueno y abundante año". Y agrega: "Dirigían este sacrificio (de "cien carneros, sin mancha alguna", dice) al hielo, al aire, al agua y al sol y a todo aquello que les parecía a ellos que tenía poder de criar y defender los sembrados". Cabello Balboa coincide en esto al decir: "Sacrificauanse en el 100 corderos castaños degollauanse y quemauanse mil cuyes en honor del yelo y del aire y del Agua porque no dañasen las sementeras". Acosta señala asimismo: En el cual (mes) se quemaban otros cien carneros castaños, y se degollaban y quemaban mil cuyes, para que el hielo, y el aire, y el agua, y el sol, no dañasen las chacaras" Polo por su parte, refiere: "El noveno mes se llamaba Yapaquiz. En el qual se quemauan otros cien carneros castaños, y se degollauan mil cuyes, para que el yelo, y el ayre, y el agua, y el sol no dañase á las chacras: este parecé que corresponde á Agosto".

Por lo anotado se ve que los cronistas coinciden en que, en el noveno mes del calendario inca se realizaban ceremonias propiciatorias para obtener abundantes cosechas, y que en estas ceremonias se ofrendaba a la trinidad **Chuk'i-Illa**, **Qaytu-Illa**, **Inti-Illapa**, a fin que el hielo, aire y agua no causasen daño.

Es imposible reconstruir las modificaciones que sufrió el catolicismo, impuesto como religión oficial, frente a las barreras que sig-

nificaba la religión prehispánica. Lo innegable es que las divinidades católicas "se pasaron al moro", para emplear la expresión española, y que las antiguas wak'as aparecieron bajo un nuevo aspecto de deidades cristianas, sin haber perdido su categoría de wak'as.

El significativo que ninguno de los santos representados en los *sanmarkos* se relacione directamente con el mes de agosto o julio-agosto, en que se realizan las ceremonias propiciatorias al ganado en las que, el *sanmarkos*, es elemento importante. En efecto, el día consagrado a San Antonio Abad, Fundador, es el 17 de enero; a Santa Inés, Virgen y Mártir, el 21 del mismo mes; a San Marcos, Evangelista, el 25 de abril; a la Natividad de San Juan Bautista, el 24 de junio; a San Lucas, Evangelista, el 28 de octubre.

Resta únicamente Santa Elena, designada a veces, como se ha señalado, patrona del ganado caprino. Empero, a este respecto, nada puede afirmarse ya que no ha sido posible establecer si es Santa Elena Emperatriz o Flavia Julia Helena Augusta, a la que se ha consagrado el día 18 de agosto, o Santa Elena de Soris, llamada también de Burgos; que tiene consagrado el día 13 del mismo mes, o se trata de otras santas homónimas, como Santa Elena de Auxerre, del 22 de mayo, Santa Elena Martir, del 26 de mayo, Santa Elena de Skotde, del 31 de julio, a más de la Santa Elena del 16 de junio y la Santa Elena del 27 de octubre.

El *usager*, como se ha visto, lo que exige del imaginero no es la identidad de las figuras con sus prototipos, reales o imaginarios, sino la presencia de determinadas imágenes, en un orden determinado. Es un patrón cultural, por tanto, el que determina que el *sanmarkos* posee sus virtudes mágicas. En una palabra, lo que al artista se le exige no es arte, sino un objeto mágico.

La magia, como señaló Malinowski (1963) "figura donde quiera intervengan en grande y amplia escala las fuerzas del azar y del accidente, el juego emocional la esperanza y el temor... más aún, la magia aparece donde es visible la fuerza del peligro. Este es el factor psicológico", de donde, "la función cultural de la magia... consiste en salvar las lagunas e insuficiencias de actividades altamente significativas a las que los hombres no dominan por completo" (pp. 88-89).

La importancia económica de la ganadería en la región andina contemporánea no está lo suficientemente estudiada por la etnología peruana, como lo hemos señalado ya, y se nos abren numerosas interrogantes en ese aspecto.

Asimismo, para el caso que nos ocupa, la relación arte-magia, abre otras interrogantes. Como señala Kris (1954), "el elemento mágico en el arte representacional invita a hacer nuevos comentarios y nos tienta a ciertas especulaciones. Podemos preguntarnos dónde está la magia y su función comunicativa. Muchas obras de pintura o escultura que más admiramos no fueron creadas para el público, o al menos para el público solamente. Junto a las momias se enterraban estatuas de basalto destinadas a eternizar al difunto y no sólo a

representarlo. Los colosales leones y los toros alados que flanquean las puertas de los palacios asirios, eran realmente guardianes de las casas reales o estaban destinados a simbolizar fuerzas protectoras en formas de animales?. Dónde se encuentra la delimitación entre las dos interpretaciones, la que considera que la imagen es real y la que la reconoce como una representación de lo real?. En muchos casos parece difícil establecer una distinción" (p. 58).

5: Los retablos y los imagineros.

Hace relativamente pocos años apareció una variante en el tipo de los **sanmarkos**, variante para la que, como se ha señalado, reservamos el nombre de **retablos**.

Sin suficiente conocimiento, Fernando Romero (1951) afirma: "El último paso en la historia del retablo peruano de la sierra del centro es su total liberación del motivo religioso".

El supuesto es inexacto puesto que diversificación en la producción no implica "liberación". Hemos citado ya, que Arguedas (1958), dice al respecto: "los turistas, nacionales y extranjeros, especialmente los pintores peruanos del grupo llamado "indigenista" que visitaron Huamanga, fueron los primeros en apreciar el valor artístico de los "San Marcos" a los cuales denominaron **Retablos**, nombre con el cual son conocidos en Lima y que empieza a usarse en Huamanga" (p. 157).

La señorita Alicia Bustamante (1950), una de las primeras en la ciudad de Lima en coleccionar objetos de arte tradicional, afirma: "Los llamados "retablos" eran fabricados hasta solamente algunos años con una finalidad exclusivamente ritual. Y su nombre original era el de **San Marcos**, pues con ese nombre los denominaban sus propios productores y compradores indígenas", agregando un dato de positivo interés: "Creemos conveniente hacer constar que el primer retablo de nuestra colección lo adquirimos en Ayacucho, en 1941, cuando sólo existían los "San Marcos" rituales".

Arguedas (1958), que tuvo motivos para seguir de cerca este descubrimiento del arte tradicional, dice que, "impresionó a los amantes del arte popular la repetición invariable del mismo tema en todos los "San Marcos". Y se insinuó a Don Joaquín López la posibilidad de producir escenas relativas otras costumbres de la ciudad y de la región" (p. 157). Y la Srta. Bustamante (1950) refiriéndose al imaginero López Antay, señaló: "don Joaquín, ha fabricado retablos sobre los más diversos temas que le inspiraron la región, su don creativo y su capacidad de adivinación del gusto de sus refinados clientes".

Como se ve, estamos en presencia de ese fenómeno que, para el folklore, Morote Best (1950), designó con el término de **demofilia**, esto es, intuir que hay "algo así como un retorno al seno de lo nuestro, algo así como un camino que conduce a nosotros mismos".

El fenómeno que dio lugar a la aparición de los **retablos** no fue provocado por un cambio en la estructura de la comunidad a la que pertenecen los artistas tradicionales productores de **sanmarkos**; fueron los pintores **indigenistas** (*) quienes propusieron al imaginero López Antay, la manufactura de **retablos** con escenas de las costumbres regionales, con la promesa de adquirir su producción. En el Perú se repite, por las mismas causas, la situación que en 1860 se dió para el arte popular europeo, que, según Malraux (1956) "entra en el universo de los artistas en el mismo momento que deja de existir" (p. 499).

Con su prestigio, los pintores **indigenistas** impusieron en los círculos intelectuales y artísticos de Lima, tales **retablos**, provocando la consiguiente demanda por parte de los **snoobs**, y posteriormente, de los turistas extranjeros.

La Srta. Bustamante (1950) dice, precisamente: "Exhibidos en Lima en forma privada, los primeros **retablos** fueron adquiridos en Ayacucho por personas de buen gusto, amantes del especial encanto del arte de tipo primitivo. Los viajeros que recibieron la influencia de esas primeras exhibiciones o hallazgos, buscaron **retablos** en Ayacucho con notable entusiasmo. Los poquísimos fabricantes de estas especies fueron inquietados por este nuevo tipo de demanda de sus "San Marcos"... y no tardaron en empezar a producir para sus nuevos y desconocidos clientes". Y luego: "Finalmente la demanda aumentó de tal modo que los comerciantes de objetos de arte popular empezaron a convertirse en intermediarios, trayéndolos en número apreciable a las ferias limeñas".

El fenómeno es paralelo al expuesto por Linton (1936): "Una ceremonia cuyo contenido es extraordinariamente emotivo para una sociedad, puede ser copiada por otra sociedad simplemente como forma de diversión". En el caso del **sanmarkos**, una forma de arte, con función mágica, al ser solicitada por los miembros de otra cultura, deviene en ornamental. Pero en el proceso se imponen modificaciones que terminan por destruir el patrón original; las artes tradicionales devienen en artes de hartazgo, como la llama Malraux (1956): "Las artes del hartazgo son las formas modernas de artes populares; han nacido de la muerte de estas. La destrucción de las artes africanas y oceánicas, en todos los puertos en que los blancos compran fetiches, muestra siniestramente en qué se convierte un arte cuando los valores del artista, extraños a los del aficionado, les queda sometidos" (p. 525).

Los imagineros de Huamanga no estaban capacitados para crear nuevas y originales imágenes adecuadas a los **retablos**.

Arguedas (1958) dice: "Las clásicas figuras de los "San Marcos" fueron empleadas por don Joaquín (López) con certera intuición

(*) El término, en un principio, fue empleado peyorativamente para designar a los artistas que introdujeron, en la pintura erudita peruana, la representación del paisaje, el tipo humano y escenas andinas.

de artista en los nuevos retablos. El ponía el "Wiskacha pituchakuchak", el "Toro sak'tachkak", el "Runacha quenam tokachkak", etc., en las múltiples escenas que reproduciría en los nuevos "San Marcos", con una seguridad y claro sentido de la composición. Los otros "escultor" desparramaban esas mismas figuras con ingenuidad y desconcierto" (pp. 157—158).

La apreciación es, desde luego, subjetiva. Los factores que constituyen el talento artístico no se han definido claramente. N. C. Maier (1939) menciona entre estos factores la aptitud para la artesanía, la perseveración volitiva, inteligencia estética, facilidad perceptiva, imaginación creadora (*), pero, según señalan Smith y Smith (1958), "como estos factores aún no han sido definidos en términos válidos de conducta, difícilmente podemos valorar su significado" (p. 436).

No se han aplicado test manuales de capacidad motriz, empleados para determinar la habilidad para la artesanía, entre los imagineros huamanguinos. La misma aplicación de estos test presentaría dificultades en la interpretación de los resultados obtenidos, puesto que se estarían aplicando test en una cultura diferente para la cual fueron ideados. Smith y Smith, al respecto dicen: "Las normas o leyes de nuestros rendimientos motrices se basan, en su mayor parte, en la habilidad y capacidad para manejar el ambiente que el hombre ha formado" (p. 433), ambiente que es cultural.

La composición artística es, como sabemos, equilibrio; y Read (1955) dice: "Fundamentalmente el equilibrio no es más que el resultado de una facilidad perceptiva en un diseño formal; es el resultado de una "buena" Gestalt" (p. 65).

Esta es la ley de Pragnanz, de los psicólogos de la Gestalt, en tendiéndose que una buena Gestalt es "regular", "simétrica", "simple" o "satisfactoria".

Los psicoanalistas de las primeras tres décadas de este siglo, bajo la influencia de Freud, tuvieron, como teoría de trabajo, que las artes están determinadas por complejos psíquicos sobre los que "habría que reconocer la capital importancia de todas las represiones, de todas las inhibiciones éticas y de otras que se oponen a la satisfacción directa de los instintos, especialmente del instinto sexual, y los empujes a las vías del aislamiento, la introversión y la sublimación" (Baudouin, 1929, p. 285). La revisión del psicoanálisis por los neofreudianos cuestiona muchas de las primeras afirmaciones, sin embargo (Horney, 1939).

Por otra parte, la fisiología cerebral, gracias a los avances de la cefalografía ha de reservar no pocas sorpresas en un futuro no muy lejano, y según cree W. Grey Walter (1953) "se puede mirar hacia adelante con la certidumbre de que algún día el estudio de la fisiología cerebral será tan decisivo para el estudiante de psicología o me-

(*) Citado por Smith y Smith, 1958, p. 436.

dicina como el de la fisiología general los es actualmente para este último" (p. 260).

Establecer, pues, la superioridad de un artesano sobre otro, es, según entendemos, mucho más difícil de lo que podría suponerse en un primer momento, tanto más que, artesanos como los imagineros productores de *sanmarkos* no tienen sino muy pocas oportunidades en que demostrar su sensibilidad. Las imágenes, como se ha señalado ya, son vaciadas en moldes, actividad mecánica que está determinada por los conocimientos técnicos adquiridos y por la mayor o menor habilidad manual. No queda más que la sensibilidad en las líneas con que contornean las figuras para acentuar la forma, y las relaciones de tono y color al pintar las imágenes. En este aspecto debe recordarse la expresión de Hooton: "Los psicólogos no han sido tampoco capaces de desarrollar tests mentales de que los antropólogos puedan valerse para determinar la capacidad mental" (*). Y la sensibilidad artística, habría que añadir.

Smith y Smith señalan que "existen muchos informes escritos por artistas y hombres de ciencia famosos en los cuales describen sus propios procesos pensantes referidos a la composición y a la actividad creadora. Ellos, invariablemente, acentúan la necesidad de asignar el conocimiento y la información precisa como primer paso para resolver los problemas originales o para lograr a comprensión" (p. 347).

