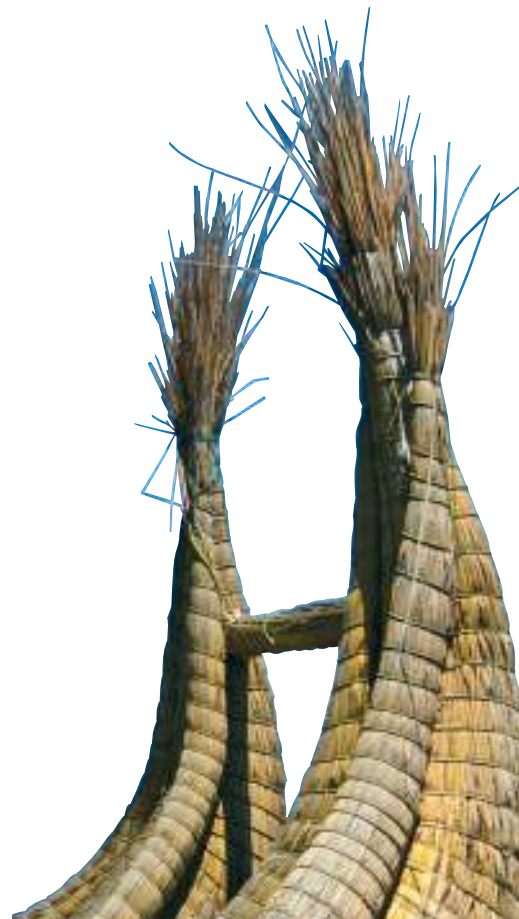


La Magia del Agua en
El Lago
Titicaca





La Magia del Agua en
El Lago
Titicaca





© Copyright

Banco de Crédito

Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 201213306

BANCO DE CRÉDITO
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

ISBN: 978-9972-837-23-4



La Magia del Agua en **El Lago Titicaca**

Jorge Flores Ochoa Teresa Gisbert

Roberto Samanez Argumedo Pedro Querejazu Leyton

Nicole Bernex Carlos D. Mesa Gisbert

Rodolfo Cerrón-Palomino Ramiro Molina Rivero

Marcela Olivas Weston Martti Pärssinen

Elías Mujica Barreda Rita del Solar

Luis Eduardo Wuffarden Carmen Beatriz Loza

Wálter Rodríguez Vásquez Claudia Rivera Casanovas

Christiane Lefebvre Jédu Sagárnaga

Virgilio Palacios Ortega Silvia Arze

Fernando Valcárcel Cergio Prudencio



COLECCIÓN ARTE Y TESOROS DEL PERÚ







Índice

Índice.....	IX
Presentación.....	XIII
Agradecimiento	XVII
Introducción / Jorge Flores Ochoa	XXIII
Introducción / Teresa Gisbert	XXVII
El hombre y la magia del agua	XXXI
El esplendor de Tiwanaku / Martti Pärssinen	1
La expansión.....	7
El Lago Titicaca. Una ubicación privilegiada / Nicole Bernex	9
Comunidades que viven en el lago y en torno al lago / Nicole Bernex	26
Lenguas y pueblos de la región circunlacustre / Rodolfo Cerrón Palomino	36
Lenguas y pueblos lacustres	37
Lenguas originarias y lenguas intrusivas	38
Actividades productivas: Pesca y otros / Nicole Bernex	42
Agricultura y pastoreo en el Altiplano / Jorge Flores Ochoa	50
Los <i>waru waru</i> o camellones	54

Pastores del altiplano	56
Comercio de la fibra	58
Categorías de los rebaños	61
La cocina en el lago Titicaca / Marcela Olivas Weston	62
La pesca en el lago Titicaca	65
Comida ritualizada	66
Técnicas para cocinar y el sabor de las comidas	67
La alimentación en la zona del lago Titicaca ayer y hoy / Rita del Solar	68
Tecnología agrícola y alimentación: época prehispánica	69
Costumbres y comida de hoy	72
Los kallawayas, terapeutas e intermediarios itinerantes de Suramérica / Carmen Beatriz Loza	74
Los primeros habitantes	79
Mitos del Altiplano / Jorge Flores Ochoa	81
Mitos históricos	82
El mito de Manco Capac y la fundación de Puno	87
Wiracochan, el Ser Supremo	89
Los mitos contemporáneos	91
Qollariy e Incariy	93
De Illapa a Tunupa: del rayo resplandeciente a las polleras multicolores / Ramiro Molina Rivero	95
Las narrativas de Tonopa a la Tunupa	96
Transformaciones del mito en el tiempo	105
Arqueología de la cuenca norte del Titicaca / Elías Mujica Barreda	109
Los primeros pobladores	110
El Formativo en la cuenca norte del Titicaca	112
Tiwanaku en la cuenca norte del Titicaca	117
Los señoríos altiplánicos	119
Tradición, ceremonialismo y vida cotidiana en la cuenca sur del lago / Claudia Rivera Casanovas	125
La colonización del territorio	126
Sociedades aldeanas y la emergencia del poder político y religioso	127
Chiripa, lugar emblemático de la consolidación socioeconómica y cultural	130
Tiwanaku, surgimiento y consolidación como Estado	132
Expansión y colapso de Tiwanaku	135
Los llamados Señoríos Aimara. Procesos de etnogénesis y articulación	136
Los incas: conquista, ocupación y nuevo orden	138
Pariti en el contexto regional tiwanaku / Jédu Sagárnaga	140
Indagación científica	141
Aproximaciones interpretativas	143
Las estructuras	144
Conclusión	145
El Titicaca en la mirada de los cronistas / Carlos D. Mesa Gisbert	147
Encuentro de culturas	159
Arquitectura entorno al lago Titicaca / Teresa Gisbert	161
La ciudad de La Paz	172
Arquitectura virreinal / Roberto Samanez Argumedo	177
Órdenes religiosas y evangelización inicial	178

Antecedentes peninsulares de la arquitectura religiosa	179
La arquitectura renacentista en la zona del lago	180
El barroco inicial en el sur andino	183
El barroco mestizo	189
El arte en el suroriente del lago Titicaca / Pedro Querejazu Leyton	197
La escultura	202
La pintura	204
Los retablos y púlpitos	210
De catequesis a invención iconográfica: la imagen religiosa en los templos del Altiplano peruano / Luis Eduardo Wuffarden	215
El arte misional: dominicos y jesuitas, 1570-1650	216
La «era Mollinedo» y su estela, 1675-1750	223
Últimas obras de construcción y renovación interior, 1750-1850	229
Arte, manos que tejen y modelan tradiciones	235
El arte textil de Acora, Juli y alturas / Christiane Lefebvre	237
Los textiles de Taquile: arte y memoria oral en el Titicaca / Wálter Rodríguez Vásquez	250
Memoria textil: historia y desarrollo (tejidos que «hablan» de la vida)	251
Cada quien teje, «lo que debe tejer»	254
La «faja calendario»: lienzo de comunicación	255
El mensaje de los íconos textiles	258
Trama y urdimbre, los hilos de la identidad. Arte textil en el sur del lago Titicaca / Silvia Arze	265
Trama y urdimbre, los hilos de la identidad	267
Textiles en Tiwanaku	268
Señoríos aimaras del Titicaca (siglos XII a XV). Collas y pacajas	270
El torito de Cheqa Pupuja / Jorge Flores Ochoa	278
La comunidad de Cheqa Pupuja	279
El toro de Pucara	283
La fiesta: Un espacio siempre compartido	289
Fiestas patronales, poder y ciudadanías en el entorno del lago Titicaca / Ramiro Molina Rivero	291
La mega fiesta del Señor del Gran Poder	294
Entre fuego y agua: La fiesta de Santiago de Guaqui	300
Instrumentos musicales aimaras / Cergio Prudencio	316
La fiesta en el Altiplano / Jorge Flores Ochoa	327
Mamita Cande	328
La patrona del pueblo. Virgen de Altagracia	341
Las cruces de Huancané	345
Tradición musical de Puno / Virgilio Palacios Ortega	352
Organología del departamento de Puno / Fernando Valcárcel	364
Instrumentos musicales en uso en el universo puneño actual	366
Notas	371
Bibliografía	379
Registro de Autores	387
Créditos	397

◀ Página VIII. *La Pietá*. Copia en aluminio del famoso grupo escultórico de *La Pietá*, esculpido en mármol por el renombrado artista italiano del renacimiento Miguel Angel Buonarotti, del cual no existen más que ocho réplicas exactas en todo el mundo. Pieza donada por Enrique Torres Belón. Catedral de Lampa, Puno₁.

▶ Página XII. Ángel. Detalle del retablo. Bernardo Bitti. Ca. 1586-1592. Capilla de Challapampa.



Presentación



El Banco de Crédito BCP en Perú y Bolivia unen esfuerzos para presentar el libro que lleva como título “La Magia del Agua en el Lago Titicaca”, trigésimo noveno volumen de la Colección *Arte y Tesoros del Perú*, que nos permite renovar los lazos de amistad entre nuestras instituciones.

El Banco de Crédito del Perú, desde 1995, integra el Grupo Credicorp, uno de los conglomerados financieros más importantes de Latinoamérica, que combina los negocios bancarios del Banco de Crédito del Perú y Atlantic Security Bank con los seguros que proporciona Pacífico Peruano Suiza.

El Banco de Crédito de Bolivia, inició sus operaciones en el mercado boliviano en 1994, luego de adquirir el Banco Popular. En dicho momento, esta última institución, se ubicaba en el puesto número trece en el sistema financiero del hermano país, más con el empuje de nuestro excelente equipo de profesionales, que implementaron una serie de medidas de desarrollo empresarial con el objetivo de sentar las bases necesarias para otorgar el mejor de los servicios a sus clientes, convertido ya en el Banco de Crédito de Bolivia, fue ganando la confianza de los mismos hasta ubicarse entre los principales bancos bolivianos. Entre estas medidas, en el año 2000 inició un proceso de innovación tecnológica sin precedentes por lo

que actualmente está dotado de la más moderna tecnología bancaria disponible y su sistema informático se encuentra interconectado al del BCP. Por otro lado, el banco boliviano emprendió un proceso de repatriación de los jóvenes talentos que emigraron entre 1970 y 90 al extranjero, profesionales sólidamente formados en centros académicos de gran renombre.

No es ésta la primera oportunidad en la que nuestros Bancos participan por igual en un evento cívico, religioso, educativo o cultural, por la afinidad que existe entre los pueblos que circundan el lago. Por otro lado, no es casual que el libro, cuya presentación hoy convoca a ambas instituciones, verse sobre el tema del lago Titicaca y la magia de sus aguas, que simboliza la frontera entre sus dos países y culturas pero a la vez el nexo, vehículo de comunicación y teatro en el que sus imaginarios y prácticas culturales se retroalimentan. Como las poblaciones asentadas a su lado norte y sur, y las culturas Inca y Tiahuanaco, vecinas y hermanas, ambas instituciones tienen matices de carácter particular pero comparten un origen común y sobre todo los mismos ideales y expectativas, que celebramos a través de la publicación de este libro.

En esta ocasión, como era de esperarse, se ha conformado un equipo de investigación integrado por académicos de ambas nacionalidades. Por un lado, el grupo boliviano, está dirigido por la renombrada doctora Teresa Gisbert, quien ha colaborado ya con la Colección *Arte y Tesoros del Perú* en cinco oportunidades, proporcionándonos no solamente textos sino brindándonos su apoyo para lograr reproducir fotografías de las obras de arte que se conservan en las iglesias y repositorios religiosos que hay en todo Bolivia. Estas expresiones de amistad se reafirman ahora en nuestros dos países al editar este libro, como homenaje a la relación existente entre el Banco de Crédito BCP de Perú y de Bolivia. La doctora Gisbert, ha recibido el apoyo de un equipo de profesionales, mujeres y hombres, entre los cuales se encuentran los distinguidos estudiosos del arte doctor Pedro Querejazu y el doctor Ramiro Molina. Por el lado peruano, dirige el equipo de investigadores el antropólogo doctor Jorge Flores Ochoa, quien fuera condecorado con el Grado de Gran Cruz por su notable labor académica y de investigación sobre las diversas expresiones de la cultura popular y el folclore de las culturas andinas. También integran el grupo de investigadores peruanos, académicos de la talla del arquitecto Roberto Samanez y de la antropóloga Lisy Kuon quienes, junto a Flores Ochoa, han colaborado en esta colección en cinco ocasiones previas. Por último, los trabajos del equipo peruano se enriquecen con los ensayos de un grupo de profesionales de varias generaciones, que tienen actividades muy importantes en todo lo que se refiere a cultura viva en la zona, como el folclore, la medicina tradicional, el arte popular, entre otros temas.

Debemos resaltar, el riguroso trabajo realizado por el Dr. Rodolfo Cerrón Palomino así como, la colaboración de Nicole Bernex y Marcela Olivas, que estuvieron presentes en la zona del Lago Titicaca, lado peruano y lado boliviano para las primeras coordinaciones del proyecto de este libro. Igualmente, el aporte incondicional brindado por Wálter Rodríguez en las diversas gestiones realizadas con las autoridades cívico y religiosas de Puno.

Como ha sido desde el nacimiento de esta serie de libros en 1973, queremos expresar nuestro orgullo por la publicación de esta obra que contribuye a difundir la

riqueza histórica y cultural de la zona del altiplano, y que descubre para nuestros amigos y lectores un mundo maravilloso de creación permanente que se encarna en los motivos de sus fiestas religiosas y civiles y los coloridos trajes y máscaras que utilizan en ellas hasta los pobladores de los pueblos más pequeños. Con gran criterio, en los últimos años las máximas autoridades internacionales han abierto un nuevo horizonte al crear las vías que permitirán que los grupos sociales organizados puedan ser distinguidos por las expresiones artísticas que los hacen únicos, entre las cuales destacan los programas de turismo vivencial, en los que se muestra a los turistas nacionales y extranjeros la proverbial hospitalidad de quienes habitan en el Altiplano. Estas actividades representan la celebración del vínculo fraterno entre la institución peruana y la boliviana.

Deseo renovar nuestro agradecimiento a las autoridades del Ministerio de Cultura; a los representantes de la Iglesia y a nuestros amigos y clientes que año a año nos reiteran su apoyo en las actividades culturales que el Banco de Crédito con orgullo promueve; asimismo expresar nuestra gratitud a los directores de los museos e instituciones vinculadas a la cultura en Bolivia.

Dionisio Romero Paoletti

Presidente del Directorio

Lima, noviembre de 2012.



Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades y a las personas vinculadas a los proyectos culturales por su renovada colaboración; algunas de ellas podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

COLABORACIÓN INSTITUCIONAL

En el Perú

Arzobispado de Puno: Monseñor Jorge Pedro Carrión Pavlich, Obispo; Arzobispado del Cusco: Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, Obispo; Prelatura de Juli: Monseñor José María Ortega Trinidad, Obispo; Ministerio de Cultura, Dirección Regional de Cultura - Puno: Arquitecto Gary Francisco Mariscal Herrera, Director Regional; Pbro. Artemio Quispe Huamán - Canciller Obispo; Prelatura de Ayaviri-Puno: Monseñor Kay Martín Schmalhausen Panizo, Obispo; Celso José Luis Calle Chaparro, Vicecanciller; Biblioteca Nacional del Perú: Doctor Ramón Mujica Pinilla, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Doctora Carmen Arellano H., Directora; Museo Municipal «Carlos Dreyer» Puno: señor Juan Carlos Pizarro, Administrador; Municipalidad Provincia de Puno, Gerencia de Turismo y Desarrollo Económico: señor Wilder Ignacio Velazco, Gerente; Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cusco: Dr. German Zecenarro Madueño, Rector, Eva León Farfán, Directora; Museo Etnológico de Altiplano, Rolando Colquehuanca Apaza, Director; Con-

vento Santo Domingo-Cusco: Reverendo Padre Luis Enrique Ramírez Camacho OP, Prior; Parroquia San Juan Bautista de Huaró: Reverendo Padre Oscar Francisco Morelli Muller, Párroco; Municipalidad Distrital de Capachica, Srta. Ruth Quispe Paucar; Comunidad de Ceramistas de Cheqa Pupuja; Asociación de Artesanos Depositarios de la Tradición Textil de la Isla de Taquile: Sebastian Marka Yucra y Agustina Huatta Flores; Casa del Corregidor, Puno: Ana María Pino; Hotel Quelqatani, Eduardo Pineda, Gerente;

En Bolivia

En La Paz: Arzobispado de La Paz: Ilmo. Monseñor Edmundo Abastoflor, Arzobispo; Museo de Arte Sacro de la Catedral de La Paz: R.P. Jaime Huallpara; Iglesia de la Santísima Trinidad del Gran Poder: R.P. David Marcelo Ríos / R.P. Pablo Agramont; Iglesia de Santo Domingo: R.P. Ramón Herrera; Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF, La Paz: Ramiro Molina Rivero. Director / Freddy Maydana, Curador de colecciones; Museo Nacional de Arte, La Paz: Édgar Arandia Quiroga. Director / Fátima Olivárez y José Bedoya. Curadores; Gobierno Autónomo Municipal de La Paz: Wálter Gómez, Oficial Mayor de Culturas; Dirección de Espacios Culturales Municipales: Leonor Cuevas, Jefe de la Unidad de Museos Municipales; Museo de Metales Preciosos Precolombinos: Dágner Salvatierra, Responsable; Museo «Casa de Pedro Domingo Murillo»: Jaime Quispe, Responsable; Convento de San Francisco de La Paz: Orlando Cabrera, OFM. Guardián; Centro Cultural San Francisco, La Paz: José Luis Ríos Cambeses, Director Ejecutivo.

En el Departamento de La Paz: Santuario de Copacabana: R.P. René Vargas, OFM, Guardián; Gobierno Autónomo Municipal de Caquiaviri: Edwin Churqui Chuqui, Alcalde; Provincia Manco Cápac: Comunidad de Chissi; Iglesia de San Pedro y San Pablo de Tiahuanaco: R.P. Paulino Quito; Sitio Arqueológico de Tiwanaku: Museo de Sitio; Sitio Arqueológico Kewayá; Sitio Arqueológico y Museo de Sitio de Isla Pariti; Sitio Arqueológico de Chiripa; Sitio Arqueológico de Isla Coati; Sitio Arqueológico de Conco Huancane; Iglesia de Santiago de Guaqui: R. P. Celso Garcilazo Quispe; Iglesia de Jesús de Machaca: R.P. Fabio Garvari, Párroco; Iglesia de Laja: R. P. N'ghaba Beguem, Párroco; Iglesia de Carabuco: R. P. Roberto Ledesma Montalvo, Párroco.

En Sucre: Museo ASUR. Sucre: Dra. Verónica Cereceda, Directora / Gonzalo Montero, Curador;

COLABORACIÓN PERSONAL

En el Perú

Juan M. Ossio, Silvia Stern de Barbosa, Roberto Elias Piperis, Wálter Rodríguez Vásquez, Marcela Olivas Weston, Marianella Romero Guzmán, Gilda Jiménez Sardón, Elizabeth Kuon Arce, Lisseth Gavilán, Antoine George, Omar Rios, Víctor Yañez, Adhemar Nájjar Jiménez, Gino Nájjar Vizcarra, Yemira Nájjar Vizcarra, Mario Núñez Mendiguri, Percy Paz Flórez.

En Bolivia

Colección Ballivián de Gutiérrez; Colección Iturralde Costa; Colección Clemencia Ernst de Montenegro; Colección Mesa - Gisbert.

En el extranjero

Brown University: Jhon Carter Brown Library, Imaging Department: Jhon Minichello; Frank Charton; Denver Art Museum.



◀ Página XVI. Negritos, carnaval de Taquile.

▲ Carnaval del centro poblado de Jayllihuaya.









Introducción

Jorge Flores Ochoa

La región que tiene como articulador al Lago Titicaca posee características culturales propias, desde el remoto pasado. Abrigos y cuevas conservan huellas de antigua ocupación humana. En los alrededores de la ciudad de Puno, las pinturas parietales muestran escenas de caza de camélidos. Su antigüedad que puede alcanzar os 8000 años antes del presente. En las planicies de Pucara, se gestó el urbanismo alto andino y en las chullpas, estructuras funerarias descansaron los jefes de los señoríos regionales.

La *Visita de Chucuito* documento administrativo colonial de 1567, al territorio *lupaqa* de habla aymara, sustentó la formulación del *modelo del control vertical de pisos ecológicos*. La posición ecuatorial de los andes centrales modifica la altitud, permitiendo formación de sociedades complejas con densa población a más de 3800 msnm.

Las gélidas planicies fueron domesticadas, transformándolas en jardines productores de alimentos. Las *qocha* –lagunas artificiales– con los *waru waru* –camellones– prueban habilidad para manejar aguas pluviales y hacer campos para el cultivo intensivo. Elaboradas técnicas agrícolas permitieron cultivar granos y tubérculos, dando nacimiento a sociedades complejas de formación estatal, que culminó con el Tawantinsuyu, el Imperio de las Cuatro Partes del Mundo.

La puna alta, de pastos naturales, alimento básico de los camélidos sudamericanos, permitió la ganadería de rebaños de miles de llamas y alpacas. Existieron «indios ricos» poseedores de rebaños hasta de 20,000 cabezas, como señalan documentos administrativos del gobierno colonial del siglo XVI. Cifra fabulosa que no se logró en tiempos modernos.

El lugar y momento donde las vicuñas fueron transformadas en alpacas y los guanacos en llamas, no está aún resuelto. Las pocas investigaciones de arqueología y paleozoología, proponen que el proceso de domesticación se desarrolló en la puna de Junín, en la sierra central del Perú. Deberá investigarse en el altiplano, donde la población de camélidos silvestres y domesticados siempre fue la mayor de los andes, desde tiempos históricos hasta el presente.

Las vicuñas fueron del estado inca. Con su fibra una de las cuatro más finas del mundo, se tejieron los mantos de los reyes incas. El *chako* del *tiempo del inga*, se efectuaba por mandato real. Las vicuñas se liberaban después de su trasquila. En la puna alta existen evidencias de los corrales utilizados en la esquila real. Son los conocidos «embudos». Dos muros de longitud variada convergen en un corral. Las vicuñas son arreadas por centenares de pastores al corral, para ser esquiladas y luego puestas en libertad. Es el famoso *chaku real*, dirigido por el Inca.

El paso de cazadores recolectores a sociedades estatales y desarrollo urbano, se realizó en menos de ocho mil años, como parte de la *precocidad andina*, así calificada por investigadores del pasado andino. El proceso culminó en con una de las cuatro civilizaciones originales del mundo.

El recorrido mítico de Manco Qhapaq y Mama Oqlló, simboliza la permanente relación de valles quechuas, productores del sagrado maíz, con qollas y aymaras de las alturas, cultivadores de granos, tubérculos y pastores de llamas y alpacas.

En tiempos históricos la interacción se intensificó. El arrieraje unió la ciudad de Nuestra Señora de La Paz con Puno y el Cuzco, llevando y trayendo bienes materiales, creando lazos sociales y culturales que perduran hasta hoy. La coca de los valles de Paucartambo fue a las minas de plata. El ir y venir de *trajinantes* fue intenso. La lista y cantidad de bienes que iban y traían entre el altiplano y los valles sur andinos, muestra su intensa relación. El nacimiento de las repúblicas modernas, debilitó los lazos, mas no los pudo cortar.

Esta permanente relación, explica la devoción por la *Sumac Mamita* de Copacabana en la pequeña población de Cochacarcas, en las profundidades del departamento de Apurímac, bastante distante del altiplano. El templo de advocación a la Virgen de Copacabana, resalta por su dimensión y belleza, en un lugar de escaso desarrollo urbano. La historia del culto evidencia antigüedad e intensidad de vínculos con la Virgen del Lago Titicaca.

Estas devociones muestran la continuidad de vínculos centenarios. El Señor de Huanca, otro culto popular, en un estrecho sector del valle del Vilcanota en el Cuzco, es destino de peregrinos bolivianos cada setiembre y su imagen tiene lugar en el templo mercedario de La Paz. Este Señor procede de Huanca en el Cuzco, es el médico que sana al minero boliviano. Buscándolo encuentra que es la imagen de Cristo crucificado, pintada en un peñasco.

◀ Página XXII. Fragmento del óleo en lienzo de 3.14 m. x 2.20 m. del pintor alemán CARLOS DREYER COSTA. Fue propietario del actual Museo Municipal «Dreyer».

▶ Página XXVI. Lienzo con el escudo nobiliario de los Guarachi existente en la Colección Particular de la Paz.

La Virgen de la Alta Gracia de Ayaviri, área quechua del altiplano, es la escultura que un creyente boliviano llevaba al Cuzco. El peso que adquirió impidió continuara el viaje. Este suceso se interpretó, como voluntad divina de quedarse en Ayaviri. La devoción por la Virgen de la Alta Gracia, es una hermosa fiesta.

La ciudad de Puno tiene al *tradicional Cerrito de Huaqsapata*, como su *Achachila* de aymaras y *Apu* de quechuas. Referente emblemático en poemas y canciones, de paseos campestres, reunión de pandillas carnavalescas y pétreo pedestal del monumento a Manqo Qhapaq. Por encima está el Cancharani protector de la ciudad de Puno. Montaña que inspiró el inicio verso del Himno de Puno:

Besa el Sol las cumbres del Cancharani
Fulge Puno, rica ciudad de plata,
De oro tejieron sus nervios los Incas,
*Tierra de luz, pensamiento y libertad.*¹

Juli es otra ciudad de abolengo histórico, cabecera del antiguo reino lupaqqa de habla aymara. Sus hermosos templos, recuerdan la importancia y el rol que tuvo en la evangelización del nuevo mundo. Fue centro de intensa actividad misionera y cultivo de las artes de la Compañía de Jesús. Ludovico Bertonio, miembro de la orden, estudió el aymara y escribió el primer *Vocabulario DE LA LENGVA AYMARA* publicado en 1612.

Los jesuitas trasladaron su empresa misional, probada en el altiplano, al oriente boliviano y tierras paraguayas. Templos y exquisita música barroca, son legado de su tarea misional y celo evangelizador.

Muchas otras ciudades y centros menores, exhiben características propias, que las singularizan. Los templos sorprenden, como el de Huancané en la orilla oriental del lago Titicaca. La sencilla planta externa contraste con el interior. Verdadera sorpresa. La nave luce hermosos retablos dorados unos barrocos y otros clásicos. En los muros laterales penden pinturas coloniales de excelente factura, en excelente estado de conservación.

El templo y la amplia plaza de Huancané son centro de la celebración de las Cruces, los *Tatito*, padres de los devotos, que se tienen por de sus hijos. Esta fiesta es la mayor expresión de la devoción por la cruz en el altiplano. La ciudad se convierte en espacio ceremonial con una vía procesional que conduce a la cumbre del Phoki Paca, el *achachila*, majestuosa cumbre donde velan las cruces en noche de intenso frío.

La sacralidad del tiempo y el espacio resalta por la solemnidad musical que brota de las cañas de las *tropas de sicuris*. Mención especial a los *Chiriguanos*. Fugaces partícipes de la celebración. Ejecutan música de grave belleza, con zampoñas de gran tamaño. Encabezados y dirigidos por el guía, desarrollan evoluciones al paso ligero, mientras ejecutan la música venida del pasado.

El arte mayor de templos católicos, celebraciones patronales, armoniza con el de tierra adentro y de isleños del lago Titicaca. Los ceramistas de Cheqa Pupuja, crearon el singular Torito de Pucara, que luce orgulloso en museos, galerías de arte y techos de casas campesinas y urbanas. Los tejidos de la isla Taquile, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, son otra muestra del valor del arte altiplánico. Estas creaciones son magníficos ejemplos de una cultura con profundas raíces hundidas en el tiempo y de permanente presencia del espíritu de aymaras y quechuas, constructores del proceso civilizatorio en el altiplano del Lago Sagrado del Titicaca.

Ala Real y principal de las Indias
de la Nueva España, Tercera de
los Reyes de España y de
los de Castilla y León.

Y en esta obra se debe entender
que a doce mil de a quatro de
Mire de Campo D. Juan Fern. Guzman,
y de sus sucesores.



Introducción

Teresa Gisbert

Tres puntos definen la cultura y la historia de la zona andina: Cuzco, Potosí y el lago Titicaca. Las conexiones ecológicas y lingüísticas que aún perviven son el testimonio de una larga relación a través de la historia. Estamos en un escenario especial dentro de la geografía del continente. En este escenario nació el imperio de los incas. A partir del siglo XVI Potosí tuvo el control económico mundial, y hoy persiste una identidad quechua y aimara que parece haber vencido al tiempo. La selva, el antiguo Antisuyo, representa el futuro.

El período prehispánico tuvo una evolución propia a orillas del lago Titicaca, desde las culturas de Chiripa y Wancarani hasta culminar en Tiahuanaco, pasando por Pucara. Tiahuanaco llegó al norte de Chile y al Perú y abarcó el oeste de Bolivia. La gran sequía del año mil y las migraciones que subieron del suroeste terminaron con estas culturas. En lugar de magníficas tallas en piedra se construyeron chullpares para los entierros, y pucaras en las alturas. Se impuso el aimara y el puquina quedó relegado. Nacieron diversos señoríos, primando finalmente el de los Collas. Otras etnias se levantaron, como los Pacajes con los caciques Guarachi, y los Lupacas con su jefe Cari.



Viracocha, sexto Inca, llegó al Collasuyo para mediar entre el Señor de Hatuncolla y Cari, quien viniendo del sudoeste invadió las islas y se enfrentó al Señor de los Collas vencéndolo, por lo que Viracocha pactó con él y se retiró. El Inca Pachacuti consolidó la conquista de la zona lacustre ocupando las islas.

Túpac Inca Yupanqui, décimo Inca, es quien conquistó Charcas, pues ante la resistencia de los aimaras, reunidos en Caquiaviri, desvió sus tropas por Chile y con ayuda de los Carangas penetró en el altiplano. Junto a la cordillera, quedan varios chullpares que llegan hasta el pie del volcán Sajama, están contruidos con técnica aimara y decorados con diseños incaicos.

En la historia de Bolivia hay un paréntesis llamado «colonia» o «época virreinal» que define la incorporación de los Andes –a través de España– a la civilización occidental. La adaptación fue dura y larga. Los mecanismos fueron varios: los caciques entraron al nuevo sistema sin renunciar a sus privilegios, además eran señores de su comunidad y por lo tanto tenían el control de la mano de obra, sin la cual la estructura virreinal no era posible. Los indígenas también se incorporan culturalmente, aunque en menor escala; buen ejemplo de ello es Francisco Tito Yupanqui, escultor que elaboró la *Virgen de Copacabana* y que nos dejó la primera y única autobiografía de un artista colonial. Él, desciende de incas y nacido en tierra de aimaras, en su relato –recogido y publicado por el cronista Ramos Gavilán (1623?)– nos dio testimonio de las dificultades que tenía un indígena para ser reconocido en una sociedad que, además de ser extraña, controló lo que hoy llamaríamos el Estado. El directo lenguaje de Tito Yupanqui muestra, como hiciera Guamán Poma, lo difícil que era expresarse en un lenguaje ajeno. Tito Yupanqui expuso sus quejas y al mismo tiempo, tomó una decisión más allá de toda posibilidad. Cuando rechazado por el Obispo de Chuquisaca, enseñó su obra a los colegas españoles, que comentaban: *«e me lo tomaba cada un español, é lo reian di merarlo é me lo dejeron que los naturales no pueden hacer el imágenes del vergen, ne voltos y luego estove medio desmayado...»* Esto ocurrió antes de 1584 que es cuando Tito Yupanqui elaboró imagen de la Virgen que, finalmente, fue entronizada en Copacabana. Tito Yupanqui trabajó en torno al lago, por los mismos años que Bitti pintara en Juli.

Con el descubrimiento del Cerro de Potosí, 1545, y bajo el gobierno del Virrey Francisco de Toledo, 1572, nació la mita. Los indios sujetos a este sistema, de 14 provincias desde Cuzco hasta Potosí, atravesaron el altiplano llevando la angustia de quienes habiendo vivido bajo el sol tenían que entrar a las entrañas de la tierra. Era un servicio de cuatro meses, cada siete años, pero a medida que mermaba la población indígena este servicio se hizo más frecuente. Esa es la parte oscura de una sociedad que, por otro lado, fundó universidades, hizo historia, creó una arquitectura original; mientras los vencidos conservaban lo suyo incontaminado: querus y textiles. Así nació el gobierno de las dos repúblicas que reconoció la diferencia de ambas partes, tanto en lo urbano como en lo social. Así vivió el entorno andino durante más de dos siglos hasta la conformación de la sociedad actual.

Mientras los indígenas tenían que adaptarse al nuevo sistema, los españoles luchaban entre ellos por el poder y las riquezas. Terminada esta primera etapa

el devenir del tiempo transcurrió lleno de inevitables concesiones para lograr la convivencia. El problema religioso tomó el primer plano: se destruyó el ídolo Copacabana, que adoraban los antiguos pobladores del lago, y que tenía forma de pez y rostro humano «*destroncado de pies y manos*», y se entronizó la Virgen María que lleva el nombre del ídolo. Se destruyó también el templo del Sol, levantado por los incas, y sobre él se construyó la Basílica de Copacabana, creando símbolos de doble lectura que perviven hasta hoy: como la *Virgen-Cerro* que representa a tanto a la Virgen María como a la Pachamama.

Por otra parte, en los Andes se inventó la forma de Sol para la Custodia Eucarística, no usada hasta entonces en Europa. En ella está Cristo rememorando a su vez el antiguo culto al Sol. Para los cristianos Cristo es el Sol de Justicia. Con esta misma lógica, después del milagro del Sunturhuasi, el apóstol Santiago se identificó con Illapa, dios del rayo. Tunupa, dios del Collasuyo, fue asimilado con San Bartolomé. Tunupa que con su cuerpo abrió el río Desaguadero para hundirse en el lago Poopó; del que una tradición dice que reapareció en la costa del Pacífico, donde el cuerpo empalado del dios se convirtió en palmera.

Todos estos mitos quedan hasta ahora mientras la estructura colonial cambió la forma de vida, explotó las minas, construyó templos y algunos enfrentamientos tuvieron lugar a orillas del lago Titicaca, como la batalla de Huarina, que le dio un triunfo efímero a Gonzalo Pizarro. Fueron glorias pasajeras que se opacan frente a la poderosa estructura del Virreinato. La población indígena no perdió la esperanza de reconstruir el imperio y así, a fines del siglo XVIII, se levantaron Túpac Amaru y Túpac Catari, anunciando el fin de una larga etapa.

En el siglo XIX, el lago Titicaca fue escenario de batallas definitivas como la de Guaqui que le dio la victoria a Goyeneche frente a las tropas argentinas, tropas auxiliares que intentaban mantener Charcas bajo el control del Virreinato de La Plata. Años después el Mariscal Andrés de Santa Cruz, luchando ya al lado de los patriotas, venció en Zepita a las tropas realistas.

Desde entonces, el lago Titicaca es un espacio compartido entre Bolivia y Perú, con una frontera en medio de las aguas, invisible en medio de testimonios de grandes culturas, de iglesias espectaculares como la de Pomata y de estructuras singulares como la de Copacabana. En ambos lados se habla aimara, en ambos lados se venera a la *Virgen de Copacabana*, se celebran las «diabladas» y se baila en ambos lados. Los nombres se han cambiado, la isla Titicaca (mansión del tigre) se convirtió en la isla del Sol, el lago Puquina se llamó lago Titicaca; hay islas en que conservan tradiciones como Suriqui, donde aún construyen naves de totora, testimonio del pueblo Uru. La isla Pariti guarda cerámicas «sacrificadas» durante la cultura Tiahuanaco que, sorprendentemente, nos revela una interculturalidad hasta hoy no conocida. Allí están los pueblos selváticos con sus tembetás, también hay piezas de cerámica que nos recuerda a Huari, y formas realistas que compiten con los moches.

En la zona del Lago, los bailes son los mismos, la lengua es la misma, la música es la misma y la dieta alimenticia también es la misma: chuño y bogas. Estas últimas se recogen todavía en barcos de totora que nos remontan a tiempos que, aunque lejanos, están presentes.





El hombre y la magia del agua



El esplendor de Tiwanaku

Los cronistas españoles e indígenas recopilaron varias historias y mitos sobre Tiwanaku y el lago Titicaca, y en ellos se dice que el mundo fue creado por esos lugares. Relatan que los incas midieron las distancias y Tiwanaku se situaba en el centro de su imperio y, por su prestigio y su posición privilegiada, solían juntarse en este sitio. Por eso Tiwanaku, igual que el Titicaca, son frecuentemente considerados sagrados entre los habitantes del área. La verdad es que la región del lago ha jugado un rol muy importante en la formación de sociedades complejas en el área andina. Aunque la cuenca del lago se sitúa a una altitud media de 4.000 metros sobre el nivel del mar, cerca del límite extremo para el cultivo y la vida humana, en el pasado se estableció allí una densa población.

Desarrollo de Tiwanaku: de formativo a urbano

Entre los años 1500 y 100 a.C., en la península de Taraco (Bolivia) floreció la cultura conocida como Chiripa, exponente de una tradición religiosa llamada «Yaya Mama» o «pajano», que se caracteriza por templos semisubterráneos, sin techo, y por estelas

◀ Fig. 1. Cabezas clavadas que adornan el Templo Semisubterráneo en el complejo Kalasasaya, Tiwanaku, Bolivia.

y esculturas de piedra, cuya iconografía representa seres semihumanos, serpientes, peces, sapos y rheas. Los objetos de esta tradición formativa eran considerados como sagrados y, en general, constituían elementos del culto a la lluvia y a la fertilidad.

Además, para entender el desarrollo de Tiwanaku hay que reconocer la importancia de la cultura Pucara, que floreció en el noroeste del lago (Perú) entre los 200 a.C y 200 d.C. Pucara adaptó la tradición Yaya Mama, estableciendo nuevas convenciones en la representación iconográfica de las divinidades en su escultura y cerámica, como deidades con báculos, rostros radiantes y personajes de perfil con atributos de felino, ave y pez/serpiente, al igual que un personaje sacrificador con un trofeo.

Durante la última fase formativa, conocida como Tiwanaku III (100-400 d.C.), los habitantes de Tiwanaku estuvieron en contacto con Pucara, adoptando parte de su estilo iconográfico y convenciones religiosas; incluso algunas estatuas y estelas fueron transportadas de Pucara a Tiwanaku. Además, los habitantes de Tiwanaku empezaron a construir ya en esta época, si no antes, cuando la cultura Chiripa todavía estaba floreciente, el templete semisubterráneo siguiendo el modelo original de Chiripa, pero a través de contactos con Pucara. Luego, en el siglo V, el templete fue remodelado con rasgos típicos de la cultura Tiwanaku (Fig. 3).

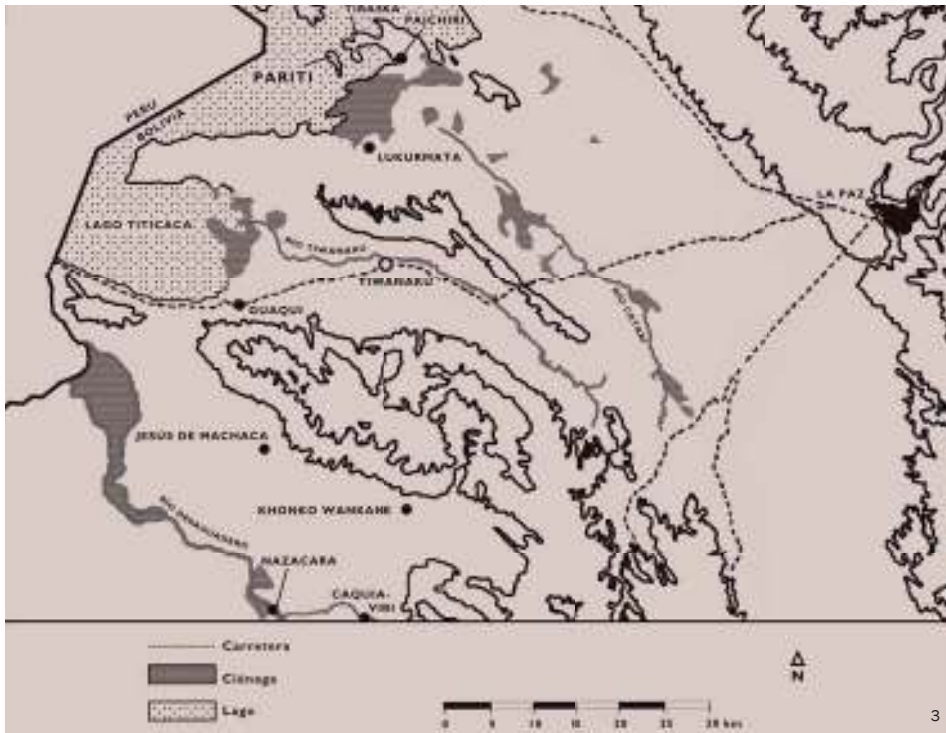
Este templete tiene una planta rectangular de 28 x 26 m con una profundidad de casi 2 m. En el fondo se descubrió un sistema de drenaje conectado con canales subterráneos que conducen hacia el río Tiwanaku. Las paredes están adornadas con 175 cabezas-clava (Figs. 1, 2), y en el centro del patio se erigen varios monolitos. Uno de ellos pertenece a la tradición Yaya Mama, pues representa a un hombre barbado, con dos serpientes a los lados. Así, si el templete no hubiera sido construido ya antes de la era cristiana, cuando la cultura Chiripa florecía, se debe

▼ Fig. 2. Detalle del templete semisubterráneo de Tiwanaku.

▶ Fig. 3. Ubicación de Tiwanaku.

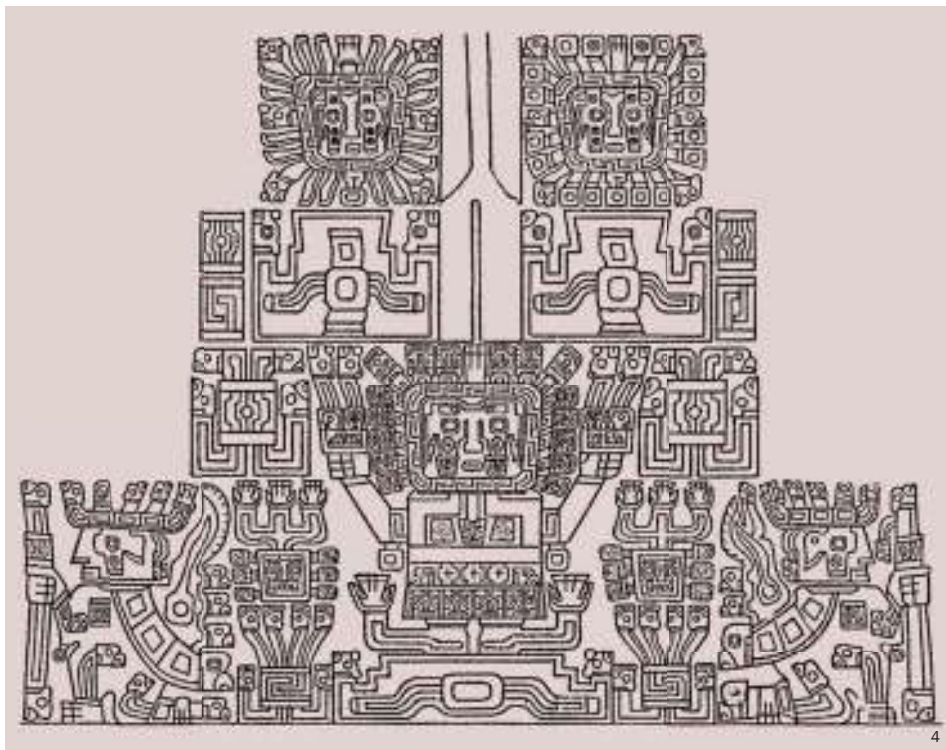
▶ Fig. 4. Figura central en la espalda del monolito Bennett.



