

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Publicaciones de la Sección Antropológica

N.º 8

UN DOCUMENTO GRÁFICO

DE

ETNOGRAFÍA PERUANA

DE LA

ÉPOCA COLONIAL

POR

JUAN B. AMBROSETTI

---

“Homenaje al XVII Congreso Internacional de los Americanistas”

---

BUENOS AIRES

IMPRENTA Y CASA EDITORA «JUAN A. ALSINA»

1422 — CALLE DE MÉXICO — 1422

1910

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Publicaciones de la Sección Antropológica

N.º 8

UN DOCUMENTO GRÁFICO

DE

# ETNOGRAFÍA PERUANA

DE LA

## ÉPOCA COLONIAL

POR

JUAN B. AMBROSETTI



9260

1-DIC 1947

---

“Homenaje al XVII Congreso Internacional de los Americanistas”

---

BUENOS AIRES

IMPRESA Y CASA EDITORA «JUAN A. ALSINA»

1422 — CALLE DE MÉXICO — 1422

1910

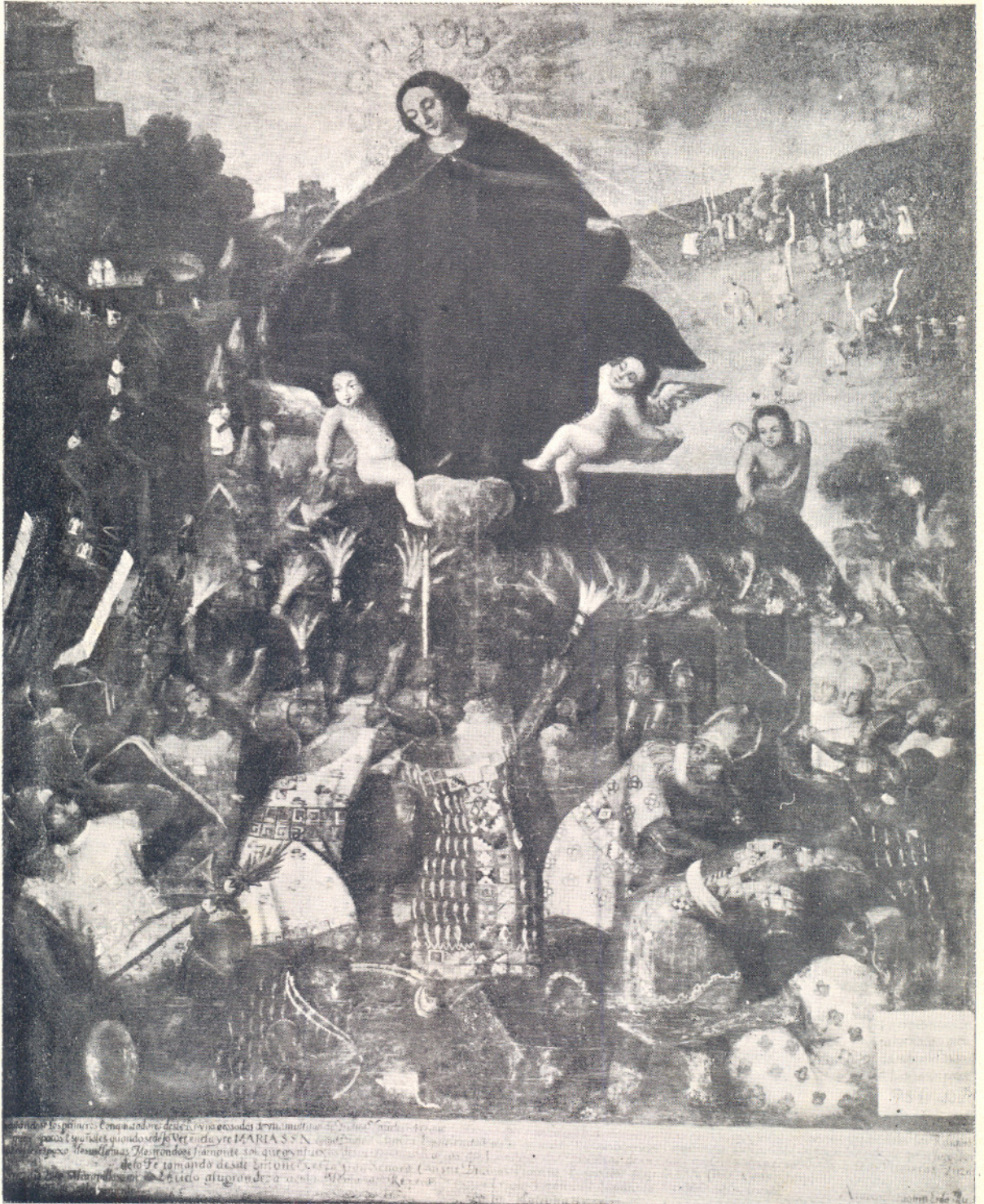


Fig. 1

JUAN B. AMBROSETTI

---

UN DOCUMENTO GRÁFICO DE ETNOGRAFÍA PERUANA

DE LA

ÉPOCA COLONIAL

---

Poseo en mi colección particular de objetos de la época de la Colonia un curioso cuadro del cual no he oído aún mención alguna y que para bien de él mismo y de los Americanistas el destino puso en mis manos precisamente cuando su suerte iba á ser muy diversa de la que hoy le cabe.

Es una tela de dos metros ochenta y dos centímetros de alto por dos metros treinta centímetros de ancho y fué pintada para uso religioso.

Después de más de dos siglos de quizá cuantas vicisitudes, arrancado de su bastidor, vejado de mil modos, expuesto al sol y á la lluvia y convertido en un trapo inmundo, de haber servido para cubrir la escasa troja del maíz cosechada en el interior de un convento de Provincia, ejercía las altas funciones de cielo raso para tapar goteras en la pobre celda de un cándido fraile, cuando hacen como diez años mi muy querido hermano político y el más desinteresado y eficaz colaborador de toda mi vida de estudioso, Eduardo A. Holmberg (hijo), con su ojo de artista y arqueólogo la descubría junto á otra tela en su prosaico escondite y me las enviaba previa negociación con los buenos padres á quienes ya no podían interesar, dada su pobreza para restaurarlas y su harta familiaridad con esas especies de pseudo encerados, maculados por los murciélagos y ratones, cuya única misión conocida en el convento era la de ser enemigos declarados de toda agua.

Razones ajenas á mi voluntad me han impedido hasta hace poco poderlos hacer restaurar. Esta era obra de romanos y requería comodidad y tiempo porque no me resignaba ni á entregar los cuadros para ser trabajados afuera, ni á que se diese en ellos una pince-

lada sin que estuviera presente á fin de que no se perdiese un sólo detalle de los que veía debajo de la capa de mugre centenaria que los cubría y que como es natural reputaba de gran importancia.

De regreso de mi misión á Viena en representación de la Universidad Nacional de Buenos Aires en el XVI Congreso Internacional de los Americanistas, quizo mi buena suerte que conociese á un hábil restaurador italiano, el pintor Sr. Vicente Faggiotto, y durante dos largos meses nos ocupamos en volver á la vida á estos curiosos lienzos con una escrupulosidad y habilidad por parte del artista que me ha satisfecho ampliamente.

En este estudio sólo me ocuparé del que reputo más interesante de los dos.

El trabajo que proporcionó fué difícil, hubo que retelarlo colocándolo en bastidor nuevo, y á fuerza de repetidos lavajes limpiarlo de todas las impurezas que había ido acumulando.