Tanto Arguedas, como la Srta. Bustamante, coinciden en que fue el imaginero López Antay quien recibió, directamente de sus nuevos clientes, las sugerencias para representar escenas populares huamanguinas, y en este sentido, López Antay se hallaba mejor informado sobre lo que éstos deseaban. Su producción, consecuentemente, estaba más próxima a los patrones de gusto de sus clientes, y es esta mayor aproximación la que evidentemente se denomina, en este caso, intuición de artista y capacidad de adivinación. En producción. En la producción de los *sanmarkos* tradicionales, o "retablos santos", como los denominara López Antay, en los que el *usager* exige objetos mágicos, la diferencia entre los artesanos es prácticamente nula.

Además, cuando establecemos la frecuencia de las imágenes en la producción de D. Joaquín López Antay, encontramos que no ha creado más imágenes originales que los otros imagineros, los Urbano, por ejemplo. Con todo, debe considerarse que, muchas de las imágenes que parecen originales a primera vista, no son sino calcos de imágenes talladas en piedra de Humanga, pertenecientes a antiguos *sanmarkos* o a misterios (nacimientos), o reproducciones de figuras de comienzos de siglo, de manufactura importada, cuando no de imágenes coloniales en que es notable la diferencia entre el rostro del Patriarca José y el del Niño Jesús, que sostiene en brazos. En otros casos, son calcos de formas naturales, como ocurre con las espigas de trigo de uno de sus retablos (Fig. 19). Esto se repite invariablemente con los otros imagineros. Los hermanos Julio y Jesús Urbano, por ejemplo,

(*) Citado por Klineberg, 1946, p. 333.

en una exposición que realizaron en Lima, en diciembre de 1958, presentaron un **retablo** de varios pisos con escenas de la Semana Santa ayacuchanas, introduciendo el calco de un crucifijo de indudable origen italiano (*).

En general, parece que los imagineros tienden a recargar los elementos decorativos, en figuras y colores, en la producción destinada a la nueva clientela, en el supuesto de que lo recargado tiene mayor aceptación por parte de las personas de cultura urbana. En veintiún **retablos** que hemos examinado las imágenes oscilan entre cinco, como mínimo, y 94 como máximo, pero existen **retablos** con más de cien imágenes. En los veintiún ejemplares, todos ellos de los fondos museográficos del Museo Nacional de La Cultura Peruana, solamente había uno con 5 imágenes, uno con 7, uno con 8, uno con 9, uno con 12, uno con 21 y uno con 35, sobrepasando, los demás, esto es, los quince restantes, las cuarenta imágenes.

La variedad de imágenes anotadas si bien es grande, puesto que en los veintiún ejemplares examinados, se han registrado 143 imágenes diferentes, de ellas, 50, que se dan con mayor frecuencia, corresponden a las imágenes de los **sanmarkos**. Las otras imágenes no se dan más de una o dos veces en los veintiún **retablos** en mención. Sobre las 840 imágenes que se cuentan en todos estos ejemplares, imágenes como la de un mandarín chino, un muñeco desnudo, no se dan sino una sola vez. Todas ellas corresponden a copias de figuras importadas, de porcelana, de fines del siglo pasado o comienzos del actual. La imagen del cráneo humano, que se encuentra dos veces en estos veintiún ejemplares, y una vez entre los objetos que hemos clasificado como **sanmarkos** (a causa del predominio de las imágenes tradicionales), es asimismo copia de los cráneos que, tallados en piedra de Huamanga, figuran en los grupos del **Descendimiento de la Cruz**, producidos en Ayacucho hacia fines del s. XIX.

El desconcierto de los imagineros ayacuchanos, ya señalado por Arguedas, suponemos que es debido a varios factores. La nueva clientela ha creado para estos artistas tradicionales una situación semejante a la que afrontan los artistas eruditos occidentales contemporáneos, puesto que, la única ventaja con que pueden afrontar la competencia está en la **originalidad** del producto de arte. Esta **originalidad** es consecuencia del individualismo que iniciado con la cultura renacentista europea, ha llegado a nuestros días a sus extremas consecuencias. La personalidad de los artistas eruditos occidentales, y de

(*) Especimen N° 26 del Catálogo: "Pascua de Resurrección, Crucificado, Camino del Calvario, Ultima Cena y Nacimiento": Catálogo de la "Exposición de los Retablos Ayacuchanos Jesús y Julio/ Presentada por el Rector de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga, Dr. Fernando Romero, con la contribución del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano/ Sala de Exposiciones del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, con un "Extracto de un Artículo Publicado por el Doctor Fernando Romero, en el Suplemento Dominical de "El Comercio", el 19 de Octubre de 1958". Imp. del Politécnico Nacional José Pardo, Lima 1958.

aquellos que participan en mayor o menor grado de sus patrones, ha sido condicionada, por circunstancias históricas, para responder a la situación creada, mediante la afirmación de la individualidad, hasta límites en que la farsa y los síntomas de psicosis se confunden. El **Dadaísmo** y el **Superrealismo dalidiano**, en las décadas de entre dos guerras, y muchas de las manifestaciones del arte erudito occidental contemporáneo, como el **informalismo**, el **abstraccionismo expresionista**, el **concretismo**, y más recientemente el **Pop Art**, son innegables muestras de este aserto (*).

Los imagineros huamanguinos, con una personalidad condicionada por la que Foster (1962) denomina la **cultura tradicional**, desconocen los medios que les permitirían responder adecuadamente a la situación planteada por la nueva clientela. Hallado el tema, el imaginero o disminuye las imágenes de los antiguos **sanmarkos**, las copias desfiguradas o los calcos de borrosos detalles, hasta el amontonamiento abigarrado o deja espacios y vacíos estéticamente neutros. Si el tema es aceptado por el comerciante, su intermediario o directamente por el cliente, el imaginero repite, un tanto al cálculo, tal motivo, tratando de obtener los mismos resultados, de lo contrario, es abandonado. Pero el imaginero no sabe nunca porque su obra es aceptada o rechazada. Algunos temas que el imaginero considera bonitos, no tienen aceptación, otros gustan, según nos manifestaba en su taller uno de estos imagineros huamanguinos. El único contacto que por lo regular dispone el imaginero con su presunta clientela urbana, es a través del intermediario intérprete de las **costumbres del pueblo** y que se ha aculturado a los patrones urbanos lo suficiente como para conocer las situaciones de las que pueden obtener ventajas. Al propio tiempo, estos intermediarios, frente a los imagineros aparecen como representantes, o por lo menos conocedores, de las preferencias del hombre de la ciudad. Del doble juego obtienen beneficios económicos en detrimento del imaginero.

En las páginas que siguen puede verse en detalle el inventario de las imágenes en los veintiún **retablos** que se han analizado. Al igual que para los **sanmarkos**, en la primera columna se consignan ordinalmente las imágenes, en la segunda columna se indica el piso en que estas se hallan y, en la tercera columna, el número asignado a cada imagen atendiendo a su representación.

Relación de "retablos":

(*) Consideramos estas expresiones de arte como manifestaciones culturales sin discutir los valores estéticos. Es interesante señalar, empero, que según informara "La Presse Medicale" de París, los pintores no-figurativos, al ser sometidos a un tratamiento de reserpina, varían su producción hacia el arte figurativo, persistiendo tal tendencia mientras dure el tratamiento.

MCP-46-19

1 I 120	peón a caballo se-	24 II 141	gavilla
	gando trigo	25 II 26	cóndor
2 I 7	pastora	26 II 9	cantora de harawi
3 I 131	caballo con montura	27 II 8	tocadora de tinya
4 I 134	espiga de trigo	28 II 132	caballo trillando
5 I 134	espiga	29 II 133	jinete que arrea un caballo
6 I 56	columna	30 II 77	mujer con los brazos abiertos
7 I 66	querube	31 II 31	pato
8 I 134	espiga	32 II 141	gavilla
9 I 135	segador	33 II 42	perro
10 I 134	espiga	34 II 24	pastos
11 I 134	espiga	35 II 134	14 espigas
12 I 56	columna	36 II 66	querube
13 I 66	querube	37 II 6	Santiago
14 I 134	espiga	38 II 66	querube
15 I 134	espiga	39 II 9	cantora de harawi
16 I 134	espiga	40 II 8	tocadora de tinya
17 I 77	mujer con los brazos abiertos	41 II 52	peón
18 I 134	espiga	42 II 26	cóndor
19 I 134	espiga	43 II 25	arriero a caballo, con charango
20 I 134	espiga	44 II 31	pato
21 I 134	espiga	45 II 27	pito
22 I 134	espiga	46 II 42	perro
23 I 34	zorro llevándose un cordero	47 II 40	oveja

MCP-46-16

1 I 5	San Antonio	21 I 41	cabra
2 I 137	mujer bailando	22 I 47	banca
3 I 6	Santiago	23 I 44	quesillo
4 I 142	tinyero	24 II 23	azotero
5 I 1	Santa Inés	25 II 22	abigeo
6 I 24	pastor	26 II 21	patrón
7 I 25	arriero	27 II 9	cantora de harawi
8 I 56	columna	28 II 8	tocadora de tinya
9 I 66	querube	29 II 20	marcador de Qohua-
10 I 56	columna		do
11 I 106	ordeñadora	30 II 37	toro
12 I 56	columna	31 II 8	tinyera
13 I 66	querube	32 II 17	waqra phuku
14 I 52	peón llevando co-	33 II 24	pastor
	mida	34 II 13	llevando chicha
15 I 10	quesillera	35 II 7	pastora con su hijo a la espalda
16 I 25	arriero	36 II 37	toro
17 I 40	oveja	37 II 85	lechuza
18 I 39	bestia con carga	38 II 37	toro
19 I 31	pato		
20 I 33	vizcacha		

39 II 11	mujer del abigeo	42 II 31	pato
40 II 27	pito	43 II 40	oveja con su cría
41 II 34	zorro llevándose una paloma	44 II 40	oveja
		45 II 40	oveja

MCP-46-77

1 I 66	querubín	25 II 23	azotero
2 I 66	querubín	26 II 22	abigeo
3 I 66	querubín	27 II 21	patrón
4 I 26	cóndor	28 II 9	mujer cantando harawi
5 I 66	querubín	29 II 8	mujer con tinya
6 I 114	roca	30 II 20	marcador del toro
7 I 126	pastor con ofrendas	31 II 19	tumbador de reses
8 I 27	pito	32 II 39	bestia con carga
9 I 61	Niño Jesús sobre una piedra	33 II 24	pastor tocando la quena
10 I 24	pastor con quena	34 II 24	pastor tocando la quena
11 I 130	cacto	35 II 17	waqra phuku
12 I 24	pastor	36 II 7	pastora hilando
13 I 25	arriero con charango	37 II 8	mujer con tinya
14 I 25	arriero con charango	38 II 10	quesillera
15 I 13	patrona	39 II 11	mujer del abigeo
16 I 7	pastora	40 II 28	perdiz
17 I 139	mujer llevando viandas sobre la cabeza	41 II 37	toro
18 I 106	ordeñadora de vacas	42 II 34	zorro llevándose una paloma
19 I 33	vizcacha	43 II 40	oveja con su cría
20 I 40	oveja	44 II 27	pito
21 I 40	oveja	45 II 41	chivo
22 I 40	oveja	46 II 44	quesillos
23 I 140	mandarín chino	47 II 47	banca
24 I 31	pato		

MPC-47-182

1 I 128	venado	16 I 128	cacto
2 I 42	perro	17 I 33	vizcacha
3 I 26	cóndor	18 I 23	azotero
4 I 128	venado		
5 I 40	oveja	18 II 23	azotero
6 I 24	pastor	19 II 22	abigeo
7 I 34	zorro llevándose un cordero	20 II 24	pastor
8 I 35	pato	21 II 21	patrón
9 I 130	cacto	22 II 9	cantora de harawi
10 I 130	cacto	23 II 8	tocadora de tinya
11 I 40	oveja	24 II 20	marcador del toro
12 I 129	planta no identificada	25 II 37	toro
13 I 129	planta no identificada	26 II 22	abigeo
14 I 129	planta no identificada	27 II 7	pastora
15 I 40	oveja	28 II 17	waqra phuku

29 II	8	tocadora de tinya	35 II	25	arriero a pie
30 II	13	patrona llevando chicha	36 II	42	perro
31 II	37	toro	37 II	31	pato
32 II	27	pito	38 II	40	oveja con su cría
33 II	35	llama	39 II	119	arriero a caballo, con charango
34 II	39	bestia cargada	40 II	106	ordeñadora de vacas

MCP-48-491

1 I	66	querubín	23 I	27	pito
2 I	60	Virgen María	24 I	39	mula
3 I	68	Crucificado	25 I	42	perro
4 I	70	Santa María Magdalena	26 II	23	azotero
5 I	66	querubín	27 II	22	abigeo
6 I	24	pastor tocando la quena	28 II	21	patrón
7 I	20	marcador de ganado	29 II	9	mujer cantando hara-wi
8 I	25	arriero	30 II	8	mujer con tinya
9 I	7	pastora hilando, con su hijo a la espalda	31 II	19	tumbador del toro
10 I	13	patrona	32 II	25	arriero
11 I	106	ordeñadora de vacas	33 II	24	pastor con charango
12 I	15	mujer llevando comida	34 II	17	waqra phuku
13 I	33	vizcacha	35 II	20	marcador de reses
14 I	118	lequecho (ave)	36 II	52	peón
15 I	34	zorro llevándose una oveja	37 II	17	waqra phuku
16 I	52	peón llevando viandas	38 II	39	mula con carga
17 I	118	lequecho (ave)	39 II	10	quesillera
18 I	40	oveja	40 II	41	cabra
19 I	40	oveja	41 II	37	toro
20 I	40	oveja	42 II	11	abigea
21 I	42	perro	43 II	37	toro
22 I	40	oveja	44 II	40	oveja con su cría
			45 II	41	cabra
			46 II	47	banca
			47 II	37	toro