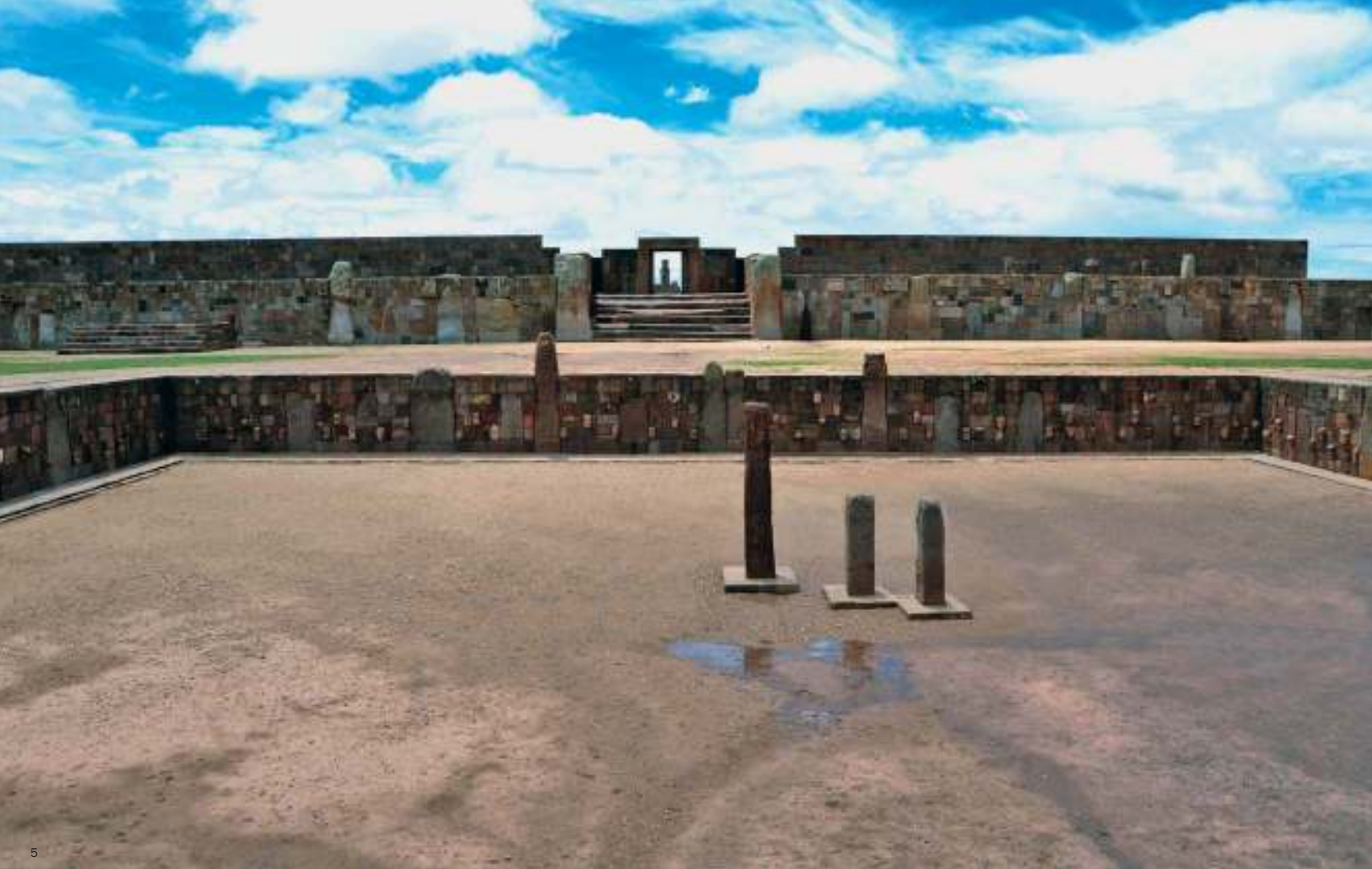


considerar la probabilidad de que esa estela hubiera sido traída a este lugar desde las orillas del lago, igual que ocurrió con una parte de la estela Rayo, encontrada también en Tiwanaku, pero cuya base se encuentra en Arapa, cerca de Pucara del Perú.

En el templete destacaba por su gran tamaño el monolito Bennett, bautizado así en honor a su descubridor. Representa el estilo clásico del arte de esta cultura (Tiwanaku IV, 400-750 d.C.). La figura central grabada en la espalda del monolito exhibe serpientes o peces en su tocado y plantas que crecen desde sus pies (¿maíz?) (Fig. 4). El tocado del monolito exhibe símbolos ictioformes o de serpientes. En la mitología andina, los peces suche o catfish poseen la capacidad mágica de transformarse en serpientes, y viceversa. Lo importante es que ambos son representaciones de fuerzas divinas. Es decir, que la figura central podría simbolizar a Pachamama (madre tierra), o bien a Mamacocha (madre agua), o a ambas. A todos estos rasgos se agrega un receptáculo lítico –encontrado en el fondo del templete– que muestra a algunas deidades en cuyos tocados aparecen motivos ictioformes. Todo esto indica que el templete habría sido construido (y consagrado) para el culto al agua y a la fertilidad de la tierra, tal como indica el cronista Gutiérrez de Santa Clara, que también dice que éste era llenado con agua. El refuerzo a esta interpretación lo ofrece el descubrimiento de la estela donde aparece un hombre «barbado»



acompañado de serpientes, pues hay noticias de que en la época colonial los pobladores altiplánicos adoraban tales ídolos durante el culto al agua. Así lo dice Ramos Gavilán: «Fuera de aqueste Idolo Copacabana, tenían los Yunguyos, otro que llamaban Copacati, tomando nombre el cerro en que estaba, del mismo Idolo que estaba luego a la salida del pueblo; era de piedra con una figura extraña y todo ensortijado de culebras, acudían a él en tiempo de seca a pedirle el agua necesaria para sus sementeras...»



5

Por otro lado, en la época III se habría iniciado la construcción de algunos edificios monumentales en el centro de Tiwanaku, como Kalasasaya, orientados de acuerdo a ejes cardinales. Kalasasaya es un templo elevado de 4,2 m de altura, con planta rectangular de 129 x 119 m. Sus paredes tienen grandes pilares de piedra erigidos a intervalos regulares (Fig. 5). También cuenta con un recinto semisubterráneo, en cuyo interior fue encontrado el monolito Ponce. (Fig. 6).

Entre los edificios principales, domina la pirámide de Akapana, erigida con siete plataformas (Fig. 7). Su construcción se habría iniciado a mediados de la época IV, cerca del 600 d.C., y originalmente habría tenido un templete semisubterráneo en la cima, y la pirámide poseería una planta escalonada, midiendo casi 204 m de largo, 192 m de ancho y 17 m de altura. Al parecer, para obtener la tierra necesaria para la construcción de la base de Akapana, los tiwanacotas excavaron un foso de agua –conectado al río Tiwanaku– alrededor del corazón del centro cívico-ceremonial. El paso siguiente fue levantar varias terrazas de arenisca roja. En la cima de la pirámide edificaron el templete semisubterráneo, dotándolo con sistema de alcantarillado para las lluvias y las ceremonias rituales. Además, se han encontrado indicios de que algunas partes de las paredes habrían sido cubiertas con placas metálicas y con tejidos. El ingreso a la cima de la pirámide era por el lado oeste, donde están las escalinatas de acceso.

Puma Punku es otra pirámide importante, ubicada a algunos cientos de metros al suroeste de Akapana, y posiblemente fue construida al mismo tiempo. Tiene una planta en forma de «T» y habría sido levantada sobre una plataforma de tres terrazas. En la cima hay un templete semisubterráneo donde destaca un elaborado

▲ Fig. 5. Templete semisubterráneo y Kalasasaya (al fondo).

▶ Fig. 6. Monolito Ponce.

▶ Fig. 7. Detalle de la construcción original de la pirámide de Akapana.

sistema de drenaje, así como los restos de un templo de cuatro habitaciones, aún visible cuando el cronista Diego de Ocaña visitó el sitio. Al parecer, la Puerta del Sol perteneció en origen al conjunto arquitectónico de Puma Punku, pese a que ahora se sitúa en la esquina noroeste de Kalasasaya.

Parece que la Puerta del Sol jugaba un rol importante en la religión tiwanacota, ya que su figura central ha servido de modelo para varias imágenes en la textilera y cerámica desarrolladas por las culturas Tiwanaku y Wari (Fig. 8). La figura, dibujada también en la cerámica de Pariti, representa probablemente a Tunupa, dios masculino asociado a los cerros, al fuego, al rayo, al trueno y a las tormentas (lluvias). Tunupa sería transformado durante la época Inca, adquiriendo a veces características de Viracocha, el dios creador de los quechuas, y a veces rasgos del dios del rayo (Illapa). Tanto Tunupa como Viracocha eran dioses creadores y héroes culturales que aparecieron en el área del Titicaca. En la iconografía de la puerta se puede apreciar que varios pájaros mensajeros o pacajaques (hombres águila) se acercan a la figura central. Estos portan una maza cuyo extremo está rematado por la cabeza de un ave de rapiña (¿águila?) o, con más frecuencia, por dos cabezas de peces. Es interesante que en la mitología aimara, ciertos peces se relacionan con el dios Tunupa. Según el vocabulario de Bertonio, Quesintú y Umantú eran peces hermanas contra quienes el dios Tunupa cometió pecado. Los nombres de estos dos peces se conocen todavía hoy: *umantú* se refiere a dos especies de orestias: *Orestias cuvieri Valenciennes* y *Orestias Tschudii Castelnau*, y, *quesintú* a la especie *Orestias Pentlandi Valenciennes*. Por ello, los peces orestias poseen una connotación femenina, como las sirenas en el Viejo Mundo.

En muchos otros centros se construyeron también plataformas reminiscentes de Puma Punku, además de templetos semisubterráneos que se asemejan a los modelos de éstos y otros edificios presentes en el mismo Tiwanaku. Esto permite suponer que, dentro de la ideología estatal, el culto al agua era de gran importan-





cia, con toda la potencia de las divinidades masculinas y femeninas relacionadas con el agua del cielo (lluvia) y de la tierra (lagos, ríos, canales, etc.).

Hay que recordar que en algunos sitios ceremoniales, ya desde los tiempos de Caral hasta la cultura Chavín, las plataformas y templetos semisubterráneos conformaban los núcleos de los centros urbanos, de modo que los tiwanacotas solo habrían continuado y modificado una tradición que tenía larga duración dentro de la historia andina.

Al oeste de Kalasasaya se encuentran los edificios Putuni y Kerikala, posible sector residencial del sacerdocio y de la alta nobleza. Además, es posible que el Putuni también haya cumplido la función de mausoleo durante la última fase de esta cultura, conocida como Tiwanaku V (750-1000/1100 d.C.), cuando la ciudad creció hasta llegar a su tamaño máximo de 6 km² y las diferencias entre clases sociales aumentaron.

En suma, la mayoría de los monumentos centrales en el núcleo de Tiwanaku fueron construidos durante la época clásica, es decir en la época IV, así como en la fase final o época V. Precisamente en esta última se intensificaron los trabajos agrícolas, con gran crecimiento del área urbana de Tiwanaku y, al mismo tiempo, una más fuerte expansión territorial hacia las áreas surandinas.

El arte de Tiwanaku, especialmente de las épocas IV y V (400–1100 d.C.), es fácilmente distinguible por ser muy convencional e iconográfico, tanto en grandes portales y esculturas como en textiles y objetos de oro, plata, cerámica, madera y hueso. Hacia 1000 d.C., el arte plástico y el abstracto simbólico habían alcanzado un nivel universal (Fig. 9).

◀ Fig. 8. Puerta del Sol.

▶ Fig. 9. La Mona Lisa de los Andes es un ejemplo de cerámica de Pariti. Demuestra como los alfareros de Tiwanaku alcanzaron un nivel universal en su arte ceremonial.

La expansión

Los primeros indicios de expansión de la cultura tiwanacota fuera de su núcleo se encuentran en Nazacara, San Pedro de Atacama y otros lugares hacia el 400 d.C. Esta presencia habría sido suave, pues no hay síntomas de dominio. Ponce propone esa fecha como probable inicio de la influencia a través del tráfico especializado de grandes distancias. La influencia se habría hecho más determinante hacia el 550 d.C. Desde entonces, la cerámica pintada así como las formas generales de alfarería ceremonial y pública, se incrementaron presentando ya rasgos del estilo Tiwanaku casi puros. Es probable que la construcción de Akapana en Tiwanaku –famosa por sus sacrificios humanos y animales y sus ofrendas masivas de cerámica, datada hacia el 600 d.C, junto con la construcción de Puma Punku–, estén relacionados con la estrategia expansiva. Esto correspondería con la aparición de varios asentamientos tiwanacota en las orillas e islas del lago Titicaca (Iwawi, Isla del Sol, Isla de la Luna, Pariti), así como en el sur del Perú y el norte de Chile. Algún tipo de control habría existido entonces. En Moquegua hay evidencias de que los tiwanacotas fundaron enclaves económicos. También podemos postular que, durante esta primera fase expansiva, el poder estatal tenía un carácter indirecto y hegemónico. La élite de Tiwanaku podía haber controlado a la élite local mediante ricos obsequios y relaciones matrimoniales e ideológicas, siguiendo métodos similares a los aplicados posteriormente por los incas en sus expansiones.

Durante la época Tiwanaku V, algunos asentamientos como Lukurmata disminuyeron su población, al mismo tiempo que se intensificó fuertemente la producción agrícola, incrementándose significativamente el cultivo de maíz, importante para la producción de chicha y los festejos colectivos.

El colapso

El estado político-religioso de Tiwanaku colapsó entre 1000 y 1100 d.C. Esto implicó episodios sangrientos en varios lugares como Azapa y Moquegua, donde las tumbas de la élite local fueron devastadas, incluyendo las osamentas de los difuntos. En Pariti y otros sitios, templos y monumentos tiwanacotas fueron destruidos expreso y completamente.

Es posible que el cambio en la periferia se hubiera producido rápidamente, mientras que en el centro habría sido más lento. En el siglo XI, la capital habría sido en gran parte abandonada, pero muchos pueblos del valle seguirían siendo habitados.

El cambio climático, la hipótesis más válida entre las causas del colapso, produjo el continuo descenso en el nivel de las aguas del lago Titicaca, así como las subterráneas, y habría dificultado el cultivo en los campos elevados, desencadenando hambrunas y revueltas y, por último, el colapso de la organización política. El cambio habría empezado a mediados del siglo XI, alcanzando mayor intensidad en el 1250, provocando la desaparición del río Desaguadero.

Para entonces, el estado Tiwanaku había ya desaparecido.







El lago Titicaca. Una ubicación privilegiada

Espejo de aguas azules, verdes, turquesas, grises, entre cadenas de altivos nevados, enclavado en el centro de una vasta altiplanicie de 200.000 km², en el corazón de los jóvenes andes, ahí está el lago sagrado de los incas, el Titicaca. Encierra en las entrañas de sus sedimentos, de sus fondos lacustres, de su larga vida la historia fenomenal de la génesis de estas altas tierras sudamericanas como su evolución climática y ecosistémica. Sus aguas resguardan tesoros todavía desconocidos, los de la Pachamama, de la Madre Naturaleza y los de tantas civilizaciones que se han instalado a su orilla, buscando su bienestar.

La magia continúa. El lago sigue atrayendo como antaño, y hoy no solamente a pastores y agricultores, sino a una enorme cantidad de personas que vienen del mundo entero en busca de su energía, de sus leyendas y mitos, de sus culturas, de su paz, de sus misterios. A 3.810 metros de altitud, se extiende sobre unos 8.400 km², área que puede variar según la estación, llegando a 9.500 km² en épocas de fuertes lluvias. Constituye el lago más extenso de América del Sur¹. Es

◀ Fig. 1. Vista de la cordillera Real desde la Isla del Sol, Bolivia.



2

un verdadero «mar de agua dulce» como solía describirlo Raimondi que recordó en *El Perú* cómo vio «sus tranquilas aguas surcadas por las primitivas balsas, movidas al impulso de la suave brisa que hinchaba sus velas de totora», y cómo las vio «también, agitadas por la tempestad, formar elevadas olas que, como las de un mar embravecido, amenazaban de naufragio...»².

El lago navegable más alto del mundo, el Titicaca se ubica en el sudeste del Perú, en el departamento de Puno y noreste de Bolivia, entre 68° 33' y 70° 02' de longitud Oeste, y entre 15° 13' y 16° 35' de latitud Sur, en la misma latitud que la ciudad de Brasilia, en plena zona intertropical.

El volumen total de sus aguas ha sido evaluado en unos 820 km³; su largo máximo es de 176 km y su mayor anchura de 66 km₃. Las continuas fluctuaciones estacionales y la variabilidad climática explican las numerosas divergencias entre autores respecto a la altitud, siendo el nivel mínimo de 3.806,21 metros alcanzado en diciembre de 1943 y el nivel máximo de 3.812,57 metros (abril, 1986), en un registro de 1914 a 1991₄. Las aguas del lago Titicaca y sus afluentes contienen una salinidad moderada, de aproximadamente 1.000 mg/l, y un pH de 8 (ligera-mente alcalino).

El lago constituye un múltiple y privilegiado enclave entre las selvas amazónicas al este y los desiertos del Pacífico al oeste; entre los Andes centrales, ocres, secos y en algunas partes áridos y quebrados, y los Andes del Sur, grises, altivos y ariscos₅. En el corazón del Altiplano del Collao, el lago milenario despliega sus aguas entre las cordilleras Occidental de Los Andes que viene de Chile y la Oriental de Bolivia, las que se unen al Norte formando el Nudo de Vilcanota en el departamento del Cusco. Funciona casi como un sistema cerrado; y es parte de un sistema mayor llamado «Sistema TDPS» (lago Titicaca, río Desaguadero, lago Poopó y Salar de Coipasa). El río Desaguadero fluye del lago Titicaca hacia el lago Poopó.

▲ Fig. 2. Cordillera Real, parte de la cadena oriental de los andes bolivianos cuyos penachos están cubiertos de nieves perpetuas, fuentes peregrines que alimentan a los ríos que descienden hasta llegar al lago Titicaca.

▶ Fig. 3. Antigua representación española del lago Titicaca. Siglo XVI. (Tomado de la *Crónica del Perú* de Cieza de León). Cosme Bueno. Viaje a la provincia de Chuquito.

▶ Fig. 4. En época de tormenta, las olas en el lago Titicaca alcanzan grandes alturas, volviendo peligrosa la travesía.

Las cadenas de las cordilleras Oriental y Occidental que circundan a la meseta del Collao, tienen una elevación que pasa de los 5.000 metros sobre el nivel del mar, en cuyos picachos están las nieves perpetuas, que sirven de fuente perenne para alimentar a los ríos que descienden desde aquellas alturas y van cargándose de agua en las quebradas y planicies, hasta llegar, convertidos en caudalosos ríos, al Titicaca. Ellos son el Ramis, el Ilave, el Coata, el Suchis, entre otros.

Por sus características, el lago había despertado el interés de muchos cronistas, cosmógrafos, viajeros y científicos. En el imaginario de la gente, «en los siglos XVI y XVII, el lago es no solamente el lugar donde nació el sol, sino que desempeña, con Tiwanaku, la función de lugar de origen..., y a fortiori para los incas que veneraban en este lugar el astro al cual se identificaban en el templo de la isla de Titicaca, actual isla del Sol»⁶. Una antigua representación del lago





lo muestra muy concurrido e indica la densidad poblacional existente en aquella época.⁷

En 1770, el cosmógrafo real, doctor don Cosme Bueno en su viaje a la Provincia de Chucuito anota: «La Provincia está situada a las orillas de la gran laguna de Titicaca, que también se llama de Chucuyto. Le dan algunos de largo 36 leguas, desde la villa de Puno hasta el desaguadero, que realmente no son más que 31. Pero debiéndose contar desde Arapa, y Achaya, pueblo de Azángaro, en donde tres ríos grandes forman un lago de ocho, o nueve leguas, que se comunica por un estrecho en el sitio de Ramis con la gran laguna; dándole 20 leguas desde Arapa hasta Puno en derechura, tiene dicha laguna 51 leguas de largo Noroeste Sudeste.

Por parte tiene 26 leguas; por otras menos; porque es de figura irregular».⁸ No obstante, aún cuando los españoles habían reconocido durante tres siglos el altiplano y la hoya del Titicaca, hubo que esperar la época republicana para las primeras descripciones y aportes científicos. Contribuyeron a eso en el siglo XIX, Alcide d'Orbigny,⁹ Joseph Barclay Pentland¹⁰, Francis Castelnau y Bennett Weddel¹¹, Alexander Agassiz y Samuel Garman¹², entre otros. Los trabajos de Pentland, Raimondi y Agassiz permitieron la elaboración del moderno mapa del lago¹³, donde se visualiza claramente la división del lago en dos cuencas lacustres: el «Lago Mayor»

◀ Fig. 5. El río Ramis es uno de los más grandes afluentes del Titicaca, siendo el más largo y caudaloso. Nace en la cercanía del nevado Ananea Grande, Perú.

▼ Fig. 6. Lago Menor o Huiñaimarca, en el cual se origina el río Desaguadero, límite natural entre los países de Perú y Bolivia.



(o Lago Grande o de Chucuito), y el «Lago Menor» (o Lago Pequeño o Huiñaimarca), unidos por el estrecho de Tiquina.

Más de veinte ríos cortos alimentan el lago Titicaca; son de fuertes pendientes en sus tramos iniciales, por el propio relieve cordillerano, suaves y mínimas en las planicies de sus cursos medios y bajos, formando meandros, y provocando en estos sectores el desbordamiento de los ríos e inundaciones estacionales. El río más largo (240 km) y caudaloso (88 m³/s), el Ramis, nace en las cercanías del nevado Ananea Grande y la laguna La Rinconada, a 5.828 metros sobre el nivel del mar, con el nombre de río Carabaya. Después de unirse con los ríos Potoni, Nuñoa, San Antón, Orurillo y Asillo, constituye el río Azángaro, que se junta con el río Pucará para formar el Ramis, que desemboca al Titicaca, junto con el Huancané. El Huancané (20 m³/s) con 125 km aproximadamente, nace con el nombre de río Putina en las cordilleras nevadas de Potoni y Poto, se une con los ríos Ichupalla, Rosaspata, Quellocarca - Tuyto, formando el río Huancané, que desagua en el extremo norte del lago Titicaca, junto con el Ramis. Al Oeste, la confluencia de los ríos Lampa que nace de los deshielos del nevado Jatun Punta, y Cabanillas que nace de la laguna Lagunillas, forma el río Coata (141 km y 52 m³/s), que desemboca en la bahía de Chucuito, cerca del pueblo de mismo nombre. En las cumbres de Mañazo, en el cerro Viluyo, nacen varias quebradillas que se juntan, y al confluir forman el río Illpa (8 m³/s), el cual, después de un recorrido muy sinuoso de 80 km, desemboca cerca del pueblo de Paucarcolla, en la bahía de Puno, en el lago. Al Sudoeste el río llave, muy ramificado, tiene una longitud de 163 km y un caudal medio de 40 m³/s; nace en las cordilleras de Cacachara, en el nevado Larajanco, a 5.585 metros de altitud, con el nombre de río Huenque, recibe el aporte importante de los ríos Aguascalientes y Grande, y pasa a llamarse río llave, desembocando en el lago Titicaca por el lado sur. El río Suches (caudal medio anual de 11 m³/s) tiene su origen en la laguna de Suches, formada por los deshielos de los nevados de Palomani y Culijón, en la cordillera de Carabaya o cordillera Real. En parte de su



recorrido de 125 km, sirve de límite natural entre Perú y Bolivia, desembocando en el lago, en la localidad boliviana de Querane (provincia de Camacho). De los deshielos de la cordillera Oriental, provienen los ríos Wilajaque, Seco, Kantutani, Hernani, Seke y Negro, que desembocan en el lago Titicaca¹⁴.

Al extremo suroriental del lago, el río Desaguadero tiene su origen en la parte sur de la laguna de Huiñamarca. Además de servir de límite natural entre los países hermanos de Bolivia y Perú, es a través de este río, a lo largo de un recorrido de 420 km, que el lago Titicaca desagua gran parte de su masa acuífera hacia el lago Poopo o Aullagas, en territorio boliviano.

En el lago existen más de cien islas e islotes entre islas naturales y las hechas por sus habitantes: 58 en el Lago Grande, 15 en el golfo de Puno y 29 en el Lago Menor. Las más importantes están en la provincia de Moho, Tucusi, Soto y Suasi; en la bahía de Puno, Esteves, Tayakiry y las islas de los urus, entre las cuales destacan Tupiri, Santa María, Tribuna, Toranipata, Chumi, Paraíso, Kapi, Titino, Tinajero y Negrone; a la salida del golfo de Puno: Ticonata, Amantani, Taquile y entre ambas la Roca Quisata; en el golfo de Ramis: Apaca; a lo largo de la costa sudoeste: San Bartolomé, Saco, Mauricio y Quillata; a lo largo de la costa noroeste, en la bahía de Vilquechico: Huancané, Pariti y Chikiwy; y al Sudoeste: Riveros, Conima, Huarupaya y Soto.

En el archipiélago de Campanario están las islas Campanario y Kanauma; al Sur: Apinguela; entre el archipiélago de Campanario y la costa, el archipiélago de la Grange, cuyas islas principales son Huilacota y Choquilla; más adelante, la del Púlpito; en la extremidad de la punta de Huata está el islote de Conduriwy; en el





10

estrecho de Tiquina el islote de Zuriuta y a la entrada, en el Lago Pequeño, dos peñascos; más adelante las de Ampura, Sicoya, Suani, de Anapia, de Taquire, de Paco y los islotes de Cumana, de Quehuaya, de Okeruny, de Kachilaya, de Mercedes, de Parity, de Caña; en el lago de Chililaya: la de Sojata; al norte y sur de la punta de Chililaya dos pequeños islotes, y al sur de la Península de Copacabana, en el lago de Guaqui, la de Aputa.

La Isla del Sol con su relieve accidentado y sus terrazas de cultivo es la más grande (14.3 km²). Junto a ella se encuentra la Isla de la Luna o isla Koati, de apenas 2 km² de superficie. En Bolivia existen unas cuatro islas de construcción reciente por la etnia uro irohito. Pachakamak, la primera isla flotante de totora en Bolivia, fue inaugurada en marzo del 2007, posteriormente el plan turístico de La Paz se encargó del acondicionamiento de otras islas, entre las que destacan Chisawa, Phuwa, Balsa Hampus e Inti Huata.¹⁵

Del lado peruano, las islas más grandes son la isla de Amantani (9,28 km²) de forma circular, la isla de Taquile (5,72 km²) llamada también Intika y la isla de Soto alargada (2.6 km²); en el lago menor, son las islas de Yuspique, la más grande del archipiélago de Huiñaymarca (3.20 km²), y la isla de Anapia.

Al contemplar el extraordinario encaje de las bahías, golfos, penínsulas, istmos, playas y estrechos, las islas e islotes barridos por el viento y curtidos por el frío, no es fácil imaginar el clima tropical constante que reinaba millones de años antes, en la Época Terciaria, cuando se formó el lago. Entonces los campos que rodean

- ◀ Fig. 7. Barcazas cruzando el estrecho de Tiquina, Bolivia.
- ◀ Fig. 8. Playa de Chatuma, distrito de Pomata, Puno.
- ◀ Fig. 9. Isla flotante de los uros en el Perú, construida con técnicas ancestrales que aprovechan la totora que existe en el lago.
- ▲ Fig. 10. La Isla del Sol es la más grande en el lago Titicaca. Bolivia.





hoy al Titicaca, eran bosques sombríos, lujuriantes vegetaciones tropicales, y los volcanes elevaban sus incandescentes cráteres, altivos picos cubiertos de espesos bosques cuya existencia está recordada en las capas carboníferas que se extienden desde las pampas de Acora (Puno, Perú) hasta la península de Copacabana (Bolivia)¹⁶. Estudios paleohidrológicos han permitido establecer desde inicios del Pleistoceno las fluctuaciones de los cinco principales paleolagos:

- El paleolago Mataro, a unos 140 metros sobre el nivel actual (Pleistoceno inferior).
- El paleolago Cabana, a unos 90 metros sobre el nivel actual (Pleistoceno medio).
- El paleolago Ballivian, a unos 50 metros sobre el nivel actual (en relación con la regresión de la glaciación Sorata).
- El paleolago Minchin, a unos 15 metros sobre el nivel del actual (Pleistoceno superior, entre 27.000 y 21.000 a.p.).
- El paleolago Tauca, ligeramente más extenso que el lago Titicaca (último episodio lacustre del Pleistoceno, alrededor de los años 10.500 a.p.)¹⁷.

Durante el Holoceno, es decir los últimos 11.784 años, desde el fin de la última glaciación, cinco estados principales han sido definidos.

- Entre 10.500 a.p. hasta 7.700 a.p., se establece un periodo de descenso lacustre, cerca de 15 metros debajo del nivel actual;
- De 7.700 a 7.250 años a.p., la disminución del nivel del lago alcanza por lo menos 50 metros en el Lago Mayor, y se corta la comunicación con el Lago Menor y entre la fosa de Chúa y la depresión del centro oeste.
- De 7.250 años a.p. a 4.000 años a.p. se establece un periodo de nivel lacustre muy bajo, con el mantenimiento de cuencas individualizadas.

◀ Fig. 11. Península de Capachica, Perú.
Vista de la andenería ancestral actualmente en uso para la agricultura.

- De 4.000 años a.p. a 2.000 a.p. aproximadamente, ocurre una fase de aumento progresivo y el nivel se establece alrededor de 10 metros debajo del actual. La comunicación entre el Lago Mayor y el Lago Menor se restablece al final de este período.
- Después de 2.000 años a.p. y antes de 1.000 años a.p., el lago Titicaca adquiere su estado actual y el Desaguadero tiene su rol de efluente₁₈.

Los antiguos clasifican la evolución según tiempos propios: el tiempo de Ch'amaxpacha, el tiempo de Qh'anapacha y el de Samipacha₁₉. Los fósiles nos cuentan hoy algo de la historia tormentosa del lago que sigue guardando sus secretos.

Reflejo del cielo y el sol en la tierra, el «Lago del cielo», guardado por los *Apus* de la Gran Cordillera Real, regala a labradores y pescadores un clima suave donde hace bien vivir. El clima imprime su ritmo al lago. En los periodos húmedos, el Titicaca recibe más de 3.000 m³/s de sus tributarios, generando elevaciones excesivas de su nivel e inundaciones, considerando que las salidas por el río Desaguadero alcanzan un máximo de 200 m³/s₂₀. En algunos periodos, las llanuras pueden quedarse anegadas durante meses, o años (caso de la desembocadura del río llave, 1984-1986). También en otros periodos, por sequías prolongadas, la disminución del nivel de las

◀ Fig. 12. Vista del lago Titicaca en el mes de mayo, invierno del Altiplano.

▼ Fig. 13. Bahía en Puerto Costa. Hermosa vista del lago Titicaca, Bolivia.

▶ Fig. 14. Vista del lago Titicaca en el mes de febrero, verano del Altiplano.



aguas del lago llega a umbrales críticos. A fines del siglo XIX, la disminución palpable y sorprendente de las aguas del lago creaba terrenos que los unos y otros querían apropiarse, lo que generaba conflictos frecuentes, en especial entre los comuneros de los distritos de Capachica y Pusi²¹.

Según la ONERN, el efecto termorregulador del lago Titicaca ejerce una influencia de hasta 1,5 km de distancia de la orilla, como sucede en Huata, Coata, Taraco, Acora, Pilcuyo y Desaguadero, etc. La influencia del microclima del lago Titicaca, por los resultados de flora y fauna encontrados, favorece una cierta estabilidad de los ecosistemas. El área de influencia microclimática del lago Titicaca presenta lluvias anuales con 700 a 800 mm de precipitación, ejerciendo una notable influencia sobre el desarrollo de los totorales, particularmente en la Bahía Interior de Puno, cuya cobertura constituye nichos ecológicos de muchas aves endémicas²². La influencia del lago es consecuencia de su extensa superficie ligada a un volumen importante debido a las grandes profundidades. La fuerte capacidad de absorción de las radiaciones solares induce temperaturas de las aguas (10 a 14 °C) netamente más elevadas que las del aire de las tierras circundantes²³.

Para acercarse a la biodiversidad del lago, es importante diferenciar el área acuática, es decir el espejo de agua, la zona pelágica y la zona litoral, y el área





15

continental conformada por las planicies inundables, los bofedales (o humedales de altura) y los deltas.

En el área acuática, la vegetación del lago puede clasificarse en anfibia, sumergida y flotante. El fitoplancton es bastante pobre y con especies de amplia distribución geográfica²⁴. Desde 1939, trabajos realizados sobre la flora algal permiten observar que tres grupos de algas constituyen alrededor del 30% de la flora. Son las cianofíceas, las diatomeas, las clorofíceas, predominando este último grupo en el lago²⁵.

Los inventarios realizados en la Reserva Nacional del Titicaca muestran la presencia importante de la lenteja de agua (*Lemna gibba*), del helecho acuático (*Azolla filiculoides*) y en grandes extensiones de una macro alga Carofíceas (*Chara spp*), denominada Puruña o purima por los pobladores²⁶. Estas últimas forman el grupo de macrófitos más abundante del lago Titicaca: un tercio de los fondos recubiertos de vegetación está colonizado por *Chara*. Constituyen una parte importante de la biomasa vegetal total (más del 60% en el Lago Menor, un 35% en la bahía de Puno)²⁷.

Más de la mitad de la superficie cubierta por las macrofitas está ocupada por la totora (*Juncus arcticus* var. *andicola* y *Scirpus californicus* subsp. *Tatora*). Puede llegar hasta 5,5 metros de profundidad, siendo muy común hasta los 3 metros. En promedio, alcanza entre 2,5 y 4,5 metros de altura. De acuerdo a su densidad, puede desarrollarse en asociación con otras especies. Si hay más de 50 tallos por metro cuadrado, *Potamogeton* podía desarrollarse gracias a su porte alargado con hojas filiformes, junto con algunos pies de *Elodea* y algunas matas de *Sciaromium*, de manera reducida. Cuando las totoras eran menos densas, las Characeae cre-

▲ Fig. 15. En la época de lluvias en el Altiplano, las laderas lucen como un inmenso manto verde. Península de Chuquito, Puno.

▶ Fig. 16. El cantu, cantuta, o flor del inca. Especie oriunda de los andes de Perú y Bolivia.

▶ Fig. 17. Profusión de colores generados por el microclima lacustre en la isla de Suasi, Puno, Perú.



16

cían entonces a su pie. Cuando el totoral era intensamente explotado, las Chafa se implantaban y el rebrote de las totoras era débil, incluso nulo²⁸.

En la zona circundante plana, entre los 3.820 y 3.950 metros, la vegetación es característica de las «estepas de gramíneas con arbustos muy dispersos». Entre las gramíneas predomina el ichu (*stipa ichu*, *stipa obtusa*, *festuca dolichophylla*, *Calamagrostis recta*). Entre los principales árboles y arbustos, se observa al colli (*Buddleia coriacea*), el queñua (*Polylepis spp.*), la taya (*Baccharis tricuneata*), el mutuy (*senna versicolor*), el cantu o cantuta (*Cantua buxifolia*), la huamanpinta (*Lupinus paniculatus*) y el marco (*Ambrosia arborescens*). Un poco apartada en las laderas bordeando el lago está una de las más vistosas bromeliáceae, la titanca o cuncush (*Puya raimondi*)²⁹.

Hoy, la vegetación original, el bosque de *Polylepis besseri ssp. incarum* (keñua o lampaya), es casi inexistente. En los suelos estacionalmente húmedos o inundados de las llanuras de esta cuenca, existen pajonales y totorales (comunidades palustres acuáticas), que pueden cubrir zonas de considerable extensión que también se encuentran en proceso de reducción por sobrepastoreo y desecación³⁰.

De acuerdo a los estudios realizados por INRENA en la Reserva Nacional del Titicaca y la zona de amortiguamiento, se ha identificado 116 especies de fauna vertebrada, de los cuales 15 son mamíferos, 87 aves, 4 reptiles, 4 géneros de anfibios, además de un complejo de peces óseos correspondiente al género de Orestias y 2 especies de género Trichomycterus³¹.

Con sus enroscadas colas, las vizcachas aparecen a menudo entre las rocas y se asolean en las islas de la Reserva Nacional del Titicaca³². Una sola especie de



17

serpiente, de pequeño tamaño (*Tachymenis peruviana*), abunda en las orillas del Titicaca, en lugares húmedos en los que se esconde bajo piedras, en huecos y en taludes que rodean el lago. Es una pequeña culebra que no sobrepasa los 40 a 50 centímetros. Nocturna y poco activa, se la ve raramente. No es peligrosa para el hombre y es poco agresiva³³.

Entre los anfibios, destacan las ranas del lago (género *Telmatobius*); 18 de ellas son originarias del lago³⁴. En el lago, Vellard individualiza tres zonas que favorecen la formación de pequeñas faunas locales: al noroeste, la bahía de Puno de poca profundidad y rica en macrófitos; al centro, el Lago Mayor con islas rocosas y numerosas bahías pequeñas formando biotopos particulares, aisladas por aguas profundas infranqueables para los batracios; al sur, el Huiñaimarca y sus totorales, sus rosaleras o campos de *Scirpus*³⁵. La rana gigante del lago Titicaca (*Telmatobius culeus*), es una de las especies endémicas más importantes del lago; alcanza un promedio de 16 a 18 cm de largo (excepcionalmente más de 25 cm³⁶) y posee un aspecto muy particular por su color verde oscuro y una piel altamente vascularizada y plegada para incrementar la tasa de absorción cutánea de oxígeno disuelto en el agua³⁷.

Entre las aves, las especies más sobresalientes son el pato sutro (*Anas georgicas*), el pato colorado (*Anas flavirostris*), el pato puna (*Oxyura ferrugínea*), la huallata (*Chleophaga melanoptera*), el tiquicho (*Callínula chloropus*), la parihuana (*Phoenicoparrus andinus*), la gallereta (*Fulica ardesiaca*), la ajoya (*Fulica americana peruviana*), la choka (*Fulica gigantea*), el Yanavico (*Plegadis ridgwayi*), el cormorán (*Phalacrocorax olivaceus*), el tinamú (*Nothura maculosa agassizi*), la garza blanca grande (*Egretta alba*) y la gaviota andina (*Larus serranus*). Otras especies son mucho más raras como el típico zambullidor del Titicaca (*Centropelma micropterum*). La mayoría de las aves se concentran en la zona litoral, los grandes totorales del Huiñaimarca y en las bahías poco profundas del Lago Mayor (Puno, Ramis, Achacachi) por poseer una alimentación abundante.

El desarrollo sostenible de este vasto ecosistema acuático de altura, único en su género e impactante en su geografía, ha constituido no solamente el sueño antiguo de muchos gobiernos desde la independencia de Perú y Bolivia, sino también de diversas instituciones nacionales e internacionales. Hace 55 años, un 19 de agosto de 1957, se firmó un convenio entre ambos países para el



▲ Fig. 18. Vizcacha. Mamífero silvestre característico la Reserva Nacional del Titicaca.

▲ Fig. 19. Zorro del Altiplano.

◀ Fig. 20. Rana del lago (género *Telmatobius*).

◀ Fig. 21. Suche, especie en peligro de extinción en el lago Titicaca.

▶ Fig. 22. Flamenco rosado en migración. Llega al lago Titicaca aproximadamente en el mes de setiembre.

▶ Fig. 23. Chorlitos, familia de los *charalidos*. Ave de tamaño pequeño que migra desde el Norte de América arribando al Titicaca durante la primavera y verano austral. Son indicadores biológicos del clima.





Estudio Económico Preliminar de las Aguas del Lago Titicaca, en el que se definió el régimen jurídico de las aguas del lago como un condominio indivisible y exclusivo³⁸. Asimismo en 1986 y 1987, tras firmar un Convenio con la Unión Europea, se establece el Plan Director Global Binacional de Protección-Prevención de Inundaciones y Aprovechamiento de los Recursos Hídricos del Lago Titicaca, Río Desaguadero, Lago Poopó y Lago-Salar de Coípassa (Sistema TDPS)³⁹. Muchos elementos muy positivos existen, así como interacciones e interadaptaciones muy dinámicas que pueden observarse en toda la zona circunlacustre entre las sociedades y la naturaleza. Las tradiciones ancestrales todavía se conservan en gran medida y la población rural que rodea al lago es casi completamente indígena. A pesar de esos aspectos tan positivos, existe una importante pobreza humana y social mantenida por un asistencialismo transformado en *modus vivendi*, conjugado con un empobrecimiento acelerado del ecosistema del lago. La calidad de las aguas del Titicaca constituye hoy una preocupación creciente de los gobiernos nacionales, locales y de la sociedad civil.

Actualmente el lago constituye una zona de riesgo ecológico por la contaminación orgánica y bacteriológica, En sus antaño aguas dulces y cristalinas y en sus sedimentos, hoy se destacan umbrales críticos y preocupantes de arsénico, cadmio, cianuros, cromos, mercurio, níquel y plomo. En el marco del Proyecto «Apoyo a la gestión integrada y participativa del agua en el sistema hídrico TDPS»⁴⁰, a partir de la evaluación de la cantidad, calidad de agua dulce y degradación de los ecosistemas por sinergia de efectos antrópicos y naturales⁴¹, se reconoce que las dos bahías más afectadas por la contaminación indirecta o directamente las cloacas de las ciudades más grandes que vierten sus desechos en el lago, son la bahía de Cohana y la de Puno (Bolivia y Perú).

Varios intentos de desarrollo se dieron, entre los cuales uno de los más promisorios ha sido, en el Perú, la creación de la Reserva Nacional del Titicaca por Decreto Supremo N° 185-78-AA (31-10-78), con una superficie de 36.180 ha, y dos sectores separados: Puno (29.150 ha) que comprende las comunidades de Uros-Chulluni y el sector Ramis (provincia de Huancané, 7.030 ha). La falta de financiamiento limitó el desarrollo de una gestión eficiente de la reserva; hubo que esperar 27 años, para que se elabore en 2005 el Plan de Uso Turístico de la reserva.

En Bolivia, la hoy conocida como Área Natural de Manejo Integrado Nacional Apolobamba es cuna de los dioses y alberga a la cultura Kallawayá. Declarada





24

mediante D.S. 10070 (7-01-1972), el área fue reconocida como Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1977, antes de ser recategorizada, redeterminada y redelimitada en el 2000⁴². Debe su extraordinaria belleza escénica a los imponentes nevados como el Akamani, Presidente y Katantika, a las lagunas de origen glacial y a los impresionantes glaciares como el Chaupi Orcko, uno de los más grandes del mundo. En la lejanía, el lago Titicaca asoma tímidamente, para luego mostrar su manto azul de 8.300 km². Los ríos que bajan desde el Altiplano alto, alimentan sus aguas a través del río Suches.

Existe un esfuerzo de valoración de las fortalezas que presentan el ecosistema del lago y la zona circunlacustre, con sus pueblos, su cultura ancestral y saber hacer, su extraordinaria biodiversidad de altura, la variedad de sus microclimas, su disponibilidad de recursos hídricos y potencialidad de recursos hidroenergéticos, sus atractivos paisajísticos y turísticos, su localización como región vertebradora para las relaciones comerciales. La agenda ambiental pendiente es vasta y abarca la baja producción y productividad agropecuaria y acuícola, la sobreexplotación y deterioro de los ecosistemas junto con una pérdida de valores e identidad cultural, inequidad de género y pobreza. Son numerosos los esfuerzos conjugados de Bolivia y Perú para revertir las actuales condiciones negativas, fortalecer los procesos de desarrollo productivo eficiente y una gestión integrada y sostenible de los recursos hídricos de la cuenca del Titicaca. Por eso, ambos países han optado por un turismo sostenible y articulador de la economía regional.

Al ser demandante de una amplia gama de bienes y servicios vinculados a los recursos culturales y naturales de la región así como a una infraestructura de acogida de calidad, la actividad turística debe facilitar la dotación de infraestructura y servicios básicos, tales como provisión de agua, alcantarillado y una gestión eficiente de residuos sólidos, generando calidad de vida para las

▲ Fig. 24. Turismo rural comunitario en la isla de Tikonata, Perú.

► Fig. 25. Bahía de Copacabana. Un destino turístico lleno de historia y encanto, ubicado a las orillas del lago Titicaca, en Bolivia.

poblaciones, y mejoramiento de las condiciones ambientales. Asimismo debe conllevar al compromiso de todos los sectores, con inclusión de las pequeñas comunidades dispersas en torno al lago y en sus islas, y favorecer la formalización de los actores económicos.

Eso significa a la vez reconocer, desde un enfoque ecosistémico y centrado en el lago Titicaca, que de la comprensión de los múltiples aportes de los servicios ecosistémicos del lago, dependen las opciones de manejo y gestión. Un desarrollo humano y sostenible requiere una gestión integrada que considere los servicios brindados por los ecosistemas vitales (servicios de base como el ciclo hidrológico, los ciclos de nutrientes y otros; servicios de suministro en agua, alimentos, fibras; servicios de regulación y servicios culturales) para el bienestar y la seguridad humana. El binomio naturaleza-sociedad se mantiene y debe ser revisitado no solamente por las poblaciones sino por los decisores para ayudarles a reconocer que el bienestar humano se ve afectado no solo por las brechas que existen entre la oferta y demanda de los servicios que prestan los ecosistemas⁴³, sino también por la mayor vulnerabilidad de las personas, las comunidades y las naciones, y optar por una gestión integrada de los ecosistemas productivos, con el conjunto de los servicios que prestan.

*Teniendo en cuenta que el lago Titicaca constituye el principal destino turístico de Bolivia desde hace más de medio siglo y uno de los principales destinos en el Perú, en los últimos años, la inversión tanto pública como privada en el sector ha crecido de manera considerable, potenciando la infraestructura y la puesta en valor de muchos de los atractivos naturales, históricos, arqueológicos y culturales con que cuenta la región.*⁴⁴





Comunidades que viven en el lago y en torno al lago

Desde siglos, por la clemencia de su clima y la diversidad de sus ecosistemas, el lago congregó en su entorno y en sus islas una importante población. Aunque principalmente rural, la población es densa y reagrupada en pequeñas localidades a menudo de menos de 300 habitantes.

Las jurisdicciones de dos departamentos se dividen el espacio lacustre y circunlacustre. Del lado peruano, es el departamento de Puno con los 29 distritos de sus seis provincias litorales, Moho, Huancané, Puno, Chucuito, El Collao y Yunguyo¹. Del lado boliviano, es el departamento de La Paz, con los 19 municipios² de sus cinco provincias (Eliodoro Camacho, Manco Kapac, Omasuyos, Ingavi y Los Andes) que comparten el litoral y las aguas del lago-mar³.