Gracias á la potente pintura primitiva, los colores aparecieron con su frescura, pero también el cuadro ya limpio se transformó en una criba á causa de los pequeños trozos de color saltados en todos los trajines que había sufrido.

Esto requirió un largo trabajo de relleno á punta de pincel que devolvió al cuadro la unidad de la pintura sin modificar un sólo trazo primitivo.

El cuadro ya está salvado, su contenido al publicarlo pasa á ser patrimonio de los estudiosos, y como nunca he sido egoísta con mis colecciones, espero que algún día este original precioso pasará á ser, como tantas otras cosas, patrimonio de la Patria.

### Sujeto del cuadro

El cuadro representa el milagro efectuado por la virgen María durante el memorable sitio del Cuzco por el Inca Manco y que fué uno de los hechos más dramáticos producidos en el terrible levantamiento de los peruanos que empezó el año de 1535 y terminó en 1536.

La virgen, parada sobre un galpón de techo de paja, abre sus brazos como protegiéndolo con su manto mientras un gran número de indios le acercan hachones encendidos para quemarlo. Dentro de este galpón se supone que están los españoles, y dos de



Fig. 2

Detalle de la parte superior del cuadro. (Lado derecho).

ellos, cubiertos de armaduras, se ven aparecer por una gran puerta, espalda con espalda, mientras de una ventana y de otra parte aparecen los caños de tres arcabuces haciendo fuego.

A la derecha del cuadro se vé la fortaleza de Sacsaihuamán con algunos guerreros y como bajando de ella viene el Inca en unas andas acompañado de una escolta armada.

Rodean al galpón algunas casas incendiadas, y á la izquierda, en lo alto, tres grandes grupos de indios armados, precedidos por sus banderas, acuden al ataque.

El cuadro contiene entre grandes y chicas unas noventa figuras, sin contar la virgen y los tres ángeles que la acompañan, nueve cabezas de querubines que le forman auréola, el galpón y todas las casas, árboles, fortaleza, armas, insignias, etc., de manera que el pintor ha tenido que emplear mucho tiempo para poder dar fin á este cuadro tan movido y con tantísimos detalles como veremos después.

Debajo corre una faja blanca de diez y nueve centímetros de ancho con una gran inscripción relatando en seis líneas el milagro aludido, y sobre esta faja, pero separado de ella, un cuadrado de veinte y cuatro centímetros de alto por veinte y tres de ancho situado á la izquierda, contiene en cinco líneas un salmo.

La inscripción, algo destruída, dice lo siguiente:

*«hallandose Los primeros Conquistadores deste Reyno acosados de una multitud de Indios Infieles y creano...ches de un Galpon Endonde su fiereza inhumana Les pego fuego por todas partes para acabar Las Reliquias... que... pocos Españoles cuando se dejó Ver en el Ayre Maria S. S. N. como Divina Aurora Esparciendo de su Glorioso Manto Un Copiosso rrocio Conque apago La voraçidad del fuego Librando alos que se Juzgaban miserable despoxo de sus llamas Mostrandose flamante sol que a ynfluxos de sus Divinos Rayos (des) Lumbro alos Idolatras de su Cruel Intento dispertandolos A las Primeras Luzes de la Fe tomando desde Entonces esta Gran Señora Con sus Divinas Plantas Posession deste dichoso sitio consagrandle.*

*En cielo a su grandeza acuia Memoria Y recuerdo... Erigio La piedad Española Este magnifico templo En... n detal Patrona &*

A la derecha hay esta otra inscripción en dos líneas breves: *Sucedio Este Maravilloso Milagro El año de Mil y quinientos...* Y á la izquierda también en dos líneas esta otra *«Acabose Esta obra en la muy Ilustre Ciudad del Cuzco en 10 de Maio...*

Como se ve, la fecha del año pintada en el rincón de la tela se ha destruído. Esta pérdida es por demás sensible, pero trataremos de

subsancarla de algún modo á fuerza de indagaciones posteriores, que haremos en cuanto nos sea permitido.

Consolémonos con la mención de que esta tela haya sido pintada en el Cuzco, lo que no es poco para relacionarlo con la investigación que vamos á hacer.

### Descripción del cuadro

#### *El Cuzco y la fortaleza de Sacsaihuamán*

El ángulo superior á la derecha del cuadro se halla ocupado por las construcciones del famoso fuerte; en su base hay una serie de edificios en su mayor parte ardiendo. En la parte media del cuadro, estos parece que siguieran detrás del gran galpón, pues en esa línea y á la izquierda, se ven otras casas también incendiadas.

La fortaleza debe haber sido pintada desde el lado sur de acuerdo con su posición en el cuadro que es dominante y concordaria con la vista que de ella trae Wiener en la página 307 de su obra tan conocida. Un poco distante á la izquierda se ve á lo lejos una especie de cerro coronado por otro edificio con todo el aspecto de otra fortaleza que supongo será el *Rodadero*.

De acuerdo con el plano del Cuzco, de Wiener, en nuestro cuadro la situación de la fortaleza con respecto del galpón, hoy iglesia del Triunfo, está correcta dentro del convencionalismo de la pintura.

En el ángulo superior izquierdo hay otras alturas desde donde bajan batallones de Indios que, á mi entender, representarían las alturas de *Quenco* que quedan más al este del Cuzco.

La fortaleza aparece en el cuadro formada por tres grandes terrazas superpuestas que corresponderían á las tres murallas que tiene; sobre la terraza superior hay dos edificios: uno menor de techo de dos aguas situado al margen del cuadro, y otro mayor cilíndrico con una serie de troneras y sobre él una cúpula más pequeña, también cilíndrica, pero de menor diámetro; de esta especie de torreón se desprenden líneas radiales rectas que recuerdan mucho las que adornan el actual torreón del Escudo de la Ciudad del Cuzco, que el señor Fuentes trae en la portada de su obra.

Este torreón parece corresponder al citado por Garcilaso, quien





Fig. 8

Detalle de la parte superior del cuadro. (Lado izquierdo).

dice que había allí tres: uno central, el principal llamado Fortaleza redonda (Móyoc Marca) que era el del Inca y su Corte, los otros dos, de los costados, eran cuadrados y tenían por nombres Pauca—Marca y Saclla—Marca que servían para los soldados de la fortaleza.

En el cuadro no aparecen sino dos torreones, pero es curioso que cada uno responda á las formas citadas por Garcilaso, siendo el redondo el mayor, estando además cuidado por un guerrero indio.

Debajo de la fortaleza, á la derecha, hay un largo muro que baja diagonalmente y forma ángulo con otra pared, que después de correr un trazo recto presentando un frente, se encorva hacia el interior y termina sin unirse á la diagonal, dejando una especie de gran patio. Entre esta última pared y la primer plataforma ó muro de la fortaleza hay un gran trecho de terreno que sube en pendiente.

Sobre el trozo de pared recto del frente se ven dos angostas puertas á un lado y otra más ancha cubierta por un techo de paja de dos aguas. En el centro esta última está ocupada por otro centinela. Este detalle me hace suponer que toda esa construcción sea un anexo de la fortaleza, una especie de muralla avanzada.

Dentro de ese patio se ve á un grupo de tres mujeres indias conversando y un hombre con tipo de enano que se acerca á decirles algo.

Otros indios armados todos con hachas de mango largo, alguno de ellos también con escudo, se hallan diseminados por las terrazas y la parte sin edificar.