MCP-48-493

1 I	25	arriero	8 I	13	patrona con llevando chicha
2 I	127	hoguera	9 I	1	Santa Inés
3 I	113	castillo de fuegos artificiales	10 I	7	pastora
4 I	127	hoguera	11 I	21	patrón
5 I	13	patrona llevando chicha	12 I	25	arriero
6 I	24	pastor tocando su quena	13 I	15	mujer llevando viandas
7 I	73	anda de ceras con el Señor Resucitado	14 I	25	arriero
			15 I	25	arriero

16	I	113	castillo con fuegos artificiales	61	II	40	oveja con su cría
17	I	24	pastor	62	II	67	Rey Mago
18	I	76	mujer arrodillada	63	II	33	vizcacha
19	I	76	mujer arrodillada	64	II	52	peón
20	I	51	pastora con una oveja	65	II	27	pito
21	I	76	mujer arrodillada	66	II	17	waqra phuku
22	I	24	pastor	67	II	47	banca
23	I	17	waqra phuku	68	II	39	mula cargada
24	I	24	pastor	69	II	31	pato
25	I	17	waqra phuku	70	II	37	toro
26	I	42	perro	71	II	37	toro
27	I	52	peón llevando comida	72	II	40	oveja
28	I	23	azotero	73	II	42	perro
29	I	40	oveja	74	II	27	pito
30	I	20	marcador de ganado	75	II	31	pato
31	I	52	peón	76	III	19	tumbador de reses
32	I	52	peón	77	III	23	azotero
33	I	75	hombre arrodillado	78	III	22	abigeo
34	I	24	pastor	79	III	21	patrón
35	I	7	pastora	80	III	13	patrona
36	I	75	hombre arrodillado	81	III	9	cantora de hayawi
37	I	7	pastora	82	III	8	tocadora de tinya
38	II	66	querube	83	III	17	waqra phuku
39	II	71	inscripción de "Gloria"...	84	III	7	pastora
40	II	66	querube	85	III	106	ordeñadora de vacas
41	II	16	marcadora de ganado	86	III	20	marcador de reses
42	II	67	Rey Mago	87	III	37	toro
43	II	67	Rey Mago	88	III	7	pastora
44	II	60	Virgen María	89	III	11	mujer del abigeo
45	II	61	Niño Jesús	90	III	46	mesa con botellas, queso y bolsa
46	II	62	San José	91	III	7	pastora
47	II	9	cantora de harawi	92	III	37	toro
48	II	8	tocadora de tinya	93	III	25	arriero
49	II	42	perro	94	III	35	llama
50	II	25	arriero	95	III	39	mula con carga
51	II	13	patrona llevando chicha	96	III	25	arriero
52	II	19	tumbador de reses	97	III	34	zorro llevándose una oveja
53	II	37	toro	98	III	8	tinyera
54	I	40	oveja	99	III	28	perdiz
54	II	39	mula	100	III	40	oveja
56	II	10	quesillera	101	III	40	oveja
57	II	44	quesillos	102	III	40	oveja
58	II	25	arriero	103	III	42	perro
59	II	40	oveja	104	III	106	ordeñadora de vacas
60	II	28	perdiz	105	III	39	mula con carga
				106	III	42	perro
				107	III	31	pato
				108	III	31	pato
				109	III	31	pato

MCP-50-39

1 I 5	San Antonio	24 I 33	vizcacha
2 I 4	San Marcos	25 I 45	chicoro
3 I 74	soldado romano con corneta	26 I 66	querubín
4 I 64	Cristo cargando la cruz	27 I 66	querubín
5 I 2	San Lucas	28 II 23	azotero
6 I 1	Santa Inés	29 II 22	abigeo
7 I 7	pastora hilando con su hijo en la espalda	30 II 21	patrón
8 I 39	mula cargada	31 II 9	cantora de harawi
9 I 52	peón	32 II 8	tocadora de tinya
10 I 24	pastor con charango	33 II 24	pastor con quena
11 I 15	mujer llevando comida	34 II 17	waqra phuku
12 I 10	quesillera	35 II 125	mujer llevando chicha
13 I 85	peón llevando comida	36 II 122	patrona con botella de aguardiente
14 I 25	arriero con charango	37 II 20	marcador de reses
15 I 41	cabra	38 II 7	pastora
16 I 34	zorro llevándose una paloma	39 II 11	mujer del abigeo
17 I 40	oveja	40 II 19	tumbador de reses
18 I 106	mujer ordeñando	41 II 8	mujer con tinya
19 I 40	oveja	42 II 39	caballo sin carga
20 I 47	banca	43 II 37	toro
21 I 37	toro	44 II 40	oveja
22 I 20	marcador de reses	45 II 40	oveja con su cría
23 I 40	oveja	46 II 40	oveja
		47 II 37	toro
		48 II 28	perdiz
		49 II 40	oveja

MCP-48-492

1 I 67	Rey Mago	17 I 34	zorro llevándose una oveja
2 I 67	Rey Mago	18 I 27	pito
3 I 60	Virgen María	19 I 67	Rey Mago
4 I 61	Niño Jesús	20 I 126	pastor con ofrenda
5 I 62	San José	21 I 76	mujer arrodillada
6 I 71	inscripción de "Gloria"...	22 I 40	oveja
7 I 24	pastor	23 I 40	oveja
8 I 13	patrona llevando chicha	24 I 40	oveja
9 I 25	arriero	25 I 66	querube
10 I 119	arriero a caballo	26 I 66	querube
11 I 37	toro	27 II 23	azotero
12 I 40	oveja	28 II 22	abigeo
13 I 39	burro	29 II 21	juez
14 I 33	vizcacha	30 II 9	cantora de harawi
15 I 25	arriero	31 II 8	tocadora de tinya
16 I 41	cabra	32 II 20	marcador de reses

33 II	19	tumbador del toro	46 II	25	arriero
34 II	10	quesillera	47 II	76	mujer arrodillada
35 II	17	waqra phuku	48 II	15	mujer llevando comida
36 II	17	waqra phuku	49 II	106	ordeñadora de vacas
37 II	8	mujer con tinya	50 II	28	perdiz
38 II	23	pastor	51 II	27	pito
39 II	7	pastora	52 II	40	oveja
40 II	13	patrona	53 II	11	mujer del abiego
41 II	37	toro	54 II	42	perro
42 II	40	oveja con su cría	55 II	37	vaca
43 II	47	banca	56 II	40	oveja
44 II	44	quesillo	57 II	114	rocas
45 II	39	bestia cargada			

MCP-50-85

1 I	5	San Antonio	23 I	26	cóndor
2 I	3	San Juan	24 II	23	azotero
3 I	65	Ecce Homo (busto)	25 II	22	abiego
4 I	4	San Marcos	26 II	13	patrona llevando chicha
5 I	1	Santa Inés	27 II	21	juez
6 I	25	arriero encuestre, con charango	28 II	17	waqra phuku
7 I	39	bestia cargada	29 II	9	cantora de harawi
8 I	39	bestia cargada	30 II	8	tocadora de tinya
9 I	12	ordeñadora de cabra	31 II	10	quesillera
10 I	40	oveja	32 II	106	ordeñadora de vacas
11 I	27	pito	33 II	19	tumbador de reses
12 I	40	oveja	34 II	20	marcador del toro
13 I	7	pastora	35 II	33	vizcacha
14 I	102	halcón	36 II	121	jara con chicha
15 I	50	flor decorativa	37 II	31	pato
16 I	40	oveja	38 II	45	chicoro
17 I	118	lequecho (ave)	39 II	46	mesa con botellas
18 I	27	pito (ave)	40 II	47	banca
19 I	34	zorro llevándose una oveja	41 II	43	cerdo
20 I	28	perdiz	42 II	45	chicoro
21 I	50	flor decorativa	43 II	42	perro
22 I	27	pito			

MCP-50-131

1 I	5	San Antonio	10 I	23	azotero
2 I	66	querube	11 I	21	juez
3 I	4	San Marcos	12 I	39	bestia con carga
4 I	68	Cristo crucificado	13 I	119	arriero ecuestre
5 I	2	San Lucas	14 I	20	marcador del toro
6 I	66	querube	15 I	10	quesillera
7 I	69	San Pedro	16 I	35	llama
8 I	115	tinyera sentada	17 I	53	ordeñadora de cabra
9 I	82	pastor cargando una oveja	18 I	40	oveja
			19 I	40	oveja

20 I 39	bestia con carga	41 II 8	tocadora de tinya
21 I 118	lequecho (ave)	42 II 22	abigeo tumbado en el suelo
22 I 104	hombre recostado	43 II 20	marcador de reses
23 I 40	oveja	44 II 23	azotero
24 I 27	pito	45 II 39	bestia con carga
25 I 33	vizcacha	46 II 40	oveja
26 I 42	perro	47 II 19	tumbador de reses
27 I 26	cóndor	48 II 17	waqra phuku
28 I 42	perro	49 II 106	ordeñadora de vacas
29 I 117	solio	50 II 27	pito
30 II 124	charanguero sentado	51 II 40	oveja
31 II 7	pastora	52 II 34	zorro llevándose una oveja
32 II 66	querube	53 II 34	zorro
33 II 3	San Juan	54 II 40	oveja
34 II 66	querube	55 II 101	ratón
35 II 17	waqra phuku	56 II 116	zorro o perro aullando
36 II 52	peón	57 II 39	bestia cargada
37 II 19	tumbador de reses	58 II 26	cóndor
38 II 24	pastor con quena		
39 II 11	mujer del abigeo		
40 II 9	cantora de harawi		

MCP-50-40

1 I 5	San Antonio	19 I 40	oveja
2 I 4	San Marcos	20 II 23	azotero
3 I 6	Santiago	21 II 22	abigeo
4 I 2	San Lucas	22 II 21	patrón-juez
5 I 3	San Juan	23 II 9	cantora de harawi
6 I 12	ordeñadora de vacas	24 II 8	tocadora de tinya
7 I 56	columna	25 II 7	pastora hilando
8 I 10	quesillera	26 II 17	waqra phuku
9 I 57	gato	27 II 17	waqra phuku
10 I 56	columna	28 II 11	abigea
11 I 40	oveja	29 II 24	pastor
12 I 25	arriero con charango	30 II 8	tocadora de tinya
13 I 42	perro	31 II 26	cóndor
14 I 25	arriero con charango	32 II 19	tumbador de toro
15 I 28	perdiz	33 II 58	tunas (opuntia ficus indica)
16 I 45	chicoro		
17 I 39	bestia con carga		
18 I 34	zorro llevándose una paloma		

MCP-54-1

1 I 3	San Juan	7 I 99	acólito con cirio
2 I 26	cóndor	8 I 104	hombre sentado
3 I 27	pito	9 I 123	mujer llevando dos criaturas
4 I 6	Santiago	10 I 24	pastor
5 I 5	San Antonio	11 I 28	perdiz
6 I 106	mestizo bailando marinera	12 I 24	pastor

13 I 49	calavera	28 II 106	ordeñadora de vacas
14 I 99	acólito con cirio	29 II 52	peón llevando comida
15 I 105	andas de cera con San Juan	30 II 8	tinyera
16 I 98	cura párroco	31 II 44	quesillo
17 I 40	oveja	32 II 47	banca
18 I 40	oveja	33 II 40	oveja
19 I 39	bestia cargada	34 II 35	llama
20 I 35	llama	35 II 37	toro
		36 II 35	llama
21 II 17	waqra phuku	37 II 35	llama
22 II 11	mujer del abigeo	38 II 26	cóndor
23 II 13	patrona llevando chicha	39 II 5	San Antonio
24 II 9	cantora de harawi	40 II 44	quesillo
25 II 10	quesillera	41 II 107	muñeco desnudo (figuras en piedra de Huamanga)
26 II 17	waqra phuku		
27 II 19	tumbador de reses		

MCP-58-15

1 I 60	Virgen María	29 I 40	oveja
2 I 66	querube	30 I 41	cabra
3 I 61	Niño Jesús	31 I 41	cabra
4 I 18	arpista	32 I 35	llama
5 I 66	querube		
6 I 62	San José	33 II 66	querube
7 I 80	mujer con aparato floral	34 II 64	Cristo cargando la cruz
8 I 25	arriero	35 II 66	querube
9 I 25	arriero	36 II 89	mujer con traje de mestiza
10 I 7	pastora	37 II 24	pastor
11 I 87	violinista	38 II 7	pastora
12 I 86	sonajero	39 II 88	músico con platillos
13 I 80	mujer con aparato floral	40 II 88	músico con corneta
14 I 85	peón con viandas	41 II 89	mujer con traje de mestiza
15 I 17	waqra phuku	42 II 24	pastor
16 I 37	toro	43 II 90	hombre con traje s. XIII
17 I 84	león	44 II 91	hombre con traje s. XVIII, lleva vela
18 I 37	toro	45 II 91	hombre con traje s. XVIII, lleva vela
19 I 86	sonajero	46 II 91	hombre con traje s. XVIII, lleva vela
20 I 34	zorro	47 II 92	músico con corneta
21 I 40	oveja con su cría	48 II 96	mujer con vela
22 I 37	toro	49 II 93	músico con bombo
23 I 40	oveja	50 II 93	músico con tambor
24 I 40	oveja	51 II 92	músico con corneta
25 I 82	pastor cargando una oveja	52 II 94	mujer con manta
26 I 83	leñador		
27 I 81	mujer lactando a su hijo		
28 I 40	oveja		