Cuatro distritos de la provincia de Chucuito bordean en parte el lago. Son Desaguadero, Zepita, Pomata y Juli. Capital del distrito del mismo nombre, Desaguadero es a la vez una ciudad frontera con una oficina de migraciones muy activa y un centro comercial de gran dinamismo. Cuenta con 14.365 habitantes residentes, además de una importante población flotante de turistas y comerciantes de paso. Patani Lupaca con sus 1.197 habitantes, y 10 localidades⁴ cuya población fluctúa entre 150 y 500 habitantes, conforma el poblamiento rural del distrito y, aunque se relacionan con la actividad agrícola, viven principalmente del comercio.

Al pie del cerro Aguallane, Zepita con sus 1.742 habitantes, es una pequeña ciudad, capital distrital, rodeada por una

importante población rural distribuida en 29 centros poblados atomizados cuya población fluctúa entre 150 y 260 habitantes⁵ y 8 centros poblados cuya población está comprendida entre 303 habitantes (Tasapa A) y 639 (José Carlos Mariategui)⁶.

Conocida como el «Balcón del Altiplano», Pomata fue fundada por los jesuitas y los dominicos, y es el pueblo más antiguo del altiplano puneño. Con sus 1.777 habitantes, es capital de distrito, pequeño centro administrativo y centro recreativo de renombre. Goza de una singular belleza y ejerce una gran atracción turística. Considerada como «Capital Folclórica de América», la ciudad tiene un mirador y un complejo recreacional; está cerca de las playas de Chatuma, cubiertas de arena blanca, y colindantes con unas cuevas. La ciudad está rodeado por 4 pueblos grandes: Collini (1.309 habitantes), Huacani (1.597 habitantes), Huapaca San Miguel (1.135 habitantes) y Llaquepa (1.376 habitantes), y por otros 27 pueblitos y caseríos cuya población oscila entre 747 (Huapaca Santiago), y 159 habitantes (San Isidro)⁷.

«Gran Roma de América» o «Pequeña Roma Aimara», capital de la provincia de Chucuito, Juli se ha beneficiado de múltiples maneras de la presencia de los jesuitas durante el virreinato. Lo recuerdan los templos de San Idelfonso (Santa Cruz de Jerusalén), Santa María la Mayor (La Asunción de nuestra Señora), San Juan Bautista conocida

como San Juan de Letrán, Santo Tomás de Aquino conocido como San Pedro Mártir. Es una de las primeras ciudades del nuevo continente en haber tenido una imprenta, llevada por los jesuitas en 1612, donde se imprimieron las primeras obras bilingües aimara - español, destinadas a difundir la doctrina cristiana. Bello rincón muy pintoresco y animado, Juli se encuentra junto al lago. Con sus 8.157 habitantes, es una ciudad comercial activa todo el año, en especial durante los días de la feria comercial anual que se realiza con el festejo de la Asunción (8 de diciembre). El distrito cuenta con una nebulosa de 27 pequeñas localidades rurales cuya población fluctúa entre 151 (Chihuiño-so) y 471 (Molino) habitantes₉.

Insertada en la provincia de Chucuito, gran península, la provincia de Yunguyo cuenta con 7 distritos lacustres y circunlacustres, un distrito insular, Anapia, y 6 continentales: Copani, Cuturapi, San Miguel de Ollaraya, Tinicachi, Unicachi y Yunguyo.

Anapia, capital del distrito insular del mismo nombre, cuenta con 1.533 habitantes dispersos en la isla. El distrito abarca también la isla de Suana con 450 habitantes y las islas de Patahuata, Ccaño y Yuspique, donde hay alrededor de 50 vicuñas bajo la protección de la comunidad. En el centro poblado de Anapia, alrededor de la plaza están los edificios administrativos (municipalidad, escuelas, centro de salud, etc.) y se observan numerosas casas - hospeda-

je familiar habilitadas para el turismo vivencial.

Con excepción del distrito de Yunguyo que ocupa casi 60% del territorio provincial (170,59 km²), los demás distritos se caracterizan por su extensión limitada y sus pequeñas poblaciones predominantemente rurales. Así, Copani (47,34 km²), con su capital de 545 habitantes y una población de 4.891 agrupada en 21 caseríos₉.

A orillas del lago, colindante con el distrito de Pomata, el distrito de Cuturapi con apenas 21,74 km², cuenta con 1.158 habitantes, 648 en su capital, San Juan de Cuturapi, y 510 en su caserío, Chimbo. Otro municipio muy pequeño por su extensión (23,67 km²) y, a la vez, distrito fronterizo, es Ollaraya con su capital San Miguel de Ollaraya, pequeño pueblo de 409 habitantes. La población de sus 12 caseríos fluctúa

◀ Fig. 1. Mujeres con sus trajes típicos en la isla de Takile, Puno.

▼ Fig. 2. Pobladores de la ciudad de Escoma, Bolivia.

entre 157 y 345 habitantes₁₀. El más pequeño de todos los distritos de la provincia con sus 6,20 km², Tinicachi, es un distrito fronterizo, ribereño del lago Huiñamarca. Tiene solamente 3 localidades, su capital de 982 almas, y 2 caseríos: Sihualaya Central (244 habitantes) y Totor Jahuira (264 habitantes). Fronterizo y con apenas 11,1 km², el distrito de Unicachi conocido como «Jardín Cultural del Wiñay Marka» comprende además dos islas adyacentes, próximas al distrito insular de Anapia. Su capital es el pueblo de Marcaja con 1.292 habitantes; además cuenta con 5 caseríos, tres más pequeños (Apacheta, Iscaya y Jaychja Apacheta) y dos más importantes: Paicachi (510 habitantes) y Lajje (564 habitantes). Constituye uno de los atractivos turísticos más importantes con el centro arqueológico y ceremonial Templo Solar del Inti Uyu; los Waka Qalas o piedras sagradas, los





3

Sirinuni Qala o piedras encantadas, así como las *chullpas* diseminadas en todo el distrito.

A los pies del volcán Khapía, Yunguyo, capital de la provincia litoral y lacustre del distrito del mismo nombre, es una pequeña y dinámica ciudad fronteriza de 11.934 habitantes. Conocida como «Ciudad Educadora» y «Capital Aimara del Mundo Andino», una constelación de 45 pequeños caseríos comprendidos entre 152 y 425 habitantes la rodean¹¹.

En la provincia del Collao, 2 distritos son ribereños y lacustres: llave y Pilcuyo. «Ciudad encantada», capital aimara y ciudad comercial, llave es la capital provincial de El Collao e importante capital distrital con 21.127 habitantes. En su periferia, una densa red de pequeñas localidades articula el espacio. Entre otros, están 25 caseríos cuya población fluctúa entre 150 y 199 ha-

bitantes¹²; 30 caseríos cuya población fluctúa entre 200 y 299 habitantes¹³; 12 caseríos cuya población fluctúa entre 300 y 399 habitantes¹⁴ y 10 caseríos cuya población fluctúa entre 400 y 900 habitantes (Chijuyo Copapujo, Fharata Copani, Huaracco, Santa Rosa de Huayllata, Choquetanca, Jachocco, Sulcacatura li, Ullacachi, Jaquincachi y Chijichaya).

Distrito rural y ganadero, con 14.151 habitantes, Pilcuyo tiene una pequeña ciudad capital cuya población alcanza 769 habitantes; cuenta también con 40 pequeños centros poblados; 9 caseríos con una población que fluctúa entre 150 y 199 habitantes¹⁵; 16 caseríos con una población entre 200 y 299 habitantes¹⁶; 9 caseríos con una población entre 300 y 399 habitantes¹⁷ y 6 caseríos con una población mayor de 400 habitantes (Sacari Achacuni, Sacari Peñaloza, Marcuyo, Accaso, Jilamaico y Mullacañi).

En la provincia de Puno, 9 distritos son litorales y lacustres: Acora, Platería, Chucuito, Puno, Paucarcolla, Huata, Coata, Capachica y Amantani.

El distrito de Acora se extiende a orillas del lago sobre 1.871,31 km², distribuidos entre 115 comunidades campesinas y 62 centros poblados menores cuya población oscila entre 153 y 979 habitantes; unos 20 caseríos pequeños entre 150 y 199 habitantes¹⁸; otros 23 entre 200 y 299 habitantes¹⁹; otros 12 entre 300 y 399 habitantes (Collini, Centro Pucara, Huallatani, Chanchilla, Molino, Marca Esqueña, Cusini, Jacha Huinchoca, Socca Patja, Huilasipe, Totorani y Quelcca Opojani) y 7 entre 400 y 979 habitantes (Thunco, Sacuyo, Caritamaya, Pamaya Jichuyo, Jayu Jayu, Challacollo y Ccapalla). Al pie del cerro Acorane, la pequeña ciudad de Acora conocida como «Cuenca Lechera Aimara del Altiplano», es la capital distrital; su población es de 2.725 habitantes. En



4



ella destaca su Plaza de Armas, su hermoso templo colonial y sus pintorescas calles empedradas.

Cuna de la Iglesia Adventista desde 1911, el distrito de Platería cuenta con una importante población rural de 8.268 habitantes, de los cuales 554 viven en el centro poblado mayor de Platería, cuyo nombre es herencia de la fundición colonial existente en el lugar, donde llegaron oro, cobre y plata y se fabricaban valiosas alhajas y objetos de orfebrería, en el lugar denominado Pila Patja. Las poblaciones de los centros de Camacani y de Ccota son más importantes que la de Platería, con 680 y 756 habitantes respectivamente. El distrito de Platería comprende la bahía Dalmacita con las islas de Quipata y Chilata; también cuenta con 11 caseríos cuya población fluctúa entre 167 y 392 habitantes (Carucaya, Jacha Titilaca, Perka Central, Huencalla, Callanca, Pallalla Pampa, Año Callejon, Potojani Chico, Rinconada, Torasaya y Camata).

Sede de las Cajas Reales durante la Colonia y el más importante asentamiento de todo el altiplano²⁰, hoy, Chucuito es capital del distrito de mismo nombre, pequeña ciudad de 1.146 habitantes, rodeada por una constelación de 18 caseríos cuya población está comprendida entre 152 y 558 habitantes²¹.

Fundada con el nombre de San Carlos de Puno el 4 de noviembre de 1668, históricamente conocida como la «Ciudad de Plata», por sus minas de plata las más ricas de Sudamérica, el boom urbano de Puno se da a partir de la llegada en 1871 de las embarcaciones Yavari y Yapura que consolidan el puerto de Puno y hacen dar a la ciudad un giro hacia el lago; al mismo tiempo que, desde 1874, con el inicio del funcionamiento del ferrocarril, se dinamizan las actividades comerciales. Hoy, triple capital (departamental, provincial y distrital), Puno es la gran ciudad cultural y turística del lago. Su población sobrepasa los 117.277 habitantes censados en 2007. Cuenta con 8 localidades pequeñas en su periferia (Cancharani, Rancho Punco – Salcedo, Ichu, San Salvador, Mirador Parque, Ojherani, Uros Chulluni (Santa María Cucho) y Chimu Central), dos grandes centros poblados (Totorani con 951 habitantes y Jayllihuaya con 1.839) y una población dispersa de 4.138 almas. Desde fin de la década de 1980, por un crecimiento urbano descontrolado, junto con la falta de equipamientos, aparecen numerosos problemas urbanos (deslizamientos e inundaciones, contaminación, precariedad de la infraestructura vial, inseguridad); no obstante el desarrollo del turismo caracteriza el nuevo milenio y contribuye a la construcción del malecón ecoturístico, de miradores para

los *apus* tutelares de la ciudad²², a la valoración de la hermosura de la ciudad a orillas del lago así como a la construcción acelerada de hoteles y hospedajes y desarrollo de una infraestructura turística básica. Mucho más allá de sus fronteras, Puno, capital folklórica del Perú, tiene su identidad por la fiesta de la Santísima Virgen de la Candelaria.

▲ Fig. 3. La ciudad de Puno frente a la bahía del mismo nombre.

◀ Fig. 4. Pomata, provincia de Juli, Puno, en las orillas del lago Titicaca, luciendo su hermosa iglesia.



5

El distrito vecino es el de Paucarcolla. Actualmente, su población llega a 4.511 habitantes, de los cuales 79,7% viven en el área rural y el 20,3% en el área urbana. La capital es el pueblo de Paucarcolla; cuenta con 616 habitantes y un caserío, Patallani (Comunidad Campesina de San José de Collana), con 233 habitantes.

El distrito vecino por el Noroeste es Huata. Su capital del mismo nombre es un pueblo grande de 823 habitantes. Unos 11 caseríos cuya población fluctúa entre 160 y 431 habitantes, conforman las localidades más importantes del distrito principalmente rural²³. Hay 4 comunidades campesinas reconocidas en el distrito: Faon Yasin, Collana 1, Collana 2 y Kapi Urus.

De los 6.994 habitantes del distrito de Coata, 97% viven en el área rural y 3% en el área urbana. La capital distrital cuenta apenas con 460 habitantes; más dinámicos son los pueblos de Jochi San Francisco con 565 habitantes y Suscasco con 1.312 habitantes. Asimismo unas 11 pequeñas localidades de 156 a 335 habitantes constituyen la red de caseríos distritales²⁴.

Antiguamente perteneciente a la provincia de Huancané, en la actualidad San Salvador de Capachica cuenta con una importante población aproximada de 12 mil habitantes. El distrito tiene

11 centros poblados cuya población fluctúa entre 150 y 199 habitantes²⁵; 14 cuya población fluctúa entre 200 y 299 habitantes²⁶ y 3 centros poblados más importantes: Ccotos Sucsan San Salvador, Llachon Central y San Cristóbal con 386, 399 y 468 habitantes respectivamente. Capachica está conformada por 16 comunidades: Llachón, Yapura, Lago Azul, Ccollpa, Miraflores, Capano, Ccotos, Siale, Chillora, Isañura, Escallani, Toctoro, Hilata, San Cristóbal, Yancaco y el propio pueblo de Capachica que cuenta con tan solo 537 habitantes. Su desarrollo descansa en la hermosura de sus paisajes, formaciones rocosas, playas, ensenadas, bahías e islas, en la suavidad de su clima, sus restos arqueológicos y la extraordinaria acogida de sus habitantes. Renombrados internacionalmente están los pueblos de Llachón, la isla de Tikonata, el puerto lacustre y museo de Chifrón, las playas de Ccotos, Escallani y Páramis.

El distrito de Amantani es un distrito insular; comprende el territorio de la isla de Amantani así como la isla de Taquile, ambas en el Lago Mayor. La isla de Amantani tiene 9 sectores con sus pueblos pequeños cuya población media es de 300 habitantes. Son Alto Sancayuni, Incatiana, Sancayuni, Occopampa, Colquecachi, Villa Orinojon, Lampayuni, Santa Rosa y Occosuyo. Amantani mismo tiene 399 habitan-

tes²⁷. Cuatro muelles facilitan el acceso a esta isla reconocida por el tallado de piedras y visitada anualmente por miles de visitantes que suelen pernoctar en hospedajes acogedores y compartir las costumbres de los habitantes. La isla de Taquile está dividida en 6 suyos: Chilcano Suyo, Estancia Suyo, Chuñopampa Suyo, Tahuichuña Suyo, Huallano Suyo y Collata Suyo. Lo que se denomina como «el pueblo» es una concentración un poco más numerosa de viviendas alrededor de la plaza central²⁸. Además de la pesca y la agricultura, las principales actividades son la artesanía, especialmente los tejidos, y el turismo vivencial.

Tierra de chirihuanos aimaras y wancas, la provincia de Huancane cuenta con cuatro distritos litorales: los de Pusi, Taraco, Huancané y Vilquechico.

A orillas del lago, el distrito de Pusi con sus abrigadas playas de arena y sus hermosos paisajes lacustres busca pertenecer a la provincia de San Román por las ventajas que le puede brindar Juliaca. De una población distrital total de 3.838 habitantes, 78,5% es rural. Solo la capital distrital, con sus 828 habitantes, constituye un pequeño núcleo urbano por sus servicios administrativos. Está rodeada por unos 12 caseríos cuya población oscila entre 152 y 385 habitantes²⁹, y totalmente dedicados a



las actividades ganaderas, agrícolas y de pesca.

Ubicado al suroeste de Huancané, al sur de la laguna de Arapa y al noroeste del lago Titicaca, el distrito de Taraco tiene una importante población de 14.657 habitantes atomizados en 17 pequeñas localidades cuya población fluctúa entre 150 y 199 habitantes³⁰, otras 18 entre 200 y 299 habitantes³¹ y 5 caseríos un poco más grandes: Tasari, Anta – Sacasco, Sacasco li Sector, Saqueata Sacasco y Llamura Sacanata. Su único centro urbano es la capital distrital con 1.387 almas. Entre sus atractivos hay unas esculturas líticas; se puede observar 7 monolitos en la plaza de Taraco; también *putucos* o habitaciones de barro, construidas con *champas*.

Capital de la provincia y distrito del mismo nombre, ubicada al noreste del lago Titicaca y rodeada por los cerros de Pocopaca al este y de Santa Bárbara al oeste, tierra de los matocuras y walas walas, Huancané es una ciudad dinámica de 7.732 habitantes en el cruce de las vías Sandía – Cuyo Cuyo – Putina – Huancané y Moho – Juliaca. Unos 27 pequeños centros poblados rurales cuya población oscila entre 150 y 370 habitantes rodean la capital distrital³² y animan las ferias agropecuarias de la ciudad, conocida como «Cuna y Capital de la Reivindicación de los Derechos

del Campesino». Con todas sus calles asfaltadas, Huancané es una ciudad muy limpia, además de ser muy atractiva por su rico patrimonio cultural; entre otros, la iglesia de Santiago Apóstol, construida en adobe y piedra en 1700, y varias casas coloniales.

A 9 km de Huancané, a orillas del lago, Vilque Chico es el distrito de mayor emigración de la provincia. Cuenta con 9.527 habitantes, principalmente rurales. La capital distrital es un centro administrativo de apenas 511 almas. Otros 6 caseríos de 155 a 250 habitantes³³ y una localidad de 413 habitantes, Calahuyo, conforman el almacén de

▲ Fig. 5. Bahía de Juli, donde se aprecian las iglesias de San Pedro y San Juan Bautista de Juli, Puno.

▼ Fig. 6. Pobladores de la isla de Amantani. Puno.





pueblitos del territorio distrital que cuenta con varios atractivos como tumbas en forma cónica y cuadrada, hechas en piedra y barro, piedras esculpidas (Tambolaccaya), *chullpas* de Quenallata, un antiguo muelle lacustre, el Cristo de Chuncara y las lagunas de Tiquitiqui, Calahuyo y Quishuarani.

La última provincia peruana circunlacustre es Moho, con 3 distritos litorales, Conima, Moho y Tilali. Distrito ribereño del lago, Conima cuenta con una pequeña capital distrital de 803 almas y 4 caseríos de menos de 200 habitantes (Huata, Kakani, Sanampani, Sucuni). Desde Conima, conocido como «Pueblo de la Eterna Primavera del Altiplano», «Cuna de Sicuris», se accede a las islas de Soto y de Suasi, y cerca del pueblo, se encuentran unos monolitos de estilo tiahuanacuense en Huata (Conima).

En el corazón del extenso distrito de Moho (495,8 km²), llamado el «Jardín del Altiplano», San Pedro de Moho, capital distrital y provincial, es una pequeña ciudad dinámica, con 4.262

almas, lugar de paso de todo el contrabando que transita por las tierras aimaras de la provincia boliviana de Camacho. Está rodeada por unos 15 caseríos cuya población oscila entre 150 y 2.500 habitantes³⁴ y 3 un poco más importantes: Quellahuco Pomaoca, Occopampa y Ninantaya con 319, 391 y 458 habitantes respectivamente. El distrito cuenta con un rico patrimonio como la iglesia de San Pedro, templo colonial de piedra labrada, en Moho, las aguas minerales «Agüita de Supuyuyo», los vestigios de una antigua ciudad de piedra en el cerro Merkemarka, las necrópolis de Ulunko y Huancarani, la fortaleza de Quequerani, el complejo arqueológico de Queñalati I y Capellada II³⁵, y las playas de Keyahuasi con sus 5 penínsulas y hermosos paisajes.

Tilali, distrito fronterizo con una pequeña población de 657 almas, y dos caseríos, Titili y Huitopatja, con 154 y 174 habitantes respectivamente, tiene un clima excepcionalmente cálido. Su difícil acceso no le permite valorar sus atractivos paisajísticos, sus playas y su

patrimonio arqueológico, en particular las ruinas de Sian con sus muros y pequeñas viviendas de piedra.

Del otro lado de una frontera sin puesto de aduanas, sigue la ruta circunlacustre por Puerto Acosta, Puerto Carabuco (provincia de Camacho); Ancoraimes, Achacachi (provincia de Omasuyos), San Pedro de Tiquina, Tito Yupanqui, Copacabana (provincia de Manco Kapac), Batallas, Pucarani, Puerto Pérez (provincia de Los Andes), Taraco, Tiahuanacu, Guaqui y Desaguadero (provincia de Ingavi).

A orillas del río Huaycho, en un valle abrigado y vistoso, se extiende la pequeña ciudad de Puerto Acosta con 1.123 almas, capital de la primera sección de la provincia de Camacho (25.923 habitantes). Su población dedicada principalmente a la producción ganadera de llamas, alpacas, vacas y ovejas y a la agricultura se distribuye en 103 comunidades³⁶, que cuentan entre 4 habitantes (Comunidad Tirajahua) y 550 (Comunidad Jankho Uma); se caracterizan por una importante atomización y dispersión; 38 comunidades





tienen menos de 100 habitantes; 49, entre 100 y 299 habitantes y 16 entre 300 y 550. Entre otros atractivos, en el cantón de Puerto Parajachi destaca el solemne mirador natural Santuario San Francisco de Okharani, lugar de peregrinación desde siglos, así como las ruinas de Pasuja con casas circulares de piedra.

En la desembocadura del río Suches, Escoma, capital de la sección municipal de la provincia de Camacho, con 28.201 habitantes. A orillas del lago, la pequeña localidad de Puerto Carabuco con sus 416 habitantes, es la capital de la Tercera Sección de la provincia de Camacho (14.721 habitantes), territorio que reagrupa a 62 pequeñas comunidades cuya población fluctúa entre 32 habitantes (comunidad Villa Karcuyo) y 602 (comunidad Quilima)³⁷

A orillas del lago, Ancoraimes³⁸, con sus 561 habitantes es la pequeña capital de la Segunda Sección de la provincia de Omasuyos (15.199 habitantes) y se dedica a la alfarería, zapatería, además de la agricultura, ganadería y pesca.

En su cercanía, a los pies del Illampu, está la comunidad y Escuela Indígena de Warisata, fundada por el profesor Elizardo Pérez el año de 1931, con el fin práctico de orientarse a la formación de un tipo general boliviano cuyas virtudes sean: el optimismo, la eficiencia, la honradez, la energía impetuosa para el triunfo.³⁹

Antiguo tambo inca en el camino de Omasuyos y hoy capital de la Primera Sección de la provincia de Omasuyos, Achacachi es una ciudad dinámica con sus 7.540 habitantes. Durante siglos, ha sido la ciudad más importante después de La Paz en el sector norte del lago y constituye un símbolo histórico. La provincia cuenta con 70.371 habitantes y está dividida en 7 zonas. Hoy tiene fama por la fabricación de los ponchos rojos o *huarurus*.

En las proximidades del lago, el pueblo de Santiago de Huata, fundado en 1779, tiene un largo pasado prehispánico. Llamado Bello Rincón en la época colonial, ha sido un centro comercial activo; en la época republicana floreció el comercio

▲ Fig. 7. Vista panorámica de la ciudad de Guaqui, ubicada en la provincia de Ingavi, departamento de la Paz, Bolivia. En la parte central de la ciudad se encuentra el templo de Santiago de Guaqui, patrón de la ciudad cuya fiesta se celebra el 25 de julio.

◀ Fig. 8. Puerto Acosta, ubicado en la provincia de Camacho, departamento de La Paz, contaba desde 1870 hasta 1932 con un puerto menor ubicado en la bahía de Huaycho.

◀ Fig. 9. Huatajata en la provincia de Omasuyos, departamento de La Paz, Bolivia.





de quina y de caucho, la mayor parte de los vecinos. Hoy, además de la agricultura y de la pesca, el turismo proporciona aportes económicos apreciables a los pobladores de Santiago de Huata.⁴⁰

La provincia de Manco Kapac está dividida administrativamente en tres municipios, los cuales son Copacabana, San Pedro de Tiquina y Tito Yupanqui. Tiene una población, según el censo de 2001, de 22.892 habitantes.

San Pedro de Tiquina (provincia de Manco Kapac), es capital del municipio de mismo nombre. San Pedro (839 habitantes) es ciudad hermana, pueblo gemelo con San Pablo de Tiquina (944 habitantes); ambas localidades se desarrollan de parte y otra del estrecho. El municipio es principalmente rural, ocupado por 11 comunidades⁴¹ cuya población fluctúa entre 127 habitantes (Silaya) y 555 (Calata Grande). La artesanía, la pesca y el turismo constituyen aportes complementarios para la economía doméstica. Capital del municipio de mismo nombre, Tito Yupanqui (provincia de Manco Kapac) con sus 3.160 habitantes es un pequeño centro urbano dinámico, rodeado por tres comunidades, Alto Sihualaya (378 habitantes), Chichilaya (230 habitantes) y Coaquipa (215 habitantes).

Entre dos montañas, el Calvario y el Niño Calvario, Copacabana es capital de la provincia de Manco Kapac y

ciudad turística por excelencia. Sitio de peregrinación mundialmente conocido, Nuestra Señora de Copacabana atrae a lo largo del año a centenares de turistas. El municipio abarca unas 33 comunidades campesinas que complementan sus haberes con el turismo, el transporte y la artesanía. La población urbana de Copacabana es flotante; puede triplicar en las fechas de peregrinaciones. Es punto de partida a las islas del Sol (originalmente isla Titikaka) y de la Luna.

Huarina (Cuarta Sección de la provincia de los Andes) se desprende en 2005 del municipio de Achacachi. Su población urbana es de 1.308 habitantes. A orillas del Lago Menor o Huiñaymarca, Huatajata es un pequeño y dinámico centro de recreación que goza de mucho prestigio. Cuenta con unos 576 habitantes dedicados a la agricultura, pesca, ganadería y turismo.

En la región del Altiplano Norte lacustre, capital del Municipio de Batallas, en la provincia de Los Andes, la pequeña ciudad del mismo nombre alberga unos 1.966 habitantes y está rodeada por 32 comunidades cuya actividad principal es la crianza de ganado vacuno lechero y porcino, complementada con la actividad agrícola, principalmente con la producción de forrajes y algunos cultivos como la papa, haba y quinua.

Una pequeña parte del municipio de Pucarani es litoral; no obstante existe una relación estrecha entre este

territorio drenado por numerosos ríos (Tuni, Janchallani, Condoriri, Huancané, Luquicachi, Huacarani, Tercela y Ñequepampa), los cuales al desembocar en el lago incrementan los procesos de contaminación de la bahía de Cohana. La actividad económica es de tipo tradicional primaria; la producción suele ser destinada al consumo doméstico y solo los excedentes son comercializados bajo diversas modalidades (venta directa, por contrato o trueque).

El municipio de Puerto Pérez constituye la cuarta sección de la provincia de Los Andes (8.024 habitantes) y un pequeño territorio en gran parte litoral e insular. La pequeña ciudad cuenta apenas con 549 almas y está rodeada por 21 comunidades⁴², de las cuales 7 son insulares (islas Suriqui, Quehuaya, Sucto, Tirasca, Lakahuta, Mayo y Parity). Su población fluctúa entre 4 (isla Mayo) y 667 habitantes (isla Suriqui).

En la provincia de Ingavi, a la orilla del Lago Menor, **Taraco** es centro de un muy rico patrimonio cultural y natural. Considerada como «La Cuna de la Morenada», el municipio cuenta con 5.922 habitantes y comprende a 15 comunidades con 129 (Chiaramaya) a 977 (Sapana) habitantes.⁴³ Ellas son netamente ganaderas, además de desarrollar, en la zona ribereña, la piscicultura como actividad económica complementaria.

Ciudad preincaica y hoy capital de la tercera sección de la provincia de



Ingavi, Tiahuanaco tiene una historia de 27 siglos y un extraordinario patrimonio cultural y natural. Es un centro urbano dinámico de 11.309 habitantes, rodeado de numerosas comunidades cuya actividad principal es la ganadera destinada a la producción de leche y relacionada al cultivo de forraje. Mayores ventajas tienen las comunidades de las riberas del lago Titicaca por contar con sistemas de riego que proceden de él, tener un microclima más benigno y poder complementar sus ingresos con la pesca.

En la misma provincia, a orillas del lago, Guaquí es una ciudad pequeña de 695 habitantes, siendo Puerto Guaquí más dinámico (1.204 habitantes). Están rodeados por 16 comunidades y poblaciones dispersas (Andamarca, Arcata, Belén Pituta, Belén

Pituta zona «A», Copajira, Janco Marca, Kassa San Francisco, Kassa Santa Rosa, Lacuyo San Antonio, Lacuyo San Francisco, Patarani, Sullcata, Villa Tintuma, Wilacollo, Yaurikorahua y Ñuñumani) cuya población fluctúa entre 143 y 662 habitantes.

Memoria de un pasado fastuoso, uno de los principales puertos del lago, Guaquí se enorgullece de su templo de estilo barroco mestizo, de su estación de ferrocarril, de su puerto y tradiciones.

Finalmente, capital de la cuarta sección de la provincia de Ingavi, Desaguadero es una ciudad fronteriza dinámica. Tiene 2.216 habitantes, es decir más del 40% de la población del municipio, la cual se divide en 17 comunidades, siendo la más pequeña Aceromarca con sus 14 habitantes, y la más grande, Azafranal con 569 habitantes⁴⁴.



◀ Fig. 10. Ciudad de Carabuco, ubicada en la provincia de Camacho, departamento de La Paz. Al fondo se divisa la ciudad de Escoma.

▲ Figs. 11a. Feria en la ciudad de Escoma, fronteriza con el Perú, provincia de Camacho, Bolivia.
b. Pobladores de la ciudad en una fiesta tradicional.



Y en el comedio de la provincia se haze vna laguna la mayor y más ancha que se ha hallado ni visto en la mayor parte destas Indias: y junto a ella están los más pueblos del Collao. Y en yslas grandes que tiene este lago siembran sus sementeras, y guardan las cosas preciadas por tenerlas más seguras, que en los pueblos que están en los caminos. [...] En los juncales deste lago ay grande número de páxaros de muchos géneros, y patos grandes, y otras aues, y matan en ella dos o tres géneros de peces bien sabrosos [...].

Cieza, 1984: CIII.

Lenguas y pueblos de la región circunlacustre

Panorama lingüístico presente

De los departamentos peruanos sureños, solo tres de ellos preservan dos de las tres «lenguas generales» del antiguo Perú: el quechua y el aimara. Uno de tales departamentos, y en el que estas lenguas mantienen aún firme arraigo, es ciertamente Puno, cuya capital del mismo nombre, asentada a orillas del lago, aparece sectorizada, teniendo como faja fronteriza el barrio de Laycacota, que separa la zona quechua por el noroeste y la aimara por el sureste. Según datos inferibles del censo INEI de 1993, la población total mayor de cinco años del departamento era de 938.275, de la cual el 43,2% era quechua-hablante, a la par que

el 32,6% se reconocía como aimara-parlante¹. Si bien tales cifras datan de casi diez años atrás, a falta de informaciones más precisas, que los últimos censos callan sistemáticamente, creemos que ellas constituyen un indicador de la situación lingüística de la región, que no debe haber cambiado considerablemente desde entonces. En general, y para hablar de la zona estrictamente andina, la distribución geográfica de las dos lenguas es excluyente, aun cuando pueden divisarse regiones de bilingüismo, por un lado, al noreste (Quilcapunco, Ananea, Huatasani e Inchupalla), y por el otro, en menor medida, al noreste, en Umachiri (Ayaviri) y en Tirapata. (Azángaro). Tales bolsones de bilingüismo constituyen seguramente vivo testimonio

de los procesos de desplazamiento idiomático que se vienen produciendo en la región desde tiempos que remontan al período arqueológico de fines del Intermedio Tardío (1200-1400 d.C.) en el que el quechua se introduce en dirección sureste, procedente de Chincha.

Situación lingüística prehispánica

La realidad idiomática esbozada en la sección precedente, y con mayor incidencia en la de la región lacustre, es apenas un pálido reflejo de la situación que ésta ofrecía antes de la conquista española. En efecto, de acuerdo con las informaciones proporcionadas por las fuentes colo-

niales de los siglos XVI y XVII, el panorama lingüístico en torno al llamado «lago de Chucuito», hoy denominado lago Titicaca, comprendía cuatro lenguas, a saber: (a) la puquina, (b) la uruquilla, (c) la aimara, y (d) la quechua. La primera de ellas, descubierta por el aimara, se hablaba a un lado y otro del Titicaca, llegando por el oeste hasta las costas del Pacífico (desde las alturas del Colca, en Arequipa, hasta por lo menos Iquique por el sur) y por el noroeste hasta las vertientes orientales de los Andes (Sandia y Carabaya, en el Perú, y el norte de La Paz, en Bolivia). La lengua uruquilla, o simplemente uru, era hablada en toda la región de los lagos y sus islas, a lo largo del eje acuático Titicaca-Coipasa, conectada por el Desaguadero. El aimara, responsable de la desintegración del otrora territorio continuo del puquina, era la lengua hegemónica que copaba toda la región altiplánica, desplazando al puquina para relegarlo a los territorios extremos mencionados. El quechua, en fin, procedente del Cusco, esta vez vehiculado por los incas, comenzaba a incursionar en la zona por el flanco noroeste del lago, desplazando al puquina, y sentando las bases de la repartición territorial que presentan hoy día las dos lenguas

◀ Fig. 1. Jóvenes quechuas de Santiago de Pupuja celebrando el carnaval.

▶ Fig. 2. Mujeres aimaras, la otra lengua general del Tahuantinsuyu.

nativas vigentes. Los documentos que nos describen la situación esbozada, de manera indirecta, pero bastante precisa, son en este caso la *Tasa de la Visita General* del virrey Toledo y la *Copia de curatos* del antiguo obispado de Charcas₂, estudiados, entre otros, desde el punto de vista de sus incidencias étnicas y lingüísticas, por Thérèse Bouysse-Cassagne₃.

Lenguas y pueblos lacustres

En general, como era de esperarse, la información documental respecto de los idiomas y de los pueblos que los hablaban no deja de ser por momentos ambigua y confusa, por el mismo hecho de que respondían a objetivos de carácter administrativo tanto fiscal como religioso. Téngase en cuenta, además, que las políticas de conquista tanto incaica como española se caracterizaron por movilizar grupos humanos de un territorio a otro en gran escala, a través del sistema de los *mitmas*, en el primer caso, y de las reducciones y de las mitas mineras, en el segundo. Sin ir muy lejos, en lo que respecta al área circunlacustre, sabemos de la práctica repetida por incas y españoles de extraer violentamente a los moradores del lago para asentarlos en tierra firme en calidad de mano de obra, provocando su asimilación tanto étnica como lingüística a los grupos aimaras o quechuas del entorno lacustre. De entonces, y seguramente



de muy antes, datan los procesos de transfiguración étnica y de sustitución idiomática por los que pasaron los habitantes del «mar interior». Y así entendemos cómo, cuando documentos como los referidos nos hablan de tributarios «uros», éstos podían ser, en efecto, hablantes de uruquilla, pero también podían serlo del puquina, del aimara y hasta del quechua. Del mismo modo, una vez asimilados a los grupos de tierra firme, los uruquillas podían ser censados como «puquinas» o «aimaras». Así, pues, los mimbres étnicos manejados en los documentos coloniales deben tomarse en verdad como categorías fiscales y tributarias antes que como indicadores precisos de membresías étnicas₄.

La situación de confusión entre grupos étnicos y entidades idiomáticas a que se hizo referencia no es privativa de los documentos de carácter fiscal y administrativo, pues otro tanto ocurre en los textos históricos elaborados por los cronistas y los investigadores posteriores. Como resultado de ello, se ha confundido, en el plano histórico, a los «collas» como aimaras, y, en el plano lingüístico, al uruquilla con el puquina.



◀ Fig. 3. Integrante del Carnaval de Jayllihuaya, del sector aimara de Puno.

▼ Fig. 4. Mujeres aimaras descansando despues de haber transportado el *khapu* para la quema en la fiesta de la Candelaria.

Gracias a los trabajos etnohistóricos⁵ y lingüísticos⁶ de la segunda mitad del siglo pasado, hoy podemos efectuar los deslindes definitivos respectivos, señalando, por un lado, que por «collas» debemos entender a pueblos de habla puquina y no aimara; y, por el otro, que el puquina y el uruquilla constituyen entidades idiomáticas independientes, sin ninguna relación, fuera del hecho de haber coexistido, a lo largo del eje lacustre Titicaca-Coipasa, por más de un milenio.

De esta manera, resumiendo, ahora podemos establecer las correlaciones étnico lingüísticas de modo más preciso, señalando que el idioma de los «puquina-collas» era el puquina, el de los señoríos aimaras la lengua aimara, y el de los uros el uruquilla. La lengua quechua, la última en in-

cursorar en la región, vendría a ser la variedad *koiné* difundida por los incas en sus conquistas tras el triunfo conseguido sobre los chancas (ca. 1450). Menospreciados por sus dominantes de turno (puquinas, aimaras e incas), los «hombres del agua», como se autodesignaban los moradores de los lagos, su idioma no alcanzó la categoría de «lengua general» asignada a las otras por decreto firmado por el virrey Toledo en la ciudad de Arequipa en 1575⁷. Pueblo de cazadores y recolectores, tributarios ínfimos de la corona, su lengua era considerada como «bárbara» y «desabrida», para usar los adjetivos más comunes de la época. El agustino de la Calancha, criollo de Charcas, la describe de esta forma: «Su lengua es la más oscura, corta i bárbara de quantas tiene el Perú, toda gutural, i así no se puede escribir sin gran confusión»⁸. Naturalmente, la lengua era juzgada prejuiciosamente, a partir de la condición socio-económica y tributaria de sus hablantes.

Lenguas originarias y lenguas intrusivas

Los estudios de lingüística histórica del área andina convienen en señalar que de las cuatro lenguas altiplánicas presentadas, dos de ellas pueden considerarse nativas a la región: la puquina y la uruquilla; y las otras dos ajenas a ella: la aimara y la quechua. Señalemos, sin embargo, que cuando hablamos de oriundez versus intrusión lo hacemos en términos muy relativos, teniendo en cuenta las limitaciones de información de que adolecemos en cuanto a las lenguas y los pueblos de la región en tiempos protohistóricos. En tal sentido, los emplazamientos iniciales de los idiomas y de los procesos de difusión, convergencia y desplazamiento en que se vieron involucrados apenas pueden postularse en calidad de hipótesis valiéndonos mayormente de las evidencias lingüísticas, sin descuidar los aportes de otras ciencias que tratan sobre el pasado remoto como la arqueología y la etnohistoria, y últimamente también la genética.

En relación con el carácter originario altiplánico del puquina y del uruquilla, y basándonos únicamente en la evidencia lingüística, puede sostenerse que por los menos en los tiempos del período arqueológico conocido como Formativo (1.500 a.C.-200 d.C.), y quizás desde mucho más antes, tales idiomas ya se encontraban bastante arraigados, es decir nativizados, en la región lacustre, ocupando el segundo de ellos las islas y los lagos del entorno. Ciertas caracte-



rísticas tipológicas de naturaleza fonológica (el registro de las vocales medias /e, o/) y gramaticales (la existencia de prefijos) sugieren la idea de que estas lenguas tendrían un origen amazónico, y hasta podrían postularse entronques remotos, arahuaco para el puquina, y pano-tacana para el uruquilla. Sin embargo, a falta de mayores evidencias, es probable que tales hipótesis no puedan corroborarse ni falsearse del todo.

Por lo que toca al aimara y al quechua, estamos en mejores condiciones de situarnos geográfica y cronológicamente. En efecto, dejando de lado el problema de la cuna de origen de ambas lenguas, y que se postulan, en calidad de hipótesis, la costa centro-sureña peruana para el aimara y la sierra centro-norteña para el quechua, hay cierto consenso entre los lingüistas del área andina en señalar que las variedades sureñas modernas de ambas lenguas serían el resultado de expansiones en dirección sureste promovidas, en el primer caso, y en pleno Horizonte Medio (600-800 d.C.), por los agentes de la civilización huari; y en el segundo, en el Intermedio Tardío (1.000-1.400 d.C.), por chinchas y chancas. Según el modelo bosquejado, el aimara habría conseguido emplazarse, en una primera instancia, en el territorio ocupado por Huari, llegando hasta el Cusco y hasta Moquegua; en una segunda incursión, tras la caída del estado ayacuchano, habríase proyectado hacia el altiplano, entrando en contacto con el puquina, e iniciando

► Fig. 5. Mujer kallawayaya de habla quechua. Bolivia.

▼ Fig. 6. Mujeres aimaras de Tiwanaku. Bolivia.

desde entonces el desplazamiento de esta lengua. Por lo que toca al quechua, como se adelantó, llegará al altiplano vehiculizado por los incas, una vez que éstos lo adoptan como nueva lengua de la administración, abandonando el aimara que hasta entonces tenía el rango de idioma oficial. Así, pues, contrariamente a las versiones tradicionales todavía en boga en los medios no especializados, los estudios en materia de lingüística histórica andina han demostrado de manera incuestionable, por un lado, que el aimara tiene una procedencia centro-andina, y, por el otro, que el quechua, igualmente de origen centro-andino, no se origina en el Cusco, pues al tiempo en que llega a las puertas de la metrópoli incaica el aimara seguía siendo la lengua de los soberanos cusqueños. Es por ello que cuando hablamos de los emplazamientos de las lenguas en la región lacustre, decimos que tanto el aimara como el quechua, a diferencia del puquina y del uruquilla, son en verdad lenguas advenedizas y no originarias del lugar.



Desbaratando mitos consagrados

Tradicionalmente se ha sostenido que la lengua de los creadores de la gran civilización tiahuanacuense habría sido la aimara. Quienes sostenían dicha postura partían del supuesto equivocado, como vimos, de que los collas hablaban dicha lengua. Dentro de tal esquema, naturalmente, el puquina, lengua extinguida y carente de registro léxico y gramatical, no encontraba cabida, menos el uruquilla que, habiendo sido la lengua de los moradores precarios del lago y de sus islas,





◀ Fig. 7. Distribución de los idiomas uru, puquina, aimara y quechua siglo XV.

▶ Fig. 8. Gran parte de la población altiplánica es bilingüe.

vez rescatado y reivindicado el pueblo colla, sepultado en el olvido por aimaras y quechuas, nada impide postular, como sostienen ahora la mayoría de los lingüistas y arqueólogos, que la lengua de Tiahuanacu haya sido la puquina. Como vehículo de esta civilización, la lengua habría alcanzado su máxima difusión en todo el territorio que la arqueología descubre como su ámbito expansivo.

Por lo que respecta al aimara, como se dijo, la lengua habría llegado al altiplano tras el colapso de Tiahuanacu, aproximadamente en el siglo XII o XIII, tiempo que explica perfectamente su condición de lengua apenas fragmentada en los dialectos sureños modernos que la integran. La irrupción de pueblos de habla aimara en la región, y que más tarde se organizarían en distintas jefaturas o señoríos, trajo como consecuencia el desplazamiento gradual del puquina y su posterior desintegración, tanto que a la llegada de los españoles la mayoría de sus hablantes ya estaban aimarizados. De esta manera, la lengua consiguió arraigarse profundamente en el altiplano, sepultando en el olvido la antigua presencia del puquina. Gracias a los trabajos de naturaleza onomástica, particularmente el de la toponimia, el antiguo espacio cubierto por el puquina va emergiendo *ex profundis*, dándoles sentido y racionalidad a las informaciones vagas y contradictorias consignadas por los cronistas e historiadores coloniales. Ahora sabemos también que el monumental léxico aimara recogido por Bertonio¹⁰,

estaba descartada como vehículo de la civilización lacustre. Los estudios de lingüística histórica demostrarán la falacia de tales presupuestos. En efecto, por un lado, la sola idea de asignarle al aimara una antigüedad correlacionable con la génesis y el desarrollo de Tiahuanacu (200 a.C-800 d.C) no resiste el menor análisis, tomando en cuenta la relativa uniformidad que presenta la lengua en toda su extensión altiplánica. De haber contado con una antigüedad semejante (más de dos mil años) en el altiplano, hoy tendríamos varias lenguas aimarai-

cas, y no simples dialectos mutuamente inteligibles entre sí. De otro lado, y más decisivamente, ¿cómo explicar la existencia en plena serranía limeña de una lengua aimaraica (localmente conocida como *jacaru*) más conservadora que su congénere altiplánico? Pero, de manera más contundente aún, ¿cómo negar la presencia puquina en dicho territorio, atestiguada por una nutrida y persistente toponimia en toda la región lacustre? ¿No se llamaba «lago de Poquina» la formación lacustre que conocemos ahora como Titicaca? Según se puede ver, una

que antes creíamos íntegramente nativo, contiene un caudal nada desdeñable de voces atribuibles al puquina, como era de esperarse.