Las mujeres no es extraño que sean de la familia del Inca, dada su ubicación dentro de ese canchón ó patio.

A lo largo de la pared diagonal descenden una serie de guerreros armados y detrás de ellos el Inca ó Jefe conducido por cuatro soldados sobre unas andas. El Inca viene armado de hacha larga y escudo cuadrado como todos los demás guerreros.

En un plano anterior á todo este conjunto se hallan las casas del Cuzco ardiendo. Las hay de forma cilíndrica con techo de paja cónico y otras cuadradas ó alargadas con techos de paja, de dos aguas (1); sobre estas últimas en algunas aparecen mujeres

---

(1) Frecuente es hallar representado este tipo de casas en las Alfarerías Peruanas. Cronau trae un buen ejemplo en la página 115 del I Tomo de su popular obra «América».

como queriendo apagar el fuego y otra mujer se dirige á una casa con un cántaro de agua en las espaldas (1) mientras una segunda trata de sacar de otra casa algunos objetos que le alcanza un viejo, y más abajo un hombre sale con un bulto á cuestas.

Las casas cilíndricas tienen una puerta angosta y troneras alrededor del techo; las cuadradas tienen puertas y varias ventanas de la misma forma.

Cerca de la fortaleza estas construcciones se hallan algo raleadas, pero sobre la línea del galpón se ven mucho más compactas á través del grupo de guerreros que ocupan el plano inferior.

En todo este conjunto el pintor ha sabido darle el carácter convencional de la ciudad incendiada, notándose sin embargo una frialdad en el movimiento, como se encuentra por otra parte en todo el cuadro, muy propio del carácter indio, un poco infantil en cuanto á su manera de dibujar.

### Los guerreros

Casi todos los indios combatientes, salvo el color, visten con iguales prendas.

En la cabeza tienen un casco, una túnica sin mangas les cubre el cuerpo hasta casi la altura de las rodillas, muchos llevan un adorno de plumas en el cuello y también en las pantorrillas y todos calzan sandalias.

El *casco* de color rojo tiene la forma de un dedal con una arista alta en su parte central que corre de oreja á oreja. En el medio esta arista es escotada.

Sobre la frente el casco ostenta como si fuera una escarapela la imagen del Arco Iris.

Por detrás el casco termina en una especie de guarda nuca al

---

(1) El cántaro es un vaso ápodo y la manera de llevarlo y hasta la disposición de la cuerda que lo sostiene, concuerda perfectamente con la curiosa Alfarería de Pachacamac que trae Baessler en su *Ancient Peruvian Art* Plancha 154 fig. 422 y que Outes ha reproducido en la pág. 30 de sus *Alfarerías del Noroeste Argentino*.

parecer de cuero, que en algunos es bastante ancho como para defenderles también las orejas.

En la lámina de Herrera vemos un casco igual cubriendo la cabeza de Pachacuti Iupanqui, décimo Inca.

De todas las alfarerías peruanas antropomorfas que conozco, sólo la que trae Castelnau (fig. 4), de la colección Le Moyne de Lima,

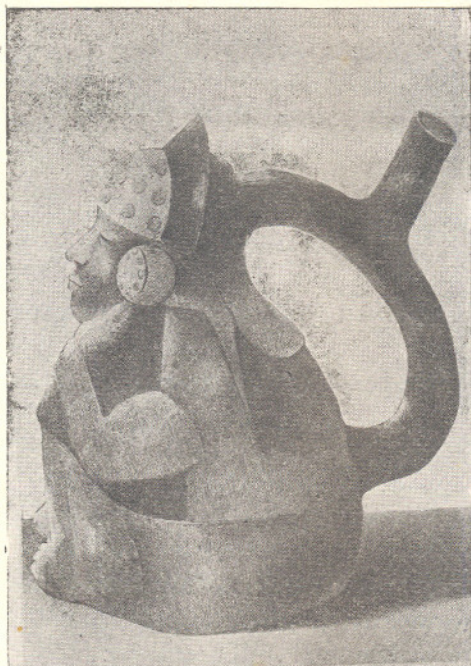


Fig. 4

Vaso de arcilla. Colección del señor Le Moyne, en Lima.  
*Castelnau: Atlas: antiquités des Incas. Plancha 38.*

Plancha 38 de su Atlas, es la que presenta netamente este tipo de casco.

Wiener trae algunos otros ejemplos, pero no son tan claros como el anterior.

Un ídolo de Ancón (pág. 613) muestra un casco de esta forma, pero coronado por una arista alta que bien podría haber representado una serie de plumas. En otra alfarería de Récuay que tiene

en su parte superior un grupo de indios (un consejo pág. 624), la figura principal con grandes aros en las orejas, lleva un casco parecido al anterior. En la página 661 hay un ornamento central en metal repujado perteneciente á una banda frontal copiado de un vaso de barro cocido, el cual podría ser una arista exagerada de un casco también; unas figuritas que trae en la página 725, muestran en la cabeza esa arista exagerada; pero ninguno de todos estos la presenta escotado como en nuestros cascos.

Prescott, que tan bien ha extractado á los cronistas, dice que los soldados Peruanos usaban cubrirse con cascos de madera espléndidamente adornados con plumas, piedras, además de otros de cuero, etc. El efecto que producen los del cuadro es precisamente el de ser de madera forrados en cuero.

Lo que no he podido explicarme es lo de la escotadura de la arista que hace la impresión de que en vez de una fueran dos separadas entre sí en el centro del casco; en la lámina de Castelnau no se puede ver este detalle, ni en la de Herrera.

De modo que no podemos afirmar ni negar que ello sea una fantasía del pintor; por lo que á mí toca, no la creo. Puede ser que ese fuera también distintivo de algún grupo de orejones, porque no hay que olvidar que alguno de los atacantes llevan grandes aros en las orejas.

Además hay que tener en cuenta que en algunas alfarerías se ven cascos llevados por guerreros que tienen dos adornos salientes uno al lado del otro y separados en el medio (Baessler trae algunos ejemplos de estos vasos de Chimbote).

*La túnica.* Esta prenda de vestir ha sido copiada con toda fidelidad por el pintor, si tenemos en cuenta dos piezas arqueológicas notables; una de ellas es una túnica igual en su forma, figura 5, que reproducimos de la gran obra de los señores Reiss y Stubel sobre el *Campo de los Muertos de Ancon*.

La otra pieza, es la pintura de un vaso de madera que se halla en el Museo del Trocadero y que se encuentra en la obra del malogrado Dr. Hamy «*Les Antiquités Americaines du Musée du Trocadero*, Plancha XL, figura 115 y 116, donde hay un personaje cubierto por una de estas túnicas que lleva la misma ornamentación, en cuanto á su disposición, á la que tienen algunos de nuestros personajes.

La túnica de nuestros guerreros es sin mangas y cerrada alrededor del cuerpo; para pasar la cabeza tiene una abertura recta igual á la de los actuales ponchos.