53 II 95	mujer cargando a su hijo	72 III 19	tumbador de reses
54 II 52	peón	73 III 40	oveja
55 II 97	guardia civil	74 III 106	ordeñadora de vacas
56 II 98	cura	75 III 102	águila
57 II 99	acólito con incensario	76 III 10	quesillera
58 II 7	pastora	77 III 20	marcador del toro
		79 III 11	mujer del abigeo
		79 III 17	waqra phuku
		80 III 57	gato
59 III 28	perdiz	81 III 45	chicoro
60 III 63	San Martín de Porres	82 III 101	ratón
		83 III 42	perro
61 III 1	Santa Inés	84 III 33	vizcacha
62 III 5	San Antonio	85 III 47	banca
63 III 24	pastor	86 III 44	quesillo
64 III 13	patrona con chicha	87 III 46	mesa con botellas
65 III 20	marcador	88 III 16	marcadora
66 III 25	arriero	89 III 39	bestia cargada
67 III 100	mujer vista de perfil	90 III 34	zorro
68 III 9	cantora de harawi	91 III 31	pato
69 III 23	azotero	92 III 45	chicoro
70 III 21	patrón	93 III 40	oveja
71 III 25	charanguero	94 III 40	oveja

MCP-57-4

1 I 5	San Antonio	18 II 23	azotero
2 I 4	San Marcos	19 II 125	mujer llevando chicha
3 I 3	San Juan		
4 I 2	San Lucas	20 II 21	juez
5 I 1	Santa Inés	21 II 9	cantora de harawi
6 I 26	cóndor	22 II 8	tocadora de tinya
7 I 7	pastora	23 II 7	pastora hilando
8 I 37	toro	24 II 19	tumbador de toro
9 I 33	vizcacha	25 II 12	ordeñadora de vacas
10 I 40	oveja	26 II 10	quesillera
11 I 35	llama	27 II 16	marcadora de reses
12 I 34	zorro	28 II 20	marcador de reses
13 I 55	figura de caballero del s. XIX	29 II 17	waqra phuku
14 I 29	ave	30 II 31	pato
15 I 54	dama del s. XIX	31 II 46	mesa con botellas
16 I 27	pito	32 II 44	quesillo
		33 II 47	banco
		34 II 45	chicoro
17 II 22	abigeo	35 II 42	perro

MCP-58-70

1 I 108	hilera con 2 sombreros	6 I 108	"	"	1	"
2 I 108	" " 4 "	7 I 108	"	"	2	"
3 I 108	" " 2 "	8 I 108	"	"	4	"
4 I 108	" " 2 "	9 I 108	"	"	1	"
5 I 108	" " 5 "	10 I 112	sombrerero			

11 I 109	mesa	17 I 108	sombrero
12 I 108	sombrero	18 I 108	sombrero
13 I 108	sombrero	19 I 111	plancha
14 I 110	horma	20 I 108	sombrero
15 I 108	sombrero	21 I 108	sombrero
16 I 111	plancha		

MCP-49-107

1 I 66	querube	7 I 26	cóndor
2 I 6	Santiago	8 I 25	arriero con charango
3 I 66	querube	9 I 31	pato
4 I 9	cantora de harawi	10 I 27	pito
5 I 8	tocadora de tinya	11 I 42	perro
6 I 52	peón	12 I 40	oveja

MCP-50-31

1 I 66	querube	6 I 23	azotero
2 I 66	querube	7 I 40	oveja con cría
3 I 62	San José	8 I 37	toro
4 I 40	oveja	9 I 37	toro
5 I 40	oveja		

MCP-17-50

1 I 66	querubín	6 I 74	soldado romano con corneta
2 I 66	querubín	7 I 79	soldado romano con lanza
3 I 114	rocas	8 I 143	soldado
4 I 114	rocas		
5 I 64	Cristo cargando la cruz		

MCP-47-184

1 I 1	Santa Inés	5 I 19	tumbador de reses
2 I 39	bestia con carga	6 I 49	calavera
3 I 27	pito	7 I 40	oveja
4 I 25	arriero a pie		

MCP-46-17

1 I 138	hombre bailando	4 I 25	arriero con charango
2 I 25	arriero con charango	5 I 137	mujer bailando
3 I 13	patrona con chicha		



Croquis 2: Diferentes áreas de las ceremonias mágico-religiosas de la marca del ganado.
 1: No intervienen elementos de la religión católica.
 2: Intervienen elementos de la religión católica.



Fig. 1: Caja de imaginero procedente de Ayacucho, denominada por los usages, sanmarkos. Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto A. Guillén)

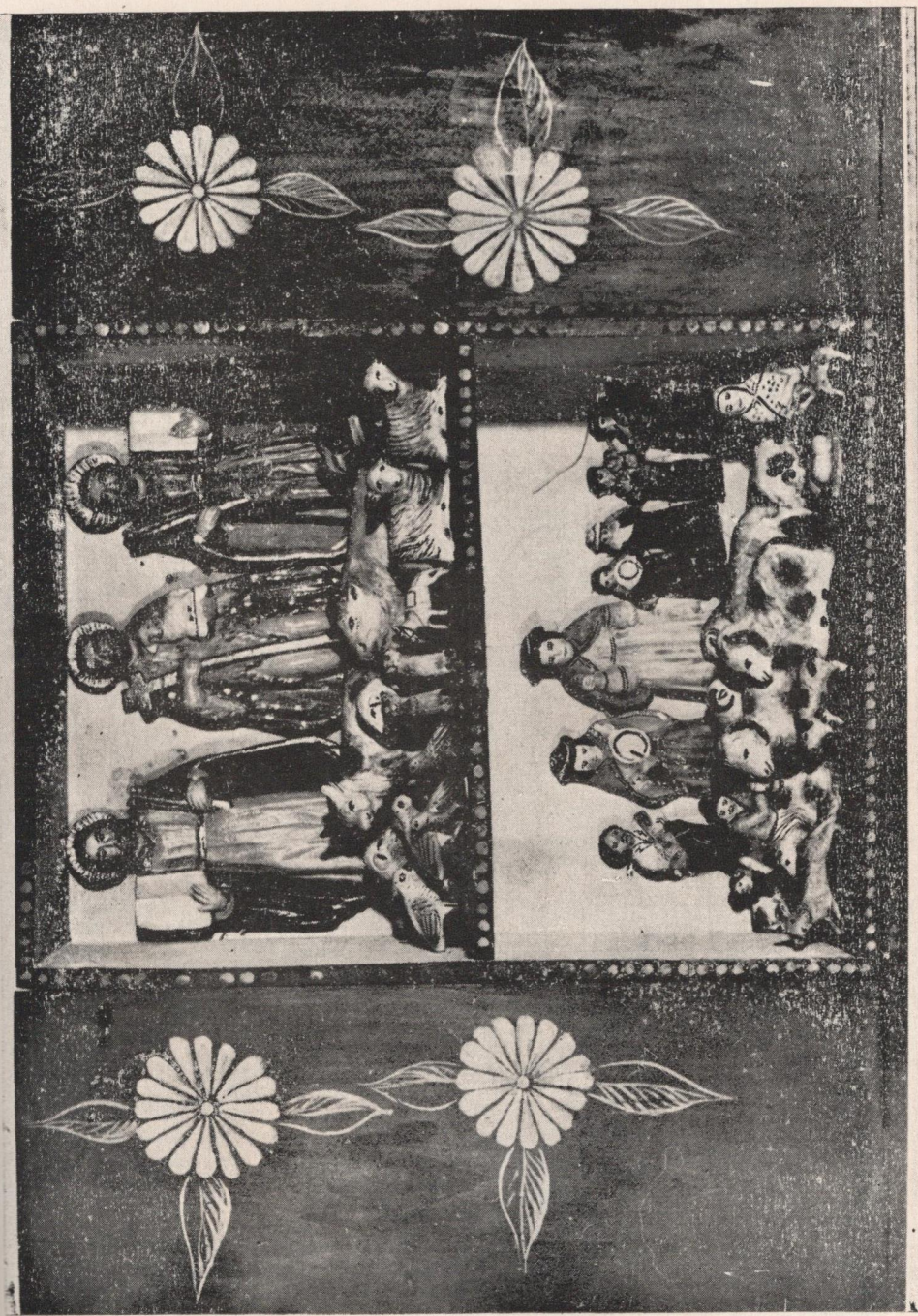


Fig. 2: Caja de imágeno procedente del departamento de I purímac. Colección Elvira Luza, Lima. (Foto. A. Guillén)



Fig. 3. Caja de imaginero chucuiteña tipo "B", con la imagen de la virgen de la Candelaria. Colección Elvira Luza, Lima.
(Foto. A. Guillén)



Fig. 4: Caja de imaginero chucuiteña tipo "A". Las puertas y las imágenes son originales, habiendo sido restaurada la ornamentación del cuerpo central. Colección particular, Lima.
(Foto. E. Mendizábal Losack)



Fig. 5: Caja de imaginero chucuiteña tipo "A". En la parte alta está representada la Trinidad, y en la parte baja la Navidad. Colección Elvira Luza, Lima.
(Foto. A. Guillén).



Fig. 6: Caja de imaginero procedente de Ayacucho, vista con las puertas cerradas. Colección José Orihuela, Wayoqari, Prov. de Urubamba, Cusco. (Foto A. Guillén).

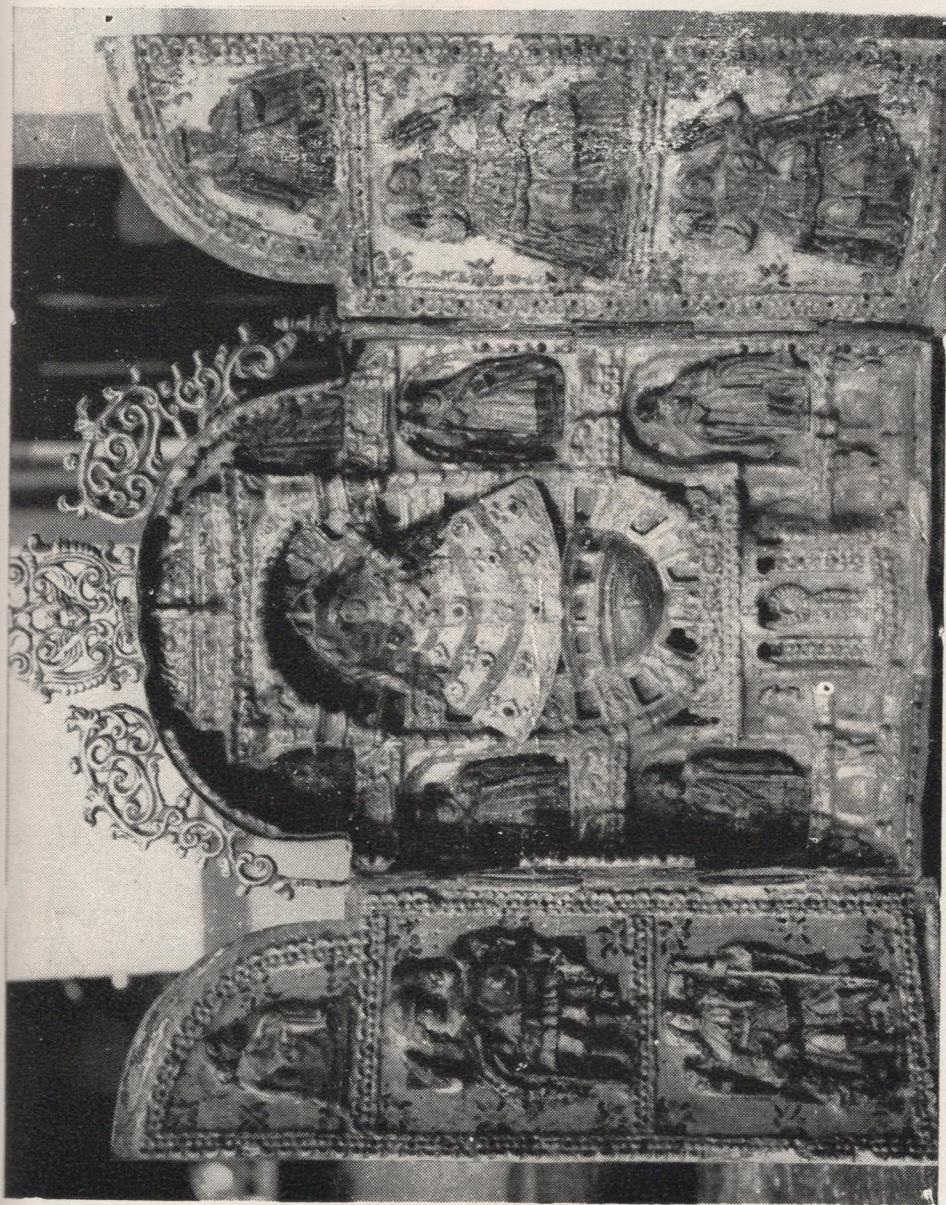


Fig. 7: La misma caja vista con las puertas abiertas.



