

Don Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, “sacerdote” del Cerro



Carmen Bernard

Instituto Universitario de Francia, París, Francia
Correo electrónico: carmen.bernand@orange.fr

doi: 10.34096/runa.v40i1.6130

Resumen

El artículo propone una nueva versión de los tres dibujos de don Joan de Santa Cruz Pachacuti a partir de un análisis iconográfico, centrado en la representación de las pacarinas y de los cerros como sustentadores de vida y encarnaciones ancestrales. El templo de Coricancha no es una versión cristianizada de los mitos y entidades andinas, sino una condensación de los atributos de los cerros ancestrales y, como otros autores lo han señalado, un esquema del calendario solar a partir del solsticio de diciembre. De hecho, don Juan de Santa Cruz Pachacuti ha recreado, a su manera, una imagen prehispánica.

Palabras clave

Don Juan de Santa Cruz Pachacuti; Templo de Coricancha; Iconografía; Cerros sagrados; Calendario

Don Juan de Santacruz Pachacuti, Yamqui Salcamaygua, a Mountain's priest

Abstract

This paper proposes a new interpretation of the three sketches drawn by Don Juan de Santa Cruz Pachacuti from the archeological iconographic point of view. The Sun's temple drawing of Coricancha is not a christianization of myths and gods of the Incas put on a barrocco altar, but a condensé of the foster powers of the ancestral Mountains; the sketch is also, as it had been said by many academics, a sun calendar which begins at the winter solstice of december. Actually, Santa Cruz Pachacuti recreated a pre-hispanic image of its own.

Key words

Don Juan de Santa Cruz Pachacuti; Coricancha temple; Iconography; Sacred mountains; Calendar

Dom João de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, sacerdote do Cerro

Resumo

Palavras-chave

Don Juan de Santa Cruz Pachacuti; Templo de Coricancha; Iconografía; Cerros sagrados; Calendario

O artigo propõe uma nova abordagem dos três desenhos de Dom João de Santa Cruz Pachacuti a partir da análise iconográfica, com foco na representação das *pacarinas* do Cerro, como sustentáculos da vida e encarnações ancestrais. O templo de Coricancha não é uma versão cristã dos mitos e das entidades andinas, mas uma condensação dos atributos dos Cerros ancestrais e, como outros autores já tem assinalado, um diagrama do calendário solar a partir do solstício de dezembro. De fato, Dom João de Santa Cruz Pachacuti recriou a sua maneira uma imagen pré-hispânica.

Introducción

Runa fue la primera revista científica que conocí cuando ingresé a la carrera de ciencias antropológicas, allá por el año 1958, en el Museo Etnográfico de Buenos Aires. Todavía conservo algunos ejemplares que sobrevivieron a tantas mudanzas. *Runa* era entonces una publicación dedicada en gran parte a la arqueología. Recordando aquellos tiempos decidí dedicarle un texto, inspirado en un trabajo que acaba de ser editado aquí en Francia, donde vivo desde 1964, y que reúne arqueología, etnohistoria y antropología, en torno al culto de los cerros y a su corolario, la violencia sacerdotal en los pueblos americanos (Bernard, 2019). Sin entrar en los detalles analizados en el libro, sobre la base documental iconográfica, textual y antropológica, elegí este breve comentario sobre el célebre dibujo de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, cuya crónica fue redactada a finales del siglo XVI pero publicada por primera vez en 1879, bajo el título *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*.¹ En realidad, son tres los diseños que ilustran el relato y que deben ser tenidos en cuenta.

1. He utilizado aquí la edición de Enrique Urbano y Ana Sánchez incluida en *Antigüedades del Perú* (1992). Numerosos son los trabajos dedicados al célebre dibujo de este autor. Citemos ante todo Duviols (2017, pp. 203-217) sobre el “retablo de la creación” y para el conjunto de textos sobre este cronista (2017, pp. 217-503); Vallée, 1982; Gisbert, 1983; Silverblatt, 1989; Szeminski, 1989. Ver también el artículo de Lozada Pereira, 2008. Desde luego, estas referencias no son exhaustivas.

En mi reciente libro, que utiliza en gran parte el material arqueológico y colonial de las civilizaciones antiguas americanas, me sorprendió la permanencia, a pesar de los cambios históricos, del culto de los cerros como estructura básica del pensamiento americano. Este sustrato ideológico está presente, con sus variantes, en los códices mesoamericanos, en los libros mayas, en las estelas, los dibujos de las cerámicas y de los tejidos de las civilizaciones andinas, así como en la multitud de testimonios coloniales y en las descripciones etnográficas realizadas en la época contemporánea. Dentro de tal contexto, del cual presento aquí un esbozo, la lectura de ese cronista, y principalmente sus dibujos, confirmaron mis planteos.

Antes de presentar mi interpretación del diseño de Santa Cruz Pachacuti, es necesario preguntarse ¿qué es una imagen prehispánica? Evidentemente, una respuesta definitiva es imposible, a pesar de los progresos alcanzados por el análisis de los corpus iconográficos en Mesoamérica y en el mundo andino. Los soportes icónicos son diversos: piedras, fibras, pinturas, papel, en el caso de Mesoamérica, e imponen técnicas variadas: talla, incisión, relieve, textura

y color.² La transformación de la materia no es un simple “trabajo”, como lo demuestra el estatus particular del que gozan, en los Andes como en Mesoamérica, los artesanos especializados. Mediante su intervención, la piedra, las fibras, las superficies planas, adquieren vida. La etnografía nos brinda algunas pistas. Para el siglo XVI, el texto de Bernardino de Sahagun sobre los lapidarios y otros artesanos describe ese acto creativo por medio de los testimonios de los mexicas (Sahagun 1979). Para Perú, señalemos la importancia de los trabajos de Thomas Cummins sobre los queros incaicos, así como numerosos estudios sobre los tejidos que no podemos citar aquí extensivamente para atenernos a la demostración sin perdernos.³