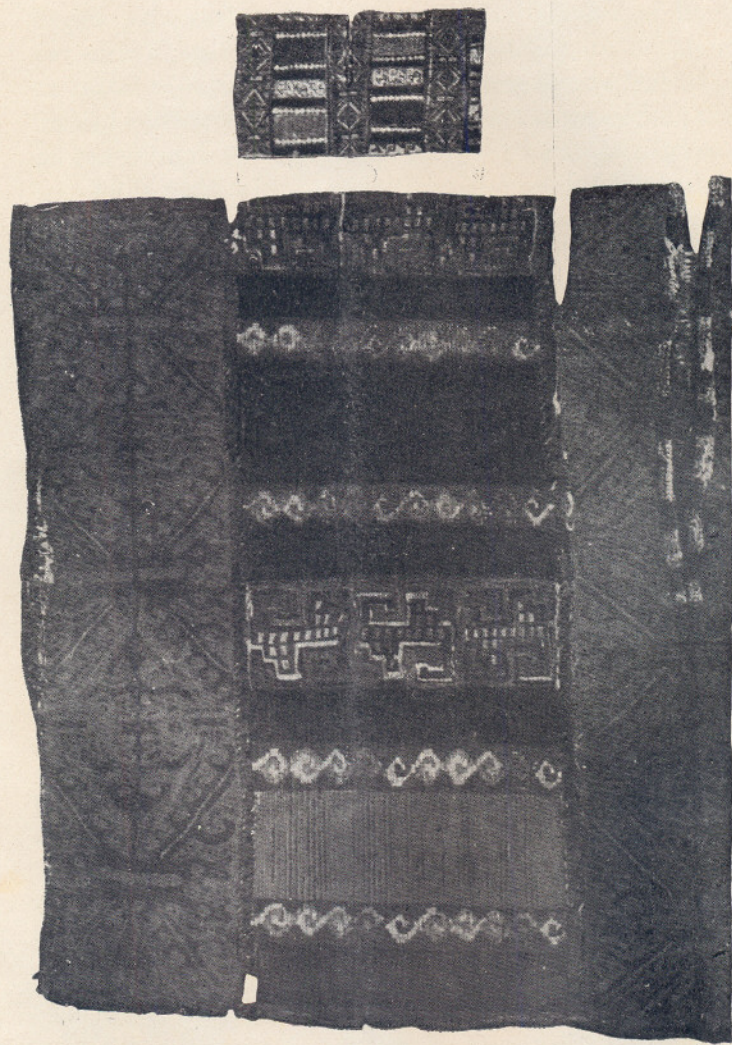


Fig. 5

Túnicas exhumadas en Ancón.— Fotografía reducida.

Se reproducen para mostrar el cordón grueso que se halla en la región de los brazos, igual al que se halla representado en las túnicas de los indios de nuestro cuadro.

En el cuadro está muy bien marcado el refuerzo del borde de la abertura por donde salen los brazos de igual modo que en la túnica de Ancón; allí aparece como si tuviese un cordón grueso hecho con hilos de varios colores.

Esta túnica todos la llevan suelta, menos uno que se la ha ceñido con una faja. En varios hay una especie de faja ornamentada, pero no ciñe y se nota perfectamente que ella forma parte integrante del tejido.

El color del fondo de las túnicas varía: blanco, rojo, gris azulado y tabaco claro.

Sólo uno lleva una túnica negra y este personaje del primer plano, que se halla como acurrucado, es el único que no posee casco, está con la cabeza desnuda y como para que se vea que no es de la misma clase que los demás tiene un tinte de cara y brazos más oscuro y un tipo mucho más indio. Este indio toma con ambas manos la honda, cruzada por encima del pescuezo, de lana tejida de blanco y negro que el pintor ha detallado.

La túnica negra de este personaje se halla adornada con mechoncitos de plumas rojas dispuestas en series.

Este adorno de plumas lo presentan también las túnicas de tres guerreros; en uno son negras sobre fondo rojo, en el otro son rojas sobre fondo gris y en el de la figura central son grises sobre rojo.

Este adorno de plumas aplicado sobre el tejido parece que ha continuado interesando á los pintores indios posteriores, como puede verse en el manto de la Princesa Inca y en la túnica de su paje (fig. 8), de la segunda princesa (fig. 9) y del príncipe (fig. 10), tomados del Atlas de Castelnau, pero mucho más pequeños y diseminados.

Además de las plumas, como adornos de fondo de las túnicas, encontramos los siguientes: rayado fino, ó dos figuras grandes que se hallan esparcidas con simetría en todo el resto de la superficie, á excepción de las partes especialmente ornamentadas. Las dos figuras son: ya líneas onduladas y encorvadas colocadas de á dos en sentido contrario, ó ya una especie de roseta formada por un círculo central al que se agregan otros cuatro medios círculos dispuestos en cruz. Estos adornos pertenecen al tejido mismo.

Esta última figura se halla cubriendo parte del delantal de una de las princesas (fig. 8).

Las partes especialmente ornamentadas de las túnicas están, casi en todos, alrededor de la abertura de la cabeza, garganta, pecho y espaldas. En algunos del pecho ó de la espalda corre verticalmente

Biblioteca Florentino Ameghino  
<http://www.bfa.fcym.unlp.edu.ar>

una faja hasta el borde inferior, el que siempre también está ornamentado.

En otros, que no poseen la faja vertical, tienen en cambio una ancha faja abdominal todo alrededor del cuerpo.

La base de esta ornamentación especial son pequeños cuadrados, conteniendo cada uno un motivo ornamental; hace excepción á esto una serie de líneas quebradas, formando ya sea almenas ó ya terrazas, que corre á lo largo del borde inferior de algunas túnicas, y en una, esta línea está superpuesta á una serie de cuadrados que adornan el borde del vestido.

En la región del pecho y de la espalda, los cuadrados están dispuestos en terraza pero invertida, generalmente en cuatro líneas que empezarían con siete en la garganta, ocultos casi todos por el adorno de plumas, para terminar en uno.

Las líneas verticales están formadas por dos series de cuadrados.

Las fajas transversales también por dos series y la franja inferior por una ó dos series.

En estos cuadrados es donde se ha lucido la paciencia del pintor, pues ha tratado en lo posible de variar los motivos ornamentales, haciendo verdadera obra de miniaturista. Todos estos motivos son policromados y de un carácter subidamente indio.

En los trajes de los Incas de Castelnau hay ya otro criterio en estos detalles, pues en ellos se ve que ese otro pintor repetía en las guardas el mismo motivo aunque con igual paciencia, satisfaciendo así más la unidad de la decoración pero quitándole lo que sobra en nuestros guerreros, que es esa nota característica y pintoresca, sin esa influencia tan cristiana que se nota en los retratos en cuestión, aún cuando se haya esforzado en querer dar un subido carácter nacional á la indumentaria de sus personajes.

Los motivos ornamentales de las guardas, son, como he dicho, policromados, y cada cuadrado se destaca muy bien de los demás, por lo fuerte de los colores empleados: blanco, negro, rojo y gris azulado, y sobre todo del color y ornamentación propios de la túnica.

Los motivos no son muchos en verdad, pero se han repetido en distintos colores muchas veces aún al lado, lo que á primera vista los hace parecer distintos.

También estos mismos motivos ó partes de ellos han sido combinados en tan diversos modos que indudablemente hay que reconocer en el artista un talento especial para ello, sin olvidar, sin embargo, que inconscientemente no hacía más que seguir los proce-





Fig. 6

Detalle de la parte inferior del cuadro. (Fotografía retocada).

dimientos de los tejedores que, en las piezas decoradas que nos han legado, vemos á menudo como el mismo motivo y en la misma tela cambia de color cada momento, y con esto han conseguido esos raros efectos de variedad que le dan una vida extraordinaria y nunca cansan.

Los motivos son: la S formada por rectas de igual largo ya completa ó incompleta de color rojo, azul, gris ó blanco, sobre un fondo de colores, pero distinto estos mismos de modo que forme contraste.