Al igual que el mito del origen altiplánico del aimara todavía subsiste en los medios no especializados la falacia de la atribución del quechua a los incas como su lengua primordial. Sin embargo, según lo adelantamos, está suficientemente probado que dicha lengua no se origina en el valle del Cusco y que, por consiguiente, tampoco pudo haber sido el idioma ancestral de los futuros gobernantes de la región. En este punto, igualmente, los estudios interdisciplinarios del pasado andino van demostrando la historicidad de los mitos del origen lacustre, vale decir colla-puquina, de los ancestros de los incas, quienes habrían migrado, procedentes del lago, en dirección del Cusco, tras el colapso de Tiahuanacu. Ello implica, lingüísticamente, que los fundadores del futuro imperio debieron tener el puquina como lengua materna, idioma que sin embargo habrían mantenido apenas unas tres generaciones, pues una vez asentados en el valle, aimarizado ya desde los tiempos de Huari, sus descendientes –una minoría intrusa–, habrían adoptado la lengua de sus súbditos, es decir la variedad aimara de la región, ligeramente distinta de la del altiplano. Del empleo cada vez más reducido y formulaico del idioma ancestral solo quedaría el recuerdo: tal la «lengua secreta» de la que nos

hablan los cronistas de la colonia. De manera importante, lo que los estudios etnolingüísticos contemporáneos vienen demostrando es que buena parte del léxico social, religioso e institucional del incario, una vez depurada de su barniz quechua o aimara, acusa un origen puquina indiscutible. Lo cual no debiera extrañar, y es asombroso constatar que incluso quienes se encargaron de desbaratar el origen cusqueño del quechua, comenzando por los propios lingüistas del área andina, persistieran hasta hace poco, como lo hacen aún los historiadores, en darles a los nombres fundacionales de las instituciones del incario una etimología quechua.

Palabras finales

A través del recuento pasado y presente de la situación lingüística de la región lacustre hemos buscado llamar la atención sobre distintos procesos de desplazamiento e imposición idiomáticos ocurridos en dicho ámbito. De una realidad plurilingüe existente en tiempos prehispánicos hemos llegado al presente a una situación en la que apenas sobreviven, de las cuatro lenguas que se hablaban previamente, dos de ellas: el quechua y el aimara, a los que ha venido a sumarse el castellano, cada vez más hegemónico y omnipresente en toda la región. El puquina se extinguió definitivamente en la segunda mitad del siglo XIX y el uruquilla, agonizante en la Bahía de Puno hasta la primera mitad del siglo



XX¹¹, apenas sobrevive hoy en su reducido orureño de Chipaya¹².

A lo largo del tiempo hemos podido constatar toda una cadena de superposiciones y desplazamientos idiomáticos: primeramente, y para hablar solo de la región lacustre, el puquina había comenzado a desplazar al uruquilla; en segundo lugar, tras su incursión en el altiplano, el aimara comenzó a sustituir al puquina y al uro; en una tercera instancia, el quechua comenzó a arrinconar al aimara, al mismo tiempo que al puquina, en su avance en dirección sureste; finalmente, ya en la actualidad, a nadie escapa que el castellano viene imponiéndose sobre el quechua y el aimara a través de un bilingüismo sustractivo y no empobrecedor, según puede constatar en toda el área andina. Como era de esperarse, uno de los corolarios históricos de tales procesos de desplazamiento y sustitución idiomáticos ha sido la reconfiguración étnica sucesiva de los pobladores del lago: hoy día se consideran aimaras y/o quechuas quienes tuvieron hasta ayer ancestros de origen uro o puquina.



Actividades Productivas: Pesca y otros

Extraordinaria masa de agua clara, dulce, luminosa, el sagrado Titicaca –la *yacumama*– hace brotar desde milenios la vida en él y en torno a él. A más de 3.800 metros sobre el nivel del mar, sus aguas aseguran la vida de las sociedades asentadas en su litoral y de las comunidades. La flora y fauna permiten el desarrollo de múltiples actividades, entre las cuales las más relevantes y tradicionales son la pesca, la agricultura y la ganadería, además de la navegación, actividades de recreo (pesca deportiva) y turismo.

No obstante, el estudio de microzonificación ecológico - económico demuestra que la mayoría de la población ocupada realiza sus actividades solo con fines de subsistencia; la economía de la región presenta actividades y procesos productivos desarticulados sectorial y espacialmente, básicamente orientados a la producción primaria sin mayor grado de procesamiento, lo cual entorpece el crecimiento sostenido y favorece el estancamiento relativo

del aparato productivo y su limitada dinámica₁.

La introducción de la trucha arcoíris (*Salmo gairdneri*) en 1941 y del pejerrey (*Basilichthys bonariensis*) en la década de 1950 generó un fuerte impacto en la diversidad de peces del lago. Hasta aquellos años, abundaban, muy apreciados en los mercados de La Paz, Puno y Guaqui, peces de carne fina como la *boga* o *kesi* (*Orestias pentlandii*) y el *humanto* (*Orestias cuvieri*). Otra clase de peces era constituida por los *karachis* negros, amarillos y blancos (*Orestias agassii*, *luteus* y *albus*). Especies más pequeñas llamadas *hispi* (*Orestias*) predominaban en los herbarios acuáticos y eran reservadas a los mercados indígenas. Especies mucho más grandes, los *suchis* o *mauris* (*Trichomycterus*) eran objeto de expediciones especiales para su captura₂. Las embarcaciones de totora eran balsas hechas de tallo de totora y existía una gran diversidad de redes según el tipo de pesca (redes

barrederas, de mano, sumergidas, nasas y arpones).

El desarrollo de las poblaciones de trucha y pejerrey se dio paralelamente a la drástica disminución de las especies autóctonas. En el periodo 1982-92, la captura de las especies nativas como boga, mauri y suche disminuyó en un 91,69 y 77% respectivamente₃. La instalación de fábricas de conservas (5 en 1965) conllevó a una presión más fuerte sobre el recurso y, consecuentemente, a una sobrepesca. El esfuerzo de industrialización se apoyó en una década dejando como recuerdo los botes de madera con



Períodos de actividad pesquera artesanal en el lago Titicaca ₄													
Comunidades	Meses/Especies	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
Villa San Martín	Karachi/mauri	X-				X				X-			
	Pejerrey	X+		X-			XX		Xi		X+		
	Ispi	No se encuentra en la zona											
Yampupata	Karachi/mauri	Pesca mínima											
	Pejerrey/trucha	X+		X-				Xi				X+	
	Ispi	X+		X-				No hay pesca			Xi		
Chúa Cayacoto	Karachi/mauri	X											
	Pejerrey	X+		X-						No hay pesca			
	Ispi		X+			X+	X-				X+		No hay pesca
Tintuma	Karachi/mauri	X											
	Pejerrey	X+		X-						Xi			
	Ispi	No se encuentra en la zona											
Janq'o Marka	Karachi/mauri	X											
	Pejerrey	X+		X-						Xi			
	Ispi	No se encuentra en la zona											
Kassa	Karachi/mauri	Pesca mínima											
	Pejerrey	X+		X-						Xi			
	Ispi	No se encuentra en la zona											
Willacollo	karachi/mauri	No se pesca											
	Pejerrey	X+		X-						Xi			
	Ispi	No se encuentra en la zona											

Fuente: F. Lino, 2008

X = Pesca continua (cotidiana); Xi = Inicio de la pesca (aparición del recurso); X- = Pesca con menor intensidad (reducción del recurso);

X+ = Pesca con mayor intensidad (mayor disponibilidad del recurso); X = Pesca normal; XX = No hay pesca.

velas de todo color. Las jaulas flotantes y las piscigranjas se multiplicaron desde la década de 1970.

Indudablemente, la calidad del agua del lago es muy propicia al desarrollo de la acuicultura, en especial el cultivo de la trucha arcoíris (*Oncorhynchus mykiss*), cuya producción aumenta regularmente. Del lado peruano, las empresas acuícolas más importantes son River Fish S.A., Piscifactoría de Los Andes S.A.C., Arapa San Pedro San Pablo S.A.C.₅ Del lado boliviano, con el apoyo y acompañamiento de la cooperación japonesa, se creó el Centro de Desarrollo Piscícola del Altiplano, con fines de repoblamiento, crianza de truchas, investigación y apoyo al desarrollo tecnológico.

Más de 9.000 piscicultores de las provincias Camacho, Ingavi, Omavuyos, Manco Kápac y Los Andes, se reagrupan en la Asociación de Piscicultores del Departamento de La Paz. Los Centros Pilotos del proyecto «Desarrollar la Capacidad de Pesca Artesanal» han permitido inducir a una conciencia ecológica para cuidar los recursos ícticos nativos y evitar el deterioro de los recursos naturales y conflictos entre los pueblos de la región circunlacustre que viven en parte de los recursos pesqueros.

Ya en la parte peruana, a finales del 2009, la totalidad del área habilitada para el desarrollo de la acuicultura llegaba a 13.434 ha (además de 8.000 ha en proceso de trámite), de las cuales

el área utilizada para la crianza de la trucha arcoíris era solo de 750 ha. Muy importante y tradicional es la pesca libre. Actualmente de los casi 1.500 pescadores artesanales registrados por provincia en la cuenca peruana del lago, más de la mitad proviene de Puno, un 15% de los sectores lacustres de Azángaro, un 10% de Yunguyo y otros de Chucuito.

En Bolivia se produce anualmente 300 toneladas de trucha, a diferencia de Perú, que logra cada año 8 mil toneladas. Desde el 2008, once comunidades campesinas del municipio

◀ Fig. 1. Piscigranjas de truchas en el lago Titicaca, frente a la ciudad de Pomata. Puno.

◀ Fig. 2. Trucha arcoíris.

Copacabana industrializan la trucha, intentando conquistar los mercados interno y externo. La Federación de Pescadores del Lago Titicaca (sector boliviano) señala un incremento de la demanda de pesca₆, facilitado por una mayor facilidad de adquisición de embarcaciones y herramientas más eficientes. No existe un mínimo control y la veda no se respeta. El calendario pesquero depende de la disponibilidad del recurso (véase cuadro pág. 43).

Otra actividad estrechamente relacionada con el lago y de antigua importancia socioeconómica es la cosecha de las macrofitas que pueblan las riveras del lago hasta una profundidad de 9 metros₇. Los ribereños reconocen cinco grupos: el llachu, la totora verde (o tierna), la totora amarilla (o madura), la *siphi* (raíces de la totora) y el chullo (base blanca de los tallos)₈.

Existen todavía amplias áreas de totorales como las de Puno – Capachica – Coata – Paucarcolla (13.371,69 ha), de Ramis – Pusi – Taraco (4.028,61 ha), de llave – Acora – Pilcuyo (4.006,91 ha) y de Arapa – Chupa – Saman (1.523,27 ha), y una estrategia de sostenibilidad orientada a satisfacer las necesidades de las familias campesinas circunlacustres cuyo consumo varía entre 900 y 5.530 kg/familia/año.

Todo ribereño puede cosechar libremente el llachu para su ganado; lo hacen o desde el borde con una hoz o en una barca utilizando un palo largo –la quelina– al extremo de la cual se ata un cuchillo₉. La explotación de la totora verde está muy reglamentada; la mayoría de los campos son privados y una persona puede cortar solo un cierto número de pichus₁₀. Entre varios campesinos, especialmente

en el sector urus, pueden juntar grandes *marayas* (balsas) de 5 toneladas métricas de totora verde y llevarlas a 20 o 50 km del lugar de colecta, para consumo propio o venta, en especial al final de la época seca o cuando vienen a faltar otros forrajes. Hoy día, los grandes totorales de Pusi y Platería son parte de la Reserva Nacional del Lago Titicaca. En cuanto a la totora amarilla, es la más apreciada para la construcción (balsas, techos), confección de esteras y de colchones (quesanas) y artesanía. Asimismo, las comunidades lacustres valoran por su aporte nutricional las distintas partes de las raíces de las totoras, la *sacca* (parte tierna), la *siphi* (parte madura) y el *chullo* (base de la raíz).

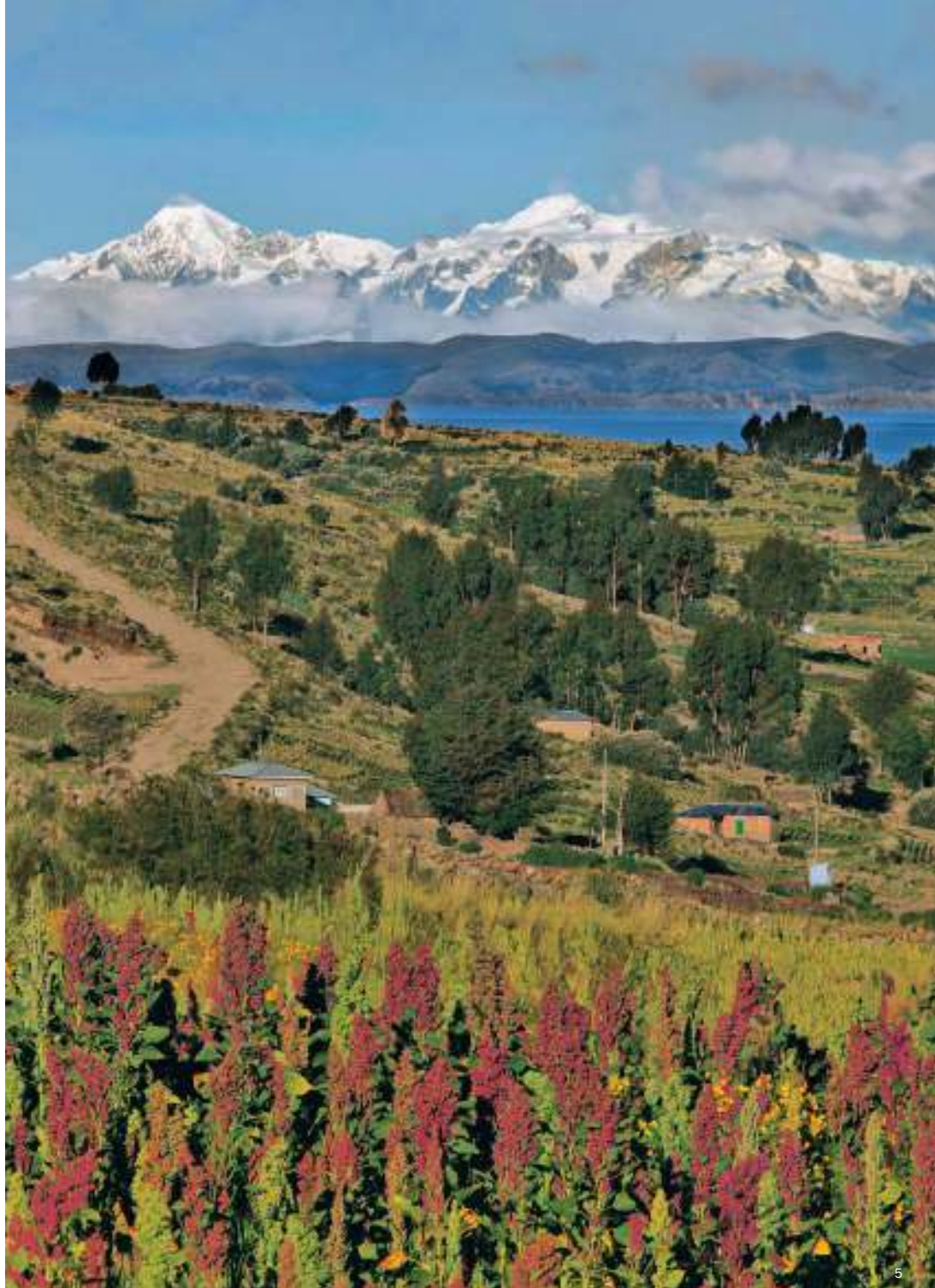
Un clima muy benigno, regulado por el inmenso cuerpo hídrico constituido por el lago, precipitaciones pluviales osci-



lando entre 650 y 750 mm/año y una mayor humedad atmosférica, favorecen el desarrollo de los tradicionales cultivos andinos como la papa (*Solanum tuberosum*), la quinua (*Chenopodium quinoa*), las habas (*Vicia faba*), la arveja (*Pisum sativum*), el tarwi (*Lupinus mutabilis*), algunos cereales como el trigo (*Triticum spp*), la avena (*Avena sativa*), la cebada (*Hordeum vulgare*); los tuberculos andinos como la oca (*Oxalis tuberosa*), el olluco (*Ullucus tuberosus*), el izaño (*Tropaeolum tuberosum*); las gramíneas forrajeras; los pastos cultivados y algunas hortalizas. Las localidades de mayor producción son Yunguyo, Platería, Taraco, Huancané, Arapa y Orurillo, del lado peruano, y los pueblos de las provincias de Camacho, Omasuyos y Manco Kapac, del lado boliviano.

Estudios más recientes utilizando sistemas de teledetección permiten observar que si bien es cierto que gran parte de los andenes y terrazas ubicados en zonas altas de los cerros se encuentran deteriorados y abandonados, los que se ubican en las partes baja y media de las laderas tienen una mejor conservación y un mayor uso, especialmente con cultivos de papa dulce, quinua, forrajes y otros de la zona, aprovechando la mayor disponibilidad de agua para el riego¹¹.

En general, los niveles tecnológicos de producción agropecuaria son bajos.



Asimismo, se observa una fuerte presión sobre el uso de la tierra, poco uso de maquinaria, fertilizantes, semillas mejoradas y una débil gobernabilidad. La asistencia técnica es escasa y existen dificultades para crear mercados, situación que se vuelve más difícil por la lejanía de las chacras y su poca articulación con los mercados potenciales, lo que limita el progreso.

En el anillo circunlacustre, el crecimiento poblacional genera una fuerte

◀ Fig. 3. La sacca, parte tierna de la raíz de la totora, es valorada por su aporte nutricional por la población de los Uros.

◀ Fig. 4. Cosecha libre de totora en el lago.

▲ Fig. 5. Cultivos de quinua, alimento muy importante en el Altiplano.

presión sobre la tierra, consecuentemente una acelerada fragmentación de las propiedades y una atomización de las parcelas, lo que contribuye a generar condiciones infraeconómicas y aumentar la pobreza rural. Además, año a año, las ocurrencias naturales, sean sequías, heladas o inundaciones, golpean duramente el mundo campesino que integra cada vez menos sus saberes tradicionales en su práctica, por sus incursiones en una modernidad que no tiene todas las respuestas ante una variabilidad climática jamás conocida anteriormente y el desafío de una agricultura a más de 3.000 metros.

Ante esta hazaña única en el mundo¹² y en la cotidianidad, esta convivencia del campesino con la naturaleza supone condiciones socioambienta-

les de alto riesgo en relación con la producción agrícola y la sanidad/securidad pecuaria, y a la vez, grandes esfuerzos y sacrificios de parte de la familia campesina, en especial de las mujeres que atienden a sus animales, manejan palas y desempeñan labores domésticas y la crianza de los hijos.

No obstante, en esta misma región circunlacustre se multiplican las diversidades; coexisten espacios abiertos a los vientos y heladas y otros que suelen ser verdaderos vergeles, pedacitos de paraíso por su clima tan benigno; y se multiplican grandes diferencias. En ciertas ensenadas y entrantes muy abrigados se puede observar una sorprendente diversidad de cultivos como maíz (*Zea mays*), ajo (*Allium sativum*), cebollas (*Allium*

cepa), apio (*Apium graveolens*), zanahoria (*Daucus carota*), rocoto (*Capsicum pubescens*), hinojo (*Foeniculum vulgare*), alcachofa (*Cynara cardunculus*), coles (*Brassica oleracea*), nabos (*Brassica rapa*), zapallo (*Cucurbita máxima*), tarwi (*Lupinus mutabilis*), plátano (*Platanus*), tomate (*Solanum lycopersicum*), frutales como fresa (*Fragaria*), capulí (*Prunus serotina*), manzana (*Malus*), tumbo (*Passiflora tripartita*), durazno (*Prunus persica*), granadilla (*Passiflora ligularis*) y limón (*Citrus*). En la única comunidad de Llachón (península de Capachica), hay 40 especies de plantas alimenticias agrupadas en 19 familias, además de las plantas medicinales y de las plantas usadas como colorantes, para artesanía o como forraje, como biocidas, combustibles, aserrío y para construcción¹³.

Para vitalizar este extraordinario anillo de jardines circunlacustres, donde la influencia del lago se hace sentir hasta 10 km tierras adentro, el agua es esencial. Por eso, los Estudios del Plan Director Binacional identificaron nuevos proyectos de riego que tienen como fuente agua de río o del subsuelo, y sólo uno (Taraco) toma agua del lago¹⁴. Un proyecto, más antiguo como la irrigación de Pirapi (Chuchito), toma también el agua del lago para regar sus 110 hectáreas mientras que otras 2.010 son manejadas con agua de bombeo en Taraco. Del lado peruano, más de





18.000 ha, están en ejecución, y del lado boliviano, 5.000 ya están en funcionamiento cerca de Huarina, irrigadas a partir de aguas de superficie, y otra cantidad mayor que utiliza aguas subterráneas está en proyecto. El periodo de irrigación comprende principalmente cinco a seis meses del año, de octubre a marzo, según los cultivos (cereales, tubérculos, hortalizas). Dura casi todo el año para las zonas de pastoreo¹⁵.

A nivel pecuario, existen diferencias notables entre el lado peruano y el lado boliviano. En los distritos litorales de Puno, debido a condiciones agroclimáticas favorables, se articula sistemas de riego, cultivos de forrajes y manejo de ovejas, vacunos y llamas. En Bolivia, la cría de llamas y alpacas es extensiva y tradicional; se asocia a nivel de la familia con el porcino, encontrándose entremezclada con ganado ovino.¹⁶ La ganadería es muy

dependiente del clima; tanto las sequías, las heladas o una continua humedad pueden afectar los hatos.

El pastoreo suele ser extensivo, sin mayores prácticas de manejo de pastos, y consecuentemente genera un continuo empobrecimiento de las praderas. A eso se deben añadir otros impactos como los problemas de compactación del suelo y destrucción

de praderas causados por el pastoreo de ganado vacuno¹⁷ y la propia contaminación difusa de las aguas de los bofedales y humedales que afectan tanto el estado del ganado como, consecuentemente, la economía familiar. No obstante, la presión ejercida por la demanda de carnes, leches, lana y fibras en La Paz, El Alto, Puno, Juliaca y Arequipa, genera mejoramientos apreciables en el manejo mismo del ganado, mereciendo especial atención la explotación de derivados lácteos por su dinamismo creciente y sostenido en los últimos años.



◀ Fig. 6. Cultivo de papa.

▲ Fig. 7. El ganado vacuno y el ovino son fuente importante en la economía familiar del Altiplano.

◀ Fig. 8. Puno es uno de los centros más importantes de producción de quesos en el Perú.



◀ Fig. 9. La isla de Suasi es un enclave privilegiado por su microclima. Existe abundancia de flores en este lugar.

▼ Fig. 10. Puerto de Puno, desde donde parte la mayor cantidad de turismo en el lago Titicaca.

Paulatinamente, el territorio circunlacustre se ha densificado con ritmos distintos, más acelerados en las planicies e islas, donde ya están visibles ciertos cambios, desde una economía tradicional nítidamente agropecuaria a otra más diversificada donde el turismo y el comercio se conjugan estimulando un cambio, en el marco de una globalización invasiva, marcada por la urbanización desbordante de El Alto, Puno y Juliaca, en la encrucijada del mundo formal e informal.

Ya el lago está mucho más y mejor articulado y conectado. No solamente por los sistemas de navegación, reminiscencia de otras épocas, como el vapor Yapurá, hoy hospital flotante; el Yavari, barco museo, y el Colla, restaurante flotante, sino por las más de 130 lanchas motorizadas que aseguran el servicio a las diferentes islas y entre todas las localidades ribereñas del lago. Hoy es en barco que se articula el ferrocarril sur del Perú (Cusco-Juliaca-Puno y Mollendo - Arequipa

- Juliaca) con el ferrocarril boliviano (Guaqui - Viacha - La Paz; Viacha - Oruro - Uyuni - Villazón y Viacha - Arica). Asimismo, el mejoramiento y ampliación de la infraestructura vial en torno al lago, en ambos países, y la construcción de terminales terrestres, facilitan los intercambios de bienes comerciales y los flujos binacionales y turísticos.

En estas nuevas dinámicas destaca el turismo con Puno, Copacabana, las islas del Sol y de la Luna y Tiwanaku como destinos principales, y nuevos destinos secundarios buscados por los amantes del turismo cultural, ecoturismo y turismo comunitario rural como son Llachón (Capachica), las islas de Taquile, Amantani, Suasi y Anapia del lado peruano; y Huatajata,





Ancoraimes, Hatajata y Huarina del lado boliviano.

En ambos lados, el turismo se ha convertido en la actividad económica de mayor proyección, por su capacidad de crear un efecto multiplicador sobre el desarrollo de numerosas actividades afines como los servicios de hotelería, restaurantes, espectáculos de danza y música tradicionales, transportes, producción alimenticia y artesanal. Este genera empleo e ingresos y dinamiza los mercados.

El patrimonio cultural ofrece numerosos atractivos. En primer lugar, un sinnúmero de iglesias coloniales, entre las cuales destacan el Señor de la Cruz de Carabuco¹⁸, el templo de Ancoraimes, el monumental santuario de Copacabana, la iglesia Santiago Apóstol de Guaqui y la del mismo nombre de Pomata, la iglesia San Pedro de Juli y la de Acora, los templos San Miguel y Santa Bárbara de llave, el templo Nuestra Señora de la Asunción de Huancané, las iglesias

San Juan Bautista, San Antonio de Padua y la Catedral Basílica de Puno. Completan estos tesoros de arte, memoria de una historia deslumbrante, calles y casas coloniales (Casa del Corregidor en Puno), antiguos conventos y centros arqueológicos como Iskanwaya (cultura Mollo, Bolivia), las islas de la Luna y del Sol donde los incas construyeron el Palacio de Pillcocaina, Tiwanaku y los numerosos monolitos cercanos (Konkowankani), centros arqueológicos como Cutimbo (Puno) y Siani, los monolitos de Huata (Conima), las fortalezas de Quequerani, Queñalati I y II, y las necrópolis de Huancarani, Ullunco (Moho) entre otros.

Asimismo, el ecoturismo representa una fuente potencial de desarrollo de gran importancia por las comunidades insulares y campesinas; su promoción debe conllevar a desarrollar un sistema de áreas protegidas debidamente planificadas e integradas al contexto socioterritorial del altiplano, con las facilidades mínimas para visitantes e

investigadores. Se destacan en particular tres áreas: las representativas de los ecosistemas lacustres, los totorales, con alta densidad de peces y avifauna (reproducción y nidificación); los bofedales y praderas con poblaciones de fauna silvestre (vicuña y viscacha, entre otras); y los tolares y queñoales bien conservados y ricos en fauna silvestre (vicuña y cóndor, entre otros)¹⁹.

Un excepcional patrimonio natural y la magia del lago acentúan la fascinación de los miles de turistas que llegan cada año en busca de belleza, energía y paz. El lago sagrado con sus túneles secretos, sus colores, su transparencia, la extraordinaria cordillera Real con el majestuoso Illimani, el volcán apagado de Kapia (Yunguyo), las aguas termales y las islas, ejerce un encanto muy particular en todo visitante, encanto que se lleva adonde va y multiplica.

▲ Fig. 11. Vista del lago Titicaca desde la península de Capachica. Puno.



Agricultura y pastoreo en el Altiplano

Debido a la altura de la cuenca del lago Titicaca, el clima es frío y agresivo, con años de sequía y otros de lluvias intensas. No es el escenario natural propicio para el surgimiento y desarrollo de un proceso civilizatorio original, que según la perspectiva teórica, la agricultura eficaz, extensiva y de riego es el fundamento básico de la civilización, que puede complementarse con ganadería. Sin embargo así fue, sus características la configuran como modelo del proceso singular y dinámico de adaptación a la gran altura, como respuesta al reto del espacio andino₁. En parte se debe a su ubicación entre la línea ecuatorial y el trópico de Capricornio, que le exime de estaciones extremas como en el hemisferio norte, además la altura le otorga un clima uniforme a lo largo del año.

En este espacio, se lograron cultivos que forman la base alimentaria de las poblaciones modernas del Altiplano, en especial la papa (*Solanum sp.*) que continúa siendo su alimento básico y de las que ocupan las tierras altas de los Andes Centrales. Hoy es uno de los tres principales cultivos, con el trigo y el arroz, que alimentan a la humanidad₂. El prolongado proceso de domesticación de la papa se habría realizado al norte del lago Titicaca, que también fue escenario del origen y desarrollo de la cultura Qaluyo, que continuó con la civilización Pukara₃.

Agricultura tradicional

El cultivo de plantas alimenticias en el Altiplano constituye un permanente desafío por las condiciones ambientales. Su producción revela el ingenio emplea-

do para domesticar plantas silvestres y transformarlas en alimenticias, por la creación de técnicas agrícolas propias que permitieron el desarrollo de sociedades complejas, con centros urbanos, formaciones estatales y exquisito arte. Estos son logros del proceso adaptativo a las condiciones naturales de gran altura, sin comparación en otros lugares del mundo. En el siglo XVI la ocupación española introdujo el trigo y cebada que se adaptaron a las alturas andinas, aunque sin la productividad de sus lugares de origen.

La continuidad de las prácticas agrícolas a lo largo de siglos evidencia su eficiencia, algunas desaparecieron por la introducción de nuevos cultivos desde el siglo XVI. La agricultura practicada en *qocha* y camellones, también conocidos como *waru waru*, son muestra de

◀ Fig. 1. Qocha «en descanso», parcialmente con cultivo de quinua.

▼ Fig. 2. Papas cultivadas en el sistema de qocha, provincia de Azángaro.

la eficiencia y las posibilidades de las prácticas tradicionales.

Las qocha

La primera noticia sobre las qocha es el testimonio del alemán Karl Kalger, en 1891. Al viajar a Puno, le llamó la atención el paisaje de los suelos, comentando que:

En la meseta se encuentra a menudo pequeñas depresiones del terreno en las que se acumula, [...] el agua de las lluvias de verano [...] se siembra en las orillas impregnadas de agua, que por ello son más fértiles que el resto de la meseta [...] los bancales de papa [...] están dispuestos concéntricamente [...], tienen aberturas llanas o no,

permitiendo que el agua se deslice por más tiempo fuera de ella, tendrán la forma de medio o $\frac{3}{4}$ de círculo [...] la disposición estrellada permite que el agua de lluvia llegue hasta las depresiones sin arrastrar la tierra de los bancales. En invierno las depresiones están secas [...] la tierra aún no cultivada, tiene un aire fantasmagórico, casi misterioso₄.

En quechua, se denomina qocha a lagos, lagunas, estanques y en general a todo depósito natural o artificial que contenga agua, cualquiera sea su forma, tamaño y profundidad, con aguas permanentes o temporales de época de lluvias. El océano es marqocha, así como un depósito pequeño con agua permanente.

La agricultura en qocha es de origen precolombino. Forma parte del conjunto de técnicas que permiten el cultivo intensivo en costa, puna y amazonía, en áreas aparentemente poco propicias. Son muestra de la capacidad adaptativa y creadora del pasado y de su continuidad en el presente. Las qocha de la puna son singulares, diferentes a técnicas como las chacras hundidas de la costa y/o la Amazonía₅.

Se caracterizan por utilizar aguas pluviales, estar en tierras de puna, por encima de 3.850 metros sobre el nivel del mar y formar parte de un sistema en pleno funcionamiento y producción, gracias a ellas los campesinos contemporáneos obtienen productos agrícolas y ganaderos básicos para su consumo. La mayor concentración de qocha conocidas, se



encuentran en el área delimitada por los ríos Ayaviri y/o Pucara al oeste y el Azángaro al este, ambos de curso norte a sur y se extienden por los distritos de Santiago de Pupuja, Achaya, José Domingo Choquehuanca de la provincia de Azángaro, Nicasio y Calapuja de la provincia de Lampa, entre otras zonas del altiplano puneño.

Formas y partes

Son tres las formas básicas: a) las *muyuqocha* o *qocha* circulares, b) las *suyt'u qocha* de forma rectangular, con extremos semicirculares y c) las *chunta qocha* rectangulares, con bordes de extremos irregulares. Todas tienen cuatro partes: (a) *Pampaqocha* es la base plana u horizontal, con bordes de pendientes suaves, de inclinación y profundidad variables de acuerdo a su forma y tamaño. (b) *Yani* es el surco longitudinal que atraviesa la base y funciona como canal principal. Sirve para introducir o evacuar el agua según la escasez o abundancia

de lluvias, (c) *Royra* o rueda es un surco que rodea la base circular de la *qocha*. Su ancho es mayor al de los otros y sirve de colector del agua que desciende de los surcos pequeños tangenciales a la *royra* del bordo y (d) *Pollera* es la superficie que está encima de la *royra* y rodea la *qocha*. Es la mayor superficie dedicada al cultivo. Las *muyuqocha* pueden tener dos o más *royra* y permiten evacuar el agua excedente cuando llueve demasiado, o la retiene en años de poca lluvia.

Los surcos de la pollera y la base tienen ancho y altura variables, de acuerdo a las características físicas de cada lugar y los pronósticos del clima que se «leen» en las señales de su ambiente, así como su altura y ancho.

Los surcos se trazan entrecruzados y evitan que el agua descienda con rapidez, causando erosión, especialmente en años de lluvias intensas. En años secos estos espacios se cierran para detener el agua y aprovecharla al máximo. Los surcos que amortiguan

su discurrir también son cerrados con pequeños atajos o *kunkaña* y los abren cuando llueve mucho. Las *kunkaña* son de tres tipos: las que unen surco con surco, las trazadas en zigzag y las que dejan pequeños espacios sin arar en los extremos de los surcos.

La base de la *qocha* muestra un corte en la pollera, es la prolongación del canal central de la pampa. Evacúa el excedente de agua y la dirige al exterior, hacia otra *qocha*, o a recibir la que procede de otra. Es parte del ingenioso manejo de las aguas pluviales de hasta diez o más *qocha* interconectadas por un canal. La tecnología y función de los surcos, de la base y los canales es similar en todos los tipos de *muyuqocha*.

Tipos de *qocha* y su funcionamiento

– *Mamaqocha*. Son las de mayor tamaño, hasta 4 ha. Su dimensión y provisión de agua les otorga valor religioso y las



◀ Fig. 3. *Qocha* «en descanso», almacenando aguas pluviales, con canal de drenaje.

▶ Fig. 4. Las *qocha* almacenan el agua de las lluvias para cultivar tubérculos.

convierten en espacios sagrados para las ceremonias propiciatorias de importancia, como la de agosto que señala el inicio del año andino. Su sacralidad no es incompatible con los otros usos: fuente de aprovisionamiento de agua o de abrevadero del ganado.

– *Purunqocha*. Son de menor profundidad, solo mantienen cierta humedad en la pampa; producen papas que se siembran en las polleras.

– *Phuruqocha*. Son las más numerosas aunque tienen menor superficie, de 300 a 500 m². Producen la mayor parte de cultivos de consumo diario.

– *Puqrucha*. Son las de menor dimensión y profundidad. Pasan inadvertidas al observador pero destacan en la estación de lluvias por el agua depositada en su base.

El sistema se basa en la utilización de aguas pluviales, que se inician en diciembre hasta marzo, aunque el régimen es impredecible. Ya un cronista del siglo XVI decía que en el altiplano se pierden tres de cada cinco años por las sequías o inundaciones. Al cerrar el canal *yani*, las *qocha* se convierten en estanques artificiales y conservan el agua durante meses, incluso hasta setiembre y octubre que son los más secos del año. Más aún, los canales trasvasan el agua de una a otra *qocha*.

Uso agrícola

Se cultivan todas las variedades de papas de la región, tanto las llamadas



dulces, como las *luki* y/o *juki*, o papas amargas. Las primeras se consumen directamente, las *luki* se convierten en *chuño* por un proceso que combina el frío nocturno por debajo de cero grados, con la fuerte radiación solar de los meses de mayo a julio. La ventaja del *chuño* es que se puede almacenar y conservar sin deteriorarse ni perder su valor alimenticio, por veinte o más años. Basta hidratarlas en agua para que recobren sus cualidades.

En una misma *qocha* se pueden cultivar diferentes variedades de papas y simultáneamente en varios sectores, las papas dulces en la base y las *luki* en la pollera. Las destinadas a semillas se eligen con cuidado y para evitar las heladas tardías o la ausencia de lluvias, se siembran en fechas y sitios diferentes, así se logra cosechar una parte de los cultivos. Este sistema es valorado y considerado propio de la racionalidad andina, de sus conocimientos tecnológicos, de las características del medio ambiente y del cálculo de riesgos.

La siembra se realiza entre dos a cinco fechas. La primera va de Santa Rosa (30 de agosto) a San Miguel (29 de setiembre), la segunda es en San Lucas (18 de octubre) y la tercera en San Calixto (alrededor del 14 de no-

viembre), no siendo fechas excluyentes. La intención es asegurar que al menos una pueda cosecharse.

La cosecha de papa comienza en abril y la máxima actividad es en mayo. En junio se las selecciona, primero las que se usarán para semilla, luego las de mayor tamaño y calidad para consumo familiar y las que se destinarán a elaborar *chuño* y *moraya*.

Rotación de cultivos

La rotación es práctica propia de los andes sobre los 3.500 a 3.800 m. El sistema es conocido como *muyuy*, *manda*, *laymi*, *aynoqa*, *manay* y *suyu*. Sirve para que el suelo recupere materia orgánica, proceso que toma tiempo, porque los suelos de puna son de limitada materia orgánica. Así después de las papas se cultivan otros productos, como *qañiwa* y *kinuwa*, avena y/o cebada y a veces trigo. En el cuarto y quinto años, la tierra descansa. Este modelo es referencial, existen variaciones según decisiones personales y presiones económicas o del medioambiente.

Las *qocha* también proporcionan agua para uso doméstico, para el ganado, la fauna silvestre y la fabricación de adobes. La cantidad y su amplia dis-



tribución, evidencian que no fue una técnica local. Asimismo, su asociación con el desarrollo de la cultura Pukara, prueba su antigüedad y el valor que tuvo en el desarrollo civilizatorio de la cuenca del lago Titicaca.

Los *waru waru* o camellones

A diferencia de las *qocha*, el cultivo en camellones o *waru waru* en quechua, se perdió con el tiempo y al no usarse pasaron desapercibidos, convirtiéndose en pastizales que reverdecían con las lluvias.

La principal diferencia de los *waru waru* respecto a las *qocha* es su elevación por encima del nivel del suelo, las *qocha* están hundidas. Su dispersión geográfica es amplia, se encuentran vestigios en América del Norte, Mesoamérica y América del Sur, tanto en la región altoandina como en la planicie amazónica.

Los camellones se construyen con bloques de tierra (*tepe*)₆, en quechua se denominan *ch'ampa*. Estos se colocan unos sobre otros, hasta una altura que varía de acuerdo a las características del suelo, alcanzando hasta medio

metro. Encima de esta plataforma y con los mismos *tepes*, se construyen los surcos de cultivo, siendo el trabajo sencillo aunque demanda tiempo y trabajo colectivo.

Erickson dice que: «Los campos elevados conocidos como camellones o *waru waru*, son superficies cultivables cuya altura se aumentó artificialmente». Según Denevan y Turner, fueron construidos para mejorar el drenaje y lograr modificaciones climáticas y micro-ambientales tendentes a mejorar el suelo, las tasas de crecimiento y el control de humedad₇.

Es característico de los camellones el papel que cumplen los sectores inundados. Durante el día, el agua depositada en los canales que rodean al camellón, recibe el calor solar que eleva su temperatura, en la noche el agua irradia el calor acumulado. Este proceso puede mitigar los efectos de las noches muy frías, cuando la temperatura desciende por debajo del punto de congelación, situación frecuente en cualquier noche del año. Así mismo, los camellones conservan agua o humedad cuando las lluvias son escasas.

En años muy secos, los *waru waru* disminuyen su eficacia, incluso la pierden

por completo. En el pasado lejano, es posible que una sequía de larga duración los hiciera colapsar, obligando a que sus constructores dejaran de cultivarlos.

Alan Kolata analizó los estratos de nieve acumulados en el glaciar Quelcayca, ubicado en Canchis, Cusco. Ellos muestran las fluctuaciones climáticas en periodos de gran humedad entre 610 a 650 a.p., seguidos de un proceso gradual de disminución de lluvias que comenzó alrededor de 950 a.p., agravándose hacia 1050 a.p. Esta sequía se prolongó hasta inicios del siglo XV, lo que puede explicar que los camellones dejaron de funcionar por estas razones, produciéndose una grave crisis en las altas civilizaciones del Titicaca₈.

En la década de 1980, los investigadores se interesan por su estudio debido a trabajos arqueológicos sobre restos similares en otros lugares de América del Sur y Mesoamérica₉. Las primeras noticias sobre los camellones las dio Max Uhle en 1954. Clifford T. Smith, William M. Denevan y Patrick Hamilton propusieron la única tipología de camellones:₁₀ a) damero abierto, b) patrón irregular represado, c) patrón fluvial, d) patrones lineares, e) patrón «escalera» y f) campos peinados en Aygachi. Esta última deno-

◀ Fig. 5. Camellones con cultivos de papas que se hallan en maduración. Provincia de Azángaro.

▶ Fig. 6. Las *qocha* están unidas por canales para pasar agua de una a otra.

minación se debe al sitio boliviano donde fue registrado.

Experimentando con camellones

Su distribución y extensión, especialmente en las inmediaciones del lago Titicaca, interesaron a los agrónomos para su recuperación y reutilización. Conocidas sus bondades, se pasó del estudio a la experimentación y al desarrollo de proyectos para rehabilitarlos.¹¹ En 1981 construyeron camellones utilizando herramientas de los campesinos de la zona, sembrando la variedad de papa *ruki* o *luki*, que se utiliza para elaborar el *chuño*. Así se inició la recuperación de camellones como parte de proyectos de reutilización de técnicas agrícolas antiguas y para contribuir a la solución de problemas actuales como la escasez de alimentos e incrementar áreas de cultivo.¹²

La primera cosecha de papas fue óptima, se obtuvieron 15 toneladas

por hectárea, frente a las 4 que es el promedio regional. Su rehabilitación en Puno es uno de los pocos proyectos de arqueología aplicada que usó conocimientos del pasado en beneficio de los descendientes de los remotos creadores de tecnologías de producción de alimentos, que produjeron el excedente requerido para desarrollar la alta civilización del Altiplano.

En el 2005, el Perú presentó el proyecto auspiciado por la FAO, sobre Sistemas Importantes del Patrimonio Agrícola Mundial SIPAM-Perú, desarrollado en la provincia quechua de Azángaro y el distrito aimara de Acora en Puno, con el objeto de rehabilitar camellones o *sukacollos* (aimara), en 17 comunidades de Caritamaya. Estas comunidades cuentan con fuertes rasgos agrarios heredados de dos culturas prehispánicas: quechua y aimara, culturas que han logrado domesticar y mejorar durante siglos diversidad de plantas y animales para la alimentación humana.¹³



▼ Fig. 7. Camellón o *waru waru*. En época de lluvias sirven de pastizales.





8

Pastores del altiplano

En el proceso civilizatorio mundial, el caso andino es singular por haberse desarrollado en una cadena montañosa con alturas que superan 3.000 m llegando incluso hasta 4.600 m, donde no hay vida humana en otras latitudes del mundo. Otro aspecto único de esta civilización fue la existencia de comunidades de pastores que se desarrollaron sin agricultura. Su vida y cultura están estrechamente relacionadas con las llamas (*Lama glama*) y alpacas (*Lama pacus*), siendo las especies no domesticadas el guanaco (*Lama guanicoe*) y la vicuña (*Lama vicugna*). Todas ellas formaron parte del ambiente cultural en tiempo inca.

Origen y filogenia de llamas y alpacas

Los lejanos antepasados de llamas y alpacas se desarrollaron en las praderas norteamericanas hace más de 35 millones de años. El proceso se caracterizó por su gran dinamismo, en algunos momentos tuvieron el tamaño de ovejas y en otros alcanzaron la talla de jirafas.

Alrededor de 25 a 12 millones de años atrás comenzó una doble migración. Los *Paracamelus* se dirigieron a Asia, cruzando el estrecho de Bering y sus descendientes se transformaron en camellos y dromedarios. Los cambios anatómicos, fisiológicos y de comportamiento de estos *Camelus* permitieron su adaptación a regiones desérticas.

Otra corriente migratoria de *Paracamelus* hacia el sur de nuestro continente originó el género *Lama*. Algunas especies atravesaron la pampa argentina y llegaron a Tierra del Fuego, otras ascendieron los Andes, donde se adaptaron a zonas secas, de gran altura, con menos oxígeno y pastos duros. Varias especies se extinguieron, sobreviviendo la *paleolama*, que después de la última glaciación dio origen al género *Lama*, extendiéndose por diversos ambientes en forma de vicuñas y guanacos. Su última transformación se produjo con la presencia humana en América. Así las vicuñas se convirtieron en alpacas y los guanacos en llamas, siendo un proceso irrever-

sible porque las especies silvestres se domesticaron una sola vez, lo que explica el fracaso de intentos contemporáneos de domesticar vicuñas.