2. Citemos, entre otros, el trabajo de Gabriela Siracusano (2005) sobre los colorantes.

3. Ver, por ejemplo, Cummins, 2004; Ahocquenghem, 1978; Burger, 1996; Scott, 2011.

La Montaña Sagrada y sus *pacarinas*

En la iconografía de Tiwanaku, un ser llamado por los arqueólogos el Señor de los Bastones o de los Cetros, está estrechamente vinculado con el motivo de la Montaña Sagrada, es decir, del cerro (real, y su réplica artificial, la pirámide escalonada, la huaca), su interior (caverna), como dispensador de agua fertilizante sin la cual la existencia es imposible... Esta relación entre la montaña y su interior con la fecundidad mediante ofrendas, generalmente humanas, por parte de distintos grupos (la “deuda” de la vida), no es exclusiva de la región del lago ni del mundo andino, puesto que la encontramos también en Mesoamérica, con sus variantes específicas.

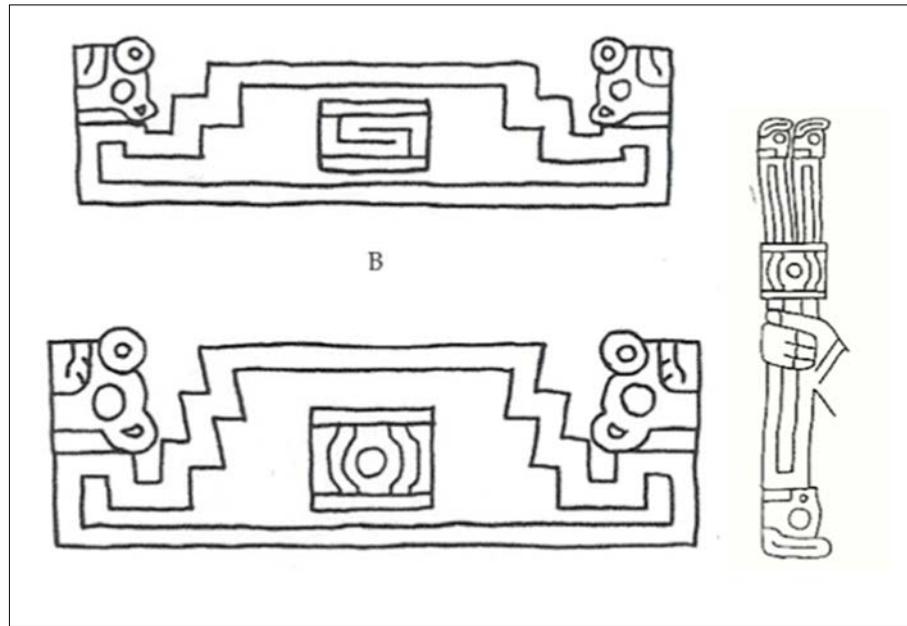
En Tiwanaku, los lagos, los pozos, las fuentes, son representados como los “ojos” de la montaña o del cerro, de los cuales mana el agua fertilizante, representada muchas veces como lágrimas (por ejemplo, las del Viracocha de la Puerta del Sol). De esos pozos han salido las llamas y las alpacas, las plantas, los seres humanos: hallamos referencias en diversas crónicas coloniales y estudios modernos de estas ideas, que se han mantenido hasta hoy a pesar de las campañas de los extirpadores de idolatrías. Para entender las representaciones que figuran en Tiwanaku, Scott Smith⁴ (2011) ha establecido un corpus iconográfico que funciona como una “piedra de Rosette”. Por ejemplo, la Montaña Sagrada está indicada por el motivo escalonado que aparece en la base de la figura central del Viracocha de la Puerta del Sol. Tal motivo, que encontramos en las cerámicas y en los tejidos de Paracas, no es una exclusividad de Tiwanaku. Está ya presente en Chavin, en las placas de oro de Lambayeque, y Richard Burger da a esa forma el nombre de “pedestal”, que utilizamos aquí (Burger, 1996, p. 52). También hay “escaleras” talladas en las tabletas para inhalar sustancias alucinógenas. La pirámide escalonada del Akapana es la réplica artificial de la Montaña Sagrada, es decir, la cordillera nevada o ciertos picos que se yerguen en el horizonte. El mismo modelo se halla reproducido en las colonias de Tiwanaku en Moquegua.

4. Smith sigue, para los Andes, los trabajos iconográficos de Karl Taube para los mundos mesoamericanos.

Profundicemos esta forma escalonada siguiendo la demostración de Smith. El motivo de las escaleras aparece en relación con las serpientes, representaciones metafóricas de los ríos que emanan de los glaciares. La sierpe de dos cabezas es también un arco iris, fenómeno luminoso y emanación solar.⁵ El aporte más novedoso es la identificación de un elemento circular o rectangular, que podemos ver aquí en posición central, con la pacarina, lugar de emergencia de los seres humanos del cerro ancestral (Smith, 2011, pp. 20-21). La misma forma geométrica se encuentra en el cetro de Viracocha (Figura 1).

5. Smith (2011, pp. 10-14) retoma y completa los documentos arqueológicos, y los confronta con los datos etnográficos.

Figura 1. Pacarinas de Tiwanaku. Dibujo de Scott Smith.