La terraza ó doble escalera ó ankistrón, ya sea sola y acompañada en su parte superior por dos pequeños triángulos, separada ó invertida, ó dos de ellas colocadas en sentido opuesto acompañadas en su casi punto de unión por una media luna á cada lado.

La cruz escalerada acompañada de triángulos ó de dos medias cruces dándose el frente con uno ó más cuadrados embutidos en el centro.

El gran losanje, sencillo ó doble, ocupando el centro del cuadrado y acompañado en los ángulos libres de triángulos con punto central ú óvalos.

Los pequeños losanjes colocados en los ángulos del cuadrado interceptados por puntos, ó ciertos cuadrados pequeños formando casi damero.

Series de cuatro ó cinco losanjes unidos por un punto y colocados en diagonal dentro del cuadrado acompañados por triángulos ó ankistrones ó simples líneas diagonales con puntos en los ángulos internos libres del cuadrado.

Fajas verticales de color diverso con puntos ú óvalos también en series.

Una línea gruesa ondulada, blanca ó negra, acompañada por uno ó dos triángulos.

Todos estos motivos han sido variados en tamaño, color, disposición, etc., hasta donde ha sido posible, resultando que en cada cuadrado de cuatro centímetros se pueden hallar hasta 3 á 4 colores.

Los *adornos de plumas* son de dos clases: una especie de gola compuesta de tres series superpuestas de plumas de colores blancas, rojas ó azuladas, de tamaño decreciente, siendo las inferiores las mayores, que cubren el pecho y la parte superior de la espalda. Cada individuo lleva su gola con combinaciones de colores distinta de los otros.

Una especie de liga que se halla sujeta un poco debajo de la rodilla y cubre casi toda la pantorrilla.

Este adorno está formado por uno ó dos cordones gruesos, rojos de los que penden, á modo de un fleco tupido, las plumas negras y filamentosas. Estas plumas podrían ser consideradas como un fleco de hilos gruesos de lana y no sería difícil que así fuese, pues sabido es la afición que tenían los peruanos por la pasamantería, de la cual se han hallado sobrados especímenes.

Prescott (1) en su libro trae un grabado con la restauración de un soldado peruano en cuyas piernas lleva un adorno ajedrezado cubriéndole casualmente la misma parte que en las de los guerreros del cuadro. Wiener dibuja un adorno parecido al nuestro (página 677) hallado en Ancón, con la diferencia que se halla colocado en el tobillo. ¿Quién sabe si al secarse la pierna de la momia no resbaló de su lugar primitivo y fué á quedar allí?

El *calzado* está representado por la sandalia, pero de ese tipo que se fijaba sólo por dos correas que se cruzaban directamente sobre el pie y se unían á otra que pasaba sobre el tobillo; sin la otra correa que usan algunos indios, que saliendo de la parte anterior de la suela, entre los dos primeros dedos del pié, pasa á juntarse con las anteriores.

Del mismo tipo son las sandalias que lleva el príncipe Inca de Castelnau (figura 10) é igual á éstas las de nuestros guerreros; se cierran en la parte anterior por medio de un broche cuya superficie representa una cara, en los nuestros, al parecer, de león.

Este broche es seguramente una fantasía del pintor copiado de una lámina de algún guerrero europeo; pero lo cierto es que debió ser muy del gusto de la época, pues el pintor del cuadro reproducido por Castelnau lo ha repetido al por mayor en el traje del Inca.

Complementan la indumentaria de los guerreros los *aros* en las orejas; éstos son redondos y parecen cilíndricos y huecos en uno, y chatos circulares en otro, pues son dos personajes á los cuales se les ve distintamente, quizá por la posición en que están pintados.

De esto se colige que eran indios de sangre real, según los datos de los cronistas.

La forma y colocación de los aros está de acuerdo con la documentación de la época y con lo que nos dice la Arqueología; no sucede así con el Inca de la (figura 10), cuyos aros son falsos; este

---

(1) Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig. Historia de la Conquista del Perú, tercera edición. Madrid 1853, página 24.



Fig. 7

Portada de la obra de Antonio Herrera, año 1615.

Donación: A. Alcorta.—Biblioteca Nacional.—(Fotografía de *Caras y Caretas*)

dato es muy importante para considerar la época muy anterior de la pintura de nuestro cuadro. Los Incas de la lámina de Herrera (1615), aunque con alguna exageración, llevan los aros de acuerdo con los cronistas.

### Armas

Las armas representadas en el cuadro son:

El *arco* y la *flecha*, una sola vez y en una figura de segundo plano. Esta arma no la ha visto el pintor y le ha sido seguramente sugerida, dada la forma del arco que se parece más al de un Cupido.

La *lanza* larga con punta de fierro de asta lisa y desnuda de tipo también español.

Otra lanza también de punta de fierro lleva el asta cubierta de plumas blancas y es curioso que se hayan encontrado lanzas y banderas con este mismo adorno. Estas últimas, hasta de tres metros de largo, son de bambú, todas cubiertas por estas mismas plumas blancas y con una bandera de género gris de 35 × 49 centímetros.

Estas banderas, halladas en Chuquitanta, pertenecen á la rica colección de Baessler y se hallan representadas en la plancha 163 de su espléndida obra.

En el grupo de los atacantes aparecen dos banderas de éstas; pero en los batallones que vienen á lo lejos, de la parte superior izquierda del cuadro, hay otras seis y en esas figuras se puede ver la verdadera altura de ellas que está en perfecta relación con las halladas por Baessler.

Este dato es sumamente interesante para nosotros; el pintor debió haberlas visto, porque una cosa tan incómoda y de difícil conservación, pronto deben haberse destruído y difícilmente este aparato se puede inventar.

Otro tipo de bandera aparece entre las dos lanzas emplumadas del grupo de los atacantes; ésta es propiamente lo que se llama un guión como los de las iglesias, pero cuadrado, con su borde anterior adornado por seis plumas rojas divididas en tres grupos de á dos divergentes. Otras dos plumas iguales sirven de moharra al guión.

El campo de este guión se divide en cuatro cuarteles: dos arriba y dos abajo, azules y rojos alternados; en los azules se ve una torre flanqueada por dos serpientes blancas, y en los rojos, en uno el ar-

co iris sobre un animal parecido á un león, y en el otro, otra torre con un pájaro volando, de cada lado, como que vinieran á picarla.

Lo curioso es que, en el escudo que lleva el Inca de Castelnau, se halla el animal y á cada lado las dos serpientes paradas sobre la cola; y en el de la princesa (figura 9), en el cuartel superior, vemos repetirse á la torre con los pájaros volando, con la diferencia que en éste son cuatro y hay, además, el agregado del águila de dos cabezas.

Uno de los guerreros, del centro del cuadro, empuña otra lanza de un tipo diferente, la punta es de hierro, pero el cabo se halla cubierto al parecer de incrustaciones redondas blancas, algo globulares y unidas íntimamente entre sí, parecería algo así como una especie de forro hecho con cuentas enhebradas. No conozco ejemplar parecido que haya sido publicado.

La *honda* se halla bien representada en el indio más obscuro del primer plano y de quien ya hice referencia.

Cruzada por sobre el hombro se puede ver bien en sus detalles que han sido pintados escrupulosamente. Esta honda es del tipo de la presentada por Wiener en la página 68 y encontrada atada alrededor de la cabeza de una momia en el Arenal de Pachacamac.

De tipo grueso en el lugar destinado á la piedra, convexa por fuera, y provista de borlas en sus extremos, se halla cubierta por dibujos, resultado de la combinación de hilos blancos y negros.