La caza de vicuñas y guanacos se transformó en su cuidado en cautiverio y luego en pastoreo de alpacas y llamas, dando origen a los únicos pastores que han existido en el Nuevo Mundo. Las evidencias arqueológicas y etnológicas demuestran que estos pastores andinos deben contarse entre los clásicos del mundo, con la diferencia que no son nómadas como los de Asia y África¹⁴.

Pastoreo andino

La cultura y organización del pastoreo andino fue desconocida por la antropología especializada hasta los años sesenta del siglo XX. Más aún, se afirmó que estos solo existieron en África y Asia¹⁵.

En 1962, al estudiar la comunidad de altura del distrito de Paratía, provincia de Lampa, se identificó la existencia de pastores de camélidos andinos cuya

◀ Fig. 8. Vicuñas.

▶ Fig. 9. Alpacas de la variedad Wakayo.

forma de vida no incluía la agricultura, iniciándose la investigación antropológica sobre los pastores altoandinos¹⁶. Casi simultáneamente, el antropólogo alemán Horst Nachtigall informó de pastores en la puna de Moquegua¹⁷. Este fue el inicio de una nueva temática en los estudios andinos y se ratificó la originalidad del pastoreo andino y su conocimiento fue ampliado con estudios de arqueología, zooarqueología y etnohistoria.

La transformación de vicuñas y guanacos silvestres en especies domesticadas se aceleró a partir de 6000 a.p. y alrededor de 3000 a.p. estaban completamente domesticadas¹⁸. Las civilizaciones surandinas de Pukara, Tiwanaku e Inca, representaron los camélidos en tejidos, cerámica, metal, huesos y piedra y utilizaron su fibra para elaborar finos y hermosos tejidos.

Su origen

Es un proceso especializado de adaptación que tiene como característica la existencia de animales capaces de ser domesticados, que se ajusten a medios áridos o pastizales que en los andes están por encima de 3900 a 4700 m. Así mismo su cuidado implica el desarrollo de una tecnología para asegurar la satisfacción de sus necesidades —pastos, agua, movimientos en busca de pastizales— y garantizar su eficiencia frente a otras posibilidades. En estos ambientes no es posible cultivar por las limitaciones ambientales y tecnológicas¹⁹.

Las evidencias de la domesticación de los camélidos andinos se realizó en la sierra central del Perú, siendo los cazadores de guanacos y vicuñas quienes iniciaron este largo proceso. Los restos óseos hallados en Lauricocha corresponden a especies domesticadas²⁰. Según John Rick, en Pachamachay hay huellas de ocupación humana entre 7000 a 1500 a.C., con evidencias de sedentarismo como paso previo a la domesticación²¹. Al analizar el material arqueológico de Telarmachay, Jane Wheeler concluye que: «[el periodo] desde la caza hasta la domesticación y desde allí hasta el pastoreo de camélidos del Nuevo Mundo durante la ocupación precerámica de Telarmachay, tuvo lugar entre los años 7000 a 1800 a.C.»²². Estos datos arqueológicos son de la sierra central de Perú. No se cuenta con información del altiplano puneño que tiene la mayor población de camélidos domesticados desde el siglo XV al presente.

El pastoreo en el siglo XVI

A partir del siglo XVI, el registro español evidencia asombro ante la magnitud de los «rebaños de la tierra» de lapaqas, aimaras y collas. El acceso de los incas a este recurso facilitó su expansión a lugares tan lejanos como el actual Ecuador. La llama tuvo importancia estratégica hasta el siglo XVI. Su capacidad de carga y transporte permitió la expansión incaica, proporcionó eficiente energía para el transporte de vituallas y proveyó carne fresca para alimentar a la burocracia inca. Fueron además ofrendas importantes para las divinidades andinas y así se evitaron sacrificios humanos.

Llamas y alpacas, en este orden, se convirtieron en fuente de riqueza para la corona española y de la gente del común. Documentos administrativos como la *Visita* de 1567 informan sobre la existencia de indios ricos como Juan





◀ Fig. 10. Los pastores se dirigen a conseguir productos agrícolas. Paratia, Lampa.

Alanoca, quien poseía 50.000 cabezas de ganado₂₃.

La merma de grandes rebaños que pastaban en territorio andino antes de la invasión española, se debió a varias razones, como que los dueños los vendían para pagar tributo a la corona. Sin embargo, la mayor demanda provenía de la necesidad de proveer alimentos para las minas de Potosí. Los españoles se apoderaron de este comercio y enviaron miles de animales a esta ciudad que en el siglo XVI tuvo más habitantes que Londres o Madrid. Así desaparecieron los rebaños que pastaban en zonas de menor altura. Los de tierras altas comenzaron a ser aislados, pasando a manos de pastores quechuas y aimaras. En 1812, el cura de Andahua (Condesuyos, Arequipa) daba cuenta de la continuidad de la cultura de pastores de alpacas y llamas, al responder un cuestionario de la Regencia del Reino de España₂₄.

La persistencia de la cultura de pastores hasta la actualidad, tiene bases ecológicas. Es un proceso exitoso de adaptación a la gran altura, tal vez la única que asegura la subsistencia de poblaciones humanas gracias a los recursos que ofrece la ganadería de llamas y alpacas.

Comercio de la fibra

El comercio de fibra de camélidos fue una importante actividad económica en el virreinato. En 1790 se exportaron a Chile y Buenos Aires, 320 frazadas de alpaca, 1.280 frazadas reales de ovino y 1.200 arrobas de lana de color, como se llamaba a la fibra de alpaca. En 1830, a inicios de la república, se exportaron tres toneladas de esta fibra a Liverpool mediante la casa inglesa Mohnes y Cía. de Arequipa:

[...] fue la que inició embarques de lana [de alpaca] a Liverpool. Años más tarde Titus Salt, fabricante inglés, presentó a la Reina Victoria los primeros tejidos con lana de alpaca, que llamaron la atención por sus preciosos colores naturales. La reina de Inglaterra premió a Salt por su labor a favor de la industria₂₅.

El principal y casi único comprador era Inglaterra, al punto que la lana de alpaca se identificó con ese país, pues en Europa creían que procedía de un animal inglés. Con el tiempo esta actividad comercial pasó de exportar fibra a su industrialización.

La relación llama-alpaca se ha invertido. En la actualidad las alpacas son

un importante *cash crop* del mercado mundial de fibras finas. Entre 1983 y 1984 se comercializaron 5.000,000 de kilos de fibra, el 80% de la producción mundial. Durante el último decenio se ha reconocido y valorado la carne de alpaca en el ámbito urbano del país, especialmente en la costa, por sus cualidades como ternera, color, sabor, olor y menos grasa. Cuando se deshidrata por la acción combinada del frío nocturno y la intensa radiación solar del día, durante la estación *de secas* de la puna, se transforma en *chark'i*, comida apropiada para caminantes y montañistas. Además es una forma sencilla de crear valor agregado puesto que la libra de *chark'i* cuesta 150% más que la carne fresca de ovino.

Se calcula que la producción de carne de alpacas y llamas puede cubrir el 10% del requerimiento cárnico nacional, aunque ello propiciaría el sacrificio de ejemplares jóvenes, interrumpiendo el ciclo productivo de la fibra.

Los pastores

Los pastores contemporáneos ocupan las zonas altas del altiplano puneño. Su cultura y organización social son valiosos ejemplos del proceso de adaptación a la gran altura, sin agricultura. De acuerdo a las características singulares de su cultura y organización social, se propone un modelo operacional del ecosistema del pastoreo andino₂₆, válido por tratarse de un proceso sin

comparación, no solo en América sino en otras regiones del mundo donde existe el pastoreo. El modelo es:

1. El medio corresponde a la puna alta, territorio ubicado sobre los 4.000 m y más, incluso con alturas mayores; es el espacio donde pastorean alpacas y llamas. Por debajo de 4.000 hasta 3.800 m se desarrolla una forma de economía mixta combinando el pastoreo de llamas y alpacas en menor escala, con limitado cultivo de tubérculos altoandinos. Por debajo de 3.800 m predomina el cultivo y se crían pocos ovinos y algunos camélidos, especialmente llamas. Los elementos básicos son:

a. Productores primarios. Vegetación de pastizales naturales de gran altura, con diferentes variedades resistentes al frío que transforman la energía solar en vegetal. Es la única fuente energética que alimenta a los camélidos. Predominan las gramíneas, cepitosas, musgo y líquenes, también festucas, poa y calamagrostis. El medioambiente se modifica por diferentes técnicas para crear pastizales artificiales llamados *oqho* y/o bofedales. El crear pantanos artificiales de poca profundidad que permitan el crecimiento de pasturas de alto valor alimenticio y que estén siempre verdes, es una técnica laboriosa que demanda tiempo. Además requieren de mucho cuidado y un control permanente del nivel del agua, siendo regados en algunos momentos. Es posible que algunos de ellos tengan origen precolombino.

b. Consumidores primarios. Las alpacas, llamas, y en zonas de menor altura, los ovinos, transforman la energía vegetal en carne, fibra y capacidad de transporte. La deyección tiene excelente valor calorífico y se utiliza como combustible.

2. La sociedad y la cultura tienen un desarrollo que permite el uso óptimo y racional de los recursos energéticos de la puna. Las principales características de la sociedad de pastores son:

a. La casa grande o *hatun wasi*, residencia central y permanente. Cuando los rebaños cambian de pastizal se les traslada a las *astana*, viviendas de ocupación temporal ubicadas en diferentes niveles altitudinales. La rotación de pastos se realiza de acuerdo a la estación de lluvias o secas.

b. Patrón de poblamiento disperso y ausencia de centros poblados permanentes. Estos centros permanecen semidesiertos la mayor parte del año, solo se ocupan durante las fiestas patronales o cívicas.

La mayor parte de la vida familiar y social se desarrolla en las estancias conformadas por varias habitaciones construidas alrededor de un espacio abierto. La distancia entre estancias puede tomar medio día, o más, de caminata.

c. La sociedad está organizada en base a fuertes lazos de parentesco. El vínculo por el lado materno es muy fuerte y simbólico. Es uno de los aspectos menos conocidos de esta organización social, con variaciones locales significativas. El

trabajo complementario y la solidaridad son proporcionados por los parientes.

d. Tecnología pastoril. Destaca el extraordinario conocimiento de alpacas y llamas, componente cultural que manifiesta evidencias y continuidad de los conocimientos y prácticas pastoriles de mayor antigüedad en los Andes Centrales, por ser los únicos pastores en América antes de la invasión del siglo XVI. Sus aspectos centrales son:

– Manejo de los rebaños que permite obtener su máximo rendimiento gracias al conocimiento intenso y detallado de la anatomía y fisiología de alpacas y llamas, de su alimentación, variedad de pastos, cualidades, preferencias, hábitos, enfermedades, extensión de los rebaños, conformación, manejo de sementales y esquila. Asimismo, sistemas de etnoclasificación que permiten identificar e individualizar cada una de las llamas y alpacas²⁷.

e. Tecnología textil y cordelería sumamente elaboradas. Sobresale la calidad y variedad de motivos decorativos en mantas (*Illiqlla*) de uso femenino y los ponchos *colorado*, tejidos con fibra de alpaca, de fino acabado y pleno colorido. Costales y sogas se confeccionan con fibra de llama por su mayor resistencia, objetos de intercambio con productos de los valles interandinos y de la vertiente occidental de los andes, como el preciado maíz y otros como cebada, trigo, papas, *chuñu*, moraya, ají, duraznos,



11

manzanas y algas marinas. Las llamas y alpacas maduras se sacrifican en los lugares que visitan, ofertando carne fresca a los habitantes del *bajío* que la aprecian mucho por su poco acceso a carne fresca.

f. Economía del mercado. Los pastores participan en el sistema de mercado monetario local, nacional e internacional²⁸, utilizando varias estrategias que muestran una vez más su racionalidad económica.

– Uso directo de camélidos. Consumen su carne fresca y deshidratada como *chary chalonga*, con la sangre elaboran una forma de morcilla y las grasas y vísceras son también parte de la dieta. La fibra sigue en importancia para la confección de prendas de vestir, aperos, costales, telas, ponchos, sogas. El excremento (*taqya*) es el principal combustible en la puna, con su alto poder calorífico²⁹.

– Las llamas cargueras son indispensables para los extensos viajes

comerciales aunque su número ha disminuido considerablemente debido a la construcción de carreteras. Las alpacas también pueden transportar cargas de menor peso durante cortos recorridos; estas manadas son conducidas por mujeres pues se dice que «entre mujeres se entienden».

g. La obtención de productos agrícolas se realiza de distintas maneras por la existencia de diversos ecosistemas. Esta energía complementaria se obtiene de acuerdo a tácticas complementarias como:

– Acceso directo a productos agrícolas mediante el control de diferentes pisos altitudinales. La agricultura es complementaria, aunque la residencia y la organización social están condicionadas por el pastoreo.

– Gran parte de productos agrícolas de subsistencia se obtienen por sistemas de intercambio tradicional, así como

por compra de sal, cerámica y frutas de las tierras calientes.

– Participación en el sistema de mercado mediante la venta y/o trueque de fibra de alpacas y llamas.

La Ideología es también una táctica adaptativa que contribuye de manera efectiva al proceso de extracción de energía del medio ambiente. Ceremonias y rituales resumen la ideología de pastores que conservan elementos prehispánicos. Su objetivo es la conservación, el bienestar y el incremento de los rebaños.

El atado ceremonial de la familia condensa la cultura del pastoreo. Incluye también el rito para actualizar los mitos, dando pautas para el cuidado y la atención de alpacas y llamas. El trato que se da al rebaño es similar al que se otorga a los humanos. No en vano dicen que sus ganados «son los hermanos que no hablan». Las ceremonias

◀ Fig. 11. Las llamas son usadas para el transporte.

▶ Fig. 12. Vicuñas en la isla de Anapia.

aseguran la continuidad del mundo y su permanencia confirma el anuncio de un pastor que dijo que cuando muera la última alpaca, desaparecerá la humanidad³⁰.

Las ceremonias se realizan dos veces al año, entre febrero y marzo para las alpacas y agosto para las llamas, ambas fechas relacionadas con momentos cruciales del pastoreo. La primera con el nacimiento de sus crías y del empadre de las hembras; el ciclo de gestación de once meses condiciona el nacimiento y el empadre. La ceremonia de agosto para las llamas, coincide con el inicio del año andino, así se agradece a las llamas por transportar comida desde las tierras calientes.

Categorías de los rebaños

El pastoreo de alpacas exige una terminología que permita identificar e individualizar a casi todos los animales del rebaño. La clasificación se basa en criterios sociales. La diferenciación inicial parte de dos categorías, una es silvestre o *salqa*, y corresponde a vicuñas y guanacos, los domesticados o *uywa* corresponden a llamas y alpacas. Las vicuñas y guanacos se consideran aparte, porque forman los rebaños del *Apu*, las vicuñas son sus alpacas y los guanacos sus llamas. Actualmente estos últimos son reemplazados por venados, pues ya no existen guanacos en los Andes del Sur.

En el pastoreo andino las llamas son independientes, no requieren cuidado permanente, consumen todo tipo de pasto, incluso la paja de los techos de las casas. Contrariamente, la alpaca pasta bajo vigilancia y es selectiva, prefiere el pasto verde y fresco. La categoría género considera que las llamas son masculinas y las alpacas femeninas.

La fibra de alpaca se clasifica como femenina con el mismo criterio de género, especialmente la variedad *suri*, por su suavidad, brillo y finura. La fibra de llama es masculina porque es gruesa y resistente, adecuada para sogas y costales, que a su vez son los instrumentos de trabajo de los varones. A esta clasificación se añaden sexo, edad, calidad de la fibra y colores. El color tiene denominaciones locales y la presencia de manchas permite muchas combinaciones. Los pastores aimaras de la vertiente occidental del lago Titicaca poseen sistemas similares de pastoreo y clasificación³¹.

Así, el término *alqa* se refiere a la relación de dos tercios de color claro con uno oscuro. Combinando las 26 formas de *alqa* con cuatro colores oscuros, más edad y sexo, se pueden lograr 6.240 combinaciones, número que excede al promedio de los rebaños de comunidad, que oscila de 200 a 1.000 alpacas. Con estos referentes se puede identificar a cada una de las alpacas y llamas que poseen las familias alpaqueras.

Conversando con un pastor, le pregunté si podía reconocer sus alpacas o llamas donde las viera. Él respondió afirmativamente. Insistí en saber cómo lo hacía, y entonces me preguntó: «¿Y tú puedes reconocer a tus hijos dónde los veas?». Respondí: «Sí, pero yo no tengo 300 hijos». «Eso qué importa —replicó—. Las alpacas son como nuestros hijos, las reconocemos en cualquier parte, porque las conocemos y las queremos a cada una desde que nacen»³².





La cocina en el lago Titicaca

Para el escritor español Joseph Plá: «La comida es el paisaje puesto en la cacerola». En el altiplano se relaciona íntimamente con el paisaje y las tecnologías desarrolladas a través de miles de años, con los productos, los aderezos y el sabor de los potajes que se reconocen como propios, cual herencia que confiere identidad.

La comida del altiplano se sustenta en la biodiversidad nativa de granos, tubérculos, raíces y hierbas, tanto cultivados como silvestres; en la pesca y en la crianza de camélidos y ovinos; y en el intercambio de productos de diferentes pisos ecológicos. Son respuestas adaptativas que han superado las pruebas del tiempo y que han sido capaces de sustentar ampliamente a las poblaciones que los usaban₁.

Por sus especiales características climatológicas y topográficas, en esta región se cultiva variados productos originarios de los Andes: papa (*Solanum tuberosum*), mashua o isaño (*Tropaeolum tuberosum*), quinua (*Chenopodium quinoa*), cañihua (*Chenopodium pallidicaule*), tauri o tarwi (*Lupinus tayuri*), oca (*Oxalis tuberosa*) y olluco o papalisa (*Ullucus tuberosus*), en distintos pisos ecológicos. Estos productos tienen variedades y cada una de ellas adquiere carácter particular al momento de preparar las comidas₂. Es claro que la domesticación y el cultivo de las plantas altoandinas nativas, bien adaptadas a las difíciles condiciones ecológicas, cumplieron un papel importante en el desarrollo de las sociedades altiplánicas₃.

Asimismo, para la conservación a largo plazo de tubérculos, cereales, cucurbitáceas, hortalizas, condimentos, frutas, algas, carnes y pescados se utilizan técnicas que aprovechan las temperaturas extremas del día y la noche: el asoleo-cocción, la cocción-remojado-soleo, el tostado-molido, la fermentación-soleo, el asado-soleo, el congelado-descongelado-exprimido-soleo, el congelado-descongelado-fermentación-exprimido-soleo, el congelado-soleo, el salado-soleo y el salado-ahumado. Veamos.

En los Andes, la domesticación de la papa se inició hace unos ocho mil años. Un centro importante de diversidad se encuentra precisamente en la cuenca del lago Titicaca, al sureste del Perú y al noroeste de Bolivia, donde se ha

encontrado la mayor variabilidad de formas cultivadas. Esta misma región alberga unas 120 especies silvestres de las 230 descubiertas hasta ahora en todo el hemisferio occidental⁴.

El agricultor del altiplano conoce las características de cada variedad de papa que brota de la tierra, y las identifica por los colores de sus flores y sus formas. Las papas que se cultivan en alturas de 4.200 metros sobre el nivel del mar, como la *imilla*, la *ayanhuri* o la *rucki*, son resistentes a las heladas, las enfermedades y las sequías⁵.

El chuño es uno de los productos básicos para la elaboración de las comidas altiplánicas. El sitio escogido para su preparación se denomina *ch'oñu-wiri* y está ubicado —según la experiencia de muchas generaciones— donde las heladas presentan características óptimas para el proceso. Según el tamaño de las papas amargas seleccionadas, el chuño puede ser de primera (papas de tamaño grande),

de segunda (tamaño mediano) y de tercera (tamaño chico).

Las papas se separan por su tamaño y se dejan cuatro o cinco noches a la intemperie. Durante la noche se congelan y en el día, con el calor del sol, se descongelan. Hay que tener mucho cuidado y no moverlas porque en ese caso es difícil descascararlas y el producto pierde calidad. Luego se preparan montoncitos de aproximadamente cinco kilos para que las mujeres los pisen con los pies descalzos, especialmente con los talones, para reventar las papas, tratando en lo posible de extraerles todo el líquido. Luego del pisado-aplanado, se dejan congelar una noche más y al día siguiente se extienden para el secado. Después de un tiempo promedio de diez a quince días, el chuño está completamente seco y con un color café oscuro. Así se puede almacenar por varios años y venderlo cuando los precios sean convenientes.

La *lojota* es el chuño fresco que se prepara con fines comerciales. Apenas

◀ Fig. 1. Pisando la papa helada para convertirla en chuño.

▼ Fig. 2. Diferentes calidades de chuño en el mercado de Puno.

comienzan las heladas se seleccionan dos variedades de papas amargas: *k'aisalla* (de forma cónica) y *nazari* (nariz en punta), y se dejan a la intemperie, separadas unas de otras para que se congelen durante la noche. Al día siguiente, antes que salga el sol, las recogen para llevarlas al mercado. Cuando las papas se golpean entre sí y emiten un sonido como si fuesen de piedras así se sabe que el congelamiento ha sido óptimo.

El *khachu chuño*, elaborado para consumo familiar, se obtiene de las mismas variedades de papa y por un procedimiento similar. La única diferencia es que para el segundo se pueden emplear papas dulces y no es necesario recogerlas antes de la salida del sol.

Para obtener la *moraya*, las papas se depositan en una poza de agua cristalina, preferiblemente corriente, durante 20 a 25 días. Luego se sacan del agua, se lavan, se extienden y se dejan a la intemperie durante varios días y noches. Con el





3



4

calor del sol se deshidratan poco a poco, perdiendo su cáscara hasta secarse. Esta variedad se destina exclusivamente al consumo familiar, sobre todo a la preparación del *chairo* (sopa de chuño), y se elabora en cantidades reducidas, casi siempre por las mujeres.

Para la *tunta* se usan las papas amargas más grandes, que se dejan a la intemperie durante varias noches hasta que se congelen. Como en el caso de la *lojota*, hay que recogerlas en la madrugada, evitando los rayos solares, ponerlas bajo la sombra durante el día y nuevamente extenderlas por la noche. Después de tres noches seguidas se colocan en costales que se sumergen en agua, que puede ser corriente. Luego de 30 días se sacan al atardecer. Las papas se extienden nuevamente para su última congelación y se procede de manera similar al pisado-aplanado del chuño, para eliminar líquido y cáscara.

Otra manera de elaborar la *tunta* consiste en preparar en el lugar elegido, sea río o laguna, una especie de nido con una variedad específica de ichu

llamada *chi'llwa* (*Stipa ichu*). Allí depositan las papas congeladas y las envuelven con la misma paja, para evitar que se desparramen, y se colocan piedras para sujetarlas. Después de 30 días se retiran del agua. Con este proceso, la calidad del producto es superior.

El chuño de primera y la *tunta* están destinados al mercado. También se usan en fiestas familiares y religiosas, e incluso durante invitaciones especiales, cuando se busca demostrar el prestigio agrícola de la familia. El chuño de segunda tiene uso familiar cotidiano y el de tercera, preparado con las papas más pequeñas, se utiliza en las ferias, como parte del sistema de trueque. Se puede canjear por sal, fruta, *charqui* (carne deshidratada), coca y otros.

La *moraya* se guarda en ollas o *wacullas*, y la *tunta* en sacos de yute o lana. El chuño de primera y de segunda se almacenan en trojes o silos con aspecto de casitas, construidas junto a las viviendas de los campesinos. En ellas el piso está conformado por una capa de tallos de quinua desmenuzados—como aislante de la humedad—, una capa de

paja de *chi'llwa* y sobre ellas el chuño. La papa deshidratada y almacenada resiste todas las alteraciones durante muchos años y se considera invulnerable a la acción de la polilla, del gorgojo y la humedad. En caso de que escaseen los tallos de quinua, se utiliza la *muña* (*Minthoshachis setosa*), que además protege eficazmente de los hongos.

Por lo expuesto, resulta evidente que las técnicas de procesamiento de las diferentes calidades no son sencillas. Cada tipo de chuño exige emplear variedades específicas de papas, la mayoría de ellas amargas. En la comida campesina se consumen de diversas formas: harinas, chancado, entero-remojado, remojado-partido, remojado-chancado, en sopas y como acompañamiento de frituras.

La sopa de chuño puede hacerse con chuños enteros y papas, chuño partido y papas amargas ralladas, o con harina de chuño remojado con papas enteras. Los ingredientes varían según el lugar, pero el procedimiento es parecido: se remojan chuños enteros y también habas secas. El chuño remojado se descascara y se troza con la mano, tam-



◀ Fig. 3. El *chairo*, una de las comidas propias del altiplano a base de chuño.

◀ Fig. 4. *Kancacho*, asado de cordero.

◀ Fig. 5. Trucha frita con chuño papas y maíz.

bién se descascaran las habas. Todo se cocina en una olla con agua y verduras como cebolla, zanahoria, zapallo, las habas remojadas y trocitos de carne de ovino. Cuando está hirviendo se agregan papas partidas y por último el chuño. Antes de servir se colocan hojas de hierbabuena picada y para dar mayor sabor se agrega ají molido, previamente tostado y mezclado con hojas de cebolla finamente picadas.

El *chuño chaji* es una sopa que se consume con frecuencia en las mañanas. La base es chuño ligeramente chancado y remojado en agua caliente. Se lava exprimiendo en varias aguas para quitarle el sabor amargo y se agrega al caldo donde se están cocinando cebollas y zanahorias con un poco de carne. Al final se incorporan papas medianamente picadas y sal al gusto.

Otro de los alimentos característicos del altiplano es la quinua (*Chenopodium quinua*), planta domesticada y cultivada desde hace casi seis mil años. Alrededor del lago Titicaca se registra la mayor distribución de formas, diversidad de genotipos y progenitores silvestres. Es

una planta anual que alcanza hasta dos metros de altura, con o sin ramas; sus hojas tienen formas variadas, y pueden ser verdes, rojas o moradas. Las semillas se consumen en sopa con leche y queso (*pesq'e*), los granos cocidos en torrijas, fermentados como chicha, y las hojas tiernas como verdura en las sopas.

El alimento elaborado con quinua más apreciado y popular es el *kispiño*, hecho con harina de quinua, agua y un poquito de cal diluida, manteca de chancho y sal o azúcar; se amasa bien y luego se corta en pequeñas porciones, dándole forma de galletas que se cocinan al vapor a fuego lento. Para preparar la *pita* se lava la quinua, se deja orear, se tuesta y luego se muele. El caldo de quinua puede hacerse en dos formas: cocinándola directamente dentro del caldo, como el arroz, o con el sobrante del *pesq'e*, agregándole papa y chuño.

La preparación del *pesq'e* comienza pelando la quinua amarga, luego se lava frotando y cambiando el agua, finalmente se lleva al fuego con agua. Para completar su cocimiento se le

agrega agua caliente. Una vez que esté cocida se estruja con un cucharón de madera en la misma olla y se sirve con leche. También se suele preparar en mazamorra con leche, para lo cual se muele la quinua y se cocina en agua, agregando la leche y removiendo constantemente para que no se quemé.

En el altiplano existe una arcilla denominada *chako* (silicato de aluminio hidratado) que, disuelta con un poco de agua y sal, se consume en diversas formas y también es considerada medicinal.

La pesca en el lago Titicaca

El *suchi* o bagre (*Trichomycterus sp*) es la especie nativa del lago más apreciada por los pueblos de la cuenca y los ríos afluentes del Titicaca. Existen evidencias de su consumo en el centro arqueológico de Pucara. Las representaciones simbólicas de éste y otros peces en los platos de cerámica de uso ceremonial (*chuwa*), así como en textiles de Taquile y otras comunidades altiplánicas, revelan su importancia



6



7



8

y estrecha vinculación con sus habitantes. *Suchis*, *toques* y *maris* o *mauris* son variantes de la misma especie que se diferencian por el tamaño y por el hábitat que ocupan en el lago.

Otras especies que se crían en el lago y se utilizan para la alimentación humana son el *pejerrey* (*Odontesthes bonariensis*), el *karachi* (*Orestias luteus*), el *ispi* (*Orestias ispi*) y, en las últimas décadas, la trucha. También se encuentra un pato silvestre de color negro denominado *chok'a*, que se caza y se consume asado o frito. La *Totora scirpus*, que abunda y caracteriza el paisaje del lago, es otro alimento básico pues sus raíces blanquecinas que se conocen como *chhullu* o *s'ipi*, también se consumen. La *llasqha* es un alga que se cosecha en los meses de febrero y marzo, y se comercializa en los mercados locales para preparar platos típicos como la leche de *llasqha* y la sopa de *llasqha*.

Comida ritualizada

Para los campesinos del sur andino, la semilla y la planta que crecerá son consideradas comida desde el momento de la siembra y, por lo tanto, «criadas» con cuidado y cariño. La comida es tratada como una persona que requiere cuidados, que tiene boca y siente hambre; por eso los humanos realizan rituales para compartir su diversidad. Existe un calendario de actividades relacionadas con el ciclo agrario productivo, las festividades católicas, las celebraciones familiares (matrimonio, corte de cabello, techado de las casas) y las ceremonias para el ganado.

En el mes de febrero, tiempo de lluvias, se celebran el carnaval y la fiesta de la Virgen de la Candelaria en todas las comunidades de Puno. Es el momento de hacer ofrendas a la Pachamama y

a los *apus* (deidades) para solicitar cuidado y protección de los cultivos en crecimiento y floración. Se visitan las chacras con flores y serpentinas, se hace un *pago* a la tierra con vino, incienso, sahumero, alcohol y cigarro. Un *paq'o* (maestro curandero) arma la mesa, alza la coca y *challa* agradeciendo a la tierra por haber dado una buena producción. Luego la ofrenda se entierra y ese es el *challachi*.

En mayo, en el día del Espíritu Santo o Pentecostés, se celebra la fiesta de la comida. En las chacras se escogen las ocas, las papas, los ollucos y las habas más grandes. Se envuelven en una manta y se *challan* con vino, coca, *llampu*, flores de geranio, claveles y *kantuta*.

El 29 de junio se celebra a San Pedro, patrón de los pescadores, y se organizan procesiones en el lago llevando su

imagen en balsas, con el fin de pedirle que no falte la pesca durante el año. En noviembre, durante la Fiesta de Todos los Santos, las familias acuden al cementerio para visitar a sus difuntos, llevando generalmente el fiambre que consiste en *kispiño*, pescado, papas, maíz, habas y chuño, y se celebra en el lugar una misa católica. Además, en las casas se preparan las tómbolas o pequeños altares donde se colocan las comidas que gustaban más a los difuntos, junto con los panes en forma de bebés (*wawas*).

Técnicas para cocinar y el sabor de las comidas

Las formas de preparación más frecuentes son: a) la cocción, para sopas, chupes, caldos, infusiones de hierbas y mazamorra como el *api* y la *lawa*; b) el hervido a vapor se usa para preparar fiambres, *chuñu phuti*, *kispiño*, tamales y humintas; c) la cocción mixta para los segundos; d) el tostado de granos como maíz, cebada y habas, que se hace sin grasa, en tiesto de barro y a fuego vivo; e) el asado y soasado de carne y de charqui; e) la huatia para cocinar tubérculos y carnes con terrones y piedras calientes.

Los campesinos suelen usar hierbas aromáticas como la hierbabuena, el orégano y la *chijchipa*. Siempre se tiene presente la frescura o calidez de las comidas. El *chuño* de papa dulce,

el *karachi* y la carne de cordero son comidas cálidas; la carne de chanco y el pejerrey son comidas frescas. Asimismo, el ají nunca falta en una mesa andina, fresco o tostado y molido en el batán, acompaña todas las comidas y le da su sabor característico.

Los camélidos

La cuenca del lago Titicaca es la región con mayor concentración de camélidos sudamericanos silvestres y domesticados,⁸ sobre todo en la puna alta, a partir de 3.800 metros sobre el nivel del mar, donde los pastores quechuas y aimaras tienen sus hatos de llamas y alpacas. Hay evidencias que la carne de camélidos se consume desde hace diez mil años, siendo uno de los alimentos más antiguos de la región andina. Se emplea en la comida diaria, tanto fresca como procesada, y además para elaborar el charqui y la cecina.

Las llamas permiten obtener productos agrícolas por medio de intercambios. La carne de los camélidos tiene un valor alimenticio y también ceremonial. La matanza o «saca» se realiza de mayo a julio, los meses con las noches más frías del año y de mayor radiación solar diurna. Este cambio drástico de temperatura permite producir charqui y cecina (carne deshidratada con sal) de la mejor calidad.

La comercialización de carne de alpaca ha sido permanente en el sur

andino y en las últimas décadas es utilizada dentro de las tendencias de la cocina novoandina. Sin embargo, el convite de potajes con carne de alpaca siempre ha formado parte de las comidas en las ceremonias de los pastores de la puna como el corte de pelo, el matrimonio y los ritos funerarios. Los diferentes momentos de la vida se vinculan con el mundo sobrenatural de la religión andina y con sus ritos que se denominan *pago*, *alcanzo* o *despacho*. El propósito es retribuir lo que se ha recibido.

En conclusión, la comida de los pobladores del altiplano es consecuencia de siglos de experimentación tecnológica, de gran observación y conocimiento de su medioambiente, de intercambios y de ritualización del espacio, teniendo al lago Titicaca como una gran fuente de inspiración. Ellos poseen una alta valoración del pasado y de su tradición. Los ritos de la *challa*, las invocaciones y los despachos con el *kint'u* de coca son acciones sagradas cotidianas que se realizan antes de cualquier actividad individual o colectiva de carácter productivo. En esa permanente ritualidad se asegura el futuro de los sembríos, de las cosechas, del ganado y de la pesca, es decir, de la comida.

◀ Fig. 6. Merienda, comida colectiva.

◀ Fig. 7. Panes de trigo.

◀ Fig. 8. Alfajores con miel de caña.

La alimentación en la zona del lago Titicaca ayer y hoy



Panorama general actual. Las riberas del Titicaca, pese a encontrarse a 3.800 metros de altura, fueron zonas más productivas en comparación con otras áreas del altiplano. El lago Titicaca, gracias a su enorme espejo de agua y a la fuerte luz de las alturas eleva ligeramente la temperatura circundante y aumenta la humedad lo suficiente como para crear un microclima con menor riesgo de heladas en sus orillas. Esto permitió, además de mejores rendimientos, una mayor variedad de cultivos, como por ejemplo maíz, que generalmente se considera un cultivo de tierras cálidas y bajas. Esto, y la ausencia de importantes enfermedades y plagas propias de las zonas cálidas, hizo que las ribe-

ras del lago fueran, desde siempre, altamente apreciadas y densamente pobladas¹. Especies vegetales como la papa y la quinua, que permitieron dicho desarrollo y fueron el sostén de esa población, son originarias de la zona altiplánica, habiendo sido desarrolladas, cultivadas y mejoradas a través de milenios de esfuerzos de agricultores indígenas.

Hoy en día, los cultivos más corrientes son la papa en sus muchas variedades (representando más del 50% de los cultivos totales de la zona, y más de la mitad del alimento consumido por los pobladores), plantas forrajeras como cebada, avena, alfalfa, y otras como quinua, ocas, olluco y cañawa. También se cultiva y valora la totora, tanto para

la construcción de viviendas como para forraje. Sin embargo, estudios recientes demuestran que la tierra rocosa de la zona ha sido sobrecultivada, que se encuentra empobrecida y es de relativo bajo rendimiento²; y que la propiedad agrícola reducida a miniparcelas disminuye su productividad, precisando por lo tanto de mejores técnicas para llegar a una producción aceptable dentro de los estándares modernos. Su rendimiento actual no se compara con el de los valles o de las zonas bajas del país.

Aunque en la última década han florecido los criaderos de pejerrey y trucha rosada en el lago mismo, que se ofrecen a los turistas que visitan los muchos hoteles, posadas y restaurantes de las riberas, el consumo de estas especies no se ha difundido entre los pobladores de la región, quienes prefieren vender sus productos, si no a los turistas, en los mercados de La Paz. Algunos criaderos exportan su producción.

La población circunlacustre es densa, casi de densidad urbana, llegando a sumar aproximadamente el 40% de la población total del departamento de La Paz³. Muchos pobladores se dedican parcialmente a la agricultura y ganadería, con gran actividad de comercio, sobre todo entre Perú y Bolivia. La ganadería produce carne de relativa buena calidad, así como leche y quesos apreciados en el mercado local, pero su consumo tampoco está mayormente difundido entre los pobladores. En la dieta campesina de hoy, fuera de la papa y

otros tubérculos, hay un creciente predominio de almidones procesados y de bajo valor proteínico como los fideos, arroz o pan. Es decir que hoy, el poblador de la zona del Titicaca no tiene una alimentación mejor y más sana que sus antepasados.

Panorama arqueológico

Para muchos podría resultar sorprendente saber que el habitante de las zonas de influencia del lago Titicaca, en Tiwanaku, incluyendo importantes ciudades circumlacustres como Lukurmata, Ojje o Pajchiri, tenían una dieta variada, rica en proteínas y minerales, altamente nutritiva. Se sorprenderían al saber que dichos habitantes de las zonas de influencia lacustre tenían estatura promedio mayor (y mejor dentadura) que el habitante de las mismas zonas en la segunda mitad del siglo veinte. Estudios arqueológicos multidisciplinarios auspiciados por importantes universidades⁴ y el Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia, INAR, llevados a cabo por arqueólogos bolivianos, peruanos y norteamericanos, demostraron que en Tiwanaku la comida diaria era variada y adecuada al clima.

Entre los alimentos típicos de los hogares de Tiwanaku –no solo de los gobernantes, sino de los habitantes corrientes de la zona⁵– estaban las carnes de camélido, de cuy, de patos y vizcachas –frescas o en charki o chalonga–, así como los más

variados tubérculos: papas de todo color, textura y sutil sabor (como las llamadas *chiarimilla* o *k'ati*), ocas doradas y púrpuras; isaños dulces (el postre invernal clásico del altiplano) los *yuyos* o berros, maíz de tallo corto y grano apretado y dulce, tarwi, y quinua de brillantes colores, además de la cañawa.

Por supuesto que el pescado –en variedades como *suche*, *boga*, *ispifue* importantísima parte de su dieta, fresco así como salado y seco. Todos estos alimentos fueron realzados por el ají, que siendo de fácil tratamiento y secado, formó parte significativa del comercio lacustre.



◀ Fig. 1. Campos de quinua: Quinua madura, lista para ser cosechada al igual que la cebada forrajera.

▼ Fig. 2. *Aptapi* extendido sobre el suelo, listo para ser compartido con la comunidad y con la Pachamama.

Tecnología agrícola y alimentación: época prehispánica

Siendo Tiwanaku un imperio de alta organización logística en su producción de alimentos, cuya máxima expresión estuvo en los *suka kollus* o camellones situados en las «pampas» aluvionales o planicies a orillas del lago Titicaca (tales como Pampa Koani, en la zona ribereña de Wiñay Marka, algunos de los cuales fueron recuperados en épocas modernas, demostrando su rendimiento y resistencia a inundaciones y sequías), hubo un sustancial y constante comercio con



zonas vallunas y la costa, evidenciado no solo por elementos como madreperla u obsidiana en los restos arqueológicos, sino por frutas vallunas como la lúcuma, el tumbo y otras passifloras (cuyas semillas se encontraron en ofrendas y restos domésticos), ajipa y otras.

Tiwanaku se mantuvo poderoso durante largos siglos en base a una economía agrícola compleja, y a la ciencia de secar los alimentos con ayuda del generoso sol y la abundante sal venida desde Uyuni, parte la zona de influencia de Tiwanaku. Con ella y el clima seco y frío se hacía, además, fácil salar y secar la carne y el pescado, para no depender del clima, del momento, o la suerte en la caza. Adicionalmente, se elaboró un sistema para la preservación de la papa, que resultó ser único en el mundo, hasta la (re)invención en

el siglo veinte de los alimentos *freeze-dried* o secados al frío.

En las alturas ribereñas, en la frías noches estrelladas de invierno, hombres y mujeres extendían enormes campos de papa, para que la helada las cristalice. Luego, con el fuerte sol invernal, al descongelar la papa, se le extraía el agua para que se congelara nuevamente la siguiente noche. Una vez que el proceso estuviere terminado (en dos, tres o más días, dependiendo de la papa) se tenía el chuño, un alimento liviano y duro como piedra que podía guardarse por muchísimo tiempo sin destrucción de su poder alimenticio. Una variante de este proceso, con la intermediación de agua corriente, producía la blanca y esponjosa tunta, de similar resistencia y casi igual duración.

Estos alimentos: chuño, tunta, ají seco, carne salada, maíz seco, quinua, cañawa,

y tarwi, también secos, se comerciaban con facilidad a través de largas distancias, y se podían almacenar provechosamente para evitar la hambruna o la escasez invernal. Es importante acotar que se cultivaba papa de todo tipo, incluyendo papas resistentes a plagas como la phureja, papas resistentes a las heladas, y papas de corto ciclo resistentes a la sequía (aunque de sabor ligeramente amargo) como las *luk'i*, que así garantizaban provisión de alimentos aún en épocas climáticas difíciles.

Este tipo de alimentación se mantuvo con pocos cambios durante las épocas de los llamados Señoríos Aimaras, y durante la relativamente breve dominación inca de la mayor parte de las zonas lacustres⁶. Recién luego de la llegada de los españoles se introdujeron algunas modificaciones en la dieta de los pobladores de estas zonas.

◀ Fig. 3. Campesinos aimaras lavando y secando papas y ocas recién cosechadas.

▼ Fig. 4. Ají: Sin el infaltable ají, la comida y la vida del altiplano no tendrían el mismo sabor o fuerza.



Durante la colonia y las primeras épocas republicanas, la alimentación de los indígenas y pobladores de las zonas aledañas al lago Titicaca, se mantuvo sorprendentemente ligada a la papa y a sus costumbres ancestrales; es decir que los alimentos anteriormente mencionados, se siguieron consumiendo con muy pocos añadidos. Aunque se introdujo el arado tirado por yuntas de bueyes y el ganado vacuno en muchas zonas, el ganado ovino se adaptó con mayor facilidad a la altura y a la escasa vegetación, de modo que los rebaños de ovejas pequeñas, resistentes, casi del mismo color de la tierra y las rocas, se convirtieron en parte virtualmente inseparable del paisaje lacustre. Aún así, el ganado ovino no proporciona carne de consumo diario ni frecuente (salvo en ocasiones especiales o fes-



tivas, o en pequeñas cantidades para dar gusto a la sopa); es una especie de reserva económica del campesino, quien usaba y aún utiliza su lana, y quien puede vender, en épocas difíciles, los animales faenados en el mercado local o en la ciudad.

▲ Fig. 5. Papas: Un pequeño ejemplo de la inmensa variedad andina cuyas generosas bondades salvaron de hambrunas al Viejo Mundo. Aquí junto con ocas y papalisas.

▲ Fig. 6. Choclos: Maíz del lago, pequeño y dulce, de grano menudo y apretado.



7

Costumbres y comida de hoy

Las zonas lacustres pobladas por los modernos descendientes de las culturas prehispánicas no han perdido su tradición: la papa es el alimento primordial, en combinación con todo otro elemento; el chuño se consume remojado y hervido (*ph'uti*), solo, o con ají molido y combinado con hierbas como la *wakataya*, menta andina o *kirkiña*. La quinua se consume en *pesk'e* (sopa espesa) o en *kispiña*, una especie de nutritiva y duradera galleta amarga andina. Se come el cuy «estirado» (frito o cocido a la piedra), el pescado en *ch'allwewallake* o sopa con cabeza, aletas y todo, *ispis*, pequeños peces salados y secados al sol, las habas tiernas apenas cocidas, que se deshacen en las manos y en la boca.

Los platos de hoy son cercanos a los de entonces. La población perilacustre, con apenas unos pocos añadidos post-colombinos como pan, queso, o carne

de res, consume todos los alimentos tradicionales. Aún en los múltiples restaurantes y posadas de la zona se ofrece: «chairo» sopa en base a papa y chuño, charque y hierbas; «plato paceño», maíz en mazorca, habas en su cáscara, papas cocidas, ají y queso; «Humintas», pasteles de maíz con queso y ají; «watía», combinación de tubérculos y carnes cocidas a la piedra, etc.

El campesino de la zona lacustre empieza su día con un fuerte desayuno de sopa (generalmente lo que quedó del día anterior), con las consabidas papas y otros tubérculos. Hace un descanso a media mañana, con *kispiña* o algunas papas u ocas cocidas, envueltas en un trozo de tela, y cuando el trabajo es duro, unas hojas de coca para levantar el ánimo. A media tarde, otro descanso con un similar refrigerio, y luego al atardecer, una nueva sopa espesa con algo de *charque*, papas, fideos, chuño y arroz. La mezcla de carbohidratos, mínimamente tres y a veces cuatro



8

(cuando se añade pan a la comida), no debe extrañar, ya que el habitante de estas zonas altas –donde no existe la obesidad– necesita de muchas calorías para el trabajo diario.

Poco ha sido lo que añadió el mundo moderno a esta dieta tan tradicional, y en algunos casos, la empobreció, por ejemplo, al sustituir la quinua o la cañawa por harinas refinadas o arroz, sin mayor valor nutritivo.