La figura central de Viracocha, tallada en la Puerta del Sol, posee también una pacarina, visible en el espacio hueco del pedestal encuadrado por dos parejas de felinos (Figura 2):

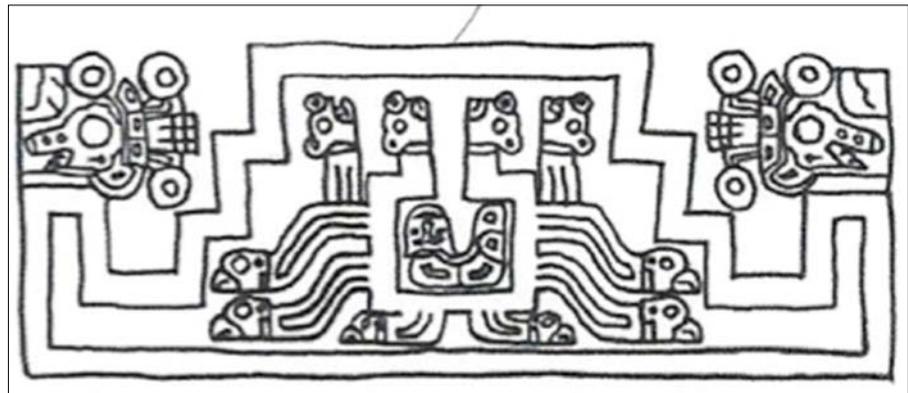


Figura 2. Pedestal de Viracocha. Puerta del Sol, Tiwanaku. Dibujo de Scott Smith.

La arquitectura urbana reproduce también ese espacio “inaugural” con sus patios hundidos. El motivo circular de la pacarina parece ser mucho más antiguo que el rectangular, puesto que aparece en la base del bastón asido por un guerrero de cerro Sechín y reproducido por Burger, que nos es imposible incluir aquí (Burger, 1996).⁶ En aymara, esa pacarina es un “ojo”, según testimonios etnográficos y lingüísticos analizados por Smith (2011), y esa figura está copiosamente reproducida en la cerámica. Por otra parte, según los materiales arqueológicos, el felino es (o sería) en Tiwanaku el guardián de la Montaña Sagrada y lo encontramos también bajo la forma del “Sacrificador”, presentado de perfil, que agarra por los cabellos una cabeza trofeo.⁷ Sin embargo, la identificación con un jaguar o gato montés de los cuatro personajes del pedestal o del contorno del rostro de la divinidad es discutible, como se verá más adelante.

6. La figura central es un círculo que contiene cuatro elementos en su interior.

7. Las figuras antropomorfas se distinguen por estar de frente o de perfil, posición que incide en la interpretación, tema sobre el cual no podemos extendernos aquí.

Terminaré esta rápida presentación con otra figura incluida en el texto de Smith (2011), tallada en una estela probablemente de Pukara, anterior a Tiwanaku (Figura 3). Se trata de un personaje anterior a Tiwanaku, que prefigura al



Figura 3. Tiwanaku, estela 15, probablemente de origen Pukara. Dibujo de Chávez, Mohr Chávez y Scott Smith.

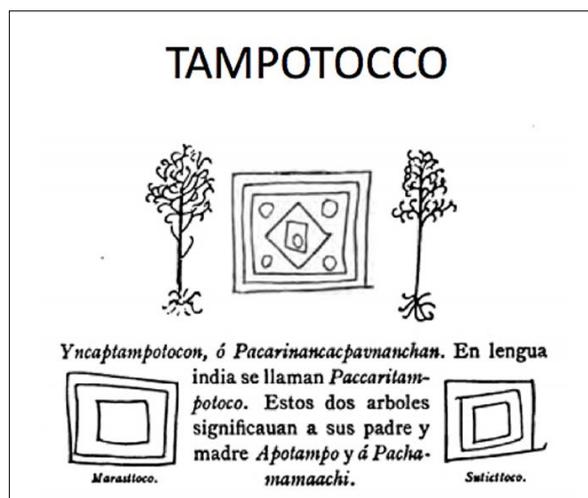
célebre “Viracocha” (o supuestamente identificado con él), llamado “El Barbado”. En esa figura, reproducida por un esquema en el texto de Scott, la “barba” es un ornamento de “boca” sostenido por dos pequeños garfios que entran en la nariz. En esa imagen aparecen varios elementos zoomorfos: llamas o alpacas en torno de la cabeza de la entidad, la doble serpiente que sirve para delinear el rostro, las dos serpientes que ocupan el “espacio” de los bastones, pero que ahí no están sostenidas por el misterioso ser y la pareja de felinos o de monos del pedestal. La pacarina aparece en la parte superior bajo la forma de un ojo, y también en el hueco del pedestal.

William Isbell (2008) ha forjado un término genérico para designar la iconografía común a Wari y Tiwanaku, la “Southern Andean Iconographic Series” o SAIS, cuya principal ventaja es que no se refiere a un lugar determinado. Se trata de una constelación iconográfica e ideológica que está constituida por elementos arqueológicos originarios de varias tradiciones culturales del lago: Yaya Mama (la cabeza solar), las tabletas de inhalación del norte de Chile, el monolito (Pukara). Pero el elemento iconográfico principal es la representación del Señor de los Cetros o de los Bastones, personaje que, en el monolito de Ponce (Tiwanaku), está reproducido integralmente en la espalda, acompañado de sus servidores (como aparece en la Puerta del Sol). Esa iconografía está asociada a un calendario ritual que desapareció con el desmoronamiento de los dos Estados, Wari y Tiwanaku.