Fig. 8: Virgen de la Candelaria. Imagen procedente de una caja de imaginero chucuiteña.
Alto: 9 cms. Colección particular. (Foto. A. Guillén)

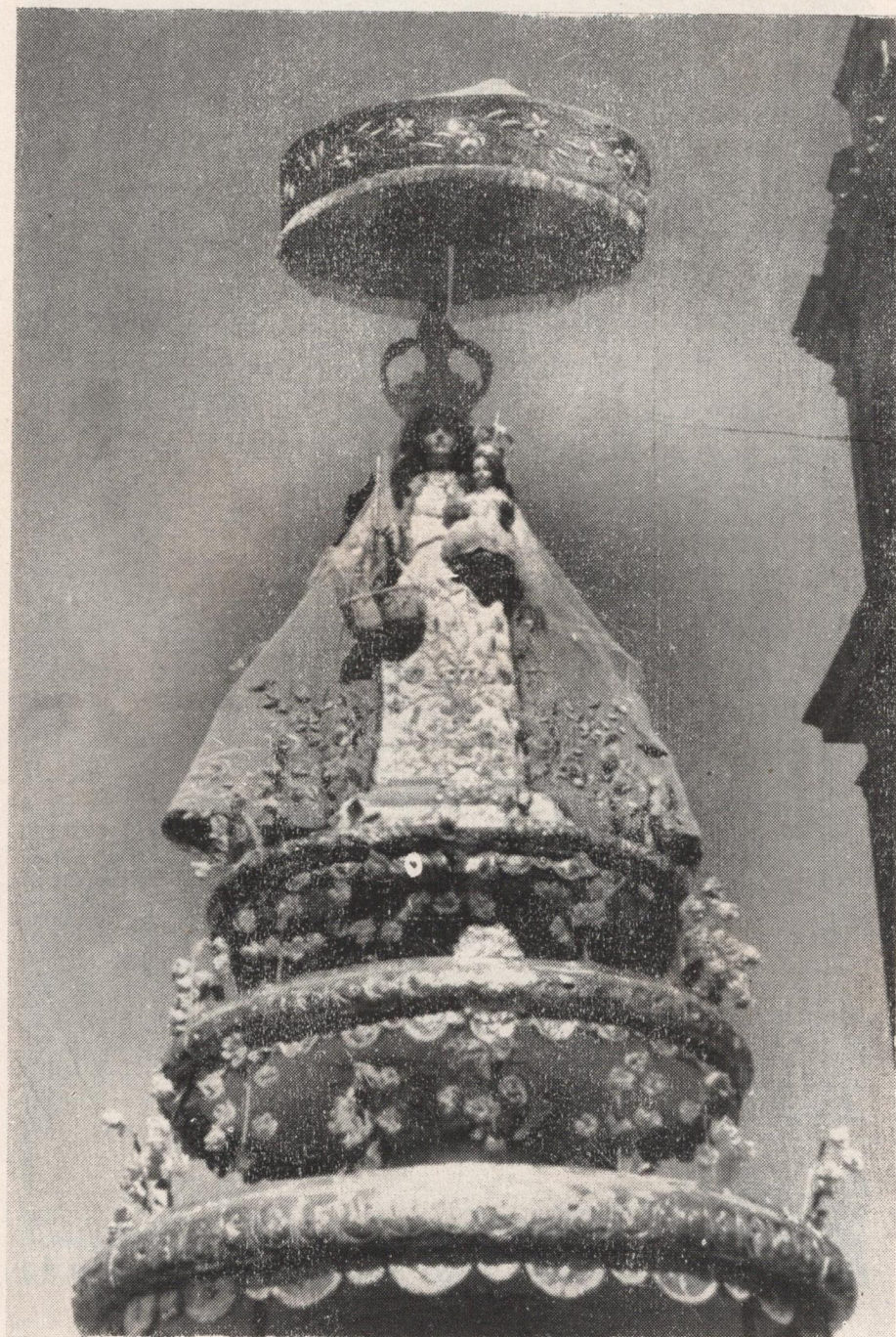


Fig. 9: La Virgen de la Candelaria. Imagen procesional del Corpus cusqueño.
(Foto. A. Guillén)



Fig. 10: Pintura colonial cusqueña de una virgen no identificada. Nótese las andas y la ornamentación floral de las mismas, que indican se trata de la copia de una imagen procesional. (Foto. A. Guillén)



Fig. 11: Antiguo sankamarkos con imágenes hagiográficas poco comunes. Colección Elvira Luza, Lima. (Foto. A. Guillén)

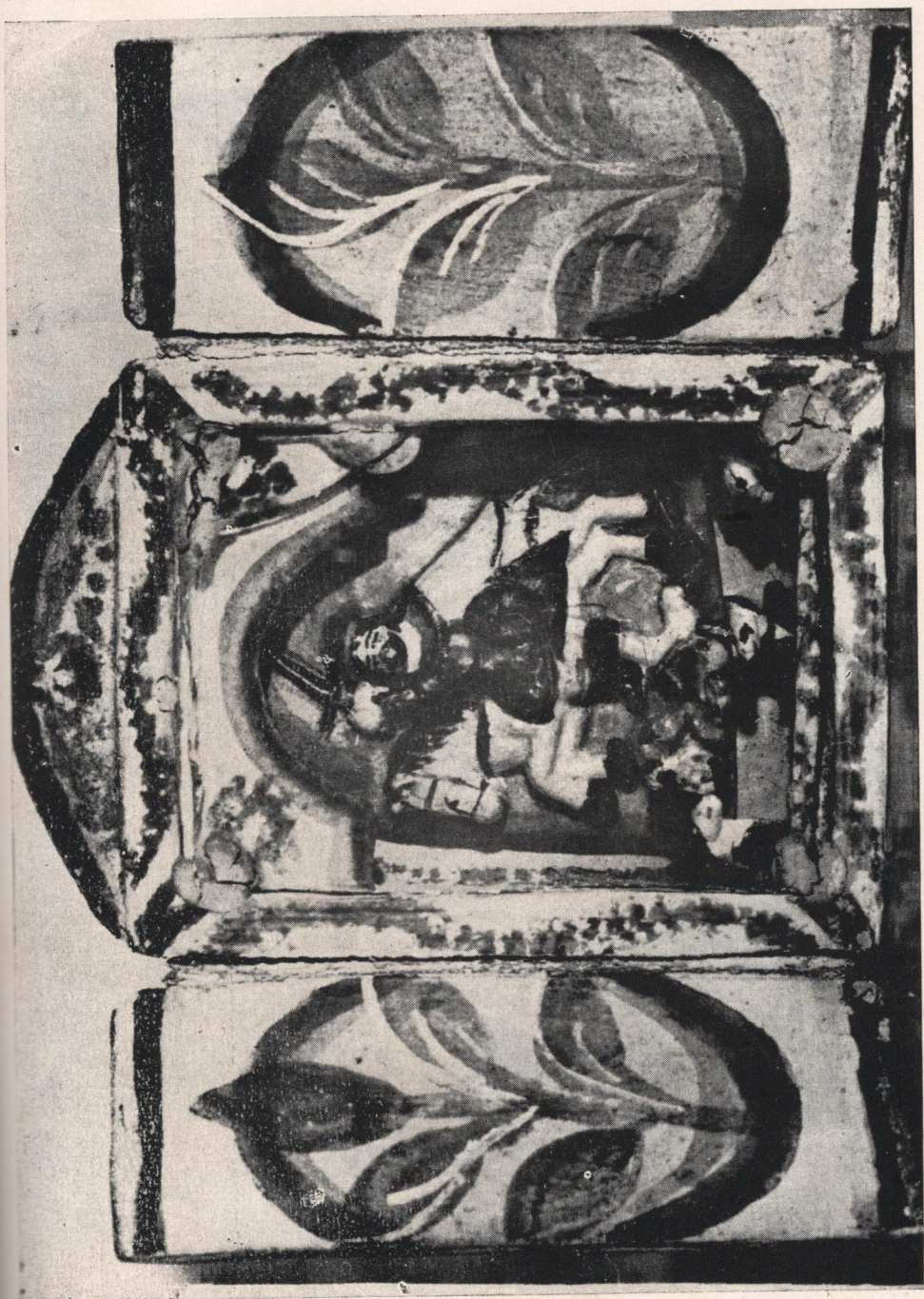


Fig. 12: Caja de imaginero procedente de Potosí, Bolivia. Colección Elvira Luza, Lima. (Fot. A. Guillén)

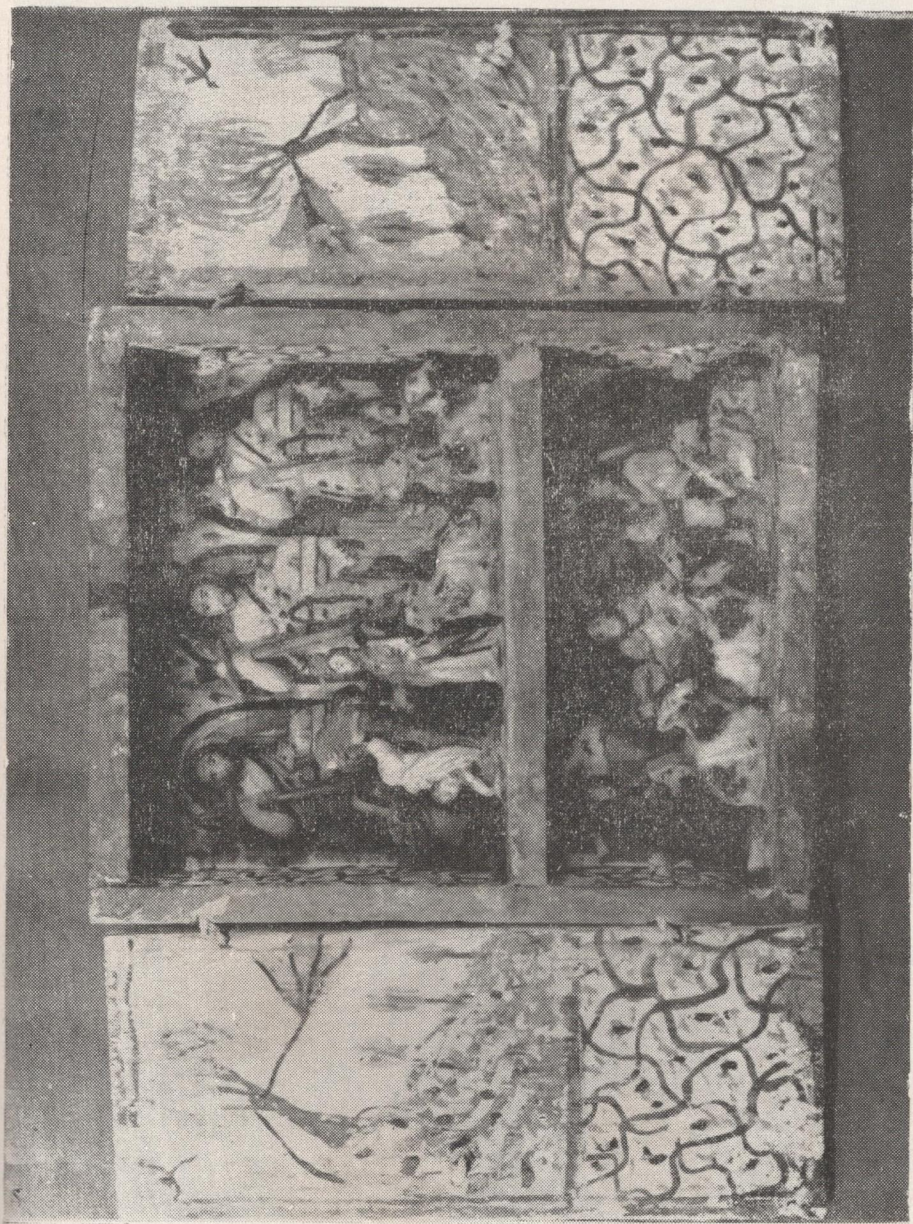


Fig. 13: Caja de imaginero procedente de Ayacucho, posiblemente de la segunda mitad del s. XIX. Colección particular. Lima. (Foto. A. Guillén)

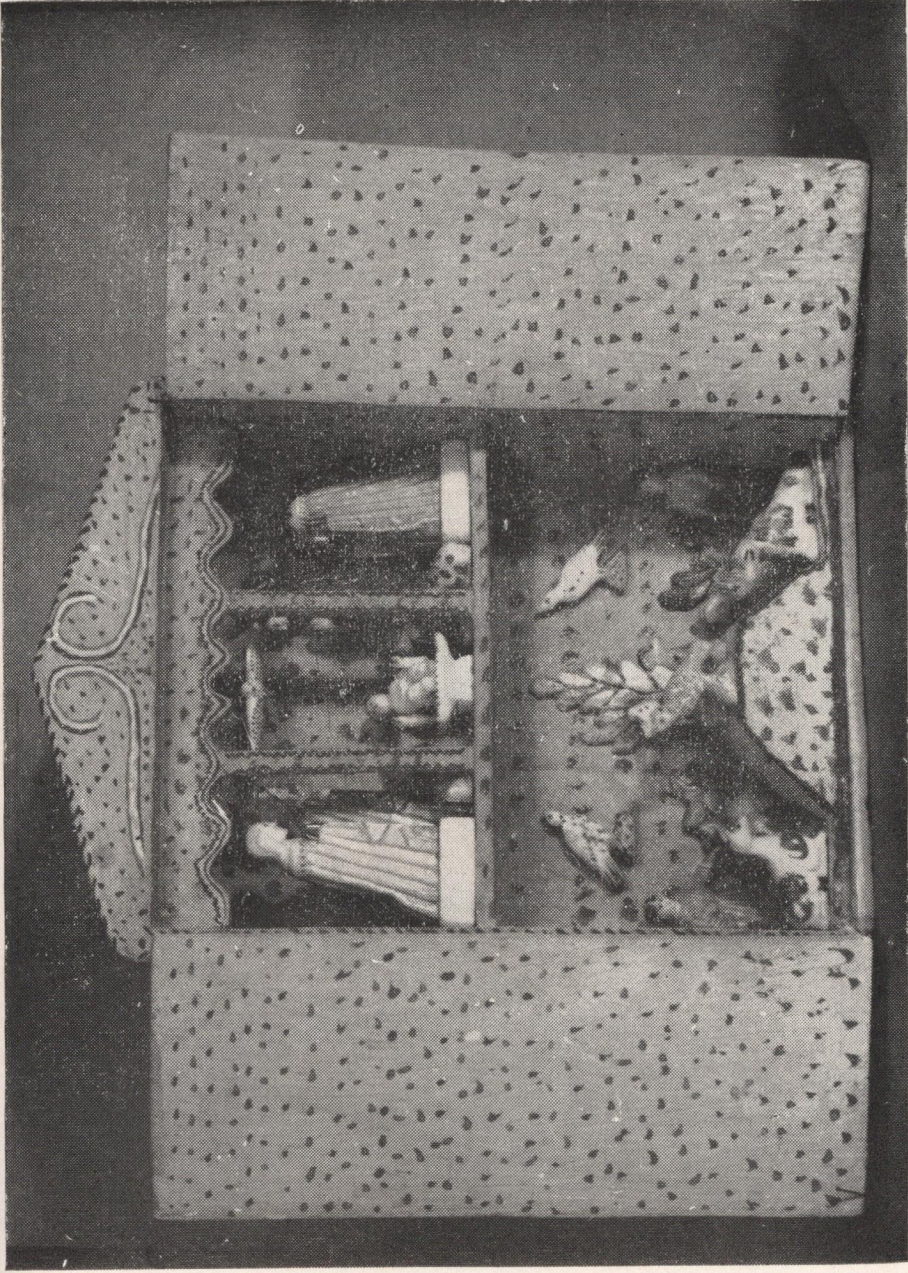


Fig. 14: Caja de imaginero representando la Navidad, con las imágenes talladas en piedra de Huamanga, recubierta por síbaramente hacia 1960. Colección particular, Lima. (Foto. A. Guillén)



Fig. 15: Capilla de santero española policromada, representando La Piedad, Colección Junyent, Barcelona, según Subias Galter.