Es decir, los alimentos de larga tradición se consumen aún hoy, en forma diaria y comunitaria. Esto último es muy importante. El trabajo se hace en comunidad, y los alimentos también se comparten comunitariamente. En la pesca, por ejemplo, el pescador no entrega el fruto de su trabajo a la familia. Cuando los pequeños veleros regresan de sus incursiones en el lago, vuelcan la pesca (buena o mala) en una sola red, para que sea dividida entre todas las familias de la comunidad. De la misma manera, en el campo, durante el



trabajo, la merienda de media mañana, o el almuerzo, son momentos donde en generosa igualdad todos comparten el alimento, en la costumbre llamada *aphtapi*.

Para dar idea de lo que se consume en un día especial de trabajo y fiesta, podemos describir la primera siembra del año, generalmente en septiembre. Los bueyes de las yuntas que halan el arado son engalanados con flores y con lanas de colores; las ovejas también son adornadas con lanas de colores, simbólicas de la buena suerte. Las mujeres ponen flores en sus sombreros, y se empieza a abrir los surcos con exclamaciones de alegría. Los hombres conducen las yuntas, y las mujeres y los niños caminan detrás, sembrando las papas, o la cebada, en los surcos recién abiertos. Luego de la mañana de trabajo, todos se sientan de cuclillas en el suelo, extienden *awayos*¹⁰ de colores, y todos aportan su contribución a la merienda compartida: papas de diferentes tipos,

ocas, isaños, *kayas*, *kispiña*, puñados de *ispis*, huevos, y en caso de que el ambiente sea realmente festivo, arroz o maíz y cuy cocido al horno o frito, y por supuesto el infaltable ají tostado y molido con sal, con o sin tomate. Donde en épocas prehispánicas se tomaba la chicha festiva, hoy se consume cerveza, que se comparte con la Pachamama.

No se hace diferencia entre lo que trae una persona a otra, y todos los alimentos, generalmente hervidos o cocidos en horno de barro, relativamente secos salvo por el infaltable ají, se colocan sobre una larga hilera de *awayos*. Así, de cuclillas o reclinados en el suelo, todos comen con las manos, untándolos con el aderezo de ají. Para la cosecha se hace una fiesta similar, solo que las brevas, los primeros frutos, son colocados en una pequeña balsa de totora y enviados al lago mismo, al Lago Sagrado, para que continúe bendiciendo a quienes habitan en esa zona especialmente mágica de los Andes.

◀ Fig. 7. Plato paceño: maíz en mazorca, habas en su cáscara, papas cocidas, ají y queso.

◀ Fig. 8. Humintas.

◀ Fig. 9. Cuy estirado: Desde épocas antiquísimas, el cuy ha sido una fuente de proteínas y de gustos.

Los kallawayas, terapeutas e intermediarios itinerantes de Suramérica



¿Cómo los kallawayas, un grupo de terapeutas indígenas, se insertan en la dinámica de la construcción de un campo de conocimiento médico que trasciende su núcleo geográfico?, ¿Cómo podemos, de hecho, leer su predisposición para acudir o no al auxilio de gente indígena en el campo de la salud?, ¿Qué repercusiones tiene en la historia de los kallawayas su itinerancia como rasgo más característico de su organización desde tiempos preincaicos? y finalmente, ¿Cómo todo los logros acumulados en el tiempo se constituyen en acervo para lograr que su cosmovisión sea declarada como Obra Maestra del Patrimonio Oral e

Intangible de la Humanidad por la UNESCO en el año 2003?

La fama de los kallawayas por la actual Suramérica se construyó al paso de las caravanas que transitaban por los vericuetos del continente, que marchaban cargadas de objetos litúrgicos y ceremoniales, pero sobre todo de conocimientos en botánica y medicina. Solo sabemos que los grupos humanos asentados en las riberas orientales del lago Titicaca gozaron de las riquezas que ofrecía la región kallawayaya, respondiendo a sus necesidades económicas, culturales y litúrgicas, desde antes de la expansión del imperio Inca. En efecto, los señores locales de varios grupos

étnicos de las riberas del lago sagrado, se beneficiaron de productos que extraían los kallawayas de su inmenso espacio natural, que se extiende desde las riberas del río Suches y las punas Umapampa hasta los llanos de Apolo. También sabemos que los kallawayas no se limitaron a satisfacer a sus vecinos, sino que sus intereses los condujeron a desplazarse cargados de productos apetecidos, desde la vertiente de la cordillera oriental hasta los confines del norte del actual Perú, adentrándose en Ecuador y las selvas de Colombia; y, desde la vertiente oriental de los Andes hasta los oasis costeros de Chile, penetrando también al noroeste de Argentina. Uno de los productos máspreciado de esos viajes fue el acopio de conocimientos e informaciones locales acerca de aspectos medicinales y botánicos que obtenían en el contacto con diversos grupos étnicos. Con el pasar del tiempo los kallawayas fueron sintetizando ese acervo informativo en conocimiento propio, elaborando sus propias concepciones acerca de la salud, la enfermedad y la atención. En esos espacios de intercambio se construyó su reputación tanto de intermediarios como de médicos.

◀ Fig. 1. El kallawayaya Alex Calancha luce el poncho del ayllu *Chari* y junto a sus hijas enciende el brasero con incienso y copal.

▶ Fig. 2. Mujer del ayllu quechua de Kaata que es influenciado por los ayllus kallawayayas en la preparación de las ceremonias. Extiende las manos sobre el brasero para recibir la energía de las plantas.

Los kallawayas compartían su hábitat con grupos de pobladores locales, denominados genéricamente yungas y chunchos, agrupados muy cerca de una extensa calzada preínga que les permitía adentrarse en el piedemonte hasta el valle de Apolo y alcanzar rápidamente las tupidas selvas de Ixiomas. Ese importante acceso les permitió el intercambio de sal y metales por provisiones de alucinógenos, colorantes, laca, incienso, miel, insectos, almagre, coca y variedad de plantas medicinales. Todos esos elementos son útiles para preparar remedios y fueron codiciados desde tiempos anteriores a la expansión Inca (Browman situó el inicio de las actividades de los grupos kallawayas entre 300 a.C y 300 d.C.). Ya entonces movilizaban conocimientos, bienes litúrgicos y medicinas, acumulando capital cultural y simbólico que reinvertieron en acrecentar su fama, que trascendió el espacio y el tiempo. Por eso no es extraño que el inca Pachacuti Yupanqui anexase el territorio de los kallawayas al Tawantinsuyu, afianzándose el dominio bajo Topa Inca. Ambos líderes jugaron un papel esencial para lograr la adhesión y lealtad de los kallawayas, que contribuyeron a la expansión a las tierras bajas, mediante el fortalecimiento de los lazos con los señores locales de Apolo y de los llanos del Beni. Gracias a ello los incas lograron con más facilidad su expansión y la sujeción después en otras partes encontraron resistencia tenaz de los grupos selváticos. La entrada Inca a las tierras bajas fue progresiva. El primer

paso fue la fundación de la provincia incaica de Calabaya, que sirvió de asiento y base de operaciones; de ahí, las tropas incaicas incursionaron en la selva con la ayuda de dirigentes kallawayas, logrando al final la sujeción de los chunchos de las tierras bajas. La radicación de un descendiente de los incas del Cusco permitió el control de los lavaderos de oro y la organización del tributo de las poblaciones locales. Charazani ofreció músicos y cantores a los incas del Cusco, y también productos. Desafortunadamente, la disputa entre Huáscar, el inca de Cusco, contra Atahualpa el de Quito, dividió a los kallawayas en las luchas militares, pues unos apoyaron al Cusco (los *ayllus* de Curva), otros a Quito (el *ayllu* de Canlaya).

La situación de privilegio se revirtió durante la colonia española entre los siglos XVI y XVIII, cuando los kallawayas,

particularmente las élites, fueron blanco de las campañas de extirpación de la idolatría. La constante sospecha de la continuidad de las prácticas religiosas andinas y de las curaciones tradicionales, obligó a las autoridades a separar a los ancianos de los niños, para que éstos residiesen en casas de españoles y se instruyesen en el cristianismo. Así se produjeron terribles desestructuraciones familiares que se vieron agravadas por la forzada limitación de la tradicional itinerancia y la movilidad por las antiguas rutas prehispánicas, mermando considerablemente los beneficios de los intercambios de conocimientos y de prácticas. Desde entonces pesaría sobre ellos tanto el estigma de la brujería, como el descrédito y la persecución.

Con instauración de la República, en 1825, dado que el cuadro de salud pública era crítico, como resultado de la





Guerra de Independencia, 1811-1825, los kallawayas reiniciaron sus aportes a la salud pública y sus actividades caravaneras.

Entre 1881 y 1885, su presencia fue muy destacada durante la apertura del canal de Panamá realizando exitosas curaciones de malaria. Las noticias de sus aportes médicos llegaron a oídos de científicos extranjeros, los cuales sugirieron al Gobierno boliviano la preparación de una muestra herbaria de los kallawayas en la Exposición Universal de París entre 1889 y 1891. El herbario kallawayas mereció el reconocimiento internacional.

El mérito acumulado durante el siglo XIX, sobre todo el ganado en Panamá, les permitió amortiguar la dura condición de desempeño de sus actividades médicas cuando la biomedicina se afianzaba con fuerza en Suramérica. El Estado boliviano censuró legalmente su práctica. Esto produjo la movilización hacia los países vecinos. En esa situación, uno de los kallawayas atendió con éxito a una de las hijas de Augusto Bernardino Leguía, Presidente de Perú (1909-1912) y, posteriormente, al propio gobernante. El prestigio ganado generó curiosidad en los médicos y farmacéuticos limeños quienes se

apropiaron de varias fórmulas y las pusieron al mercado.

Más tarde, durante la Guerra del Chaco (1932-1935) entre Bolivia y Paraguay, los kallawayas fueron reclutados para marchar al frente de guerra en calidad de asistentes de los biomédicos. Esta es una de las raras oportunidades en que el Estado boliviano reconoció sus servicios a la salud pública y los ubicó como médicos de la tropa indígena que combatía en el frente. Al retorno de la guerra se gesta un movimiento sociopolítico que desembocará en la llamada Revolución de 1952, generando importantes logros como la nacionalización de las minas, la abolición de la servidumbre, el voto universal, entre otros. En ese contexto se insertan a la nueva dinámica sociopolítica del país con la aspiración de educarse en las universidades para defenderse de la estigmatización, desprecio y censura que habían conocido sus antepasados. En el decenio de 1980, los primeros frutos de ese proceso son visibles. El kallawayas Walter Álvarez Quispe se tituló como médico de tradición y occidental en Cuba, y regresó a Bolivia para defender, legislar y conseguir la despenalización de las medicinas tradicionales indígenas desde el Parlamento Boliviano. Un proceso excepcional en América Latina y el

◀ Fig. 3. Vista de los cerros de Curva desde el centro ceremonial de Usichaman donde se congregan los kallawayas varias veces al año para las principales ceremonias.

◀ Fig. 4. Fragmento de un preparado blanco para la salud y el bienestar donde resaltan las conchas de mullu que sirven de recipientes para incienso, algodón, dulces (pasteríos) y figurillas de plomo (*chivchi recado*).

▲ Fig. 5. Detalle de un pasterío rosado fuerte con pedazos de cebo de llama.

primero a escala suramericana. Desde entonces, se aprovecharon todos los foros para reivindicar el fortalecimiento, legalidad y respeto hacia los kallawayas, quienes en consenso se lanzaron al mundo en busca de reconocimiento de su cosmovisión₁.

El 7 de noviembre de 2003, la UNESCO efectivizó el reconocimiento de la cosmovisión kallawayas como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. A partir de ello, se desarrolló una agresiva campaña de desprestigio internacional que pretende mostrar a los kallawayas como «caníbales» que devoran a otros terapeutas indígenas. Así mismo, de haber mutado en sus prácticas al extremo de haberse especializado en la atención de las «clases medias urbanas internacionales» bolivianas. Lo

cierto es que la migración interna en Bolivia generó un fenómeno de creciente concentración de población campesina e indígena en las ciudades lo cual influye para que los kallawayas tengan mayor presencia urbana, sin que por ello hayan dejado de transitar por el mundo rural, al que siguen perteneciendo y por eso mismo donde desarrollan una intensa actividad. De todas formas, su presencia en las ciudades no es un fenómeno directamente atribuible a la declaratoria de la UNESCO. Recuérdese que ya en el siglo XVIII, ellos estaban recorriendo Buenos Aires para pagar sus tributos con la venta de sus plantas y en el siglo XIX habían logrado realizar similar práctica en Lima. Tanto es así que en esta última ciudad costeña habían mantenido puestos fijos desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. No existe una especialización de los kallawayas en la atención de un grupo social específico de pobladores en la sociedad boliviana. Los kallawayas como antaño siguen brindando sus conocimientos a quien se los solicite y no temen hacerlo en el encuentro con diversas clases sociales y los más diversos grupos étnicos; justamente la riqueza de su conocimiento radica en la interacción con los hombres de todas las condiciones, sin importar sus orígenes.



▼ Fig. 6. Altar-mesa para los difuntos en una casa de Amarete en la jurisdicción de la provincia Bautista Saavedra donde se reúnen kallawayas a acompañar a sus vecinos quechuas.

▼ Fig. 7. Mujer k'awayu que expende medicinas para los preparados de los kallawayas con quienes interactua en la referencia y contrareferencia de pacientes.

► Páginas siguientes: La pareja fundadora de los incas se dirige a la bahía de Puno. Escenificación del mito de Manco Capac y Mama Ocllo.





Los primeros habitantes





Mitos del Altiplano

Los mitos ejercen atractivo especial para quienes buscan verdades y las encuentran, a los que califican de imaginación, cuando no de mentiras que se ocultan tras la literatura oral, lindante con el folklore. Los mitos existen y son verdades, especialmente para quienes les otorgan crédito. Se llega al extremo de señalar al mito como sinónimo de mentira cuando el que cree es *el otro* y como verdad cuando somos *nosotros* los que otorgamos el criterio de veracidad.

El Diccionario de la Lengua Española, entre varias entradas, indica que son mitos: «Narraciones maravillosas [...] protagonizadas por personajes de carácter divino o heroico [...] Historia ficticia o personaje literario₁».

La perspectiva de las ciencias sociales, especialmente la etnología, ofrece variedad de criterios. Propone que los mitos son verdades, contadas alegóricamente, no pocas veces con *galanura literaria*. Para otros son pura ficción, resultado de la imaginación creadora y deben considerarse literatura. Es evidente que no hay significado único ni general. Los mitos deben y pueden merecer análisis literario, psicológico, funcional, histórico, lingüístico, cultural y por supuesto, ideológico y religioso₂.

◀ Fig. 1. Manco Capac y Mama Ocllo partieron del lago Titicaca para fundar el imperio de los Incas. Mito escenificado en noviembre, durante la celebración de la fundación española de la ciudad de Puno.



◀ Fig. 2. Las islas del Lago Titicaca, están ocupadas por quechuas y aimaras que recuerdan el mito fundacional inca.

▼ Fig. 3. Vista del lago desde la península de Capachica.

Los mitos escritos se transforman. Pueden convertirse en textos sagrados, guardando el pensamiento y voz de los dioses. En sociedades sin escritura, los mitos tienen igual valor, aunque sometidos a cambios y transformaciones propias de la oralidad. Desde la perspectiva antropológica son verdades para ser «leídas» e interpretadas a través de signos que condensan los símbolos. En conclusión, las propuestas citadas muestran el valioso e interesante mundo que encierran los mitos.

Comenzamos con mitos históricos del altiplano, que han llegado a nuestro tiempo gracias a las versiones escritas en documentos producidos a partir del siglo XVI. Muchos fueron calificados de idolatrías, como obra del diablo. Felizmente la escritura los ha conservado, convertidos en documentos históricos que guardan valiosos datos de la cultura andina prehispánica.

Con similar perspectiva debemos observar y analizar los mitos conservados en la memoria colectiva, transmitidos oralmente en tiempos contemporáneos. Varias corrientes antropológicas, especialmente europeas y americanas, proponen que el capítulo Folklore de la antropología, se ocupe de manifestaciones orales, anónimas, tradicionales y populares.³ Se consideran mitos a las expresiones tradicionales, transmitidas y aprendidas como parte de su tradición oral, vigente en los ambientes sociales en los que se documentaron.

Desde esta perspectiva, resalta la creatividad popular en lenguas maternas, el quechua y aimara, de las poblaciones que circundan el lago Titicaca. La tradicionalidad y el anonimato que exige el folklore, no puede desmerecer la inclusión de elementos, personajes y pasajes propios de la cultura moderna de origen urbano, difundidas al medio rural.

Mitos históricos

El altiplano, con el lago Titicaca como articulador natural, diseña la unidad geográfica de la región, a pesar de las diferencias idiomáticas y culturales (Figs. 2, 3). Los límites políticos modernos son creación de centros de poder externos, primero,



a partir del siglo XVI de la administración colonial española, continuada por los estados republicanos surgidos en el siglo XIX.

La documentación colonial clasificada en general como crónicas, incluye mitos prehispánicos y los surgidos con la imposición de su religión. Este hecho histórico transformó los mitos de la religión preinvasión en supersticiones, idolatrías, obras del diablo, brujería y adjetivos similares, tratando de descalificar y desvalorizar lo que pudieron ser relatos sagrados. Por ausencia de escritura propia, los andinos no pudieron registrar sus mitos, pero felizmente no faltaron quienes cumplieron esta tarea. El Estado colonial impuso políticas como la extirpación de idolatrías y estableció la Inquisición, buscando destruir la gran tradición de los estados andinos. La evangelización marginó a la religión andina. A pesar de todo, han llegado versiones orales, que al pasar a la escritura, podemos conocerlas en la actualidad.

Con el título «El origen de los incas, reyes del Perú», comienza el capítulo XV de la obra magna del Inca Garcilaso de la Vega. Trae el recuerdo de las reuniones de los nobles incas con su madres y los parientes de ella, escribe:

[...] residiendo mi madre en el Cuzco, su patria, venían a visitarla casi cada semana los pocos parientes [...] siempre sus más ordinarias pláticas eran tratar del origen de sus reyes, de la majestad de ellos, de las grandezas de su imperio [...]. De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes: lloraban sus reyes muertos, enajenado su imperio, y acabada su república, [...] siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: «Trócosenos el reinar en vasallaje.» [...]

Continúa el Inca Garcilaso de la Vega, contando que se dirigió a su tío, que era el más anciano de sus parientes, diciendo:

[...] Inca, tío, pues no hay escritura entre vosotros, que es la que guarda la memoria de las cosas pasadas, ¿qué noticias tenéis del origen y principio de nuestros reyes? [...] ¿Qué memorias tenéis de vuestras antiguallas? ¿Quién fue el primero de nuestros Incas? ¿Cómo se llamó? ¿Qué origen tuvo su linaje? ¿Con qué gente y armas conquistó este grande Imperio? ¿Qué origen tuvieron nuestras hazañas?



El tío respondió [...] Sobrino, yo te las diré de muy buena gana, a ti te conviene oírlas y guardarlas en el corazón [...] Sabrás que en los siglos antiguos toda esta región de tierra que ves, eran unos grandes montes y breñales, y la gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía, sin pueblo ni casa, sin cultivos ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar algodón ni lana para hacer vestir [...] comían como bestias yerbas del campo y raíces de árboles, y pieles de animales; otros andaban en cueros.

La descripción que el Inca Garcilaso escucha de su tío, o lo pone en su boca, describe un estado de retraso cultural extremo, casi de nivel subhumano vivido en la región del Cusco.

El tío de Garcilaso da inicio a un largo párrafo de especial interés y valor cronístico, narrando el origen de los incas. Las recientes investigaciones de la arqueología, antropología y de manera especial la lingüística, ofrecen posibilidades para nuevas interpretaciones del origen lacustre de los incas.

Dijo el Inca: Nuestro padre el sol, viendo los hombres tales, [...], se apiadó y hubo lástima de ellos, y envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de nuestro padre el sol, para que lo adorasen y tuviesen por su dios, y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad; para que habitasen en casas y pueblos poblados, supiesen labrar las tierras, cultivar las plantas y mieses, criar los ganados y gozar de ellos y de los frutos de la tierra, como hombres racionales, y no como bestias.

Con esta orden y mandato puso nuestro padre el sol a estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca [...] procurasen hincar en el suelo una barrilla de oro [...] donde aquella barra se les hundiese, con sólo un golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el sol, nuestro padre que parasen e hiciesen su asiento y corte. A lo último les dijo: Cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a imitación de y semejanza mía, que a todo el mundo hago bien, que les doy mi luz y claridad para que vean y hagan sus haciendas, y les caliento cuando hay frío, y crío sus pastos y sementeras; hago fructificar sus árboles y multiplico sus ganados; lluevo y sereno a sus tiempos, y tengo cuidado de dar una vuelta cada día al mundo por ver las necesidades que en la tierra se ofrecen, para las proveer y socorrer, como sustentador y bienhechor de las gentes; quiero que vosotros imitéis este ejemplo como hijos míos, enviados a la tierra sólo para la doctrina y beneficio de esos hombres, que viven como bestias. Y desde luego os constituyo y nombro por reyes y señores de todas las gentes que así doctrináredes con vuestra buenas razones obras y gobierno. [...]. Nuestro padre el Sol a sus dos hijos, los despidió de sí. Ellos salieron de Titicaca, y caminaron al septentrión, y por todo el camino, do quiera que paraban, tentaban hincar la barra de oro y nunca se les hundió. Así entraron en una venta o dormitorio pequeño, que está siete o ocho leguas, al medio día de esta ciudad, que hoy llaman Pacarec Tampu,



*que quiere decir venta o dormida, que amanece. Púsole este nombre el Inca porque salió de aquella dormida al tiempo que amanecía*⁴.

Justifican la extensa cita dos razones. Primero que los textos históricos exigen verlos como unidad. Luego porque el origen de los incas merece ser revisado a la luz de investigaciones de la lingüística histórica, como muestra Cerrón Palomino, quien plantea que la fundación del Cusco fue obra de pueblos de habla diferente al quechua. Pudo ser aimara y/o puquina antiguos, incluso el nombre de la ciudad significaría lechuza, porque las versiones que se dan en base al quechua no son convincentes⁵.

Cuando Garcilaso pregunta cómo se llamó el primer inca, su tío dice: «te las responderé de muy buena gana, a ti te conviene oírlas y guardarlas en el corazón». No da nombre alguno. En una segunda oportunidad, al referirse a los enviados por «nuestro padre el sol, indica: envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos».

La reiterada omisión de los nombres es significativa. Podría ser que su valor sagrado impedía mencionarlo a profanos. Es recién en el XVII que escribe: «Nuestro Inca se llamó Manco Capac y nuestra Coya Mama Ocllo».

Continuando con el tío de Garcilaso: «Otra fábula cuenta la gente común del Perú del origen de sus reyes Incas, y son los indios que caen al mediodía del Cozco, que llaman Collasuyu [...]» (Fig. 6).

La referencia a los *qollas* vuelve a plantear la relación del origen de los incas con el lago Titicaca. Este episodio histórico fue tema pintado en *qeros*, vasos de madera de los incas de los siglos XVII y XVIII que muestran a Manco Capac y Mama Ocllo bogando en botes de totora (Fig. 5). Evidencia que la idea de los incas fundadores seguía vigente entre los cusqueños, vinculado con el mito de su origen altiplánico⁶.



El mito de Manco Capac y la fundación de Puno

El mito de Manco Capac y Mama Ocllo es reactualizado en la ciudad de Puno desde hace medio siglo. Este *revival* compromete actividades de gran importancia en la celebración anual de la fundación española de la ciudad de San Carlos de Puno, el 4 de noviembre de 1668, que en el santoral católico recuerda a San Carlos Borromeo Obispo.

Es oportunidad para reactualizar el debate, ya tradicional en esta fecha. Unos la aceptan como real, otros aducen que no hubo tal fundación de Puno, pues ya existía un poblado que servía de *puñuna*, *puñuy*, *puñuypampa*. Estas denominaciones transmiten la connotación de lugar donde se duerme, de servicio a los viajeros que pasaban la noche en este lugar. Eran comerciantes –*trajinantes*– en camino a las minas del Cerro Rico de Potosí.

La otra propuesta es de traslado. El pueblo de mineros de San Luis de Alva fue cambiado de ubicación, trocando su nombre por Villa de Nuestra Señora de la Concepción y San Carlos, cambio dispuesto por orden del virrey Conde de Lemos. También se propone que el traslado de San Luis de Alva es consecuencia del sangriento enfrentamiento entre vascos y andaluces por la posesión de las minas de Laykakota, la Laguna del Brujo. El historiador Jorge Basadre dice al respecto que fue la manera de extirpar de raíz un movimiento anticolonial y separatista que se estaba gestando en las minas.

Cual sea el punto de vista, el 4 de noviembre es recordado como el día de Puno. En el 2011 los festejos comenzaron el 20 de octubre, concluyendo el 7 de diciembre. Una actividad que motiva a los puneños es la Salida de Manco Capac y Mama Ocllo del lago Titicaca, cuya escenificación es el 5 de noviembre (Figs. 7, 8).

◀ Fig. 7. La balsa real adornada con cabezas de felinos conduce a Manco Capac y Mama Ocllo a la representación de la fundación del Tawantinsuyu.

▼ Fig. 8. El Willac Humu, sumo sacerdote, prepara la incineración de ofrendas al Padre Sol. Representación del mito de Manco Capac y Mama Ocllo.





Manco Capac y Mama Ocllo salen del lago

La ceremonia se desarrolla en cuatro momentos y cuatro escenarios. El primero en la isla flotante de los uros, la de mayor dimensión. Los actores efectúan la ceremonia del Pago a la Mama Cota y a la Pacha Mama. Se desarrolla casi en reserva, muy temprano, con escasa presencia de espectadores que deben madrugar y desplazarse hasta las islas de los uros. La ceremonia culmina con la preparación de la ofrenda, que es incinerada en el lugar.

El segundo momento es la navegación en grandes botes construidos con totora del lago. La pareja real va en el bote más grande, sentados en sendos tronos reales. El desfile por el canal mayor de las islas de los uros, hasta su ingreso a la bahía de Puno, es impresionante y de singular impacto (Fig. 9).

El tercero es el desembarco a tierra y el desfile procesional en dirección al espacio de la ceremonia final. Se dirigen a un escenario desde donde envían mensajes al pueblo. Si el varón es de habla aimara, lo hace en esta lengua y la Qoya, su

▲ Fig. 9. La balsa real, escoltada por los *urus*, milenarios pobladores del lago, encabeza la comitiva lacustre que fundará el Tawantinsuyu.

► Fig. 10. Manco Capac, precedido por las *aqllas* –mujeres escogidas– es conducido procesionalmente a la representación de la fundación del Tawantinsuyu.



10

esposa, lo hará en quechua. Los discursos son mensajes deseando paz, bienestar y prosperidad para el pueblo y que el Padre Sol bendiga a su pueblo. Luego comienza el cuarto momento, con la presentación de danzas campesinas quechuas y aimaras (Fig. 10).

Wiraqochan, el Ser Supremo

El cronista Juan de Betanzos escribió en 1551:

En tiempos antiguos dice ser la tierra e provincia de Piru [...] dicen que salió de una laguna que es en esta tierra del Perú en la provincia que dicen de Colla suyu un señor que llamaron Contiti Viracocha [...] fuese de allí a un sitio que junto a esta laguna donde hoy día es un pueblo que llaman Tiaguanaco en esta provincia ya dicha del Collao [...].

El origen lacustre de este Ser Supremo, El Creador, llamado por los incas Teqsi Wiraqochan, se considera fue instituido por Inca Yupanqui Pachacuti, empeñado en reformar los cultos y la administración del Tawantinsuyu. Wiraqochan es dios creador, talló en piedra seres humanos de gran estatura, que cambió por otros de menor tamaño; como algunos le faltaron el respeto, los destruyó enviando un diluvio. Wiraqocha hizo la luz, el sol, la luna y las estrellas e hizo surgir la isla Titicaca. En Tiwanaku creó aves, animales y usando arcilla, modeló a nuevos hombres (Figs. 11, 12).

El mito tiene detalles adicionales de interés, que omitimos por el momento. Wiraqocha envió a su ayudante 'Imaymana Wiraqocha al norte, mandó a otro ayudante, T'oqapu Wiraqocha, a la costa y él se encaminó al norte. Al pasar por Pucara castigó a los desobedientes de su ley, convirtiéndolos en piedra. Al pasar por Cacha, en territorio de quechuas, mandó llover fuego porque sus habitantes lo habían



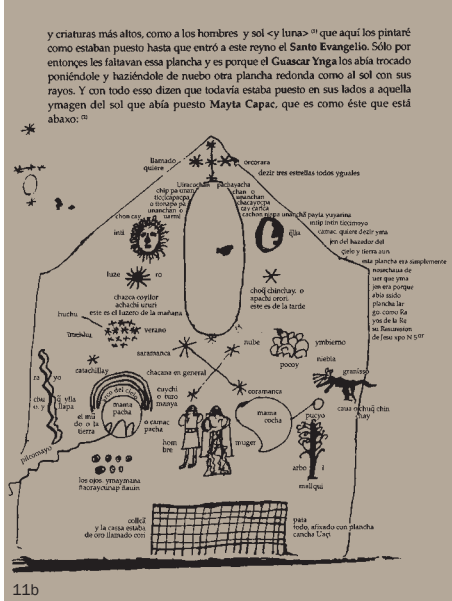
11a

apedreado. Continuó su camino al Cusco, pasando por Jauja y al llegar a Manta, en Ecuador, se internó al mar, caminando sobre sus aguas⁹.

Utilizando fuentes escritas, John Rowe reconstruye once oraciones que se dedicaron al culto de Wiraqocha. Se transcribe la traducción al español de una a modo de ejemplo:

Oh Antiguo Señor, Señor Remoto; Excelentísimo Señor, quien crea y pone diciendo: «que haya hombre; que haya mujer», modelador, hacedor, porque tu has hecho y establecido la humanidad, que viva yo en paz y seguridad.

*¿Dónde estás? ¿Afuera? ¿Adentro? ¿En las nubes? ¿En las sombras? Óyeme, respóndeme, consiénteme. Por siempre jamás dame vida, tóname en tus brazos, condúceme de la mano recibe esta mi ofrenda dondequiera que estés, Oh Señor*¹⁰.



11b

◀ Figs. 11a. Altar Mayor del Qoricancha de acuerdo a Santa Cruz Pachacuti. Según su visión el círculo representa al dios Viracocha Pachayachachic. Placa en el Museo del Convento de Santo Domingo, Cusco.

b. Dibujo «cosmológico» con las leyendas transcritas por César Itier.

▼ Fig. 12. Imagen del Señor de Huanca. Su santuario se encuentra en el valle del Vilcanota, Cusco. Es visitado por devotos bolivianos.



Los mitos contemporáneos

Las sociedades con diferente nivel de complejidad, sean las pocas primitivas que subsisten, pasando por las campesinas hasta las de larga tradición urbana, cuentan con variedad de mitos. Partiendo de esta realidad, vale completar la visión de mitos que están vigentes en territorio del lago Titicaca. Se presentan dos relacionados con cultos del catolicismo popular, compartidos por bolivianos y peruanos.

El Señor de Huanca

El Santuario del Señor de Huanca está en el valle del Vilcanota en Cusco. La imagen de Cristo azotado por un sayón está pintada en una roca que se encuentra en el templo construido en el lugar. El origen del Cristo tiene varias versiones, diez están publicadas y narran el milagro concedido a Pedro Valero, minero y vecino de la ciudad de Cochabamba. Ofrecemos el resumen de tres fragmentos.

La tercera aparición del Señor de Huanca tuvo lugar en Bolivia, en julio de 1775..[...] Vivía en la ciudad de Cochabamba un señor muy rico, poseedor de valiosas minas en la región de Potosí llamado Pedro Valero. Aconteció que Valero enfermó gravemente de agudísimos dolores; fue la ciencia humana incapaz de diagnosticar siquiera su mal [...]

Un médico extranjero curó a Valero, haciéndole de beber solamente agua. No aceptó pago alguno por el tratamiento, solo le dijo: «Si quieres hacerme algo agradable visítame en mi casa, vivo en Huanca en el Cusco y me llamo Emmanuel».

Pedro Valero viajó al Cusco el año 1778, comprobando que nadie conocía Huanca, menos al médico Emmanuel. Alojado en una casa del barrio de San Blas, cerca del templo, cierta mañana se encontró con un grupo de indios

[...] que arreaban acémilas cargadas con hermosos trozos de leña [...] preguntó a los indios de donde eran. De Huanca, respondieron. Lleno de inmenso júbilo D. Pedro, al escuchar el nombre del sitio tan buscado, manifestó a los indios su deseo de ir personalmente con ellos a Huanca. Al preguntarles por el médico Emmanuel, ellos se echaron a reír, diciendo que nadie habitaba en Huanca, que era un sitio solitario, lleno de bosques, de ciervos y pumas.

El 13 de setiembre de 1778 llegó caminando al pueblo de San Salvador, Huanca, entre los elevados cerros al otro lado del río. Estaban ubicado en la base de uno de ellos, llamado Pachatusan –El que sostiene el mundo–, visible desde la ciudad del Cusco y una de las cumbres sagradas que la rodean.

Al día siguiente caminó por los breñales, hasta que encontró el lugar de la roca Huanca *rumi*, donde encontró: «¡Oh prodigio! que la imagen del Señor era el retrato fiel de su médico Emmanuel». Pedro Valero sollozaba repitiendo: «Es Él, es Él»¹¹.

El Señor de Huanca se celebra el 14 de setiembre. En la parte baja de la montaña se realiza una gran feria comercial de más de una semana, con cientos de comer-

cientes, especialmente venidos de Puno. Muchos devotos son peregrinos bolivianos que llegan en grupos familiares o fraternidades, algunas veces acompañados con música y danzas. En el templo de La Merced de la ciudad de La Paz, la imagen del Señor de Huanca tiene un altar cuidado por sus devotos.

Copacabana y Cocharcas

La Virgen de Copacabana motiva su culto más allá de los límites nacionales. Es devoción en el sur del Perú, especialmente en las ciudades del Cusco y Arequipa. Copacabana, situado a orillas del Titicaca en el lado boliviano, fue lugar de culto desde épocas remotas, como relata Ramos Gavilán en 1621. Cuenta varios milagros concedidos a sus devotos de Cusco, con curaciones excepcionales, incluyendo la resurrección de una niña. Los agraciados con los dones y favores recibidos de la Virgen, peregrinan a su santuario, recorriendo a pie el largo camino a Copacabana¹².

El culto y relación histórica de la Virgen de Copacabana llega hasta el departamento de Apurímac, con su culto en el distrito de Cocharcas de ese departamento. Es un pueblo de reducida población, aunque posee un inmenso templo de fina arquitectura, retablos y lienzos que muestran la importancia del culto mariano que convocaba desde siglos atrás a miles de peregrinos.

La tradición oral cuenta que el joven Sebastián Quimicho fue quien trajo el culto de la Virgen de Copacabana en 1598. Muy joven salió de Cocharcas, pasó un tiempo en Cusco donde una indígena, llamada Inés, le contó del santuario de Copacabana y los milagros de la Virgen. Decidió partir y llegó a descansar en el pueblo de Pucara, ya en el altiplano. Un sueño lo despertó y comprobó que su mano inutilizada, estaba sana. Su fe se reafirmó y al visitar el santuario, decidió llevar a su pueblo una réplica de la imagen de la Virgen de Copacabana. Al volver a Cocharcas, la gente se impresionó con la imagen, iniciándose su culto. Ante sus milagros decidieron construirle un enorme e imponente templo inaugurado en 1630. La escultura de la Virgen de Cocharcas, afirman los lugareños, es obra del escultor indio Francisco Tito Yupanqui, autor de la imagen que se venera en Copacabana.

La celebración católica de la Virgen de Copacabana es el 8 de setiembre que, según el santoral católico, es día dedicado al culto de la Natividad de la Virgen María.

Meses antes de la fiesta, los devotos que tienen el encargo de festejarla emprenden el camino a pie al Santuario de Copacabana. Van cargando un retablo portátil con la imagen de la Virgen y otros objetos sagrados. Uno de los devotos anuncia su presencia y el paso de la urna de la Virgen en compañía de otros fieles. Otro anuncia su presencia a los sonos de la *chirisuya*, instrumento musical similar a la flauta de sonido característico. Al escucharlo la gente sale a recibir al grupo y piden les permitan cargar el retablo por un trecho, entregando donaciones en dinero y alimentos (Fig. 13).

Al retornar a Cocharcas para festejar a la Virgen, son recibidos por los vecinos con muestras de respeto y alegría por el retorno de su patrona. Este peregrinaje es uno de los más extensos de la sierra surandina.

▼ Fig. 13. Retablo transportable con imagen de culto. Lo utilizan devotos que *limosnean* para solventar el culto de la imagen.

► Fig. 14. Rostro de un Rey Colla y un Rey Inca en la carretera que une la ciudad de Puno con la de Chucuito.





Qollariy e Incariy

Estos dos personajes pertenecen a un ciclo extenso y de gran difusión espacial. La primera información de Incari y Qollari se documentó en la nación quechua de Q'ero, en Paucartambo, Cusco. Corresponde a otro ciclo de mitos que narran acontecimientos históricos (Fig. 14)¹³.

Los ceramistas de la comunidad de Ch'éqa Pupuja mantienen la tradición oral de la contienda del Rey Colla con el Rey Inca. Ilustran la rivalidad histórica de los *qolla* del altiplano con los *qeshwa* de los valles interandinos. Una de esas historias, narrada en lengua quechua, se traduce así al español:

*Inkariy y Qollariy habían decidido competir en una apuesta. Habían conversado para ver dónde habría maíz y en que lado trigo. Es ahí entonces que en La Raya, allí en medio de La Raya, Inkariy había dicho –a ver pues tu como podrías masticar el tostado de habas–. A lo que Qollariy contesto: A ver cómo es que tu podrías comer harina, harina de un costal lleno. –Si lo terminas tu serás el Inkariy de este lado de Puno–. Así le dijo Qollariy. A lo que Inkariy le había contestado: A ver cómo es que tu terminas primero. Si lo haces tu serás el del lado del Cuzco*¹⁴.

La narración concluyó con la explicación que el triunfo del quechua Inkariy, logró que en este lado de la puna no haya maíz y los quechuas no tengan ganado.

La carrera de los Reyes Magos


En el distrito de San Pablo, en la cuenca del río Vilcanota del Cusco, cada 6 de enero los Reyes Magos compiten en una carrera a caballo. Inkariy es el Rey Indio, Qollariy el Rey Negro y el Rey Blanco es neutro.

Cuando gana Inkariy es señal que habrá bienestar, abundantes cosechas en la región quechua. Si gana Qollariy la abundancia será para la región de los *qollas* del altiplano, con cosecha de papas, carne y lana de camélidos. Si ganara el Rey Blanco, es augurio de mal año para las dos regiones, con hambruna generalizada, las cosechas pueden fracasar por heladas o sequías.

El público que asiste no es neutral. Tratan que gane el Rey Negro o el Rey Indio, pero no el blanco. Los campesinos *qollas* y quechuas averiguan quién ganó para tomar sus previsiones¹⁵.

Este mito altiplánico de la contienda entre los dos reyes tiene varias versiones. Es la típica expresión de los opuestos complementarios. La carrera de caballos renueva el mito del altiplano productor de carne, llamas, alpacas, cerámica, trigo. El bienestar se logra complementándose con la región quechua, del maíz, la coca, frutas, madera. Es expresión de la verticalidad andina y estos mitos siguen vigentes, porque los humanos los necesitan para explicar sus relaciones sociales.





De Illapa a Tunupa: del rayo resplandeciente a las polleras multicolores

Los mitos, las leyendas y los cuentos populares suelen incluir el propio relato de un pueblo sobre su creación, sobre sus logros y los hechos extraordinarios que afectaron a sus antepasados. También pueden hablar acerca de las proezas y actividades de deidades o héroes, bien en un mundo alternativo o cuando entran en contacto ocasional con los mortales. Los mitos, como cuentos tradicionales populares, expresan creencias y valores culturales muy particulares de los lugares donde se generan dichas narraciones. Ofrecen no solo formas de explicar el mundo que los rodea, sino también expresan esperanzas, emoción y evasión; en otras palabras, son el resultado de la memoria pero también del olvido. En resumen, las narraciones populares enseñan lecciones que la sociedad quiere escuchar y recordar.

◀ Fig. 1. Volcán Tunupa, conocido como el de las polleras multicolores.

Las narrativas de Tonopa a la Tunupa

Relato del Tonopa o Illapa

Entre las descripciones más ricas que nos quedan sobre los antiguos dioses andinos está el mito del Tonopa, divinidad mayor que tuvo gran influencia en el Collasuyo, hoy día constituido en gran parte en territorio boliviano. Este gran dios fue identificado con el rayo o Illapa, fuerzas y energías atmosféricas que incluían al trueno, la lluvia y las tormentas. De acuerdo a Teresa Gisbert₁, este dios andino fue por excelencia un dios masculino «aimara, celeste y purificador, relacionado con el fuego y el rayo» (Fig. 5).

Como relata Ponce Sanjinés₂, Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamayhua₃ describía en su *Relación de Antigüedades*, los recorridos de Tonopa resaltando las siguientes características: llegó al Tawantinsuyu, después de expulsar a demonios propios de la región, un hombre delgado de edad, barbudo y con canas, con cabellos crecidos, una camisa larga, que enseñaba a la gente común con gran amor. Se llamaba Tonopa y tenía poderes excepcionales milagrosos como curar a los enfermos simplemente tocándolos, pero también ejercía sus poderes contra todo aquel que no le obedeciera, destruyendo a comunidades integras, convirtiéndolas en piedra, quemándolas o inundándolas.

▼ Fig. 2. Pampas altiplánicas en el sur de Oruro.

► Fig. 3. Las casas cónicas de los urus reflejan las antiguas construcciones familiares.





En las crónicas coloniales Tonopa está asociado directamente con el fuego, pero también con el agua, en la medida que éste no solo recorrió ámbitos cerca y dentro del lago Titicaca, ya que constantemente se menciona su relación con el agua, mediante imágenes como las sirenas y los peces. Por ejemplo, Santa Cruz Pachacuti, al hablar del reinado de Cápac Yupanqui, se refiere a Tonopa, quien al tocar el agua del Titicaca, la convirtió en agua milagrosa, llevada hasta el Cusco y al Inca para bendecir y curar enfermedades (Fig. 2).

El agua es un elemento asociado a Tonopa en la medida que hace un contrapunto importante con el elemento fuego, revelando una relación opuesta, pero a la vez complementaria. Es decir, el fuego aparece como el elemento destructor, pero a la vez transformador, mientras que el agua es curativa y representa a la vida por excelencia.

Entre las características que se mencionan sobre este gran dios, se describe a un hombre que mostraba gran autoridad y veneración⁴ o que llegó al Collasuyo vestido como un andrajoso⁵, aspectos que caracterizan a muchos dioses mayores andinos⁶. Este dios aimara aparece como un personaje común y corriente de elevada edad, que no insinúa poder alguno, pero oculta grandes capacidades sobrenaturales que activan fuerzas extraordinariamente poderosas que estarían fuera del alcance de cualquier ser humano, excepto a través de los rituales, forma de apaciguar la furia de los dioses existentes en el panteón andino.

En los recorridos de este gran dios se mencionan las prédicas incesantes en aquellos poblados por donde atravesaba, dando terribles castigos a los que rehusaban escuchar, quemando e inundando poblaciones enteras o convirtiéndolas

en piedra.⁷ Entre las hazañas más impactantes está aquella en la localidad de Sicasica, tal como relata Ramos Gavilán, quien describe cómo se dio el encuentro o bifurcación entre Tonopa y Santo Tomás, representando el primero al dios andino y el segundo al nuevo santo cristiano, de tal manera que, en la descripción, se decanta lo bueno de lo malo para diferenciar a ambas figuras religiosas en un proceso de cristianización y eliminación de las antiguas deidades andinas, consideradas paganas.

Las hazañas de Tonopa o del apóstol son relatadas de tal manera que se asemejan a los relatos bíblicos de Jesucristo cuando realizaba milagros como el andar sobre el agua. El cronista Ramos narra lo siguiente, como nos dice Gisbert⁸, cuando salió de Carabuco: «el santo tendiendo su capa sobre las aguas, entró dentro de la laguna (Titicaca), navegando hacia Copacabana.» Santa Cruz Pachacuti también describe otras hazañas en las que Tonopa inunda toda una población por rechazar sus prédicas, como en Yanqui Supacocha o Quinmaraes, o convirtiéndolos en piedra como en Tiwanaku.

Su desaparición tiene una importancia enorme en la narrativa y es detalladamente descrita tanto por Sarmiento de Gamboa⁹ como por Ramos Gavilán¹⁰. La muerte de Tonopa se debe a haber «pecado» con sus dos hijas (peces del lago) y habiéndolo atado a una balsa de totora, navegó hasta Machacamarcá, abriendo el río Desaguadero y deslizándose hasta el lago Poopó, hundiéndose bajo las aguas subterráneas y desapareciendo para siempre en las tierras de los aullagas (ubicadas al sur del lago Poopó y el salar de Uyuni) (Figs. 4, 6).