La ambigüedad de don Joan de Santa Cruz Pachacuti

En la primera frase de su crónica, don Joan se declara cristiano “por la gracia de Dios Nuestro Señor”, y a continuación declina su identidad y la región de origen de su familia, en las provincias de Canas y Canchis. Se trata de las primeras tierras conquistadas por los incas, ricas en ganado lanar, de la tierra y de Castilla, que pertenecían a los señores del Collao. Del árbol genealógico expuesto por el autor se destaca la ascendencia del abuelo materno, Francisco Yamqui Guanacu, que incluye un don Juan Apo Ynga Maygua y un Gonzalo Pizarro Tintaya. Jiménez de la Espada señaló que *yamqui* era el apellido que se daba a los más nobles entre los pobladores antiguos, y que en otras partes de la crónica está traducido por “principal”. Sus ancestros, nos dice Santa Cruz Pachacuti, fueron de los primeros que acudieron al tambo de Cajamarca “a hacerse cristianos”.

Figura 4. Dibujo de Tampotocco. Don Juan de Santa Cruz Pachacuti.



En este texto no vamos a referirnos ni al estilo ni a los comentarios históricos del autor. Nos limitaremos a sus tres dibujos, el más célebre de los cuales, “el retablo de Coricancha”, es el que ha monopolizado la atención de los investigadores (Figura 4). El primer esquema, bastante tosco, ilustra las “tres ventanas de emergencia”: Tampotocco, en la parte superior, y, en la parte inferior, Marastocco y Sutictoco “que fueron de sus tios, aguelos maternos y paternos” (Santa Cruz Pachacuti, 1992, p. 188). Curiosamente, el cronista ha intercalado las ventanas en el texto manuscrito conservado en la versión impresa. En la nota correspondiente, Henrique Urbano traduce la leyenda en quechua: “ventana del tambo, lugar de origen (*pacaric tampotoco*), señal de poder (*capca*)”. Se trata del mito según el cual “los antepasados de los Incas emergieron a la superficie de la tierra por tres o cuatro ventanas (cuevas) de un tambo (cerro) que les habría señalado Viracocha” (Santa Cruz Pachacuti, 1992, p. 188, nota 40).

Las pacarinas de Santa Cruz Pachacuti, sin ser copias exactas de las que están grabadas en los pedestales de Tiwanaku, se les asemejan mucho. Otros ejemplos diseñados por Scott muestran que se trata de motivos similares (Figura 5). La disposición de los dibujos en forma escalonada no obedece a un capricho estético del cronista, sino a la voluntad de evocar gráficamente el cerro, sea natural o artificial, mediante una figura escalonada (Santa Cruz Pachacuti, 1992, p. 188).⁸ Este no es un dato trivial, por lo tanto es de lamentar la versión chata y plana de la traducción al inglés que circula en la Red:

8. En la edición de Madrid, BAE, 1968, los tres dibujos han sido simplemente suprimidos.

El segundo dibujo es el famoso retablo que ha inspirado numerosas interpretaciones interesantes: para los unos, esa figura ilustra el sistema de parentesco inca del dualismo sexual andino; para Pierre Duviols, Henrique Urbano y César Itier, el esquema se asemeja a un retablo barroco adornado de elementos

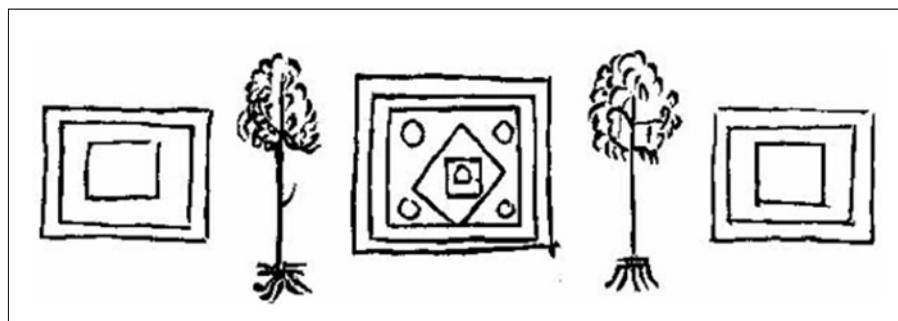


Figura 5. Tampotocco, versión horizontal.

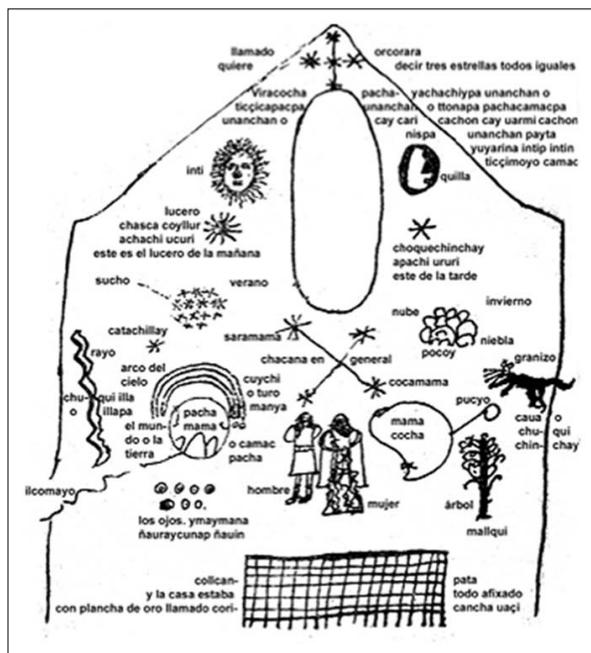


Figura 6. “Retablo” de Coricancha. Don Juan de Santa Cruz Pachacuti.

andinos evocados habitualmente en la *Doctrina Cristiana* y en el *Confesionario para los curas de Indios* de 1585 (Duviols, 2017, pp. 217-232). La plancha de Coricancha está, por lo tanto, impregnada de elementos cristianos y no refleja una visión andina (Figura 6).