En el grupo de soldados de la izquierda superior del cuadro, se ven á otros dos indios armados con hondas; uno la lleva como el del primer plano, es decir, atravesada sobre el hombro, y el otro suspendida en la mano derecha.

Las *partesanas* ó *hachas* son muy curiosas, de tipo triangular, con el vértice largo y agudo; se hallan enastadas sobre un bastón delgado y flexible.

Estas hachas de cobre se hallan acompañadas por una ó dos cabezas de mazas en forma de estrella, quizá también de bronce, de las cuales se han hallado algunos ejemplares en el Perú y Bolivia iguales á las de piedra, las que con alguna frecuencia hemos encontrado también en la región Calchaquí.

Wiener, en la página 685, trae dos ejemplares de estas mazas, una de granito y otra de bronce enastadas, halladas respectivamente en Ancón y Supe.

En nuestro cuadro las cabezas de maza se hallan interpoladas por unas bolas blancas, que parecen ser de lana, destinadas sin



Fig. 8

*Princesa Inca en traje nacional, según un cuadro conservado en el Cuzco (Perú)*

*F. de Castelnau.—Atlas antiquités des Incas, Plancha 60.*

duda á mantener las piezas entre sí en una forma flexible, evitando una rigidez inconveniente que al golpear fuera quizá perjudicaría á la solidez del arma.

Debajo de este conjunto, hay una larga borla de flecos rojos y sobre el todo un manajo de puntas que no se puede determinar bien si son plumas ó piezas agudas.

Varios indios empuñan esta arma que, como bien lo supone el señor Boman (1), no debe considerársele de parada: en el grupo de adelante hay dos que la llevan; entre ellos uno es de los indios mejor pintados, el que se halla á la derecha en actitud de caer y levantando con la mano izquierda el escudo; detrás de él se halla el otro de pie con el hacha en la mano.

Entre los indios de los dos ángulos superiores del cuadro, son muchos los que se hallan armados con estas partesanas, y entre ellos, casi todos los de la fortaleza.

El Inca de los cuadros de Castelnau muestra sobre la mesa un hacha, pero de forma muy diversa y convencional; parece más bien que quisiera representar un cetro.

En cambio los Incas de la lámina de Herrera se hallan representados, en su mayor parte, empuñando bastones coronados por cabezas de maza en forma de estrella.

*Tambores.* Dos tambores figuran en el cuadro: uno alargado en primer plano, de tipo netamente español, y el otro debajo del brazo de un indio que lo toca con un palillo; en el segundo grupo de los que vienen marchando en el ángulo superior izquierdo, este último tipo es más propio de los indios, y ya sabemos que aún se emplea entre los serranos la caja con un solo palillo para sus cantos, y sobre todo para el carnaval.

Los Escudos son de tipo casi cuadrado, con el frente pintado; la parte interna se sujeta al brazo con una sola correa; éstos son muy parecidos á los que se ven representados en algunas alfarerías.

---

(1) Enrico Boman, en la página 689 de sus *Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert D'Acatama*. Tomo II Paris 1908, menciona este cuadro que tuvo oportunidad de ver en Buenos Aires y hace observaciones á propósito de estas partesanas y de las piezas en forma de estrella.

Para Boman este cuadro es también del siglo XVII, y constituye según, su modo de ver, un documento precioso para el estudio de los trajes y armas de los antiguos peruanos.



### El milagro

Según el mismo Garcilaso de la Vega (Cap. xxv del libro II de la 11 parte de los Comentarios Reales del Perú. Edición del año 1722, pág. 101), fuera del Padre Acosta, ningún cronista anterior ha dado cuenta de este portentoso milagro y de muchos otros, por lo cual el Inca se indigna expresándose en estos términos: «Siempre que me acuerdo de estas maravillas, y de otras, que Dios Nuestro Señor obró, en favor de los Españoles en aquel Cerco, y en el de los Reies, que adelante veremos, me admiro, de que los Historiadores, no hiciesen mencion dellas, siendo cosas tan grandes, y tan notorias, que en mis niñeces las oí á Indios y á Españoles, y los unos y los otros las contaban, con grande admiración: y en memoria dellas, despues del Cerco, dedicaron á Nuestra Señora, aquel Galpon, donde los Españoles posavan (y oi es Iglesia Catredal, de la Advocacion de Santa Maria de la Asumpcion) y la Ciudad dedicaron al Español Santiago, y cada Año, en su Día, le hacen grandisima Fiesta en Memoria de sus Beneficios».

En seguida relata las fiestas y hace mención de una pintura representando al apóstol á caballo derribando muchos indios, que se exponía en la plaza, y continúa: «La pintura dejé viva el año de mil y quinientos y sesenta, cuando me vine á España. El levantamiento del Inca, fué el año de mil y quinientos treinta y cinco y se acabó de treinta y seis; y yo nací el de mil y quinientos treinta y nueve, y así conocí muchos Indios y Españoles que se hallaron en aquella guerra y vieron las maravillas que hemos dicho y á ellos se las oí; y Yo jugué Cañas cinco años, á las fiestas del Señor Santiago, por todo lo cual me admiro de los que enbiavan Relaciones, que no las hiciesen á los Historiadores, de Cosas tan grandes, sino es que quisiesen aplicar así solos, la Victoria de ellas».

Según el mismo Garcilaso, el Milagro sucedió en la noche décima séptima «que los Indios tuvieron apretados á los Españoles, que no los dejaban salir de la Plaza». En el momento «en que Estando ya los Indios para arremeter con los Cristianos, se les apareció en el Aire Nuestra Señora con el Niño Jesus en brazos, con grandísimo resplandor, y hermosura, y se puso delante de ellos. Los Infieles mirando aquella maravilla, quedaron pasmados: sentian que les caía en los ojos un polvo, ya como Arena ya



Fig. 9

*Princesa Inca en traje nacional, según un cuadro conservado en el Cuzco (Perú)*

*F. de Castelnau. — Atlas antiquités des Incas, Plancha 58.*

como Rocio, con que se les quitó la Vista de los ojos, que no sabian donde estaban. Tuvieron por bien de volverse á su alojamiento, antes que los Españoles saliesen á ellos. Quedaron tan amedrentados que en muchos dias no osaron salir de sus Cuarteles».

Esta relación del Inca difiere en algunos detalles importantes de la del Padre Acosta, la cual está más conforme á lo representado en nuestro cuadro.

Según la transcripción del episodio hecha por el mismo Gacir-laso, el Padre Acosta refiere «que echando los Indios Fuego arrojado, sobre el Techo de la morada de los Españoles, que era donde es agora la Iglesia maior, siendo el techo de cierta Paja, que alli llaman Chicho (ha de decir Ichu) y siendo los Hachos de Tea mui grandes, jamas prendió, ni quemó cosa; porque una señora, que estava en lo alto, apagaba el Fuego luego: y esto visiblemente lo vieron los Indios, y lo dijeron muy admirados».

La tradición recogida por el P. Acosta es mucho más antigua que la de Garcilaso, y el simple cotejo de ambas así lo demuestra, pues en la segunda se ha perdido el episodio del incendio que es lo que hacía más importante la intervención de la Virgen, desde que para la parte esencialmente guerrera, á los Españoles para vencerles bastaba con el valiente y fiel apóstol, quien apenas terminó de acuchillar á los Moros en España, no pudo con su genio y se vino á América á continuar su interrumpida faena con los pobres indios.