Fig. 16: Capillita de santero catalana. Colección Marés, Barcelona, según Subias Galter.



Fig. 17: Tríptico bizantino conocido por el nombre de Harbarille, conservado en el Museo del Louvre, París.



Fig. 18: Tríptico bizantino del siglo XII, tallado en mármol. Antes de la Segunda Guerra Mundial se conservaba en el Museo de Berlín.



Fig. 19: Caja de imaginero huamanguina, con la imagen del Patrón San José. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima. (Foto. A. Guillén)



Fig. 20: Tela pintada indígena, procedente de la provincia de Canas (Qana) del departamento del Cusco. Presenta los mismos items básicos que los sanmarkos ayacuchanos. Colección Elvira Luza, Lima. (Foto. A. Guillén).



Fig. 21: La marca del ganado en el Valle del Mantaro, a través del arte tradicional. Mate burilado. Especimen Nº 64-23 del Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto. A. Guillén, especialmente para este estudio)

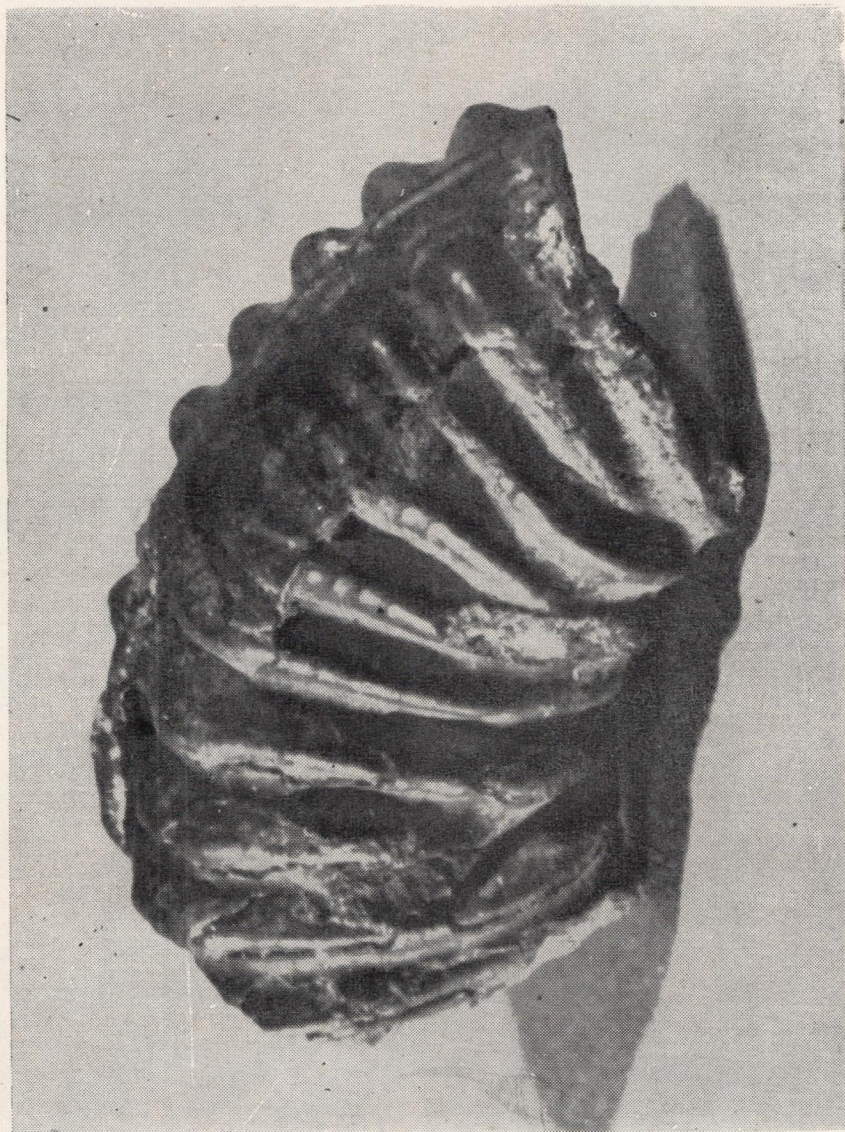


Fig. 22: *Illa o Ila* que le fue proporcionada al autor por un comunero de Pacaracs, capital del distrito del mismo nombre, provincia de Canta, departamento de Lima, en agosto de 1962. De acuerdo a la tradición es el fragmento del cuerno de un gigantesco carnero lítico. (Amonita fósil hallada en la puna de Pacaracs). (Foto, A. Guillén).



Fig. 23: Doña Felicitas Gregoria Núñez con uno de sus menores hijos, en su taller de Ayacucho, en 1957. (Foto. E. Mendizábal Losack)



Fig. 24: Don Joaquín López trabajando en el stand de Artesanías Populares, en la II Feria Internacional del Pacífico, realizada en Lima en 1963. (Foto. A. Guillén)



Fig. 25: Don Jesús Urbano trabajando en su taller de Aycucicho, en 1957. (Fotb. E. Mendizábal Lesack)

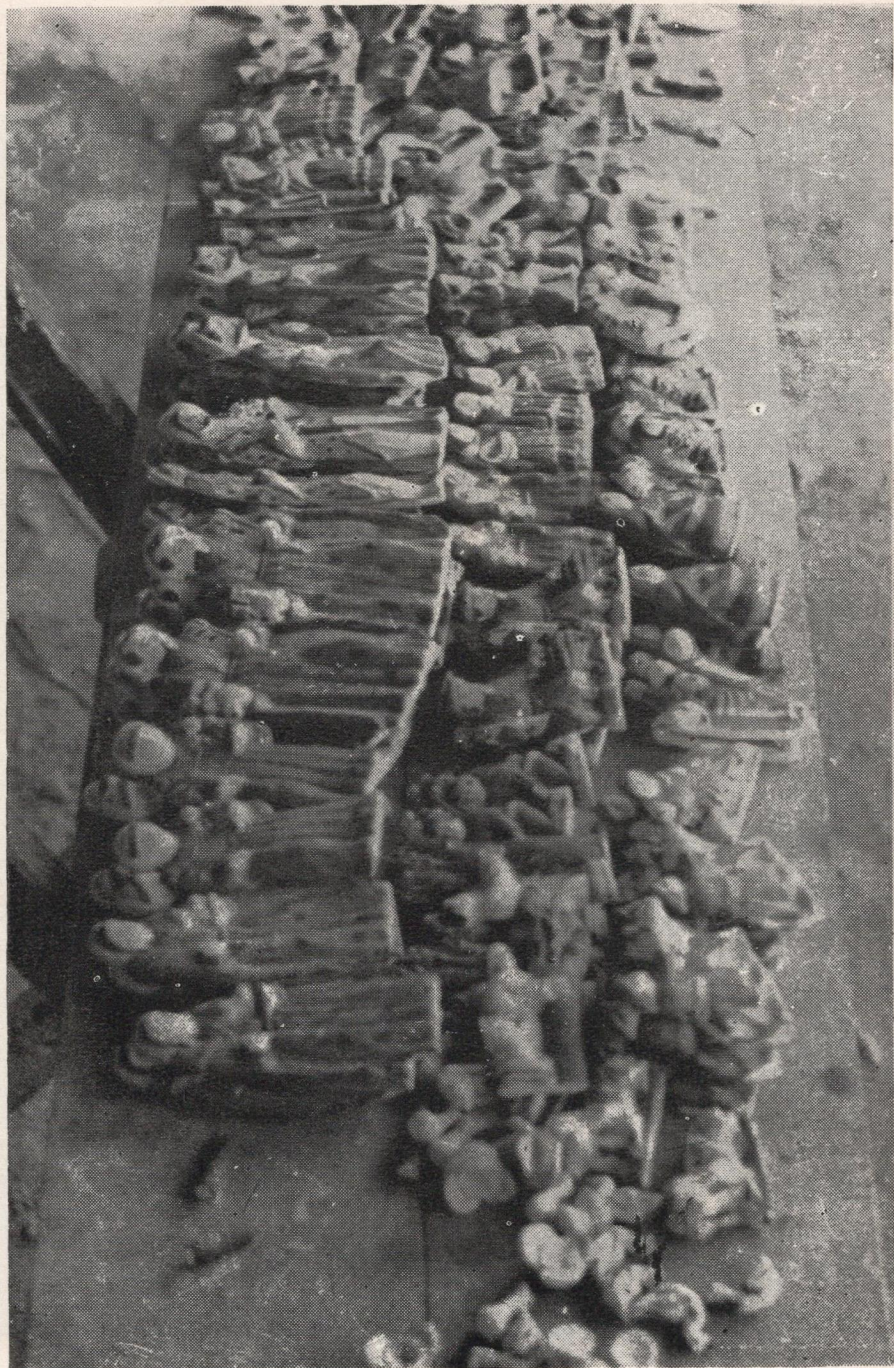


Fig. 26: Imágenes para cuatro sanmarkos. A la izquierda, en el primer plano, las imágenes de Santa Inés, seguidas por las de San Antonio, San Marcos, San Juan y San Lucas. A la derecha, en el primer plano, imágenes de patos y de quesillos. Taller de D. F. Núñez en 1957. (Foto. E. Mendizábal Losack).



Fig. 27: **Sanmarkos** presentando en el **primer piso** una yunta de bueyes arcadores, imagen poco común. Colección Alicia Bustamante, Lima. (Foto. A. Guillén).



Fig. 28: Samarkand. En el primer piso las imágenes hagiográficas están dispuestas asimétricamente, cuatro en la pared del fondo y una en el lado derecho. El segundo piso, asimismo, una pobreza de imágenes. Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto, A. Guillén).

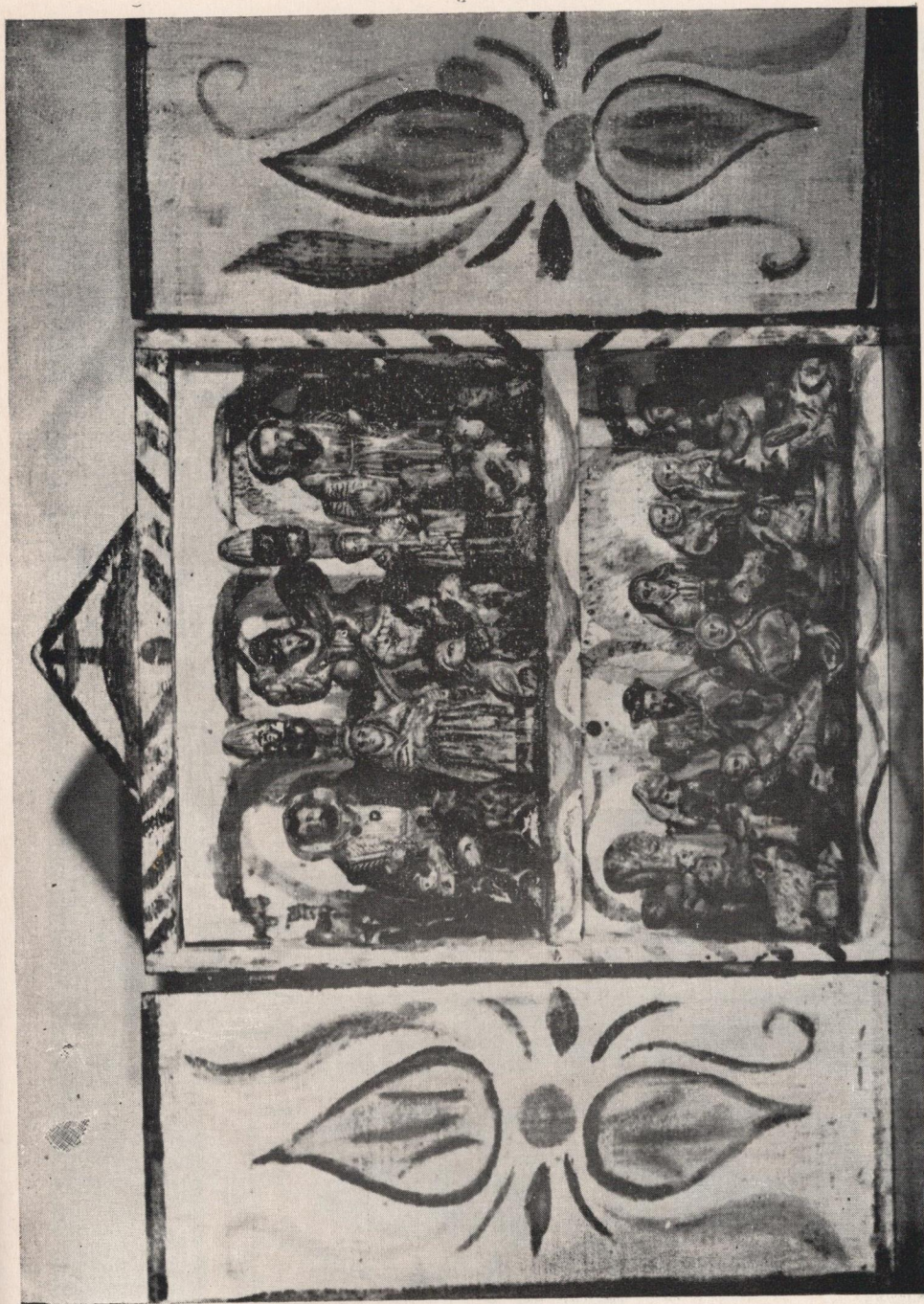


Fig. 29: Sammarkos presentando la imagen de Santiago en la parte central del primer piso, característica poco común. Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto. A. Guillén)