¿Por qué agregar un discurso más a los que se han ido acumulando respecto de ese dibujo? Quizás por el deseo de dejar de lado reflexiones teóricas e interrogar directamente la iconografía, cotejarla con otras imágenes andinas y sugerir una lectura más clara de esos signos, que Santa Cruz Pachacuti consideró dignos de ser recordados. También para acercarnos a lo que él no dijo explícitamente pero que mostró de modo gráfico y que (en mi opinión) contradicen la profesión de fe cristiana del inicio de la crónica, demasiado rotunda para ser veraz. Ya hemos visto aparecer la figura escalonada del cerro y la manera desenvuelta en que algunos editores han reducido la disposición original e intencional a una simple serie horizontal de modo tal que obliteraron su sentido, porque ningún escritor se inflige esa complicación gráfica (presente en el manuscrito original) sin tener un motivo particular. Precisemos que el tratamiento de la figura humana es simple y realista, y no corresponde a los estilos geométricos wari o tiwanaku. El cronista es un mal dibujante, pero lo que desea destacar no es la perfección estética, sino el sentido profundo de esa construcción.

Consideremos la interpretación de Pierre Duviols, la más detallada, que ve en esa figura un altar barroco que recuerda la fachada de una iglesia. No sé si podemos llamarla «barroca» en el siglo XVI; Santo Domingo, que vemos hoy, fue reconstruida después del terremoto de Lima. Aceptemos, no obstante, el análisis de Duviols, con la salvedad —que me parece importante— de que la cruz superior, cuya cúspide evoca nuevamente el prototipo de un cerro, en vez de erguirse en la parte más alta del edificio, está contenida *dentro* del marco general. Aquí, la cruz, elemento fundamental del modelo cristiano, está subordinada al esquema general de la montaña. Como bien lo explica Santa Cruz Pachacuti, el símbolo cristiano está formado por el cruce de dos representaciones de las Tres Marías (es decir, el cinturón de Orión), y la glosa que la acompaña, *orco rara*, significa a la vez «estrella del cerro» y «llama macho».

La figura ovalada y vacía central corresponde a Viracocha con sus distintos nombres y atributos. Es una imagen neutra, ni andina ni católica, de Dios padre, y podemos preguntarnos por qué Santa Cruz Pachacuti no representó a Dios según el canon cristiano, como lo hicieron Guaman Poma de Ayala y también los mayas yucatecos desde la colonia hasta hoy, puesto que la figura divina no estaba prohibida en el mundo católico. Su ausencia no se debe al respeto del poder divino, demasiado fuerte para ser reducido a una simple imagen, sino a un acto deliberado del autor.

9. “Ticçi de la tierra” es, para el autor, su extensión acuática.

Pero detengámonos un momento en el óvalo de Viracocha, una entidad minuciosamente analizada por César Itier (2013, pp. 21-25, 37-38).⁹ Al término de un análisis lingüístico muy convincente, Itier traduce el nombre de la deidad por “océano que a la vez sostiene (ticçi) y circunda la tierra”, “mar de la gente del primer amanecer”. Este autor recuerda que, si bien el Primer Concilio de Lima (1551-1552) afirmó que el cristianismo era un aporte nuevo y no debía ser interpretado como el punto culminante de una evolución espiritual, por varias razones de política religiosa se produjo, a lo largo del siglo XVI, una monoteización progresiva de la religión inca. En la *Crónica*, el autor sugiere mediante ese diseño la incompatibilidad de su Viracocha con el modelo cristiano.

La figura poligonal construida con un rectángulo y un triángulo muestra, según ese eje central, el dibujo de la “chakana en general” debajo del óvalo abstracto de Viracocha.

El observador puede distinguir fácilmente la forma trapezoidal de la constelación de Orión, tan importante en la iconografía y en el pensamiento mítico prehispánicos, formada por las estrellas Betelgeuse, Bellatrix, Rigel et Saiph, y reproducida en su forma geométrica en numerosos tejidos que ostentan la imagen casi abstracta del Dios de los Cetos.¹⁰ La *chakana*, en arqueología andina, es una manera de representar las escaleras de las montañas artificiales, desde los tiempos remotos del período Formativo, como se desprende de varios petroglifos (Guffroy, 2011, p. 82).¹¹

10. Sobre la abstracción de esa imagen en los textiles se puede consultar, entre otros textos, el análisis de la descomposición de Tunupa/Viracocha de Stone Miller, 1995.

11. La *chakana* trazada por los petroglifos de los sitios costeros de Checta, Huancor y Altos de las Guitarras está asociada con aves marítimas.

El eje central, marcado por la cruz, la figura ovalada y vacía de Viracocha, receptáculo de agua y soporte del mundo, y la “chakana en general”, contiene también la pareja humana y la cuadrícula de Collcapata (o *collcan pata*), que dejaremos para el final. El dibujo, abigarrado, del hombre y de la mujer, no ha suscitado en mi opinión la atención que merece. Si utilizamos las posibilidades técnicas actuales, a pesar de la mediocre resolución de las imágenes, el esquema agrandado revela su verdadero sentido (Figura 7). La mujer lleva en sus brazos a un niño recién nacido, cuya cabecita se adivina a la derecha del



Figura 7. Pareja central del “retablo”.

observador. La madre se encuentra frente una especie de "apacheta", un cerro en miniatura, que se confunde con su túnica. La vemos dispuesta a ofrendarle su niño, a la manera de las ilustraciones de Guaman Poma (donde es el padre y no la madre quien hace el gesto decisivo de la ofrenda). Un gesto que nada tiene de cristiano y que es el fundamento mismo de la relación entre los pueblos y sus ancestros líticos, del hombre con sus cerros y Apus, una costumbre de la cual pude obtener datos concretos por parte de una mujer anciana de Pindilig (Ecuador), en 1973.