El Señor Hildebrando Fuentes (1), en su conocida Monografía publicada por el Ministerio de Fomento del Perú, hace mención de este Milagro al hablar de la Capilla del Triunfo, Capilla que se halla al lado izquierdo de la Catedral de Cuzco.

La leyenda del Milagro, tal cual la publica el Sr. Fuentes, difiere también en sus detalles de las anteriores, aun cuando en ella se conserva en otra forma la acción del fuego; dice nuestro autor p. 167: «Cuenta la tradicion que el Inca Manco salió del Cuzco con numeroso ejercito al encuentro de Pizarro, que iba sobre la capital, despues del asesinato de Cajamarca».

«Al frente los dos ejercitos, Manco con escándalo de sus huestes, se pasó á Pizarro; no por miedo, que jamás los sintió el guerrero indio sino, tal vez, por ofrecimientos que le hicieron de la borla imperial».

---

(1) El Cuzco y sus ruinas. Apuntes geográficos, Históricos, Estadísticos y Sociales. Lima Imprenta del Estado, 1905.

«Y efectivamente, Manco fué emperador».

«Pronto se desengañó de los Conquistadores: presenció su rapacidad, su furia y sus abusos; comprendió que el mismo no era otra cosa que un juguete de sus torpezas; que fementidos eran su poder y su autoridad; y entonces Manco con uno y otro pretexto logró salir del Cuzco, y á poco volvió contra él, á la cabeza de muchedumbre numerosa y armada».

«Entonces principió el memorable sitio. Sabidos son los atrezos en que estuvieron los españoles, abrumados por el número, mas creciente cada dia, de los sitiadores; por la flechas encendidas que quemaban toda la ciudad, y por la disminucion lenta pero continua de sus bravos y ardientes defensores. Lo que dice la leyenda es que, cuando mas apurados estaban y cuando la desesperacion se apoderaba de los corazones mas animosos, descendió de los cielos la Virgen acompañada de San Santiago, patrón de los Españoles, y amparó á los Cristianos con tanta eficacia que las flechas incendiarias que los indios les arrojaban se volvian contra los agresores mismos y les causaban grandes estragos. Ante la divina visión y sus consecuencias, huyeron los sitiadores y el Triunfo, el ansiado Triunfo se declaró por los Españoles».

«Continua la tradicion diciendo que el lugar donde descendió la Virgen es el mismo que hoy ocupa la Capilla y que el sitio donde posó sus divinos pies está señalado por un cuadrado de ladrillos que se encuentra en la nave central, bajo del primer arco».

«De aqui el nombre de *Capilla del Triunfo*, en la que Valverde, siendo obispo de Cuzco fundó su primera catedral, en el mismo sitio que los indios conocian con el nombre de *Sunturhuasi* (Capilla del regocijo)».

«Dícese que los indios vieron descender á la Virgen y que, preguntandoles despues los españoles lo que habian admirado, no acertaban á explicarse; pero que en un tejido que hizieron, representaron el milagroso pasage. Este tejido fue guardado en el lugar en que se halla el marco de ladrillos, y se agrega que uno de los curas de la Capilla se lo hurtó».

Más adelante el señor Fuentes agrega:

«En la nave de la izquierda hay un cuadro de forma oval, que representa el momento en que la Virgen baja á proteger á los Españoles, sobre un coro de angeles y teniendo á su diestra al apostol Santiago y á su siniestra al profeta Elías.



Fig. 10

*Príncipe Inca en traje nacional, según un cuadro conservado en el Cuzco (Perú)*

*F. de Castelnau.—Atlas antiquités des Incas, Plancha 57.*

«A sus pies se ha pintado á tres principes y tres princesas del imperio incaico, adorandola con cirio en mano.

«La leyenda que se halla al pié del Cuadro dice: *Nuestra Madre y Señora de la Descencion que bajó de los Cielos á este lugar sagrado de Sundorhuasi*».

El tejido que hicieron los Indios, según la tradición, no sería en cambio una pintura? Porque difícilmente me parece que los Indios, por mejor tejedores que fuesen, hubieran podido interpretar por medio del telar, que es tan moroso y complicado, un episodio de esta índole, tanto más que, á pesar de todo el adelanto que habían alcanzado en ese arte, solo podían representar figuras muy convencionales y de contornos rectos.

Me inclino más bien á suponer que el tal tejido fuese un cuadro en cuya confección no dudo que entrase la mano de algún indio pintor en lo que se refriese á la parte etnográfica diremos; pero también, y á no dudarlo, allí también anduvo la mano de algún cristiano quien dirigiría la composición de la escena de acuerdo con las necesidades y exigencias de la Iglesia, la que, á no dudarlo, ni por un segundo, trató de aprovechar una oportunidad mejor para dejar recuerdo perdurable de uno de los acontecimientos más importantes de la Conquista desde su punto de vista.

Y tanto es así, que vemos al Obispo Valverde elegir ese lugar consagrado para fundar su catedral y al Padre Acosta conservar la tradición en toda su pureza, la que ya en tiempos de Garcilaso se había desnaturalizado.

El cuadro que hemos tenido la suerte de haber salvado, pintado en el Cuzco, según reza en la leyenda que tiene, está de acuerdo con lo que trae Acosta, y estoy tentado á suponer que es el mismo que hicieron pintar los indios y que falta en la Capilla del Triunfo.

Hurtado ó no por un cura, quién sabe cuándo ni por qué causa llegó hasta el Convento de nuestra tierra, pero por otro cuadro más ó menos del mismo tamaño compañero del anterior, que también poseo, cuadro que representa la batalla de Lepanto, se puede más ó menos conocer la fecha de su ingreso en el País.

Ese cuadro tiene una leyenda pintada muy posteriormente á su confección y en caracteres amarillo dorados muy distintos de los de otra leyenda que en un ángulo inferior tiene el mismo cuadro.

La leyenda original en letras blancas pintada á la derecha y debajo de la borda del primer buque cristiano, dice:

*La Batalla Nabal dada por el Prin<sup>o</sup>. (ipe) Y Sr. D. Juan de Austria*

y la inscripción posterior dorada que se halla pintada casi en el medio del cuadro entre los dos primeros buques combatientes dice:

*Soi De LA Virgen Del Rosario. Se LE DIO AÑO DE 1713  
Años PARA LA CAPILLA DE LA VIRJEN.*

Este cuadro de uso religioso, pues en él está representado el momento en que la Virgen con una especie de látigo se aparece á los turcos, seguramente hacía juego con el del milagro del Cuzco. Regalado al convento argentino en 1713, es de suponer que por lo menos hacía algunos años que estaba pintado antes de llegar á su destino.

Garcilaso no menciona nuestro cuadro sino el de San Santiago, de manera que forzosamente fué pintado después del año 1570, en que él confiesa haber visto este último.

Sin embargo, dos años después, en 1572, ya sabemos que los indios del Cuzco pintaban, según los preciosos datos que trae el ilustre Americanista Don Marcos Gimenez de la Espada, en su interesantísima introducción á las *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas*, publicadas por el Ministerio de Fomento de España con motivo del Congreso Internacional de Americanistas de Bruselas en 1879.

Allí vemos que el Virrey del Perú, Don Francisco de Toledo, enviaba en 1572 al Rey Felipe II, entre otras cosas, cuatro cuadros (paños de la pintura autorizados) representando los retratos de los Incas y sus mujeres y otra cantidad de figuras, los cuales aconsejaban al Rey que los transformase en tapices de Flandes para que «con mas perpetuidad quedase la verdad que en ellos va». Esto indicaría que por lo menos aquellos cuadros retrataban con toda fidelidad los asuntos que contenían.