Desde entonces nunca más se supo del destino de este gran dios del Collasuyo. Si bien es conocida la existencia de un volcán situado a orillas del salar, se descono-

▼ Fig. 4. Uru Murato pescando con un *liwi liwi* (boleadora) en el lago Poopó.

▶ Fig. 5. El rayo o Illapa, dios aimara que era conocido también como Tonopa.

▶ Fig. 6. Tierras inundables de los aullagas, entre el lago Poopó y el salar de Uyuni.





cía la vigencia local de una leyenda que situaba al volcán Tunupa como personaje central que describe sus hazañas y andanzas por dicha región.

Relato de la Tunupa

Las diferentes versiones del mito de la Tunupa contemporánea se identifican claramente con un personaje joven femenino (a diferencia del personaje del siglo XVI que se caracteriza por un personaje de edad y masculino). La versión que sigue es una de las más completas que incluye una serie de fragmentos existentes en las diferentes localidades estudiadas:

Se dice que un día el viejo Asanaques se casó con la Tunupa, y tuvieron varios hijos. El Asanaques era un viejo con barba blanca y el principal mallku de la región y la Tunupa una bella y joven mujer que llevaba doce polleras de muchos colores y doce enaguas (Fig. 1).

El viejo Asanaques era muy celoso de la bella Tunupa, ocasionando muchos sufrimientos a la joven mujer. Así, un día, cansada de tanto sufrir, la joven Tunupa decidió irse hacia la costa. En esa ocasión la Tunupa y el Asanaques tuvieron una riña, en la que el Asanaques comenzó a pegarle, mientras que la Tunupa pidió auxilio y salió en su defensa su hermana Chullasi, que se encontraba al otro lado del lago Poopó, cerca de Orinoca. Para defender a su hermana Tunupa, lanzó con una honda una piedra a la cabeza de Asanaques, hiriendo de esta forma al mallku para siempre. Por esa razón el mallku se encuentra inclinado hacia donde sale el sol y la piedra que le hirió se encuentra todavía en la pampa cerca del camino, y la llaman Pacokahua.





Mientras estaba herido el Asanaques, la Tunupa aprovechó para marcharse, dejando atrás a sus hijos: Wilacollo, Huatascollo, Huari y Sevaruyo (Cerro Gordo).

En su recorrido hacia la costa, la Tunupa orinó en las pampas de Aguas Calientes, donde hoy en día aún existen brotes de aguas termales. Luego, de transitar por las pampas de Condo, la Tunupa decidió descansar en la localidad de Quillacas, donde hizo un fogón para cocinar, formando así los cerros de Santa Bárbara y San Juan Mallku, donde luego se ubicaría el actual pueblo de Quillacas. Al día siguiente, dirigiéndose rumbo al oeste, para cruzar el río Márquez, la Tunupa dejó una de sus abarcas, en lo que hoy en día es la pequeña loma Sato. Al otro lado del río, decidió descansar un poco dejando su aposento temporal (jaraña) en esa localidad, conocido con el nombre del cerro de Pedro Santos Willka y donde se encuentra, al pie del cual está el pueblo de Pampa Aullagas. Rumbo al sur, cerca de Tambillo, la Tunupa excavó la tierra para construir una Tiwaraña y beneficiar su quinua, comida que se guardó para el resto del camino.

Siguiendo su trayectoria hacia el sur, en una localidad llamada Jayu Cota, excavó nuevamente la tierra para luego verter su leche y dejarla a su hijo menor que la seguía. Este lugar es actualmente un pequeño salar de color rojizo. Más adelante en su camino dejó a un hijo enfermo con viruela, llamado Salviano, nombre de un cerro que tiene muchos huecos.

◀ Fig. 7. El volcán Tunupa en el salar de Uyuni.

▼ Fig. 8. Un atardecer en el lago Poopó.

La Tunupa continuó su camino hasta salir de Uyuni y perder de vista al Asanaques. En esta zona se encontró con dos jóvenes muy guapos, el Coracora y el Achacollo (o Cerro Grande), con los que tomó amistad, y quienes la convencieron que se quedase por esos lugares.

Muy pronto los jóvenes se enamoraron de la bella Tunupa. Su belleza atrajo la atención de conocidos y poderosos mallkus como el Tata Sabaya y el Aconcagua. Algunos dicen que el mallku Sabaya mandó su ejército para conquistar y robar a la Tunupa, fracasando en su intento. Mientras tanto los dos jóvenes pretendientes comenzaron a pelearse por la Tunupa hasta iniciar una guerra. Con un hondazo, el Coracora hirió el corazón del Achacollo, por lo que se desangró mucho. Por eso este cerro hoy en día aparece totalmente seco. Por su parte, el cerro Achacollo también lanzó un hondazo al Coracora, hiriéndolo en la vejiga y abriéndole muchos huecos. Este cerro hasta ahora tiene vertientes de agua que salen de su interior. Así ambos jóvenes pretendientes murieron por el amor de la Tunupa. Y desde entonces la Tunupa se quedó para siempre allí (Fig. 8).

Los dos protagonistas principales de la leyenda: la Tunupa y el Asanaques, son dos volcanes importantes de la región sur del lago Poopó y están asociados a los poderes del fuego provenientes del interior de la tierra, el *ucupacha*. Ambos están representados en la dualidad humanizada hombre/mujer. Sin embargo, existen otros personajes importantes que también representan a otros *apus* de la región, a ríos, a salares y puntos geográficos particulares que hacen un escenario distintivo al del norte, y que se establece en el sur del lago Poopó y sus áreas circundantes (Figs. 1, 7).





La pareja Asanaques (viejo masculino) y Tunupa (joven mujer) representan un punto de partida para dar lugar al relato del personaje principal que es propiamente el de la Tunupa actual.

Por otra parte, Chullasi (Orinoca) es también personaje importante, hermana de Tunupa, quien salió en su defensa y permitió que la Tunupa partiera hacia un nuevo destino que la llevaría hasta el salar de Uyuni, donde permanecería para siempre (Fig. 9). Hay que recalcar que los personajes se desenvuelven en un contexto geográfico que refleja típicas características del paisaje natural, como son las aguas termales cerca de Challapata, consideradas curativas; el río Marquez, que separa simbólica e históricamente a los quillacas de los aullagas; es decir, las tierras de los aimaras y de los urus, respectivamente (Fig. 3). La *tiwaraña* hoy es una hendidura redonda de piedra producida probablemente por la caída de un meteorito y que hace de ella un lugar considerado especial por la energía que produce. Finalmente están los salares, particularmente el de Uyuni que desempeña un rol fundamental en la narrativa de la Tunupa como recurso natural que representa la cultura por su asociación con la leche materna, donde se quedó el personaje principal al lado de sus dos pretendientes, Achacollo y Coracora, que dieron sus vidas por ella.

Todos los personajes del mito están relacionados con volcanes y picos importantes de la geografía de la región. El escenario histórico de esta segunda versión es un territorio que ocupaba la antigua confederación de reinos aimaras de los quillacas-asanaques-aullagas-uruquillas-sevaruyos-aracapis. Los dos primeros (quillacas-asanaques) eran reinos aimaras, mientras que los dos siguientes (aullagas-uruquillas) eran de procedencia uru. Los sevaruyos-aracapis fueron

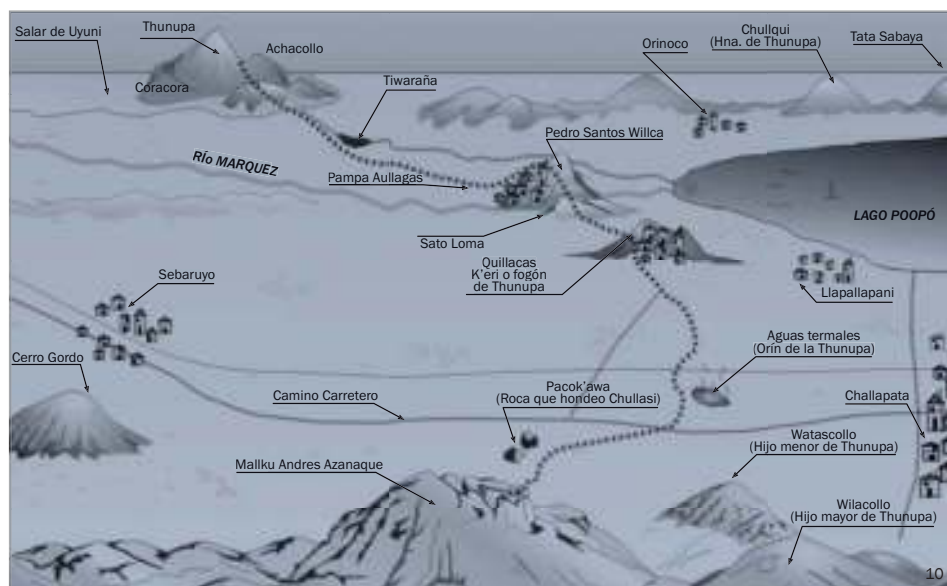
▲ Fig. 9. Vista de Chullasi desde el lago Poopó.

► Fig. 10. Recorrido de la Tunupa por el sur de Oruro.

seguramente asociados a la Confederación por desprendimiento muy temprano de los quillacas de origen aimara¹¹. Dicho territorio abarca hoy tres provincias contiguas: Abaroa, Pagador y Ladislao Cabrera en el departamento de Oruro (Fig. 11).

La Tunupa aparece como una joven mujer, en contraste extremo con el personaje del siglo XVI, hombre y de edad avanzada. Su belleza natural atrae a muchos pretendientes conocidos que provienen de lugares tan apartados, como son el *mallku* Aconcagua del sur o el Sabaya del norte. Su belleza hace que los dos jóvenes pretendientes de la región del salar pierdan su vida por ella en un combate que desangra a ambos. Pero quizá lo más importante de este personaje no es solamente su desdoblamiento en referencia al antiguo Tonopa, sino que al recorrer por varios lugares hoy conocidos como puntos identificables como pueblos importantes que conformaban la antigua Confederación de reinos aimaras y urus, revela una misión que se asocia a la cotidianidad, a la domesticación de los recursos, a la fabricación de la cultura material y a la reproducción humana. Estos hitos, reconocibles como civilizatorios, tienen un contenido muy distinto al del Tonopa del siglo XVI, ya que las misiones asumidas por ambos son diametralmente distintas en concepción. La antigua versión es religiosa y moralista, mientras que la segunda es cultural y de domesticación.

Este proceso civilizador se caracteriza por las acciones domesticadoras de la Tunupa. En una primera instancia, al construir un fogón nos recuerda la introducción de los alimentos cocidos que separan la cultura de la no-cultura o salvaje¹². De la misma manera, la abarca representada en la loma de Sato nos sugiere la manufactura de la vestimenta. Y aún más, la construcción de la *tiwaraña* y el proceso de preparación de la quinua son sugerentes en la medida que denota la introducción de una economía sedentaria basada en su explotación agrícola. Por otra parte, la sal de *jayu qota* (laguna de sal) representa uno de los elementos más importantes de la cultura panandina¹³ asociada a la reproducción humana en un contexto sociocultural en el que resaltan las prácticas y normas de sociabilidad de una sociedad como la del sur andino (Fig. 10).





▲ Fig. 11. Vista del Asanaques desde el lago Poopó.



El recorrido geográfico de la Tunupa

La muerte en la versión contemporánea está asociada a la relación entre la Tunupa y dos jóvenes «guapos» que se convierten en sus pretendientes, con intenciones de desposarla. La relación entre los pretendientes y la Tunupa se basa esencialmente en una relación de afinidad, en contraste con la relación consanguínea que tuvo Tonopa con sus hermanas/hijas que causó su muerte.

Transformaciones del mito en el tiempo

Transformaciones de Tonopa

Un indicio de las primeras transformaciones de Tonopa se encuentra en el relato de Santa Cruz Pachacuti, citado por Gisbert,¹⁴ donde Tonopa aparece en su misión de destruir antiguos ídolos que posiblemente correspondían a cultos anteriores a la aparición del propio Tonopa.

Se advierte una serie de transformaciones de Tonopa que se dan en distintos momentos de la historia andina, sostenidas por autores como Ponce Sanjinés y John Rowe, quienes propusieron una antigüedad significativa de los orígenes de dicho dios aimara del siglo XVI. Ponce Sanjinés en su obra clásica *Tunupa y Ekako*, sostiene que el dios andino se remonta a la cultura de Tiwanaku. Por su parte, Uhle ya había indicado que Tunupa provenía culturalmente del periodo Tiwanaku, diferenciándose de Wiracocha quien representaba el periodo de expansión incaica sobre el territorio andino meridional. Esta aseveración pone a Tonopa en una dimensión cronológica de larga duración.

La relación entre Ekako y Tonopa es indicativa de que dichas divinidades han sufrido varias transformaciones de manera tal que una deidad previa no desaparece al surgir la otra. Es decir, las transformaciones se dieron de tal manera que las características de una no desaparecen por completo sino que se mantienen en un sitio particular al mismo tiempo que surgen otras deidades en torno a contextos políticos particulares.

Si bien el culto a Tonopa tuvo su auge antes de la invasión incaica sobre territorio colla, éste fue progresivamente desplazado ante la presión cuzqueña por implantar a Wiracocha, sufriendo una segunda metamorfosis trascendental, en la medida que las circunstancias políticas eran claras para que se diese dicha transformación con fines expansivos. Gisbert afirma que efectivamente Tonopa aparece como Wiracocha ya en los escritos de Cieza de León cuando éste le adjudica la personalidad de Tonopa.

Por otra parte, en sus escritos sobre Tonopa, Santa Cruz Pachacuti hizo una pregunta que nació de su propia conversión y convicción en la Iglesia Católica, cuestionando la legitimidad del propio Tonopa: «Pues se llamó a este barón Tonopa Viracochampacachan, pues, ¿no será este hombre el glorioso apóstol Santo Tomás?». A partir de este momento Tonopa manifiesta una tercera transformación, casi paralela a la segunda, de Tonopa a Santo Tomás (Fig. 12).



En esta tercera metamorfosis Tonopa atraviesa un cambio con la conquista española, al interrumpir el proceso de consolidación de la conquista incaica sobre el altiplano. Dicha transformación se dio de Tonopa al apóstol Santo Tomás o San Bartolomé, tal como sugieren Gisbert y Rostworowski¹⁵. Tonopa fue una deidad que representaba fundamentalmente a las fuerzas y poderes del rayo y que abarcó en su recorrido –descrito por algunos cronistas del siglo XVI y XVII– la región norte del altiplano boliviano. Pero es Garcilaso de la Vega quien con mayor insistencia recogió los atributos del apóstol San Bartolomé identificándolo con los de Wiracocha o Tonopa, tal como aparece en la descripción de Cieza de León, seis décadas antes, al describir al dios Tonopa.

La cristianización de los pueblos indígenas al inicio de la conquista se hizo con la intención de hacer desaparecer sus propios dioses locales, que con el tiempo –como veremos más adelante– no desaparecieron íntegramente, sino que se reprodujeron en una síntesis de lo sagrado, materializándose en santos como Santiago, que es a la vez reconocido como Illapa en muchas zonas del altiplano hoy, o Tunupa como una entidad sagrada no cristianizada.

Transformaciones de la Tunupa

Cabe señalar que en una versión Uru Murato de la Tunupa en el lago Poopó, recogida por mi persona en la década de 1980¹⁶, ésta aparece como una sirena andina. Esta representación recuerda al Tonopa del siglo XVI y su asociación con dos peces del lago (hermanas) *Umantúu* y *Qesintúu*, con las que «peca» Tonopa, causa dramática de su muerte, representadas por los chipaya de hoy en prendedores o adornos en forma de sirenas que adornan el pelo de las jóvenes urus¹⁷. Pero también hay una asociación con la antigua versión de la deidad altiplánica del Ekako tiwanacota que aparece en un estatuilla de piedra tallada de forma humana en la parte superior y de pescado en la parte inferior, descrita por Ponce

▲ Fig. 12. Pintura del apóstol Santo Tomás que era confundido con Tonopa. Iglesia de Huaru, Cusco.

▶ Fig. 13. Geografía de urus y aimaras en el sur de Oruro, en el mito de la Tunupa.

Sanjinés₁₈. Dicha asociación nos revela las antiguas referencias acuáticas como parte de las deidades centrales del mundo andino, desarrolladas esencialmente por poblaciones urus, tanto en el norte como en el sur del altiplano.

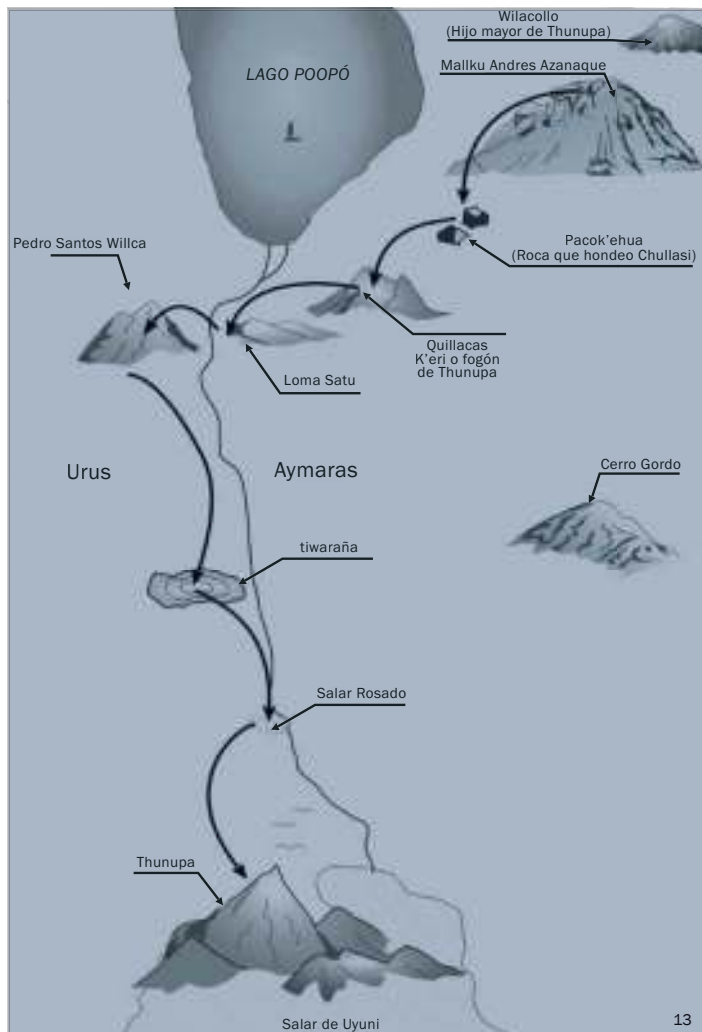
En una breve versión del siglo XVI sobre la muerte de Tonopa aparece la figura de la «mujer-pescado» sobre la balsa donde yace el cuerpo del varón, acompañándolo hacia su destino final, tras su muerte, que termina desapareciendo en la tierra de los aullagas (orilla sur del lago Poopó). Esta representación final en la muerte del Tonopa nos permite asociar el fuego con el agua que aparecen tan nítidamente en las hazañas de la deidad y le confieren al final una transición importante que genera la apertura del río Desaguadero y la creación del lago Poopó como parte de un eje acuático que articula el norte con el sur y el oeste con el este de una vasta región altiplánica.

Desde la visión de los urus del lago Poopó, la sirena Tunupa es una deidad que les pertenece y que da vida al lago, otorgándoles peces y todo tipo de vida acuática, base de una economía esencialmente lacustre.

Pero quizás la transformación simbólica más destacada es la del Tonopa masculino del siglo XVI en la actual Tunupa femenina del salar. Las diferencias que se dan en una dimensión temporal de varios siglos son extraordinarias, dado que hoy la versión contemporánea aparece como una imagen totalmente invertida o imagen en espejo de su contraparte antigua.

La feminidad de la deidad del sur provoca a su vez una serie de significaciones que contiene la versión contemporánea en la medida que contrasta de manera diametralmente opuesta a la versión antigua del Tonopa, que es representado por un hombre de edad avanzada. Las repercusiones de enfoque de género son relevantes en la medida que la actual Tunupa es visibilizada como un agente domesticador que introduce la cultura y el sentido de la sociabilidad. La Tunupa aparece introduciendo aspectos claves de la cultura andina en la economía agrícola y ganadera, en la fabricación de vestimenta, en la preparación de la comida y en la crianza de los niños. En contraste, el Tonopa del siglo XVI es representado como un hombre de edad con poderes sobrenaturales que ejerce inicialmente la prédica de manera gentil, pero que termina castigando y estableciendo orden a través de la fuerza y el poder divino, que se da solo hasta su muerte (Fig. 13).

La feminidad de la deidad del sur provoca a su vez una serie de significaciones que contiene la versión contemporánea en la medida que contrasta de manera diametralmente opuesta a la versión antigua del Tonopa, que es representado por un hombre de edad avanzada. Las repercusiones de enfoque de género son relevantes en la medida que la actual Tunupa es visibilizada como un agente domesticador que introduce la cultura y el sentido de la sociabilidad. La Tunupa aparece introduciendo aspectos claves de la cultura andina en la economía agrícola y ganadera, en la fabricación de vestimenta, en la preparación de la comida y en la crianza de los niños. En contraste, el Tonopa del siglo XVI es representado como un hombre de edad con poderes sobrenaturales que ejerce inicialmente la prédica de manera gentil, pero que termina castigando y estableciendo orden a través de la fuerza y el poder divino, que se da solo hasta su muerte (Fig. 13).



El eje uru y aimara en el sur de Oruro

Los dos personajes contrastan de manera simétrica, uno representando los poderes de la naturaleza y lo divino, mientras que el otro representa los poderes de la cultura y la cotidianidad. El uno castiga y el otro premia u otorga. El uno muere y transita, mientras que el otro transita y vive.



Arqueología de la cuenca norte del Titicaca,

El altiplano del lago Titicaca es uno de los más importantes centros de civilización en las Américas, a pesar de que aparenta ser un territorio inhóspito debido a la altitud en la que se encuentra y a la drástica variabilidad climática, características que generan una situación de elevado riesgo e inseguridad productiva.²

Estas condiciones restrictivas fueron transformadas por el poblador altoandino en provechosas para el desarrollo de las sociedades, convirtiendo las limitaciones en oportunidades a lo largo de varios siglos de dinámico desarrollo histórico. Así, los fundamentos más importantes del desarrollo civilizatorio, documentados por la arqueología, fueron la domesticación de especies animales y vegetales de ecosistemas de altura, la explotación integral de su medio, la transformación coherente de sus recursos agrícolas, pastoriles y lacustres, el desarrollo de tecnologías adecuadas a las condiciones específicas del medio ambiente (camellones o *waru warus*, *qochas*, andenes), y la implementación

◀ Fig. 1. Estela de Pucará. La escultura lítica más monumental del Formativo Superior en la cuenca norte del Titicaca. Contiene las representaciones mágicas más importantes de la época, como las nutrias o «gatos de agua», el sapo y elementos zigzagueantes en forma de rayos, todos asociados al agua. Museo Lítico de Pukara.

de mecanismos económicos que permitieron a las sociedades desde muy temprano en la historia tener acceso a ecologías diversas, muchas de ellas situadas a grandes distancias.

Los primeros pobladores

El altiplano del Titicaca comenzó a ser poblado alrededor de 10000 años antes del presente (a.p.), cuando grupos reducidos de personas recorrían el territorio dedicados a la caza y recolección de alimentos. Esto coincidió con un periodo de mejora climática en el altiplano, luego de que la glaciación llegase a su mayor altura al final del Pleistoceno tardío³.

Este periodo de nuestra historia es el Arcaico y ha sido dividido en Temprano (ca. 10000-8000 a.p.), Medio (ca. 8000-6000 a.p.), Tardío (ca. 6000-4400 a.p.) y Terminal o Final (ca. 4400-3600 a.p.) en base a las investigaciones realizadas en el sitio de Asana⁴, ubicado en las cabeceras de la cuenca del Ósmore (Moquegua) y en la cuenca del río Huenque en el departamento de Puno⁵. El periodo Arcaico termina alrededor del año 3500 a.p.⁶, cuando concluye el proceso de sedentarización de las poblaciones y se inicia la producción alfarera, dando paso al surgimiento de sociedades complejas (Fig. 2).

Las puntas de proyectil constituyen los indicadores de la cultura material de este periodo, y a partir de su estudio y análisis de distribución se puede reconstruir parte de la forma de vida de los primeros pobladores.⁷ Las investigaciones en la parte superior de la cuenca del río Huenque, uno de los tributarios principales del río llave y el territorio altiplánico mejor estudiado para este periodo, muestran una sorprendente concentración de sitios arcaicos en las zonas altas, demostrando que fue un hábitat más importante que el entorno inmediato del lago Titicaca⁸, situación que cambia drásticamente a partir del periodo Formativo y el establecimiento de las poblaciones en asentamientos permanentes.

▼ Fig. 2. Durante el periodo Arcaico las zonas altas fueron el hábitat más importante en el entorno inmediato del lago Titicaca.

► Fig. 3. Petroglifos con camélidos en escenas de caza. Sin embargo, parecen ser también marcadores de rutas entre la cuenca del Titicaca y la costa del Pacífico. Cutimbo, Puno.





Arcaico Temprano

Durante los aproximadamente 7000 años que dura el periodo Arcaico se notan cambios sustanciales en el uso del territorio, en la cantidad de población y en el tiempo de permanencia en los asentamientos. Así, durante el Arcaico Temprano son pocos los sitios en el altiplano y reflejan una población reducida; además, la marcada similitud de los estilos de puntas de proyectil con aquellos de la costa del Pacífico y de los valles interandinos permite proponer que la cuenca del Titicaca fue primero explorada y poblada por pequeños grupos provenientes de la vertiente occidental de los Andes⁹.

Arcaico Medio

En el Arcaico Medio hubo un notable incremento en la cantidad y densidad de sitios, lo que sugiere un mayor uso del altiplano del Titicaca. La intensidad de la ocupación humana cambia de la parte superior hacia valle abajo del río Huenque, menos enfocada en los hábitats de altura y más concentrada en el uso de recursos hídricos, probablemente como una respuesta al incremento de la aridez que afectaba las zonas de queñuales y de tola de altura.

Arcaico Tardío

Durante el Arcaico Tardío se profundizan los cambios. Hay un aumento importante en la cantidad de sitios, así como en la densidad poblacional y en el tamaño de los asentamientos. La tendencia a usar menos las tierras en las alturas y concentrarse en zonas con acceso al agua se acentúa, y se aprecia un cambio hacia una mayor movilidad de las poblaciones con asentamientos más temporales. Las relaciones con los Andes Centrales desaparecen, si bien continúan aquellas con los valles occidentales, lo que coincide con el desarrollo de estilos y variantes locales que reflejan que las poblaciones van centralizando su movilidad y por tanto sus esferas de interacción se van concentrando en el altiplano, intensificándose la diferenciación social.

Arcaico Final

Durante el Arcaico Final o Terminal se dan cambios notables: disminuye la cantidad y densidad de las ocupaciones, así como el tamaño de los asentamientos, y por vez primera en la historia de la ocupación humana del altiplano se da un énfasis especial a la zona de puna húmeda y las partes más bajas de los valles altiplánicos. Estos cambios sugieren una dispersión de la población en grupos más pequeños y un aprovechamiento más intensivo de los terrenos cercanos al lago Titicaca. Los asentamientos tienen una duración más larga y una fuerte dependencia de fuentes de agua permanentes, que denotan el inicio de un proceso de cambio hacia el sedentarismo y una mayor dependencia del pastoreo de los animales o los cultivos de plantas (Fig. 3).

Jiskairumoko es uno de los sitios más grandes del Arcaico Terminal o Final¹⁰. Se trata de un conjunto de viviendas subterráneas dispuestas de forma circular que

conforman un poblado no muy grande¹¹. Todas las viviendas tenían fogones de cocina, de donde proceden fechados C14 que han permitido determinar que tuvo una larga ocupación, del Arcaico Tardío al Formativo Temprano¹². En varios de los fogones se encontró restos de ocre y huesos de camélidos y de animales menores. Los pigmentos de ocre aparecen también en los entierros, y pintando huesos de camélidos. Por tanto, se deduce que en estos ambientes domésticos se hacían preparativos para rituales.

El hallazgo en Jiskairumoko de un collar de oro asociado a un entierro sugiere alguna forma de diferenciación de estatus por medio del uso de artefactos de oro mucho antes de la aparición de sociedades más complejas, capaces de generar algún tipo de excedentes. Igualmente, es una muestra del uso de oro en sociedades relativamente simples. El entierro tiene un fechado C14 de 3776 a 3690 a.p. (2155 a 1936 a.C.), lo que hace que este sea la evidencia de oro trabajado más temprana de las Américas¹³.

El Formativo en la cuenca norte del Titicaca

El periodo Formativo es la época comprendida aproximadamente entre los años 2000 a.C. y 400 d.C. Como su nombre lo indica, corresponde a la formación de la civilización, a sus orígenes. Se caracteriza por la aparición de las primeras sociedades aldeanas, con asentamientos permanentes, dedicadas a la ganadería y agricultura de altura como actividad fundamental, quedando la caza y recolecta como una actividad secundaria. Progresivamente se inicia la construcción de arquitectura monumental de uso público y el desarrollo de la metalurgia, aunque el indicador más característico es la aparición de la cerámica. La agricultura se intensifica gracias a la introducción de tecnologías apropiadas para el manejo de suelo y del agua y se da inicio a la forma de vida urbana, con formas de organización social y política complejas, incluyendo el inicio de los primeros Estados¹⁴.

Una característica del Formativo en la cuenca norte del Titicaca, que fue documentada en el periodo Arcaico y que luego persistirá en los periodos posteriores, es la gran movilidad de las poblaciones. Durante el Arcaico se pudo definir por los estilos de puntas de proyectil; en adelante se haría por los estilos cerámicos, de los textiles, e incluso por la escultura lítica y técnicas constructivas (Fig. 4). Así, a diferencia de lo que ocurre en los Andes Centrales, aquí sobresale la permanente interacción de las poblaciones altiplánicas con aquellas que poblaban los valles de la vertiente occidental del los Andes, e incluso la costa desértica, así como con los valles mesotérmicos de la región del Cusco y también de la vertiente oriental, sea de forma directa ocupando fragmentos de ecosistemas o de forma indirecta a través del intercambio u otros mecanismos de complementariedad económica¹⁵.

En la cuenca norte del Titicaca el Formativo ha sido dividido en tres fases: Inicial, Medio y Superior. El Formativo Inicial es la fase más antigua (ca. 2000 a 1300 a.C.), y corresponde a la aparición de la cerámica y a la consolidación del modelo de vida aldeana. El Formativo Medio (ca. 1300 a 250 a.C.) sobresale porque comienzan las construcciones monumentales, de carácter público, y la consolidación de territorios alrededor del lago Titicaca, a manera de pequeñas unidades políticas independientes. Así, el Formativo Superior (ca. 250 a.C. - 400 d.C.) corresponde a la consolidación de la cultura Pukara y la conformación de un estado vigoroso que

▼ Fig. 4. La representación de cabezas decapitadas predomina en el arte lítico del Formativo, así como en la cerámica e incluso en los textiles. La ilustración muestra una cabeza decapitada de tamaño natural, que sobresale por haber sido encontrada *in situ* y ser la primera escultura completamente pintada en los registros arqueológicos. Perteneció al final del Formativo Medio. Museo Lítico de Pukara.

► Fig. 5. El Degollador de Pucará es la escultura lítica más emblemática de la cultura Pukara. Muestra un personaje antropomorfo (cuerpo humano, cara de felino), portando en una mano una cabeza decapitada y en la otra, pegada al cuerpo, un *tumi* o cuchillo degollador. Perteneció al Formativo Superior. Museo Lítico de Pukara.



controlaba un espacio importante del altiplano del Titicaca. Durante este periodo aparecen las sociedades complejas en la cuenca norte del Titicaca.

El Formativo Inicial

Sea por falta de investigaciones sistemáticas, o porque muchos de los asentamientos de esta fase se encuentran debajo de las construcciones más complejas de las fases posteriores, no es mucho lo que se sabe sobre el Formativo Inicial. Las evidencias indican que aquí comienza el desarrollo exitoso de la agricultura, del manejo de animales (camélidos y cuy) y la explotación consistente de los recursos lacustres, actividades productivas que coinciden con el establecimiento de aldeas permanentes en un proceso que tomó mucho tiempo¹⁶.

Los asentamientos son villorrios indiferenciados, sin jerarquía alguna en sus componentes, ubicados cerca de zonas de recursos óptimos. En la Isla del Sol se han identificado asentamientos asociados a manantiales¹⁷; en la orilla occidental del lago Titicaca, en la zona comprendida entre Juli y Pomata, los asentamientos se ubican en las zonas inundables a la orilla del lago¹⁸; mientras que en el valle de Huancané-Putina, al norte del lago, los asentamientos se ubican al lado de los ríos¹⁹.

El Formativo Medio

El Formativo Medio es una de las fases más complejas y fascinantes del proceso histórico de la cuenca norte del Titicaca. Es la época cuando las poblaciones altoandinas comienzan a poner en práctica sus conocimientos del medio circundante y a sintetizar las experiencias de los siglos anteriores en mecanismos sociales y económicos innovadores que les asegurase un desarrollo exitoso en un medioambiente tan restrictivo.

Las investigaciones en la cuenca norte, sobre todo las excavaciones estratigráficas en el sitio arqueológico de Pucará, permiten subdividir esta fase en tres momentos. El primero caracterizado por el desarrollo de la sociedad Qaluyu y la aparición de la arquitectura pública; el segundo marcado por una fuerte interacción con distintas regiones del altiplano, la cuenca del Vilcanota en el Cusco e incluso los valles orientales, cuyo marcador cultural más importante es la cerámica de estilo Cusipata; y el tercero, como resultado de lo anterior, cuando se inicia la cultura Pukara, durante una fase que hemos denominado Pukara Inicial²⁰. Es un proceso que duró casi mil años, cuando las sociedades del altiplano se hicieron más y más complejas, y que culminó con la consolidación de la sociedad Pukara en el Formativo Superior.

Las excavaciones en el sitio de Pucará han permitido documentar lo ocurrido durante el Formativo Medio con cierto detalle²¹. En los niveles inferiores se encontraron fragmentos de cerámica de poblaciones locales tempranas, correspondientes al

Formativo Inicial. Sobre ellas aparecen evidencias de poblaciones Qaluyu, cuyo sitio tipo se encuentra a pocos kilómetros de distancia. Inmediatamente después los estilos cerámicos Qaluyu aparecen asociados a estilos cerámicos provenientes del valle de Vilcanota (Cusipata), estilos Chiripa prove-





6

nientes de la cuenca sur del lago, e incluso algunos parecen provenir de la selva. Es un momento de fuerte interacción de poblaciones con tradiciones económicas distintas pero complementarias. Esta combinación generó un cambio cualitativo en el proceso histórico, que se manifiesta en la construcción de la primera pirámide en Pucará, debajo de la que hoy conocemos como Qalasaya, asociada a un estilo cerámico que contiene rasgos de la cerámica de Cusipata combinados con elementos que luego serán desarrollados ampliamente por los pukara durante el Formativo Superior (Fig. 6).

Las investigaciones realizadas durante la última década han incrementado sustancialmente nuestro conocimiento sobre Qaluyu. Por un lado, se ha identificado una importante concentración de sitios en el valle del Azángaro, en las zonas de Arapa, Huancané, Taraco y Putina. Por el otro, se ha determinado que existen sitios qaluyu en otras partes de la cuenca norte que serían más importantes que el sitio epónimo, como Cachichupa en el valle de Huancané-Putina²², lo que indica la necesidad de estudios más profundos para un mejor entendimiento de esta sociedad inicial, al parecer más compleja y desarrollada de lo que se proponía.

El Formativo Superior

Comprende el desarrollo de la cultura Pukara entre ca. 250 a.C. y 400 d.C. Ella se caracterizó por: a) la construcción de monumentales centros urbano-ceremoniales que requerían de un poder centralizado capaz de aglutinar y manejar una considerable cantidad de energía humana y mantenerla con un excedente productivo; b) la capacidad de implementar una adecuada tecnología para la producción y transformación de recursos agrícolas y ganaderos en un medioambiente tan frágil; c) el logro de una sofisticada manufactura de cerámica, metalurgia, textilera

▲ Fig. 6. La pirámide de Qalasaya, en Pucará, tiene en la parte superior tres edificios en forma de U, cuyas bases fueron grandes piedras perfectamente canteadas y pulidas. El templo central, conocido como Blanco y Rojo por el color de las piedras, fue excavado por Alfred Kidder en 1939.

► Fig. 7. La cerámica Pukara se caracteriza por ser policroma, decorada con diseños geométricos y realistas (felinos, camélidos y personajes que llevan cetros en cada mano) logrados en base a profundas incisiones. Es común el uso de caras de felino en apliqué y los cuencos con pedestal. Museo Lítico de Pukara.



y escultura lítica; y d) una peculiar organización económica complementaria que les permitió tanto el control de un territorio nuclear altoandino como el acceso a ecologías diversas situadas a largas distancias a través del intercambio de productos con otros grupos étnicos²³.

La cultura Pucara desarrolló un estilo muy propio para su cerámica, esculturas, tejidos y metales. La cerámica es sumamente distintiva ya que es polícroma y con diseños definidos por incisiones²⁴. Los cuencos de base plana son las vasijas más características, así como las tazas y ollas. Una forma muy característica tiene la forma de trompeta (Fig. 7).

La escultura lítica se caracteriza por las estatuas y estelas (Fig. 1). Las primeras representan seres humanos, sobresaliendo el ícono de El Degollador (Fig. 5), mientras que las segundas muestran diseños de animales, seres humanos y complicados motivos geométricos. Fueron utilizadas principalmente para ornamentar los frontis de las construcciones monumentales, así como los templos que se caracterizaron por tener patios hundidos delimitados en tres de sus lados por construcciones en base a grandes piedras trabajadas y dispuestas en forma de U (Figs. 8a, b, c, d, e).



El patrón de poblamiento de Pucara está caracterizado por una jerarquía de sitios compuesta por un centro principal (Pucará), varios centros de menor tamaño pero finamente elaborados, y aldeas dispersas por la cuenca norte del Titicaca. Su distribución refleja que la cuenca norte del lago estaba controlada por esta sociedad.

Pucará, ubicado en el pueblo moderno del mismo nombre, a 106 kilómetros al norte de la ciudad de Puno, se extiende en un área aproximada de 6 kilómetros cuadrados, y está compuesto por un conjunto de estructuras domésticas muy



complejas, organizadas en forma de recintos cerrados dispersos por la antigua terraza aluvial, y seis construcciones artificiales de forma escalonada, con evidente carácter ceremonial, donde sobresale la pirámide de Qalasaya²⁵.

La densidad de viviendas rústicas refleja una ocupación permanente y compacta, y la distribución de materia prima a lo largo de los basurales indica un trabajo artesanal especializado. La presencia de estructuras complejas en forma de recintos cerrados señala especialización y jerarquía dentro del sitio, así como una división social sumamente marcada.

La existencia de arquitectura monumental de indudable carácter ceremonial denota la presencia de una élite especializada en la ejecución de rituales, y la orientación tan marcada de las pirámides hacia el Este revela que realizaban observaciones astronómicas. Por otro lado, la complejidad y el tamaño de las pirámides (300 x 200 x 32 metros la más grande) reflejan indudablemente una gran concentración de mano de obra y acceso a suficiente excedente alimenticio como para mantenerla, además de los conocimientos técnicos para su construcción, y la organización social y política para su dirección²⁶.

El gran centro ceremonial de Pucará colapsó alrededor de 400 d.C. Pequeñas aldeas continuaron existiendo en la cuenca norte, mientras que la sociedad Qeya (Tiwanaku III), que se desarrollaba en la cuenca sur, continuó su proceso hasta convertirse en el centro de uno de los estados más poderosos de los Andes sur andinos: Tiwanaku.



8d



8e

▲ Figs. 8a, b, c, d, e. Las esculturas líticas son excepcionales durante el Formativo del altiplano del Titicaca, tradición que es continuada y mejorada durante el periodo Tiwanaku. Incluyen cuatro modalidades principales: figuras humanas, figuras de animales, estelas y losas talladas. Museo Lítico de Pukara (a, b, d, e). Museo Municipal Dreyer, Puno. (c), Puno.

Tiwanaku en la cuenca norte del Titicaca

El periodo Tiwanaku abarca aproximadamente de 500 a 1000 - 1200 d.C., cuando una extensión considerable del sur andino compartía rasgos culturales característicos y muy homogéneos, con su centro de dispersión en el altiplano del Titicaca. Tiwanaku es el resultado de un largo y complejo proceso histórico, que no es el caso discutir aquí, con antecedentes inmediatos en el Formativo Superior de la cuenca sur del Titicaca (Qeya o Tiwanaku III), de la cuenca norte (Pukara), y de poblaciones de la región de los valles de Cochabamba identificados con el estilo Tupuraya. La confluencia de estas tres tradiciones culturales y económicas generaron las condiciones para la aparición del Estado tiwanaku.

Si bien los investigadores coinciden en señalar que durante Tiwanaku se logró el nivel más alto de desarrollo del altiplano del Titicaca²⁷, y que el territorio nuclear estuvo ubicado en torno al lago, no hay consenso sobre la organización política y económica durante su larga historia. Nuestra propuesta es que la característica fundamental de esta sociedad fue la combinación de tres mecanismos complementarios de interacción que hemos denominado «patrón altiplánico»²⁸, diseñados y manipulados por la élite residente en el centro de Tiwanaku e implementados de manera paralela: a) la explotación de un área nuclear de hábitat circunlacustre, donde se ejercía un control territorial pleno; b) el establecimiento de colonias con población permanente en los valles costeros del Pacífico y probablemente también en la frontera oriental hacia la selva; y c) la participación en una red de intercambio a larga distancia con territorio no altiplánicos, a través de centros multiétnicos, como por ejemplo San Pedro de Atacama.

Dentro de esta propuesta, la cuenca norte del Titicaca es parte del territorio nuclear. Tiwanaku, identificado por los estilos cerámicos Tiwanaku IV o Clásico y Tiwanaku V o Expansivo, controlaba la cuenca norte alrededor del año 600 d.C., o un poco después, y luego, alrededor de 800 d.C. y una vez asegurado su territorio nuclear, inició el establecimiento de colonias en la vertiente occidental de los Andes²⁹. La ocupación de la cuenca norte fue favorecida por el piso *suní* alrededor del lago, por las condiciones microclimáticas favorables y la posibilidad de practicar la agricultura intensiva a través de los camellones o campos elevados. La ocupación fue densa, como lo demuestra el registro de cuarenta y un asentamientos tiwanaku entre Juli y Pomata³⁰.

Estos son de distinto tipo, desde pequeñas aldeas hasta centros ceremoniales con arquitectura monumental, pasando por aldeas complejas y jerarquizadas y sitios con terrazas en las laderas de los cerros. Existen también asentamientos en la puna, asociados a fuentes de agua permanentes y al manejo de pastizales para los camélidos.

Tiwanaku fue la primera sociedad que integró el altiplano norte con el altiplano sur en base a un patrón de asentamientos claramente jerarquizado, compuesto por un sinnúmero de aldeas, centros productivos y varios asentamientos importantes a manera de centros provinciales que dependían del centro principal de Tiwanaku. Sin embargo, la frontera norte de la ocupación tiwanaku es poco conocida. El sitio más septentrional está a la vera del río Maravillas, a pocos kilómetros al norte de la actual ciudad de Juliaca. Pocos fragmentos tiwanaku fueron encontrados por Kidder³¹ en el sitio de Ayrampuni, a pocos kilómetros de Azángaro en el valle del mismo nombre. Cerca de Huancané, Stanish³² menciona la existencia de una serie de construcciones agrícolas, incluyendo canales, campos y reservorios, asociados a un importante asentamiento tiwanaku.

¿Por qué no se expandió más hacia el norte, hacia aquel territorio que fue el centro de Pukara, sus antecesores? Varios escenarios son posibles. Uno puede ser que la cuenca norte se veía afectada por una extrema sequía durante estos momentos, que hacían poco productivo este territorio altoandino. Otro podría ser que el territorio comprendido entre la línea Maravillas-Azángaro-Huancané ya estaba siendo poblado por otro tipo de gente, antecesores de los posteriores grupos tardíos altiplánicos. Un tercer escenario, y tal vez el más relevante y que ayudaría a entender el colapso de la élite tiwanaku, es que se trataba de una zona de amortiguamiento entre el territorio bajo dominio de Tiwanaku y las ocupaciones wari que por aquel entonces ya se encontraban asentadas en la cuenca media del Vilcanota (Huaró) y en la zona de Huatanay (Pikillaqta).

El poderoso centro de Tiwanaku colapsó alrededor del siglo XII³³. Sin duda una prolongada sequía en el altiplano del Titicaca debió afectar de algún modo a los señores gobernantes de Tiwanaku, y pudo haber acelerado su colapso. Sin embargo, las rivalidades entre los tiwanaku y los wari, bien documentadas en el valle del Osmore en Moquegua³⁴, pudieron haber sido gravitantes. Por último, el funcionamiento del patrón altiplánico descrito con anterioridad implicaba complejos y sumamente frágiles mecanismos sociales y económicos, y la ruptura de cualquiera de ellos pudo haber hecho fracasar la sostenibilidad de un Estado tan peculiar.