El sol y la luna marcan o determinan respectivamente los espacios laterales, y el astro solar (a la izquierda, en la perspectiva del observador) ocupa en realidad la derecha del punto de vista de lo que está representado, es decir, la montaña y sus atributos. Tal distinción es fundamental para entender la iconografía prehispánica. Los seres que animan las esculturas y los relieves murales no representan, sino que "presentan" la fuerza de lo divino. Son ellos los que determinan la oposición derecha/izquierda, y no los eventuales observadores. Esto lo sabían muy bien los frailes, que se esforzaron en explicar a sus feligreses que una imagen cristiana representaba solamente un modelo y por lo tanto no era una manifestación divina. Pongamos aquí el ejemplo contrario y cristiano de la Inmaculada, que adorna el comienzo de la Segunda parte de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso (Figura 8). Allí, el sol (incaico) y astro principal se halla a la derecha del espectador pero a la izquierda de la Virgen:

En el tercer dibujo de Santa Cruz Pachacuti, que no podemos reproducir aquí dada la mala calidad de nuestro original, la imagen de la luna, en negro, se encuentra a la izquierda de Viracocha; está "manchada", lo que parecería indicar que se trata de la luna de diciembre, ensombrecida por las nubes cargadas de lluvia, que inaugura la estación de las lluvias. Es posible que esa quilla contenga otros elementos simbólicos que no hemos podido dilucidar, y que hayan justificado por parte del cronista un tercer diseño. Reproduce lateralmente la posición que ocupa en el "retablo", a la izquierda de Viracocha y del sol.



Figura 8. "Dedicación del libro y dedicatoria del autor", Inca Garcilaso de la Vega, Segunda parte de los *Comentarios Reales* (1517).

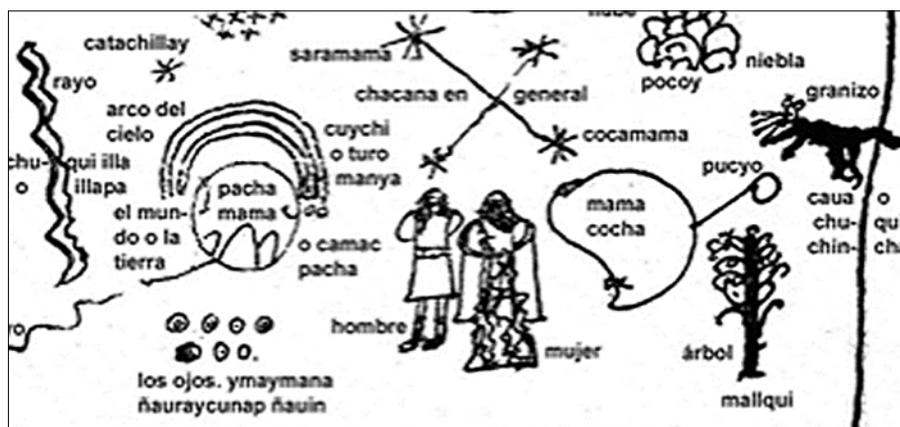


Figura 9. Detalle horizontal del "retablo".

Retomemos entonces el "retablo" partiendo de una visión lateral, en la cual la pareja ocupa la posición central (Figura 9):

A la derecha, siempre según la perspectiva de la "montaña", está Pachamama, la Madre Tierra, literalmente fuente y origen de la tierra y del tiempo, una forma redonda situada debajo del arco iris (*cuychi* o *turo manya*) que la corona. En el interior del círculo se advierte la presencia de tres montañas en forma de "pan de azúcar", según los criterios clásicos de la iconografía andina que se imponen desde (por lo menos) la época mochica y cuyo corpus no puede ser reproducido aquí. Esta imagen es formalmente idéntica a las que se encuentran dibujadas o modeladas en la cerámica mochica, protuberancias reconocidas por los especialistas como cerros pero también como falos. Del cerro más elevado surge el río Pilcomayo (ver el dibujo general), que marca la frontera entre la civilización (los incas) y la barbarie (de los chiriguano) y se "escapa" del marco general.¹² La Pachamama, el origen de la tierra, de la agricultura, una realidad temporal que se organiza (Itier, 2013, pp. 43, 52,¹³ Taylor, 1987, pp. 31-32), se encuentra en relación simétrica lateral con la Mama cocha, que significa Lago o Agua primordial, es decir, "mar". Aquí la denominación de "mama" es un determinante que precede el sustantivo, como es la regla en el quechua. En este caso, si seguimos la explicación de Gary Urton, "mama" adquiere el sentido original y generativo de "primero", que marca el inicio de una serie (Urton, 1997, p. 116).¹⁴ Este sentido de "primero" está indicado en el dibujo, puesto que una línea une a la Mama cocha con el manantial (*pucyo*). El dibujo traduce claramente una idea aún vigente entre los campesinos andinos ecuatorianos a fines del siglo XX: todas las aguas de las montañas comunican con el Océano Pacífico.

La figura que se halla entre el lucero y la Pachamama, así como su leyenda, "sicho", que significa "tullido" en el siglo XVI y también en el siglo XX, en la sierra central del Ecuador, que designa a la persona que ha sido "violada" por el cerro, es difícil de interpretar en este contexto. La voz quechua *illapa* significa "luz, resplandor digno de veneración" y se utiliza para referirse a "lo que es antiguo de muchos años y guardado", es decir, encerrado, no perceptible por la visión. Se aplica a las momias de los incas, ocultas en sus bultos, o a la casa fulminada por el rayo que se cierra con todo lo que contiene, sin que nadie la toque. En el dibujo de Santa Cruz Pachacuti situado a la extrema derecha de Pachamama, el rayo está trazado como una serpiente, y se asemeja a los "bastones" del Dios de los Cetros de la Puerta del Sol, puesto que tales emblemas no son rígidos sino levemente ondulados (Figura 10).