Fig. 30: Retablo. El primer piso conserva las características de los sanmarkos mientras que en el segundo piso se representa una corrida, con un cóndor prendido en el lomo del toro. Obra del imaginero D. Joaquín López Anatray. Colección Alicia Bustamante, Lima. (Foto. A. Guillén)



Fig. 31. Retablo. En el primer piso se representa una escena de la cárcel de Huancavelica. El segundo piso conserva el patrón que rige los sanmarkos. Este es uno de los dos ejemplares iguales que conocemos. Obra del imaginero D. Joaquín López Antay. Colección Alicia Bustamante, Lima. (Foto A. Guillén)

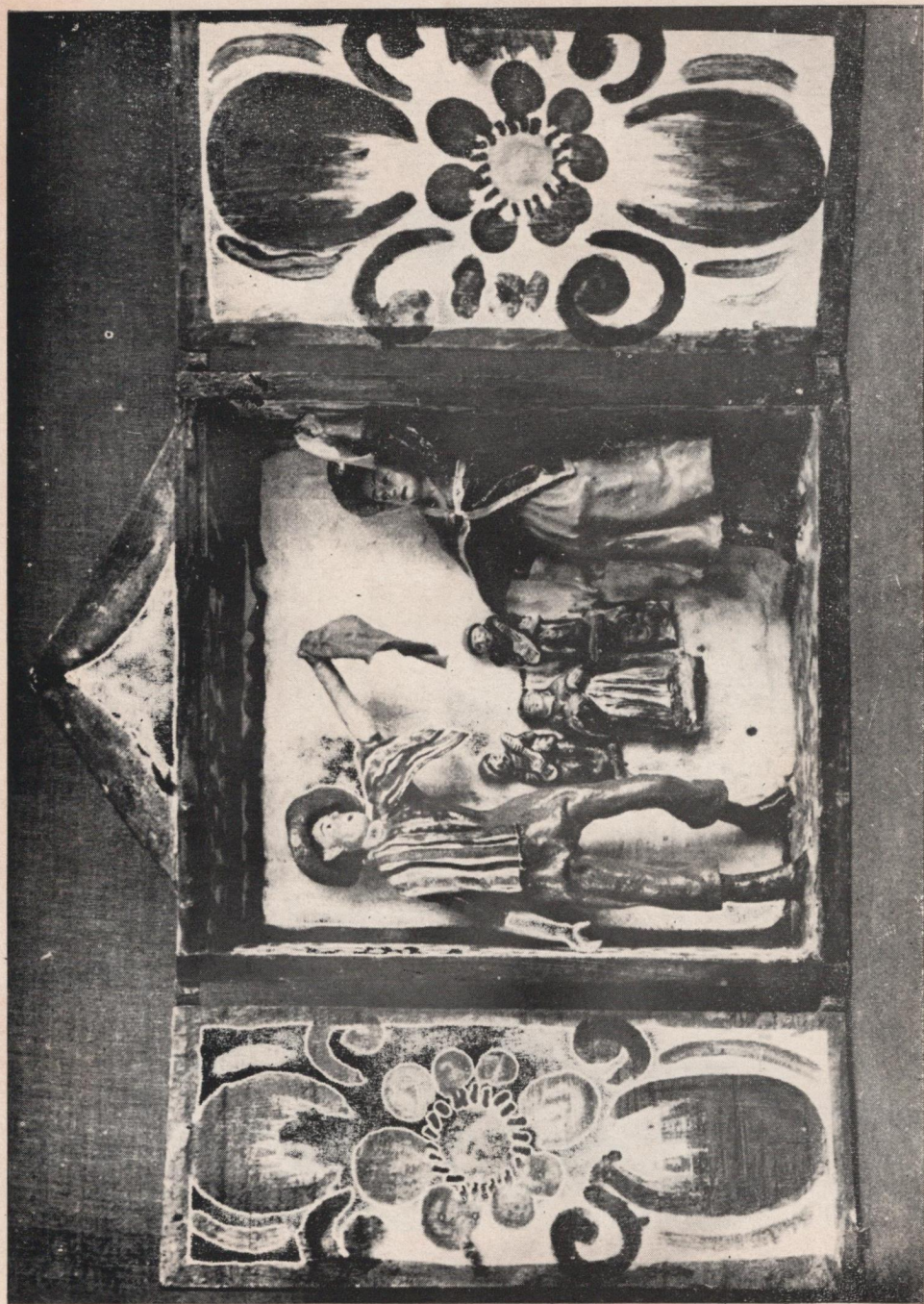


Fig. 32: Retablo. En el primer plano una pareja bailando la marinera. Los vestidos de las imágenes son de tela encolada, al fondo las imágenes de los sanmarkos. Obra del imaginero D. Joaquín López Antray. Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto. A. Guillén)

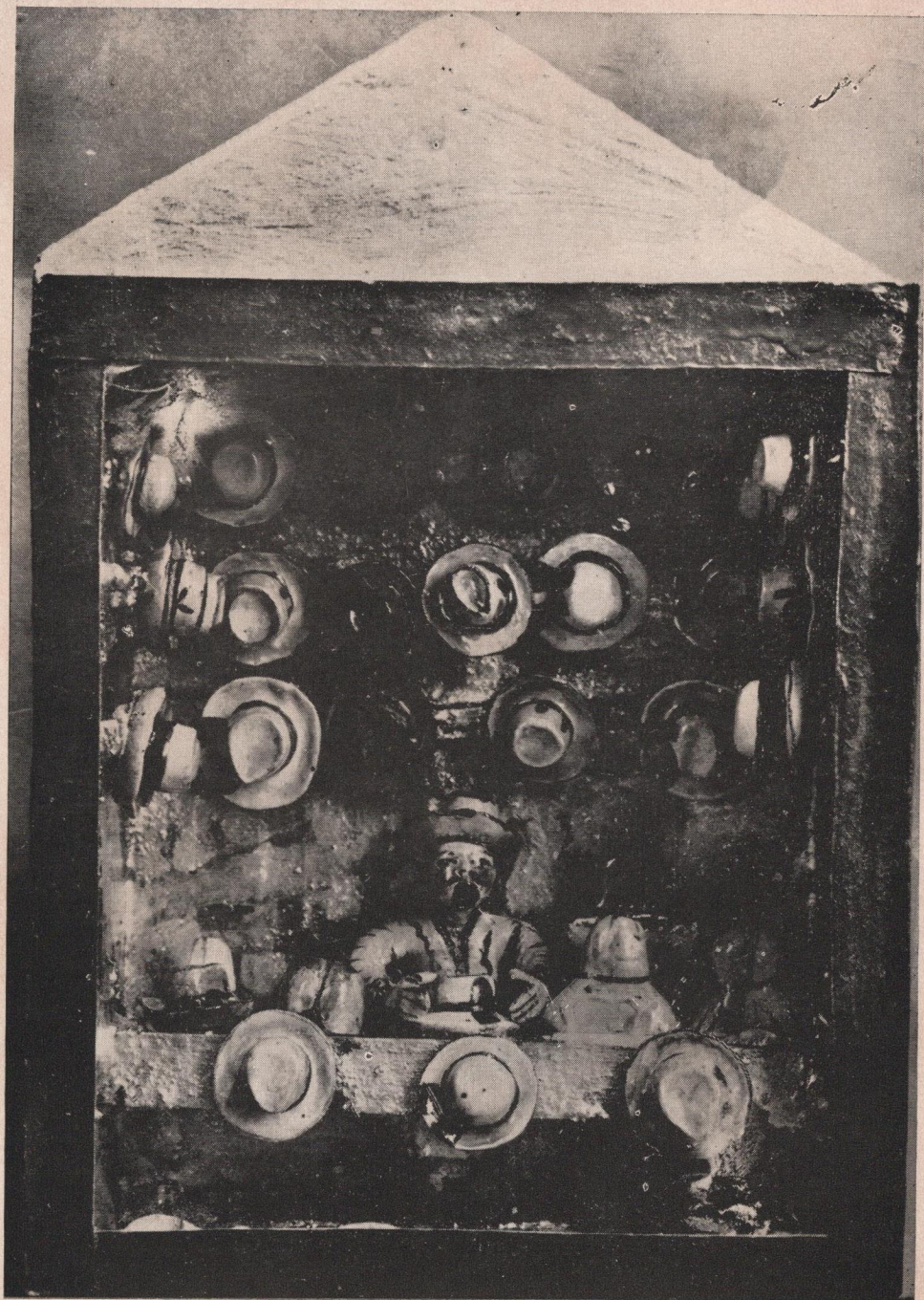


Fig. 33: El sombrero. Retablo de los hermanos Julio y Jesús Urbano. Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto. A. Guillén)

BIBLIOGRAFIA

- Acosta, José de.
1590 — *Historia natural y moral de las Indias*; Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo.
1957 — *El proceso de aculturación*; Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, México.
- Arguedas, José María.
1951 — *Incorporación del toro en la cultura indígena*, Trilce N° 2, p. 10, Lima.
1952 — *El complejo cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas*, "América Indígena" Vol. XII, N° 2, pp. 131-139, México.
1953 — *Notas a Cuentos mágico-realistas del valle del Mantaro, provincias de Jauja y Concepción*, "Folklore Americano", N° 1, pp. 101-293, Lima.
1956 — *Puquio, una comunidad en proceso de cambio*, Revista del Museo Nacional, T. XXV, pp. 184-232, Lima.
1958 — *El arte popular religioso y la cultura mestiza*, Revista del Museo Nacional, T. XXVII, pp. 139-194, Lima.
- Armas Medina, Fernando de.
1953 — *Cristianización del Perú (1532-1600)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Pub. de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla.
- Artola, General Armando.
1949 — *Discurso pronunciado en la inauguración del Segundo Congreso Indigenista Interamericano, como Presidente de la Delegación Peruana y Presidente del Congreso, el 24 de junio de 1949*, Boletín Indigenista, Vol. IX, N°3, pp. 226-236, México.
- Arriaga, Padre Pablo Joseph.
1621 — *La extirpación de la idolatría en el Perú*, Col. Lib. y Doc. ref. a Historia del Perú, T. 1, 2ª Serie, Sanmarti, Lima 1920.
- Asch, Solomon E.
1952 — *Psicología social*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
- Balbas, Antonio (Editor).
1756 — *Recopilación de las Leyes de los Reinos de las Indias*, 2a. ed., Madrid.
- Bagú, Sergio.
1952 — *Estructura social de la Colonia*, Col. Cultura Universal, El Ateneo, Buenos Aires.

Barre, Raymond.

1963 — *Economía Política*, T. I, Ariel, Barcelona, 1964.

Batle Huguet, Pedro.

1946 — *Historia Universal del arte hispánico*, Vol. III, Plus Ultra, Barcelona.

Benedict, Ruth.

1939 — *El hombre y la cultura*, Sudamericana, Buenos Aires.

Boas, Franz.

1927 — *El arte primitivo*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1947.

Bosou, Giustino.

1951 — *Enciclopedia católica*, dirigida por el Prof. Mns., Versión española bajo la dirección del Dr. Cipriano Monserrat, Cónigo Penitenciario de la Catedral de Barcelona, Seix Barral, Barcelona.

Boudin, Charles.

1929 — *Psicoanálisis del arte*, Col. Psique, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1946.

Bustamante, Alicia.

1950 — *Nota sobre los "retablos" peruanos*, Catálogo: Exposición de Retablos. Colección de la Srta. Alicia Bustamante, Asociación Cultural Peruano-Británica, Lima, setiembre.

Cabello Balvoa, Miguel.

1568 — *Miscelánea Antártica, una Historia del Perú antiguo*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, Instituto de Etnología, Lima, 1951.

Caro Baroja, Julio.

1944 — *El toro de San Marcos*, Revista de Tradiciones Populares, T. I, Cuadernos 1º y 2º, pp. 88-121, Madrid.

Cassirer, Ernst.

1942 — *Las ciencias de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955.

Cavero, Luis E.

1953 — *Monografía de la Provincia de Huanta*, Edit. Rímac, Lima.

Cennini, Cennino.

1410 (?) — *El libro del arte*, Argos, Buenos Aires, 1947.

Cobo, Padre Bernabé.

1633 — *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Ts. XCI y XCII, Madrid, 1956.

Comas, Juan.

- 1951 — *La "Cristianización" y "Educación" del indio desde 1492 a nuestros días*, América Indígena, Vol. XI, N° 3, pp. 119-234, México.

Contreras, Gerónimo de. (Editor)

- 1672 — *Constituciones Synodales de el Obispado de la Ciudad de Gvamanga*, celebradas en el Concilio Diosesano por el Ilvstmo. y Rmo. Señor D. D. Christoval de Castilla y Zamora en el mes de jvnio, edición: Lima, 1676.

Courajoud, Louis.

- 1892 — *Los orígenes del arte gótico*, Argos, Buenos Aires, 1946.

Choy, Emilio.

- 1958 — *De Santiago Matamoros a Santiago Mata-Indios*, Revista del Museo Nacional, T. XXVII, pp. 195-272, Lima.