En cuanto á los artífices, parece que merecían toda la confianza del Virrey cuando se animaba á proponer á Felipe II el envío de algunos de ellos «que aunque los indios pintores, no tienen la curiosidad de los de allá, que por la flemma y poca pesadumbre de su naturaleza, creo que gustaría vuestra majestad de tener algunos



Fig. 11

*Príncipe Inca en traje español del tiempo de la conquista, según un cuadro conservado en el Cuzco (Perú)*

*F. de Castelnau. — Atlas antiquités des Incas, Plancha 59.*



en las casas, de Aranjuez y el Bosque y el Pardo, no los he osado ynbjar sin licencia, que no es gente, con quienes menester, hacer mas asiento que dalles la comida y la manta con que se cubren».

El objeto de este envío era de que esos indios pintores pudiesen hacer la descripción gráfica del reino del Perú (1).

Los indios parece que tuvieron especial predilección por la pintura, pues todavía en 1852, tenemos el testimonio de F. Castelnau, quien hizo copiar en el Cuzco los cuadros de los príncipes Incas que se reproducen aquí por «un indien qui avait appris lui même l'art du dessin. Il ne pourrait rien composer, mais il copiait avec un talent et une exactitude fort remarquables» (2).

Estas palabras del ilustre viajero pueden aplicarse perfectamente á la factura de nuestro cuadro. La mano cristiana de un sacerdote ó fraile entendido en pintura ó de un pintor dirigido por él, trazó la composición de acuerdo con las necesidades religiosas, pero manos Indias que conocían muy bien los detalles etnográficos de sus paisanos hicieron el resto.

Todo lo que los Indios conocían á fondo: tipos, caras, trajes, armas, y hasta la fortaleza la copiaron bien, lo que tuvieron que imaginar lo hicieron bastante mal, el famoso galpón, los ángeles y los dos españoles. La virgen se salvó porque seguramente también la copiaron quizá de otro cuadro ó de alguna imagen.

No es difícil que los pintores indios que ocupaba el Virrey Don Francisco de Toledo ú otros contemporáneos hayan sido los autores de este cuadro. Hay detalles en él que sólo los que los hubieran visto han podido fijarlos con tanta fidelidad, á no ser que mucha parte de la indumentaria se hubiese conservado hasta una época muy posterior; pero de cualquier modo, este cuadro fué pintado á más tardar á principios del 1600, año más ó menos.

El milagro por sí solo constituía la razón de ser de la Capilla del Triunfo y seguramente hubo apuro en dejar constancia gráfica de él mientras que ese templo funcionó como Catedral.

La leyenda del cuadro expresa terminantemente que fué hecho

---

(1) Gimenez de la Espada cree que esos lienzos sirvieron á la ilustración de la obra de Antonio de Herrera y efectivamente en la portada de la edición de 1615 vemos una serie de retratos de los Incas, algunos de los cuales tienen algunos datos que nos pueden interesar como ya hemos visto.

(2) Atlas: Antiquites des Incas et Autres peuples Anciens. Trossième partie Paris 1852.

para esa capilla, pues dice... *tomando desde Entonces esta gran Señora con sus divinas plantas possession deste dichoso sitio consagrándole, acua memoria y Recuerdo* (imperecedero). *Erigió la piedad Española Este magnífico templo.*

La repetición terminante de la palabra *este* no deja lugar á dudas sobre que el cuadro estaba destinado al mismo lugar donde había sucedido el milagro, esto es, á la Capilla del Triunfo; de no ser así, la inscripción diría *aquel*, y la inscripción mencionaría, además, el lugar donde había sucedido el hecho, lo que se creyó innecesario desde el momento que en el Cuzco ya todo el mundo sabía la tradición, y colocado el cuadro en ese templo no había para qué mencionarlo.

Además, el Salmo escrito en el ángulo inferior izquierdo del cuadro y que dice:

Introibimus in  
tabernaculu (m) méu (m)  
adorabimus. In loco  
ubisteterunt pedes ei (us)  
P. S. L 131 (1).

indica claramente que su destino como cuadro fué ese para que cualquiera que entrase allí pudiera adorar el lugar donde estuvieron posados los pies de la Virgen.

En cualquier otra Iglesia no habría tenido ni razón de ser ese cuadro de carácter tan típicamente local, ni tampoco le hubiera venido bien ese salmo, tan oportuno.

La actual Catedral del Cuzco fundada en 1560, pero recién terminada noventa y cuatro años después, en 1654, seguramente hizo que la Capilla del Triunfo perdiese muchísimo de su importancia y á la traslación de un gran número de cosas de la Capilla al nuevo templo y á la importancia que tomó el culto de nuestra Señora de

---

(1) En las ediciones españolas de la Sociedad Bíblica Americana de Nueva York esta parte del Salmo de David no pertenece al Salmo 131 sino al Salmo 132. Las traducciones son: Año 1899, 7. «Entraremos en sus moradas, nos encorvaremos ante el estrado de sus pies».

Año 1900. Versión de Cipriano de Valera 7: «Entraremos en sus tiendas, encorvamos hemos al estrado de sus pies».

los Remedios, que intervino tan eficazmente en el gran temblor del año 1650, se debe seguramente el principio de la desaparición de este cuadro.

En la Sacristía de la Capilla del Triunfo se halla otro gran cuadro, que representa á la Ciudad del Cuzco en el momento de ser destruída por el terremoto, mandado pintar por Don Alonso Cortés de Monroy para memoria perpetua.

No es difícil que este último sustituyera al nuestro. En noventa años un milagro pierde mucho de su importancia, sobre todo, cuando otro más patente, después de un gran susto colectivo, mantiene por algún tiempo la tensión cerebral, un año, según la leyenda de ese otro cuadro, donde se expresa que además del primer remezón, que duró por espacio de tres credos, hubieron ese mismo día y noche cuatrocientos temblores y durante ese año la friolera de 1500.

Seguro estoy que en cuanto quedó listo este último cuadro, se descolgó sin muchos miramientos el nuestro, del que hartó estarían de verlo, y fué á parar á algún depósito de donde saldría años después todo empolvado, regalado ó sustraído para adornar á alguna pobre iglesia de la gobernación del Tucumán, generosa dádiva, quizá como de ropa usada que se regala sin dolor á algún pariente pobre.

Sin embargo, el milagro de la Conquista no podía quedar tan completamente olvidado, y quizá para no ser tan radicales, cambiados los tiempos y los gustos, optarían por dejar constancia de él en una forma convencional y en tamaño más reducido, haciendo pintar el cuadro que hoy existe, menos realista y bélico que el nuestro, trocando á los indios sus actitudes marciales por tranqui- las genuflexiones y transformando sus armas y teas incendiarias por inocentes velas.

De cualquier modo, creemos que bien vale la pena dar á conocer este documento etnográfico, que suponemos tan cercano de la época de la Conquista, en el que no sólo se refleja, aunque pálidamente, la última reacción del valor incásico, sino también una muestra más del espíritu religioso de aquellos tiempos y de aquellos hombres, cuyas proezas, á pesar de todas las crueldades que las acompañaban, asombran todavía, y cuyos hijos, al heredar esas mismas condiciones, pudieron repetirlas siglos más tarde para servir otros ideales.

JUAN B. AMBROSETTI.

Centenario de la Revolución de Mayo, 1910

2260

I - DIC 1947