12. Pilcomayo es un topónimo relativamente frecuente. Es uno de los nombres del Paucartambo Yavero, afluente del Urubamba y puerta de entrada a la montaña, en el sentido de espacio tupido, selvático. Sin embargo, creo que se trata del río, muy extenso, que nace al este de los salares de Carangas, en Bolivia y corre hacia el sur. Eso implicaría una reorientación del diseño colocando el sur en dirección del extremo derecho inferior del polígono (siempre según la perspectiva de la montaña) y el norte, en la línea opuesta.

13. El "suelo".

14. Según Urton, "mama" indica el origen, la fuente de la vida, números, colores, poder de reproducción y de multiplicación. El dedo pulgar es también "mama" de los dedos de la mano.

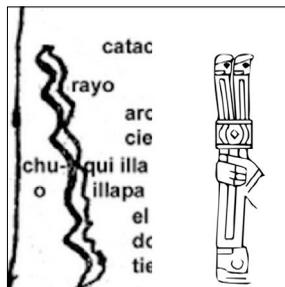


Figura 10. Detalle de Illapa (rayo) del "retablo".

Debajo de la Pachamama, los siete círculos pequeños con su punto central significan, según la leyenda del autor, «todo tipo de ojos», los cuales, según mi interpretación fundada en la iconografía, son los ojos de los cerros, las pacarinas, espejos terrestres de las Pléyades, o las «Siete cabrillas» que la etnografía contemporánea de Taquile (Titicaca) relaciona con la fecundidad, cualidad que comparte con la *chaska* (Venus vespertina). Esas estrellas aparecen en los tejidos de las mujeres de Taquile bajo la forma de rombos (Urton, 1997, pp. 102, 105). Los mismos signos de las cabrillas se hallan en Chavin, tallados en una piedra llamada justamente por los contemporáneos «altar de Choque Chinchay». Choque Chinchay es también el nombre del «felino» ilustrado por Santa Cruz Pachacuti, un animal inseparable de la Montaña Sagrada (Karadimas, 2016). De sus fauces salen cuatro líneas proyectadas hacia la parte anterior, que son difíciles de interpretar. La leyenda precisa que se trata del Apo de los otorongos. Chinchay (*leopardus weidi*) es efectivamente un felino con rasgos que lo asemejan al mono: se trepa a los árboles, tiene hábitos nocturnos y sus ojos son redondos y grandes, porque ve en la oscuridad. En realidad, se trata del gato salvaje, o margay, muy frecuente en las telas Nazca, en las que acompaña generalmente la imagen del Señor de los Cetros y la constelación de Orión. Cotejamos aquí los dibujos correspondientes a Santa Cruz Pachacuti con los de Dimitri Karadimas (Figuras 11 y 12).

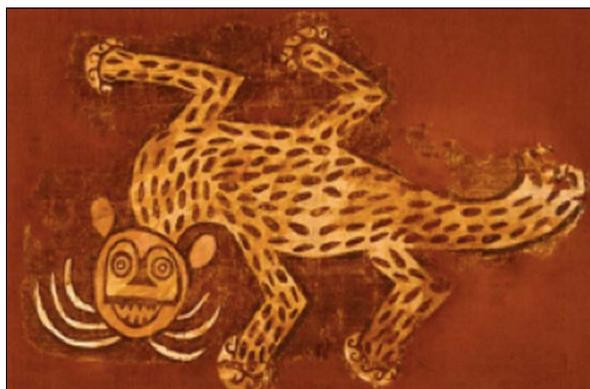


Figura 11. Margay (*leopardus weidi*).



Figura 12. Detalle del "granizo" en forma de margay del "retablo".

Colofón: Collcapata

Por último, en la parte inferior del retablo, inferior a la vez por su posición en el dibujo y por su relación inversa con la cruz de las Tres Marías, se encuentra el esquema cuadriculado que lleva por título *collcan pata* (granero, terraza de cultivo, así como la leyenda, a la izquierda —según el espectador, a quien el comentario está destinado—): “y la casa estaba todo fixado con plancha de oro llamado coricancha uaçi”. En la nota de Duviols, *collca* es el granero y *pata* designa las gradas o andenes de cultivo. El autor agrega que el dibujo se asemeja a la representación popular de las chacras, tal como aparecen en las *illas* o piedras que ponen en el espacio doméstico, dato que aceptamos. Pero de ninguna manera vemos en ese diseño la evocación de la forma del altar, porque nada en la iconografía confirma esa semejanza (Duviols, 2017, p. 205).

¿Qué es entonces *collcan pata*? Un mismo dibujo, pero colocado verticalmente, está incluido en el códice Galvin de Martín de Murúa, descubierto por Juan Ossio, y nada menos que en la lámina «Plus Ultra» (Figura 13). En ella, sobre el cerro Potosí y sus caminos están plantadas las columnas de Hércules, símbolo imperial del Plus Ultra hispánico, a las cuales se aferra el inca. Entre ambas columnas, la cuadrícula del *collcan pata* se confunde con la montaña y el pecho del inca, el *songo*, un espacio que conecta el interior del cerro con el «interior» del cuerpo del inca, su centro vital, donde están localizadas las emociones del ser (Figura 14).¹⁵ Si volvemos, no al retablo barroco, sino al perfil de la montaña, el *collcan pata* aparece asociado a las fuerzas fecundantes del cerro con el cual el soberano se confunde.

15. Como lo dice claramente el diccionario de Diego González Holguín S.J., (1608) y el texto de J. Golte 16. (1973).

El esquema de Santa Cruz Pachacuti no es un simple inventario de las divinidades andinas, sino una condensación de creencias, vinculadas con el calendario agrícola y la alternancia de la noche con el día. El punto de partida es,

Figura 13. Martín de Murúa, Manuscrito Galvin, British Museum y Juan Ossio.