Dellepiane, Teniente Coronel Carlos.

- 1931 — *Historia Militar del Perú*, T. I, Gil S. A., Lima.

Dewey, John.

- 1934 — *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1949.

Diehl, Charles.

- 1925 — *Manuel D'Art Byzantin*, Librairie Auguste Picard, París.

Ditmer, Kunz.

- 1954 — *Etnología general*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1960.

Espinoza Soriano, Waldemar.

- 1963 — *La Guaranga y la Reducción de Huancayo*, Revista del Museo Nacional, T. XXXII, pp. 8-80, Lima.

Foster, George M.

- 1960 — *Cultura and Conquest: America's Spanish Heritage*, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc. Publications in Anthropology, N° 27, Nueva York.
- 1962 — *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1964.

Gálvez Carrillo, M. Jesús.

- 1957 — *El perro, Huellas*, N° 2, Ayacucho.

Geiger, Moritz.

- 1946 — *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, Argos, Buenos Aires.

Gilt Contreras, Mario.

- 1956 — *El Ch'allakuy y el señalakuy*, Archivos Peruanos de Folklore, N° 2, pp. 81-86, Cusco.

González Holguín, Padre Diego.

- 1608 — **Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada Lengua Kquichua o del Inca**, Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1952.

Gráficas Ultra.

- 1791 — **Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias, mandadas imprimir por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II**, edic. facsimil. 3 tomos, Gráficas Ultra, S. A., Madrid, 1942.

Guaman Poma de Ayala, Felipe.

- 1615 — **El primer nueva Corónica i Buen Gobierno**, edición facsimilar, Institut d'Ethnologie, Université de Paris, Travaux et Memoires XXIII, París, 1936.

Guillet, Louis.

- 1939 — **El arte religioso de los siglos XIII al XVII**, Argos, Buenos Aires, 1947.

Herskovits, Melville J.

- 1948 — **El hombre y sus obras**, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1952.

Hoebel, A. Adamson.

- 1961 — **El hombre en el mundo primitivo**, Omega, Barcelona.

Horney, Karen.

- 1939 — **El nuevo psicoanálisis**, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1960.

Juan, Jorge, y Ulloa, Antonio de.

- 1735 — **Noticias Secretas de América (Siglo XVIII)**, Edit. América, Madrid, 1918.

Kardiner, Abram.

- 1945 — **Fronteras psicológicas de la sociedad**, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955.

Klineberg, Otto.

- 1946 — **"Tests" mentales de los grupos raciales y nacionales**, en Aspectos del problema racial, pp. 297-342, Losada, Buenos Aires.

- 1954 — **Psicología social**, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1963.

Kohler, W.

Koffka, K.

Sander, F.

- 1963 — **Psicología de la forma**, Paidós, Buenos Aires.

Kris, Ernst.

1955 — *Psicoanálisis y arte*, Paidós, Buenos Aires,

Kroeber, Alfred Louis.

1945 — *Antropología general*, Fondo de Cultura Económica, México.

Kuczynski Godard, Máxime.

1946 — *Estudios médico-sociales en Ayacucho*, Ministerio de Salud Pública y Asistencia Social, Encuestas médico-sociales, Lima.

Leicht, Hermann.

1953 — *Historia del arte*, Ed. Destino, Barcelona.

Lewin, Boleslao.

1943 — *Tupac Amaru, el rebelde*, Claridad, Buenos Aires.

1957 — *La rebelión de Tupac Amaru*, Hachette, Buenos Aires.

Linton, Ralph.

1936 — *Estudio del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

1945 — *Cultura y personalidad*, Fondo de Cultura Económica (Bv), México-Buenos Aires, 1960

López de Jerez, Francisco.

1534 — *Verdadera relación de la conquista del Perú y Provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*, Col. Lib. y Doc. ref. a la Historia del Perú, Sanmarti, Lima, 1917.

Lozoya, Contreras López de Ayala, Juan Marqués de.

Peñalosa, F. L.

1935 — *Historia del arte hispánico*, Labor, Barcelona.

Maerz, A.

Red Paul, M.

1930 — *Dictionary of Color*; Mc Graw-Hill Book Company, Nueva York.

Malinowski, Bronislaw.

1963 — *Estudios de psicología primitiva*, Paidós, Buenos Aires.

Malraux, André.

1956 — *Las voces del silencio*, Emecé, Buenos Aires.

Matos Mar, José.

1950 — *La fiesta de la herranza en Tupe*, Mar del Sur, Año III, N° 13., pp. 39-53, Lima.

Mayer, Augusto L.

1931 — *El estilo románico en España*, Espasa-Calpe, Madrid.

Mendizábal Losack, Emilio.

- 1952 — **La tradición en la pintura colonial: Selenque**, Tradición, Vol. VI, N° 11, Cusco.
- 1957 — **Una contribución al estudio del arte tradicional peruano**, Folklore Americano N° 5, pp. 74-139, Lima.
- 1961 — **Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe, último de los qellqakamayoq**, Revista del Museo Nacional, T. XXX, pp. 228-330, Lima.
- 1964 — **Pacaraos: una comunidad en la parte alta del Valle de Chancay**, Revista del Museo Nacional, T. XXXIII, Lima (En prensa).

Maumann, Ernst.

- 1894 (?) — **Sistema de estética**, Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral, Buenos Aires-México, 1947.

Mishkin, Bernard.

- 1946 — **The contemporary Quechua**, The Andean Civilizations, Handbook of South American Indians, Vol. 2, pp. 411-470, Washington. Se ha utilizado la traducción de la Sra. Rosalía Avalos de Matos: **Los quechuas contemporáneos**, Revista del Museo Nacional, T. XXIX, pp. 160-221, Lima, 1960.

Molina, Cristóbal de.

- 1575 — **Relación de las fábulas y ritos de los Incas**, Col. Lib. y Doc. ref. a la Historia del Perú, T. 1, Lima, 1916.

Morote Best, Efraín.

- 1950 — **Elementos de Folklore (Definición, contenido, procedimiento)**, Universidad Nacional del Cusco, Cusco.
- 1951 — **La vivienda campesina de Sallaq**, Tradición, Vol. III, N°s. 7-10, pp. 96-193, Cusco.
- 1955 — **Mitología ayacuchana. El amaru**, Huellas, N° 1, pp. 3-12, Ayacucho.
- 1955 — **La fiesta de San Juan, el Bautista**, Archivos Peruanos de Folklore, N° 1, pp. 160-200, Cusco.

Murra, John.

- 1964 — **Rebaños y pastores en la economía del Tahuantinsuyo**. Casa de la Cultura del Perú, Separata de la Revista Peruana de Cultura, N° 2, Lima.

Murúa, Fray Martín.

- 1590 — **Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú**, (Mss. Loyola), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946.
- 1606 — **Historia General del Perú**, (Mss. Wellington), Instituto Fernández de Oviedo, T. II, Madrid, 1964.

Nadel, S. F.

- 1951 — **Fundamentos de antropología social**, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955.

Núñez del Prado, Oscar.

1952 — **La vida y la muerte en Chinchero**, La Económica, Cusco.

Ondegardo, Juan Polo de.

1559 — **Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas**, Lib. y Doc. ref. a la Historia del Perú, Sanmarti, Lima, 1916.

Oricain, Pablo José.

1790 — **Compendio breve/ de/ discursos varios sobre diferentes materias/ y/ noticias geográficas/ comprehensivas á este Obispado del Cuzco/ que clama remedios espirituales/ Escrito en la villa de Andaguaylillas del Partido de Quispicanchis**, en: Juicio de Límites entre el Perú y Bolivia. Prueba Peruana presentada ante el Gobierno Argentino, por Víctor M. Maúrtua, T. XI, pp. 319-377, Imp. Heinrich y Comp, Barcelona, 1906.

Orueta, Ricardo de.

1914 — **Berruquete y su obra**, edición español-francés, Casa Editorial Calleja, Madrid.

Palma, Ricardo.

— **Tradiciones Peruanas**, Edic. y Prol.: Edith Palma, Aguilar S. A., Madrid, 1953.

Pantorba, Bernardino de.

1952 — **Imagineros españoles**, Estudio histórico y crítico, Mayfe, Madrid.

Paz Soldán, Mateo.

1862 — **Geografía del Perú**, Edic. del Gobierno Peruano, Fermín Didot, París.

Pijoan, José.

1914 — **Historia del arte**, Salvat Edit, Barcelona, 1951.

1935 — **Arte cristiano primitivo. Arte Bizantino**, Samma Artis, Cossío-Pijoán, Espasa-Calpe, Madrid.

Raimondi, Antonio.

1858 — **Notas de viajes para su obra "El Perú"**, publicadas por el Ing. Alberto Jochamowitz con la colaboración de los miembros de la Colonia Italiana en el Perú, Torres Aguirre, Lima, 1942.

Read, Herbert.

1945 — **Arte y sociedad**, Ed. G. Kraft, Buenos Aires, 1951.

1955 — **Imagen e idea**, Fondo de Cultura Económica (Bv.), México-Buenos Aires, 1957.

Reina, Casiodoro de.

1569 — **Antiguo y Nuevo Testamento**, versión de, Sociedad Bíblica, Madrid, 1935.

- Rodríguez López, Jesús.
1895 — *Supersticiones en Galicia y preocupaciones vulgares*, Col. Camino de Santiago, Ed. Nova, Buenos Aires, 1943.
- Roel Pineda, Josafat.
1959 — *El wayno del Cusco*, *Folklore Americano*, Nos. 6-7, pp. 129-246, Lima.
- Romero, Emilio.
1928 — *Monografía del departamento de Puno*, Torres Aguirre, Lima.
1949 — *Historia económica del Perú*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires.
- Romero, Fernando.
1951 — "Retablos de Duelos" y "Retablos de Maravillas", *Revista Cubana*, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, enero-junio.
- Rothacker, Erich.
1948 — *Problemas de antropología cultural*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957.
- Rowe, John H.
1954 — *El movimiento nacional inca del siglo XVIII*, *Revista Universitaria*, N° 107, pp. 17-47, Universidad Nacional del Cusco, Cusco.
- Ruiz Flower, José R.
1924 — *Monografía histórico-geográfica del departamento de Ayacucho*, publicación del Ministerio de Fomento en homenaje al 1er. Centenario de la Batalla de Ayacucho, Torres Aguirre, Lima.
- San Miguel, Garci Díez de.
1567 — *Visita hecha a la Provincia de Chucuito*, versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1964.
- Shack, Adolfo Federico Conde de.
1851 (?) — *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Trad. Juan Valera, Edic. Centauro, México, 1944.
- Schulnk, Helmut.
1946 — *Historia universal del arte hispánico*, Vol. II, Plus Ultra, Barcelona.
- Selva, José.
1944 — *Artes aplicadas en la Edad Media*, Edit. Amaltea, Barcelona.
- Silva Santistéban, Fernando.
1964 — *Los obrajes en el Virreynato del Perú*, Publicaciones del Museo Nacional de Historia, Lima.

Smith, Karl U.

Smith, William M.

1958 — *La conducta del hombre*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963.

Stiglich, Germán.

1922 — *Diccionario geográfico del Perú*, Torres Aguirre, Lima.

Subias Galter, Juan.

1948 — *El arte popular en España*, Seix Barral, Barcelona.

Toledo, Francisco de.

1575 — *Ordenanzas para los Indios de todos los repartimientos, y pueblos de este Reyno*, en: *Ordenanzas del Perú/ dirigidas/ al Rey Nuestro Señor/ en su Real, y Supremo Consejo de Indias/ Reimpresas en Lima: con Licencia del Superior Gobierno/ En la Imprenta de Francisco Sobrino y Bados. Año de 1752.*

Torres Balbas, Leopoldo.

1946 — *Historia universal del arte hispánico*, Vol. IV, Plus Ultra, Barcelona.

Valcárcel, Luis E.

1943 — *Historia de la cultura antigua del Perú*, T. I, Vols. I-II, Imp. Museo Nacional, Lima.

1945 — *Ruta cultural del Perú*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

1950 — *Supervivencias precolombinas en el Perú*, América Indígena, Vol. X, N° 1, pp. 45-61, México.

1959 — *Etnohistoria del Perú antiguo*, 2a. edic., Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dpto. de Publicaciones, Lima, 1964.

1959a — *Símbolos mágico religiosos en la cultura andina*, Revista del Museo Nacional, T. XXVIII, pp. 3-18, Lima.

1964 — *Historia del Perú antiguo a través de la fuente escrita. Historiadores de los ss. XVI, XVII y XVIII*, Ed. Juan Mejía Baca, Ts. I-II, Lima.

Vásquez de Espinoza, Antonio.

1630 — *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, Smithsonian Institution, Washington, 1948.

Vega, Garcilaso Inca de la.

1604 — *Comentarios Reales de los Incas*, Emecé Edit., Buenos Aires, 1943.

Venturi, Lionello.

1949 — *Historia de la crítica de arte*, Poseidón, Buenos Aires.

Villagómez, Pedro de.

- 1649 — Exortaciones e instrucciones acerca de las idolatrías de los Indios en el Arzobispado de Lima, Col. Lib. y Doc. ref. a la historia del Perú, Sanmarti, Lima, 1919.

Villareal Vara, Félix.

- 1959 — El carnaval y la marcación del ganado en Jesús, Folklore Americano, Nos. 6-7, pp. 84-128, Lima.

Violant y Simorra, Ramón.

- 1953 — El arte popular español a través del Museo de Industrias y Artes Populares, Aymá, Barcelona.

Viqueira, Carmen.

- 1964 — Etno-psicología, Curso universitario, apuntes de clase mecanografiados, Departamento de Antropología, Facultad de Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Walter, W. Grey.

- 1953 — El cerebro viviente, Fondo de Cultura Económica, (Bv.), México-Buenos Aires, 1961.



Sebastián Barranca 237
Telf. 38494