Figura 14. Detalle de la imagen "Plus Ultra" con collcan pata central.

efectivamente, el solsticio de diciembre. El astro, en su carrera celeste, diurna y nocturna. Esto se vuelve evidente si abandonamos el punto de vista del espectador, que pone en orden las representaciones, y lo reemplazamos, en la medida de nuestras posibilidades, por la representación iconográfica según el punto de vista del objeto-sujeto. Es así como el sol aparece a la derecha, el lugar que ocupa en el solsticio de diciembre cuando entra en el «invierno», es decir la estación de lluvias, como lo escribe justamente Santa Cruz Pachacuti. El *collcan pata* marca el solsticio de junio, a partir del cual el astro recorre un período de verano y de sequía. El tema del dibujo es el camino anual del Sol y su relación con el ciclo agrícola. De ahí la mención final: “*collcan pata* y la casa estaba todo afixado (sic) con plancha de oro llamado *coricancha uaçi*” (Santa Cruz Pachacuti 1992, p. 188).

Bajo la apariencia equívoca de una iglesia o de un retablo, nuestro católico autor — como se autodefine de entrada — ha reproducido el cerro como entidad simbólica indestructible, a pesar de las columnas de Hércules, y fuente de vida, tanto celeste como terrestre. Juan de Santa Cruz Pachacuti ha representado un tema prehispánico. A pesar de ser católico, ha dibujado un esquema ambiguo que atribuye el lugar central, no a la cruz, sino a la montaña. Se trata quizás de un “altar”, como lo ha interpretado Duviols, pero desprovisto de todo símbolo cristiano. Es el reverso (o en anverso) de la religión impuesta, un conjunto abstracto inextirpable.

Sobre la autora

Carmen Bernand es doctora en Etnología y Antropología Social, especialista en temas de Historia del Nuevo Mundo y de América Latina. Miembro del Institut Universitaire de France, Profesora emérita de la Université de Paris-Ouest, Nanterre-La Défense, Francia. Miembro del CERMA (Centre de Recherches sur les Mondes Américains) perteneciente a la EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales).

Referencias bibliográficas

- » Ahocquenghem, A. (1978). Les combats mochicas: essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'iconologie, de l'ethnohistoire et de l'ethnologie". *Baessler Archiv*, XXVI, 127-157.
- » Bernard, C. (2019). *Histoire des peuples d'Amérique*. París: Fayard-Histoire.
- » Burger, R. (1996). Chavin. En E. H. Boone (ed.). *Andean Art at Dumbarton Oaks* (pp. 45-86). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.
- » Cummins, T. B.F. (2004). *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: UNMSM, Embajada de los Estados Unidos de América, Universidad Mayor de San Andrés.
- » Duviols, P. (2017). *Escritos de historia andina. Cronistas*, tomo II. Lima: Biblioteca Nacional del Perú/IFEA.
- » Gisbert, T. (1983). *Génesis de la cultura andina*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú.
- » Golte, J. (1973). El concepto de *sonqo* en el runa simi del siglo XVI. *Indiana*, 1, 213-218.
- » González Holguin, D. S.J. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quechua o del Inca*.
- » Guffroy, J. (2011). Las tradiciones centro-andinas de rocas grabadas (Perú): evoluciones y continuidades. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 43(1), 73-88.
- » Isbell, W. I. (2008). Wari and Tiwanaku: international entities in the Central Andean Middle Horizon. En H. Silverman y W. Isbell (eds.). *Handbook of South American Archaeology* (pp. 731-759). Nueva York: Springer.
- » Itier, C. (2013). *Viracocha o el Océano*. Lima: IFEA, IEP.
- » Karadimas, D. (2016). Monkeys, Wasps and Gods: graphic perspectives on Middle Horizon and Later Pre-Hispanic painted funeral textiles from the Peruvian Coast. *Nuevo Mundo/mundos Nuevos*, Sección "Colloques", 7 de julio de 2016. DOI 10.4000/nuevo-mundo.69281
- » Lozada Pereira, B. (2008). El dibujo cosmológico de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. En *Cosmovisión, historia y política en los Andes* (pp. 117-135). La Paz: CIMA.
- » Sahagun, B. de. (1979). *Historia de las Cosas de la Nueva España. Codex Florentino*, facsimilé 218-20. México: Porrúa.
- » Santa Cruz Pachacuti Yamqui, J. de. ([1879] 1992). *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*. En H. Urbano y A. Sánchez (eds.). *Antigüedades del Perú* (pp. 173-269). Madrid: Información y Revistas.
- » Scott S. (2011). *Generative landscapes: the Step mountain motif in Tiwanaku Ethnography*. Barnardsville: Boundart End Archaeology Research Center.
- » Silverblatt, I. (1989). *Moon, sun and witches. Gender ideology and class in Inca and colonial Peru*. New Jersey: Princeton University.
- » Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Smith, S. (2011). *Generative landscapes: the Step mountain motif in Tiwanaku Iconography*. *Ancient America* n°12. Barnardsville: Boundart End Archarological Center.

- » Stone Miller, R. (1995). *Art of the Andes from Chavín to Inca*. Londres: Thames & Hudson.
- » Szeminski, J. (1989). *Un kuraka, un dios, una historia*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- » Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: IEP/IFEA.
- » Urton, G. (1997). *The social life of numbers*, en colaboración con Primitivo Nina llanos. Austin: Texas University Press.
- » Vallée, L. (1982). El discurso mítico de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. *Allpanchis Puthurinqa*, XVII (20), 103-126.