Los señoríos altiplánicos

Se denomina así a las sociedades que se desarrollaron en el altiplano del lago Titicaca entre el fin de Tiwanaku, alrededor del año 1100, y la conquista inca de la región alrededor del año 1450. Sus nombres han llegado a nosotros gracias a la información registrada por los cronistas en los siglos XVI y XVII, y a los documentos notariales de la época que se encuentran en los archivos. Según estas fuentes, sabemos además que los incas llamaban a esta región de los Andes como el Collasuyu o Qullasuyu, y que los españoles la denominaron simplemente como el Collao.

Estos señoríos fueron los canchis en el valle del Vilcanota, entre Combapata y Tinta; los canas entre Tinta y Ayaviri; los collas en la cuenca norte del Titicaca, en los llanos de Pucará y del río Ramis hasta la ciudad de Puno; los omasuyus al oriente y lupaqas al poniente del lago (Fig. 9); los pacaques al sur, a lo largo del río Desaguadero; los caranga al sur del río Desaguadero; los charcas al noreste del lago Poopó; los quillaca o quillagua al sureste del lago Poopó; y los kallawayas en el extremo sur, en las provincias de Muñecas y Caupolicán de Bolivia. El día de hoy, los pobladores de habla quechua y aimara que habitan en esta región son descendientes de estos antiguos señoríos, así como es el caso de los señoríos vecinos de Ubina que vivían al este de Arequipa, en las cabeceras del valle del río Tambo y los collaguas en el valle del Colca, hacia el norte.

▲ Fig. 9. El sitio de Cutimpu, a pocos kilómetros de la ciudad de Puno camino hacia el poniente, se caracteriza por la presencia de *chullpas* majestuosas construidas en una suerte de otero que sobresale de la inmensidad del altiplano. Parece haber sido la cabecera o capital del señorío Lupaqa antes de la conquista inca.

Los poblados

Bernabé Cobo, uno de los más acuciosos cronistas españoles y que vivió en el altiplano durante la primera mitad del siglo XVII, afirma que las casas del Collao eran de piedra y barro, y que las cubrían de paja. Unas eran redondas y otras a dos aguas, siendo las redondas más usadas y comunes en tierras frías «porque así son muy abrigadas». Efectivamente, las investigaciones arqueológicas en el



10a

altiplano del Titicaca han podido identificar los poblados de los señoríos altiplánicos, en los que abundan las construcciones descritas por el cronista Cobo. Llama la atención que estos asentamientos se encuentran ubicados en las cumbres y laderas de los cerros, habiéndose escogido especialmente aquellos más aislados y fáciles de ser protegidos. Suelen estar entre 4.100 y 4.400 metros sobre el nivel del mar, altitudes en las cuales es imposible practicar la agricultura o sembrar árboles. Son, pues, pueblos eminentemente ganaderos, con sus poblados cerca de los pastizales (Fig. 10a)³⁵.

Las características de los poblados revelan que los señoríos altiplánicos tenían una estructura social compleja, como veremos a continuación. Igualmente, su gran tamaño indica que una considerable población habitaba en estos parajes, lo que llamó la atención de los españoles cuando llegaron a esta región de los Andes a mediados del siglo XVI.

La cultura material

A diferencia de las culturas que se desarrollaron anteriormente en esta región de los Andes, la cultura material de los señoríos altiplánicos es sumamente simple. En el caso de la cerámica predominan las vasijas llanas, sin decoración, y es difícil asociar una clase de ella con un señorío en especial ya que toda es muy parecida. Existe cerámica decorada, pero en muy poca cantidad, y es bastante simple. Los ceramios se cubrían con un engobe rojo y encima se dibujaban triángulos en hilera o en forma de alas de mariposas, ya sea de color negro sólido o con líneas reticuladas. En algunos casos se agregaba el color blanco, usado principalmente para delinear las figuras en negro.

▲ Figs. 10a, b. Las *chullpas* de Sillustani, ubicadas en una península de la laguna Umayo, a 34 km de Puno, fueron el cementerio principal de los colla y luego de los inca. Estaban en proceso de construcción a la llegada de las huestes españolas, y las piedras aún dispuestas para ser empleadas en las construcciones han quedado como testigos mudos de tan importante acontecimiento.



Las formas preferidas de cerámica fueron los platos y las jarras, en el caso de la cerámica decorada, y las ollas y cántaros pequeños en el caso de la cerámica llana. Las jarras y cántaros tienen cuerpo de forma globular y base plana, cuellos angostos y la mayoría de las veces asas en los lados. Las formas de ceramios existentes, y la escasa decoración utilizada, indica que eran empleadas principalmente con fines domésticos: para cocinar, comer o guardar líquidos o sólidos. También era utilizada con fines ceremoniales, acompañando a los muertos en los entierros, como en el caso de las *chullpas*.

Los entierros

En el altiplano son comunes los entierros en *chullpas* que destacan por su monumentalidad y belleza. Son inmensas torres funerarias construidas con piedras rústicas y enchapadas con piedras canteadas. Se conocen una variedad de formas y tamaños, desde pequeñas en forma de iglú hasta grandes de forma cilíndrica₃₆.

La función funeraria de las *chullpas* está determinada por la presencia de huesos en el interior, pero también por las descripciones hechas por los cronistas de la conquista, ya que se mantuvieron en uso incluso durante el periodo Inca. La mejor descripción es la del cronista Pedro Cieza de León, quien narra que en ellas se enterraban personajes importantes, con ofrendas de camélidos sacrificados e incluso mujeres, sirvientes y niños, además de bienes domésticos. Las *chullpas* también sirvieron para actividades ceremoniales, ya que según el mismo cronista en ellas se realizaban anualmente rituales consistentes en colocar en el interior plantas y animales, así como vasijas conteniendo líquidos.

Además, las *chullpas* habrían servido como hitos para demarcar terrenos, a manera de linderos de las unidades domésticas (familias). Esta observación fue señalada por el cronista Bernabé Cobo, quien dice que se colocaban en los terrenos familiares. Si bien esto aún debe de ser investigado por los arqueólogos, no cabe duda de su función funeraria, además, sus diferentes tamaños y calidades reflejan las distintas jerarquías dentro de los señoríos. Cuanto más importante el personaje, más monumentales eran sus entierros (Fig. 10b).

Las personas comunes se enterraban en cistas subterráneas y superficiales rodeadas de grandes lajas de piedra. Estos dos tipos de estructuras funerarias son los que más abundan, y a diferencia de las *chullpas* que se encuentran en lugares ceremoniales, estas se registran incluso dentro de los poblados.

Economía

A pesar de encontrarse en un territorio agreste, los señoríos altiplánicos tuvieron una economía bastante dinámica, basada en la explotación de animales y plantas que fueron domesticados por sus ancestros en este mismo territorio. Fueron verdaderos maestros en el manejo de diversos nichos ecológicos, ubicados a distintas altitudes, que les permitía obtener productos complementarios. Esto fue posible por la capacidad de movilizarse gracias al empleo de la llama como animal de carga. Son famosas las recuas de llamas que, desde tiempos inmemoriales, bajan del altiplano a la costa trayendo productos de altura y subiendo productos de los valles y la costa. Es sin duda el mecanismo ideal para complementar la economía en base a la gran diversidad de productos que ofrecen los Andes.



La ganadería fue un factor gravitante pues los camélidos eran fuente de riqueza en el mundo andino prehispánico. Ellos proveían de lana para el abrigo, carne para la alimentación, cueros y huesos para instrumentos, combustible (excremento) para generar calor y energía, y permitían a las poblaciones transportar sus productos a grandes distancias³⁷.

Por otro lado, la agricultura y ganadería fueron complementadas con actividades de recolección, sobre todo en las riberas del lago, donde existe una flora y fauna que se desarrolla gracias a la cercanía al lago. Alrededor del lago el clima es más benevolente que en la pampa más alta, ya que funciona como un gigantesco espejo que acumula la energía solar, que es progresivamente liberada durante las horas de la noche, generando un clima más benigno. Entre las plantas que sobresalen a orillas del lago está la totora, utilizada para la construcción de los «caballitos de totora» que permiten la pesca lago adentro, para los techos para las casas, los petates para dormir y diferente tipos de soguillas.

Organización social y política

Los cronistas de la Conquista coinciden en señalar que antes de ser sometido por los incas, el altiplano del Titicaca estuvo poblado por un conjunto de señoríos rivales que guerreaban entre sí. Los poblados con sus grandes murallas, así como la ausencia de una estandarización de las técnicas constructivas y de los estilos de cerámica, parecen corroborarlo.

Por otro lado, la concentración de ciertas técnicas constructivas y estilos cerámicos en determinadas zonas del altiplano sustentaría la existencia de alianzas entre algunos grupos, como es el caso de aquellos ubicados en el sector noroccidental del lago y que se aglutinaban en torno al sitio de Cutimpu, en donde se pudo haber iniciado el desarrollo del señorío Lupaqa³⁸.

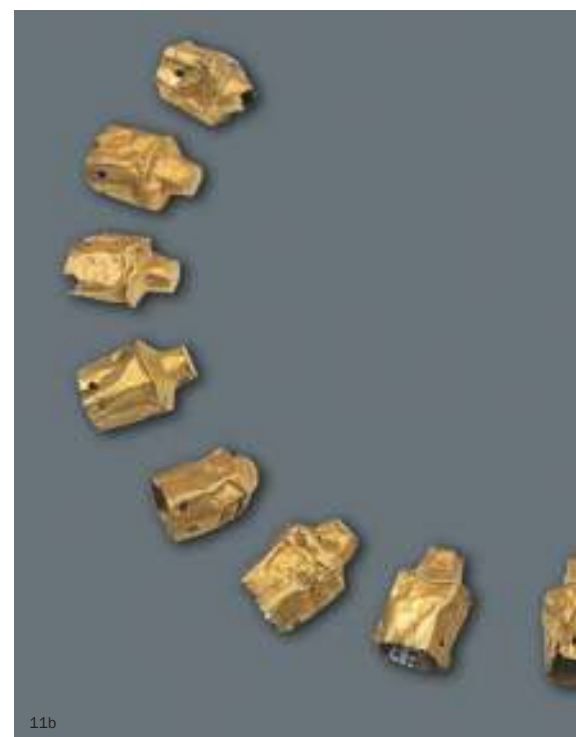
La organización social de los señoríos altiplánicos era sumamente compleja. Además de las jerarquías existentes dentro de los gobernantes, existía una diferenciación sustancial entre ellos y los pobladores comunes, tal como hemos visto al describir las costumbres funerarias (Figs. 11a, b, c).

Además, los documentos del siglo XVI señalan que existía un poder dual, representado por el señor de *hanansaya* (*alasa* en aimara) y el señor de *urinsaya* (*maasa* en aimara). En los últimos momentos del señorío Lupaqa, el señor de *hanansaya* se llamaba Cari y el señor de *urinsaya* era Cusi, ambos con grandes privilegios. Sin embargo, el señor de *hanansaya* tenía un estatus más alto, lo que le permitía tener acceso a mayores recursos. Lo mismo ocurría con los pueblos que estaban divididos en dos «parcialidades» como parte de la estructura social y política.

La conquista inca

Durante el siglo XV el pequeño estado del Cusco se expandió hasta constituir uno de los más grandes imperios de la época antigua. Gracias a la información recogida por los cronistas españoles es posible reconstruir este proceso y conocer que la región del altiplano fue una de las primeras en ser sometidas por las riquezas que ofrecía. Durante el gobierno del inca Wiracocha, alrededor del año 1430, fueron

▼ Figs. 11a, b, c. Pectoral radiado, *tupus* ceremoniales y regatones, parte de un importante conjunto de piezas excavadas cerca de la chullpa del Lagarto de Sillustani en 1971. Conformaron el ajuar de un alto dignatario de la época. Museo Municipal Dreyer, Puno.



conquistados los canchis y canas, obligando a los señores de Colla y Lupaqa a enviar embajadas en señal de amistad. El inca decidió establecer una alianza con Cari, señor de los Lupaqa, quien se encontraba enfrentado con Zapana, señor de los Colla. Ante esto, los collas fueron vencidos por los lupaqas y la capital Hatuncolla fue arrasada. Si bien esta acción bélica no satisfizo al inca, la alianza con los lupaqas fue ratificada en la ciudad de Chucuito.

La rebelión de los collas

Después de la alianza con los lupaqas, varios señoríos del altiplano se rebelaron contra el inca Pachacútec al fin de su reinado, por el año 1471 según el cronista Cabello de Balboa. En esos momentos el inca se encontraba en campaña militar contra los antis, en las profundidades de la cordillera de Paucartambo, al noreste del Cusco, pero rápidamente retornó hacia el sur. Sin embargo, su avanzada edad lo obligó a dejar el mando a su hijo Topa Yupanqui, quien formó un poderoso ejército para combatir a los rebeldes.

Las luchas fueron encarnizadas, ya que los pobladores del Collao fortificaron cuatro cerros para defender su territorio; hoy en día aún vemos los restos en las cumbres del Llallahua, Asillo, Arapa y Pucará. Los ejércitos de Topa Inca resultaron victoriosos, reconquistando hasta el río Desaguadero, y establecieron la paz en el pueblo de Chucuito, enviando al señor de los lupaqas al Cusco. Los incas prosiguieron sus conquistas hacia el sur, donde colocaron guarniciones militares para defender sus fronteras.

La consolidación del Imperio

Después de la gran rebelión, el altiplano del Titicaca quedó asegurado bajo el dominio incaico hasta la conquista española. Los incas obligaron a las poblaciones a abandonar los asentamientos fortificados en las cumbres de los cerros, mudándolas al litoral del lago, cerca del camino incaico³⁹. Los incas implantaron también la política de trasladar poblaciones a otras localidades, ya sea con fines productivos o militares. Cuando Diego de Almagro hizo la pacificación de Riobamba y Quito en el Ecuador, nativos del Collao participaron en la conquista y sometimiento de la frontera norte del Imperio Incaico.

La cuenca del Titicaca o Collao fue una de las principales fuentes de abastecimiento de bienes y productos para el Imperio, sobresaliendo la lana de los camélidos y la mano de obra. El elemento articulador, como en el resto del Imperio, fue el Qhapaq Ñan que recorría el altiplano en dos grandes ramales, uno conocido como el Uma Suyu que circulaba por el lado oriental del lago, y el otro, conocido como Urcu Suyu, que lo hacía por el poniente. Este último, con un ancho de 3 a 7 metros, fue intensamente utilizado según la información arqueológica⁴⁰, lo que refleja la importancia del altiplano del Titicaca para la economía Inca.


Cuando llegaron los europeos, el altiplano del Titicaca era sumamente rico, a tal extremo que el territorio lupaqa fue entregado a la Corona española junto con las islas Puná en el golfo de Guayaquil y Chíncha en la costa peruana. Más aún, los cronistas españoles como Cieza de León [1553], Matienzo [1567] y Polo de Ondegardo [1571], aseguran que ésta fue una de las áreas más pobladas del Nuevo Mundo durante el siglo XVI.



11c







Tradicción, ceremonialismo y vida cotidiana en la cuenca sur del lago

El lago y las tierras colindantes que lo rodean conformaron un espacio privilegiado para la ocupación humana desde hace unos 12.000 años, cuando los glaciares retrocedieron, abriendo amplios espacios que fueron rápidamente colonizados por especies vegetales y animales. No solo la gran masa de agua se convirtió en fuente de recursos diversos como peces, aves, plantas acuáticas y otros, sino que las tierras adyacentes contaban con innumerables ríos y vertientes que permitieron la vida en la región y, más tarde, el desarrollo de una agricultura intensiva. Las punas altas colindantes se constituyeron en espacios para el pastoreo.

La región fue colonizada por grupos humanos que a lo largo del tiempo desarrollaron importantes tradiciones culturales y sistemas de organización socioeconómicos y políticos, con fuerte énfasis en aspectos ceremoniales y rituales. Los distintos rasgos del paisaje de los Andes sur centrales fueron sacralizados; por eso, durante el siglo XVI el lago Titicaca fue considerado como una *huaca* de primer orden.

◀ Fig. 1. Templo de Ñiak Uyu en la isla de la Luna o Coati, edificado por los incas sobre contextos ceremoniales del Formativo Tardío y Tiwanaku.

Para entender este largo proceso de desarrollo cultural con importantes dinámicas de cambio y continuidad, es preciso remontarse a los inicios del poblamiento humano en la región, considerando sobre todo la cuenca sur del lago, territorio donde surgió Tiwanaku, el único Estado prehispánico conocido en la región. La secuencia cronológica establecida para la cuenca del lago y particularmente para la parte sur, presenta cinco períodos prehispánicos: Arcaico (8000-2000 a.C.), Formativo (2000 a.C.-500 d.C.), Horizonte Medio o Tiwanaku (500-1000 d.C.), Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.) y Horizonte Tardío o Inca (1450-1535 d.C.).

La colonización del territorio

Los primeros grupos humanos en ocupar la cuenca del Titicaca fueron cazadores recolectores que habitaron en regiones más bajas que el altiplano y que, una vez que se retiraron los hielos, exploraron estos espacios en busca de recursos y oportunidades. Al no ser sedentarios y tener una alta movilidad relacionada con una economía de explotación de recursos diversos, estos grupos establecieron campamentos temporales y semipermanentes en las distintas zonas ecológicas de la cuenca. Así se privilegiaron las cuevas y abrigos rocosos en las serranías, mientras que en las pampas y bases de valle se ocuparon lugares sobre terrazas aluviales cercanas a los ríos.

La caza de camélidos y cérvidos, además de animales menores, junto con la recolección de plantas, semillas y huevos de aves, fueron importantes para la subsistencia de estos grupos, a lo que se sumó el desarrollo de la pesca. Estas actividades se vieron complementadas por la explotación de rocas para la fabricación de instrumentos como puntas de proyectil, raspadores, raederas y buriles que sirvieron para distintas actividades.

Entre el 4000-2000 a.C. durante el Arcaico Tardío las formas económicas de estas sociedades cambiaron. La constante movilidad entre distintas zonas ecológicas produjo un intenso conocimiento del medio, los cambios estacionales y las conductas de plantas y animales. Estos conocimientos permitieron un proceso muy largo de semidomesticación y, finalmente, de domesticación y control pleno hacia el 2000 a.C. Las evidencias arqueológicas indican la presencia de camélidos domesticados en aldeas semipermanentes, así como el cultivo de tubérculos como la papa y la oca, leguminosas como el *tarwi* y granos como la quinua, hacia fines de este periodo. La interacción entre distintas regiones se produjo a través de rutas que articulaban la cuenca con otros territorios. Por estos circuitos de trashumancia y de intercambios se movieron bienes como la obsidiana de Arequipa, entre, muchas otras cosas.

Estas poblaciones desarrollaron una cosmología y concepciones sagradas vinculadas con el medio, especialmente las montañas y los animales. Parte de ellas fueron plasmadas en manifestaciones rupestres, en abrigos y paredes rocosas. Se hicieron representaciones de motivos abstractos y naturalistas, destacando los camélidos; estos aparecen en movimiento, en grupos, asociados con figuras humanas esquematizadas. Cérvidos y felinos suelen aparecer juntos, sugiriendo que, el concepto del felino como guardián de aquellos, tiene raíces profundas en



2



▲ Fig. 2. Lápida chiripa de estilo Yaya-Mama.

▶ Fig. 3. Estela del Rayo, Tradición Yaya-Mama.

el tiempo. Las representaciones abstractas se relacionan con cúpulas o tacitas que, en algunos casos son contemporáneas con las naturalistas.

Sociedades aldeanas y la emergencia del poder político y religioso

El periodo Formativo caracterizado por formas de vida más sedentarias y aldeanas se inició hacia el 2000-1800 a.C. El paso hacia estas nuevas formas de vida implicó un proceso gradual, no siempre homogéneo. Existió un tiempo largo en que hubo grupos más sedentarios, mientras que otros mantuvieron formas de vida más móviles, relacionadas con estrategias de subsistencia y de acceso a diferentes nichos ecológicos.

Las aldeas más tempranas estuvieron situadas cerca del lago, próximas a áreas de campamentos antiguos, asociadas a fuentes de agua y terrenos con potencial agrícola. Estas asociaciones indican importantes continuidades entre poblaciones arcaicas y formativas y que las formas de economía se compartieron en gran medida.

El desarrollo regional durante el periodo Formativo

Durante el Formativo Temprano, las sociedades conformaron pequeñas aldeas cuya economía se basó en fuentes estables de alimentos como la agricultura y horticultura, la explotación de recursos lacustres o ribereños y el pastoreo. Tuvieron una

densidad demográfica mayor a la de sus antecesores y probablemente una noción más desarrollada de territorio. En estas pequeñas aldeas se encontraron restos de la primera cerámica fabricada en la cuenca sur del Titicaca conocida como Tradición Pasiri, hacia el 2000 a.C. Esta tradición se distingue por una cocción pobre, la falta de engobe y una cantidad importante de inclusiones de fibra vegetal y arena gruesa. Se fabricaron ollas con bordes gruesos así como jarras más delgadas. Existe, en una menor proporción, una cerámica más fina, con mejor cocción, con inclusiones de arena, a veces pintada con rojo.

Estas sociedades produjeron una industria lítica importante cuyas materias primas como la obsidiana o el basalto fueron foráneas. Estas materias se obtuvieron a través de circuitos de intercambio a larga distancia y de re-



giones que se hallaban a varios días de camino desde la cuenca como Arequipa, los valles de La Paz y Oruro.

Uno de los asentamientos tempranos bien conservado de este período es San Bartolomé-Wiscachani, una colina, al sur de pueblo de Juli. El sitio tuvo una ocupación arcaica que fue seguida, durante el período Formativo, por la construcción de terrazas que albergaron estructuras domésticas. Las terrazas cubren gran parte de la colina y llegan a un área abierta en la cima de esta donde se encuentra una depresión circular de varios metros. Cercana a ella se encuentran petroglifos: un círculo concéntrico y un rectángulo con una línea que lleva al círculo, así como un tipo de cúpulas o tacitas. Stanish interpretó el círculo como una colina y la línea como un camino, sugiriendo la representación de un camino ritual desde un templo hundido hasta una colina. Dos de las tacitas se alinearían con el pico nevado más alto de la cordillera Oriental. Estas podrían ser las evidencias más antiguas de comportamientos rituales de las sociedades aldeanas tempranas en la cuenca del Titicaca.

Entre el 800 a.C. y el 400 d.C., el Formativo Medio y Tardío en la cuenca sur, se produjeron fuertes dinámicas económicas y sociales que permitieron la formación de sociedades complejas. Gracias a un crecimiento demográfico sostenido, los asentamientos humanos incrementaron su cantidad y en muchas regiones la población se hizo numerosa. En este contexto, comenzaron a surgir grupos de individuos ambiciosos en busca de prestigio y poder. A través de una serie de estrategias de control ideológico persuadieron a la gente de dar parte de su fuerza de trabajo para producir excedentes agrícolas y construir monumentos públicos. El control de redes de intercambio a larga distancia permitió obtener bienes y materiales exóticos que fueron redistribuidos entre la población durante ceremonias religiosas cargadas con un fuerte componente político e ideológico. La gente participaba de estos eventos por las ventajas que les reportaban y porque, a través de ellos, se sentían parte de una comunidad.

Las sociedades de la cuenca estuvieron políticamente organizadas a distintas escalas pero compartiendo códigos culturales comunes que permitieron una interrelación fluida entre poblaciones. La tradición religiosa Yaya-Mama articuló una serie de valores comunes que se manifestaron a través de patrones iconográficos y constructivos similares (Fig. 2). Algunos elementos que definen esta tradición son: los complejos de templo-almacén, como los de Chiripa, al sur y más tarde Pucara al norte; esculturas en piedra con imágenes sobrenaturales asociadas con los templos, especialmente aquellas que representan seres antropomorfos con los brazos cruzados sobre el pecho, asociados a seres terrestres y acuáticos como serpientes, camélidos, peces, sapos, con características sobrenaturales; parafernalia ritual que incluye trompetas o sopladores de cerámica con decoración incisa y modelada, así como incensarios ceremoniales con motivos geométricos que acompañan a felinos modelados. Dentro de la iconografía sobrenatural resaltan las cabezas con apéndices radiados y personajes con el ojo verticalmente dividido.

La tradición Yaya-Mama tuvo formas estandarizadas de una ideología religiosa incluyente como las esculturas. Sin embargo, aún dentro de esta estandarización existió una variabilidad regional y local en las representaciones relacionada con



▲ Fig. 4. Templo de Ch'isi en la península de Copacabana.



formas de expresar elementos de identidad de los distintos grupos que compartían estas prácticas político-religiosas (Fig. 3).

Las poblaciones estuvieron sobre todo asentadas en la base de los valles, cercanas a las orillas del lago, donde practicaron una agricultura en camellones o campos elevados de cultivo, así como en terrazas. Las distintas entidades políticas de este periodo, asentadas alrededor de la cuenca, tuvieron una organización similar que les permitió interactuar y competir entre ellas buscando prestigio y poder para expandirse. Entre las formas de competencia estuvieron el ganar prestigio a través de la construcción de centros ceremoniales junto a la creación de ideologías atractivas, alianzas, conflictos o incursiones, o control de redes de intercambio.

Existieron centros regionales donde residían las elites de distintos grupos políticos que se distinguieron por sus complejos ceremoniales. En general ellos se encuentran en colinas sobre las que se construyeron plataformas artificiales y en la cima o un sector alto se hallan las estructuras ceremoniales cuyo principal rasgo es un patio o templete hundido (Fig. 4). Algunos de estos centros en la cuenca sur fueron Chiripa, Kala Uyuni, Ch'isi, Santiago de Huata y Titimani.

Chiripa, lugar emblemático de la consolidación socioeconómica y cultural

El sitio de Chiripa ejemplifica muy bien el caso de un centro residencial y ceremonial de este periodo. Actualmente se sabe que el montículo de Chiripa fue parte de un complejo ceremonial mucho más amplio (Fig. 5). El montículo se encuentra en la parte alta de una serie de plataformas artificiales que descienden hasta la orilla del lago. En ellas se construyeron otras estructuras ceremoniales hundidas con forma rectangular y trapezoidal como Llusco, Choquehuanca, Quispe y Santiago; en esta tuvieron lugar tanto actividades domésticas como rituales. La mayor parte de ellas presenta paredes y pisos enlucidos que señalan su función ceremonial. Son estructuras diseñadas para albergar grupos pequeños, no más de 50 personas, probablemente distintos segmentos sociales. Estas estructuras están asociadas a entierros en cistas donde se identificaron restos de mujeres y niños que fueron tratados con gran cuidado y en torno a los cuales se desarrollaron ritos que incluyeron la apertura de estos rasgos para depositar ofrendas. En una serie de pozos asociados se depositaron restos de basura y cerámica fina producto de actividades comensales que se desarrollaron durante festejos comunales.

El bien conocido montículo de Chiripa presenta un patio central hundido rodeado de 16 estructuras rectangulares que, en los espacios internos de sus muros, tuvieron compartimientos para almacenar productos agrícolas así como objetos relacionados con el culto. Tanto los pisos de arcilla como los muros internos estuvieron enlucidos con arcilla amarilla, en las paredes existieron nichos ornamentales y vanos de acceso a los compartimientos; algunos de ellos estuvieron ornamentados con dobles jambas escalonadas. Las paredes externas de estas estructuras estuvieron pintadas de colores rojo, verde y blanco y hay evidencias de que los pisos externos de arcilla que descendían hacia el patio hundido también tuvieron coloración de tonos rojos.





◀ Fig. 5. Complejo ceremonial de Chiripa, patio ceremonial hundido antes de su restauración.

▲ Fig. 6. Ingreso al templete de Ch'isi. Se aprecia un personaje antropomorfo esculpido en la piedra, posiblemente representa a un ancestro.

Estos elementos atestiguan el carácter especial de las estructuras e indican que no fueron habitaciones comunes. En estas estructuras seguramente se realizaron actividades especiales durante las ceremonias asociadas con el templo. Los depósitos de basura hallados detrás de los muros externos sugieren que en el lugar se realizaron actividades que incluyeron festines con comida y bebida. Por otra parte, distintas excavaciones revelaron la existencia de al menos 34 tumbas de personajes de alto estatus bajo los pisos de estas construcciones, cada estructura tuvo al menos cinco de estos entierros.

Chiripa ejemplificaría la importancia que los ancestros y los rituales asociados con su culto tuvieron para las comunidades tempranas de la cuenca sur. Según Hastorf las construcciones junto a los entierros y la parafernalia ritual evidencian el rol central que los muertos tuvieron en relación al diseño arquitectónico. Ellos fueron esenciales a la idea de comunidad que se nutrió durante ceremonias que enfatizaban la memoria social del grupo a partir de unificar a éste con los antepasados (Fig. 6). Las estructuras que contenían a los ancestros de la comunidad se convirtieron en lugares de reafirmación de pertenencia dentro de un paisaje cultural. La arquitectura después del 400 a.C. se hizo más formal y muestra una mayor estratificación y restricción a sólo grupos reducidos de personas que podían acceder a los cuartos pequeños y tener una relación más directa con los antepasados. Los linajes más influyentes se habrían consolidado a través de la relación con los ancestros.

Tiwanaku, surgimiento y consolidación como Estado

Hacia el año 100 d.C. varias entidades políticas competían en la cuenca. Pucara y Tiwanaku fueron las más notorias. Pucara declinó hacia el 200 d.C. y Tiwanaku ganó prestigio e importancia aún sobre centros regionales de la categoría de Khonkho Wankane en la región de Machaca convirtiéndose en un Estado (Fig. 7).

Regionalmente la conformación del Estado se evidencia en los patrones de asentamiento. Los asentamientos presentan diferencias significativas en tamaño y función que sugieren una jerarquía marcada con Tiwanaku como capital, centros regionales, poblados y estancias. Tiwanaku como centro urbano muestra un trazo que sugiere que la ciudad estuvo dividida en dos mitades y sus construcciones tuvieron una orientación astronómica definida. El espacio construido conjugaba elementos naturales y culturales que hacían referencia a ciclos naturales, a la fertilidad, a los antepasados y a concepciones simbólicas del espacio. En su época de máxima expansión la ciudad alcanzó entre cuatro y seis kilómetros cuadrados y albergó una población de hasta 25.000 personas.

Alan Kolata sugiere que la ciudad tuvo una planificación concéntrica con un foso que circundaba el centro cívico ceremonial y que hacía de marcador entre lo sagrado y lo profano (Fig. 8). Los grupos de mayor estatus estuvieron más próximos al centro mientras que los de menor estatus se ubicaban en la periferia. En el centro cívico ceremonial se construyeron monumentos como la pirámide de Akapana y se remodeló Kalasasaya. Más hacia el sur, se emplazó la pirámide de Pumapunku. Estas grandes construcciones se caracterizaron por el empleo de piedras labradas en sus muros. Dentro del centro hubo complejos residenciales de elite como el Palacio de Putuni, Kerikala y un complejo localizado al suroeste de Akapana. Aquí vivieron grupos de alto estatus que desarrollaron una arquitectura distintiva, patrones de comportamiento y etiqueta acompañados por el uso de





9



10



11

- ◀ Fig. 7. Monolito Jinchunkala de Khonkho Wankane, con representaciones de seres voladores, serpientes bicéfalas y otros animales. Se trataría de ancestros en transformación asociados a fuerzas naturales.
- ◀ Fig. 8. Vista aérea de Tiwanaku con el foso principal que rodea y delimita al centro cívico ceremonial.
- ▶ Fig. 9. Diadema de oro excavada en el templo de Kalasasaya.
- ▶ Fig. 10. Monolito Barbado de la tradición Yaya-Mama.
- ▶ Fig. 11. Personaje anticéfalo, probablemente pertenece a la élite.



una cultura material particular que mostraba preferencias y reglas suntuarias que los distinguía del resto de la población (Fig. 9).

Las élites legitimaron su posición de poder y autoridad ante la sociedad desarrollando formas de memoria social: una memoria corta y otra más lejana, ambas asociadas con sus ancestros. La memoria lejana, establecía un vínculo con un pasado distante donde los ancestros míticos pasaron a formar parte de la memoria de grupo (Fig. 10). El conservar el templete semisubterráneo incorporándolo con sus cabezas clavas y antiguas estelas de estilo Yaya-Mama, además de insertar en él al monolito Bennett fue la manifestación de este vínculo con el pasado distante y sus ancestros. La memoria corta o más cercana se relacionaba con los antepasados más recientes y directos, manifestándose en un sector de tumbas pozo de élite dentro del Palacio de Putuni. Estos rasgos establecieron un nexo de las élites con un pasado cercano, legitimando su posición en la sociedad y su derecho de ocupar un espacio dentro del centro cívico (Fig. 11).

Cruzando el foso existieron complejos residenciales con muros perimetrales, separados unos de otros por vías de circulación y espacios abiertos. Contenían estructuras rectangulares dispuestas en torno a patios; estas formaban unidades domésticas de familias extendidas y en ellas se desarrollaron actividades domésticas y productivas (Fig. 13). El lugar que ocuparon estos complejos y sus habitantes dentro de la ciudad y la estructura social, fue legitimado a través de entierros bajo los pisos de casas y patios, creando un nexo y un derecho a residir allí como sus ancestros.

La economía política de Tiwanaku fue dinámica, estuvo basada en sistemas agrícolas y pastoriles, y en la explotación de recursos lacustres en el área nuclear (Fig. 12). En regiones más distantes las colonias de producción y el intercambio de una diversidad de bienes a través de caravanas de llamas tuvieron roles más preponderantes. Bajo el influjo del Estado y para sostener materialmente una ideología altamente distintiva se desarrollaron tecnologías de prestigio como la metalurgia, especialmente del bronce, la cerámica, los textiles, la escultura y la arquitectura, alcanzando niveles estéticos y técnicos muy altos, no antes vistos (Fig. 14).



13



14

◀ Fig. 12. Sistema de camellones o campos elevados de cultivo, Cuenca de Katari.

◀ Fig. 13. Representación de una casa tiwanaku en un silbato en miniatura.

◀ Fig. 14. Máscara funeraria de plata, representa a un personaje con rasgos cadavéricos.

▼ Fig. 15. Vasija en la que se representan caravanas con llamas que llevan carga.

▼ Fig. 16. *Keru* singular que muestra la iconografía de Estado plasmada con variaciones sutiles.

▶ Fig. 17. Ofrenda en una tumba de Kalasasaya que representa a un anciano de alto estatus.



Expansión y colapso de Tiwanaku

Tiwanaku empleó una serie de estrategias directas e indirectas para consolidarse y expandirse. Tuvo un territorio compacto pero incorporó enclaves y el control de bolsones de territorios discontinuos. Tiwanaku tuvo un área nuclear, provincias y una periferia. La cuenca sur conformó su área nuclear siendo su territorio productivo por excelencia. Las provincias fueron territorios más distantes con enclaves productivos de maíz, ají y coca como los Yungas de La Paz, Cochabamba y Moquegua. Las periferias eran regiones sin un control directo pero claves para la extracción de bienes exóticos.

Uno de los ejes articuladores más importantes en toda esta estructura fue una religión más prestigiosa e inclusiva. La experiencia a nivel personal y de comunidad que ofrecía, así como las oportunidades para realizar vínculos diversos y las posibilidades de formar parte de redes de articulación mayores, atrajeron a grupos distintos produciéndose afiliaciones a Tiwanaku en diferentes regiones (Fig. 15). La iconografía tiwanaku en distintos soportes sugiere que la ideología del Estado fue estandarizada y que se reprodujo con cánones precisos. Sin embargo, las variaciones sutiles en las representaciones sugieren una diversidad de actores que plasman en estos soportes identidades locales o formas particulares de entender una ideología (Fig. 16).

A partir del 1000 d.C. esta entidad política se fue fragmentando. Cambios climáticos habrían producido un largo período de sequías que afectó a su base económica. Esto sumado a una serie de contradicciones sociales internas dio lugar a una progresiva disgregación. La ideología poderosa que daba seguridad y sustentaba un orden natural de las cosas falló. Las peticiones a los dioses ya no fueron suficientes para asegurar la producción de alimentos de lo que resultó, en última instancia, un repudio a esta ideología y a las élites que la pregonaban. El colapso no necesariamente se dio como una revuelta del pueblo contra las élites gobernantes sino que en la dinámica de los intereses de poder pudieron existir facciones que empezaron a disputarse el mismo (Fig. 17).



Hacia 1200 d.C. Tiwanaku como Estado se había desintegrado. El abandono de Tiwanaku fue un lento proceso que duró un par de generaciones, su población se dispersó en el campo inmediato formando estancias o poblados pequeños y hubo una movilidad poblacional hacia otras regiones como Machaca donde se estableció un nuevo centro de poder político. Otros grupos de la cuenca se desplazaron hacia zonas de valles, especialmente cercanos a la cordillera, con condiciones más favorables por la disponibilidad de agua como las regiones de Larecaja y los valles de La Paz y Cohoni.



18

Los llamados Señoríos Aimara. Procesos de etnogénesis y articulación

Aún no queda claro si luego de la caída de Tiwanaku se establecieron nuevas formas de organización social o si, por el contrario, las nuevas entidades políticas se articularon sobre niveles de organización preexistentes que se hallaban incorporados dentro de la estructura de Tiwanaku. Durante los siglos XIII al XV se dio un proceso de etnogénesis con nuevas formas de expresión ideológica. En gran parte de la cuenca del Titicaca y el altiplano boliviano surgieron los llamados Señoríos Aimaras, como los Colla, Lupaca, Pacaje y Omasuyu, para mencionar a los principales en torno al lago. Estos grupos compartieron identidades comunes y a nivel político habrían tenido una organización confederada. Sin embargo, vivieron una situación de conflicto interno constante, especialmente durante el siglo XIV, relacionada con condiciones de fuerte sequía y peleas por el control de recursos locales como tierras de cultivo, pasturas y fuentes de agua.

Los estilos cerámicos como formas de expresión cultural se simplificaron mostrando en su iconografía motivos geométricos sencillos y la representación de animales, especialmente camélidos en el caso de Pacaje. Las diferencias regionales e identidades locales dentro del mismo grupo se manifestaron en sutiles variaciones dentro del repertorio iconográfico. Las torres funerarias o *chullpas*, se convirtieron en nuevos centros de culto a los antepasados y a todo un paisaje cultural circundante (Fig. 18). Estos monumentos se constituyeron en marcadores que indicaban pertenencia, límites territoriales internos y externos, áreas de recursos y formaban junto con montañas, lagos y otros rasgos, un paisaje antropomorfizado. Tuvieron



19

- ◀ Fig. 18. Fortificación en Jacha Phasa, Rosario, con un conjunto de *chullpas* de piedra.
- ▲ Fig. 19. Torre funeraria o *chullpa* de adobe en las cercanías de Viacha.
- ▶ Fig. 20. *Chullpas* rectangulares en Quewaya, lago Titicaca.
- ▶ Fig. 21. Formas rectangulares y circulares de las torres funerarias de Jacha Phasa.



dos funciones principales: servir como *locus* para las manifestaciones de respeto de parientes y miembros de la comunidad al difunto, sea el *mallku* u otro personaje y a su linaje o *ayllu* y, como símbolo del líder muerto que expresaba su prestigio y el de su comunidad en un plano local, regional e interregional (Fig. 19).

Estas torres fueron construidas de adobe o piedra y presentan variaciones significativas que se asocian con cuestiones temporales y de posible identidad étnica. Sus accesos apuntan generalmente hacia el este, en otros casos se orientan hacia cerros y rasgos del paisaje sugiriendo una relación con *huacas* regionales, como marcadores del paisaje social. Se hallan solas o en grupos, vinculadas a poblados, cerros o huacas, caminos, campos de cultivo o pastoreo y a otros rasgos del paisaje. A ellas se asocian entierros en cistas y ofrendas de cántaros y cuencos. A pesar de los grandes cambios políticos e ideológicos, el culto a los antepasados se mantuvo como un elemento pivotal dentro de las comunidades andinas.

Los estudios de Keseli y Pärssinen en la región de Pacaje trazan la evolución de las formas y la variabilidad constructiva mediante dataciones (Fig. 21). En varias regiones probablemente no derivaron de las cistas tiwanaku, sino que tendrían un origen independiente. Las más antiguas se encuentran al norte del lago Poopó en Carangas, Sora y Pacaje meridional, fechadas alrededor de 1250 d.C. Las *chullpas* en el lago Titicaca aparecieron cien años después. En el territorio nuclear Pacaje existen *chullpas* cuadrangulares de adobe, en el suroeste *chullpas* circulares de piedra similares a las de Lupaca y en el norte a orillas del lago, en Quewaya, *chullpas* rectangulares de piedra asociadas a grupos con una probable identidad étnica pukina (Fig. 20).





22

Los incas: conquista, ocupación y nuevo orden

Los incas conquistaron la región del lago Titicaca durante el siglo XV estableciendo un nuevo orden social y una reestructuración del territorio. La conquista estuvo antecedida por negociaciones y relaciones diplomáticas. Se sabe que la región fue sometida por Pachacútec y que su sucesor Topa Inca tuvo que enfrentar numerosas rebeliones. Los lupaca fueron aliados de los incas en esta empresa, negociando una posición ventajosa en relación a los otros grupos vecinos. La región del lago Titicaca, conocida como el Collao, fue una de las más importantes del imperio por su gran población y la diversidad de recursos.

Durante la ocupación inca se establecieron nuevos centros administrativos a lo largo de las redes viales principales. Su población estuvo relacionada con aspectos administrativos: aprovisionamiento de tambos, apoyo a los ejércitos, movimiento de bienes y producción artesanal. En la parte oeste del lago los sitios principales en el área Lupaca fueron Chucuito, Acora y Juli mientras que en la cuenca sur estuvieron Yunguyo, Copacabana, Pucarani, Desaguadero, Guaqui y Tiwanaku. En Omasuyos: Escoma, Ancoraimes y Huarina fueron centros administrativos importantes. Las islas del Sol y de la Luna fueron densamente ocupadas y se constituyeron, junto con Copacabana, en uno de los tres más importantes centros de peregrinación del imperio (Fig. 22).

Los patrones de asentamiento en la parte sur de la cuenca muestran grandes centros administrativos y la dispersión de poblados y estancias, relacionados con



24

- ◀ Fig. 22. La Chinkana, centro ceremonial de primer orden en la parte norte de la isla del Sol.
- ▼ Fig. 23. La llamada Horca del Inca en las afueras de Copacabana, formó parte del paisaje ritual de la península.
- ▼ Fig. 24. Palacio de Pilkokaina, isla del Sol.



áreas agrícolas y su explotación. La península de Copacabana y las islas del Sol y la Luna sufrieron grandes cambios durante la ocupación inca. Copacabana fue poblada por *mitmaqkuna* de grupos de inca con privilegios, y otros llegados de distintas regiones. Se encargaron de la administración y cuidado de los templos mayores en las islas y en Copacabana. En la Isla del Sol existieron concentraciones de población asociadas a terrazas agrícolas, aunque en otros sectores solo existieron terrazas muy bien trabajadas, sin población, conformando los jardines del inca, donde se cultivaban plantas sagradas (Fig. 23).

Uno de los elementos más importantes de la ocupación inca en la cuenca fue el control ideológico de la región. Conocedores de la importancia del lago como un lugar sagrado para toda el área los inca trataron de asociarse ideológicamente con los lugares sagrados para construir un nexo genealógico con Tiwanaku, la entidad política predecesora. Crearon mitos de origen enfatizando la sacralidad del lago como lugar de origen del primer inca, así como de Tiwanaku cuna de algunos inca, legitimando a los linajes incaicos.

En la región existió una ruta imperial de peregrinación que se iniciaba en Cusco, llegaba hasta la cuenca sur por el camino de Urqusuyu y terminaba en la isla del Sol. Para llegar a las islas los peregrinos pasaban por varios lugares sagrados empezando en Yunguyo y continuando por Copacabana donde existieron templos y otra infraestructura religiosa (Fig. 24). De allí se dirigían por un camino hacia Yampupata desde donde pasaban en embarcaciones hacia la isla del Sol, siguiendo un camino ritual hasta llegar a la roca sagrada, para retornar hacia Yumani. Algunos pasaban a la isla de la Luna y su templo, para luego cruzar a tierra firme y finalizar la peregrinación (véase la Figura 1).

Cuando los españoles llegaron a la región la cuenca del Titicaca era una de las provincias más productivas del imperio, gracias al empleo de estrategias como el establecimiento de guarniciones militares, movimientos y reasentamientos poblacionales en áreas estratégicas y económicamente eficientes, la coerción de las élites locales y la apropiación de la autoridad ideológica.





Pariti en el contexto regional tiwanaku

Ubicación y antecedentes

Pariti es una diminuta isla, de menos de 4 km², ubicada en la ribera sur del lago Titicaca, en el Cantón Cascachi, provincia Los Andes, departamento de La Paz. La actual comunidad de Pariti, de población bastante reducida, está ubicada en el lado noreste de la isla. En el sector oeste existen antiguas,

extensas y bien preservadas terrazas de cultivo. Allí también están los restos de la antigua casa de hacienda, que se abandonó antes de 1953.

Los hallazgos de un importante grupo de piezas de cerámica en dicha isla fueron el resultado de varios años de investigación (1998-2003) en el sector sur del lago. El descubrimiento fue realizado por un equipo boliviano-finlandés de arqueólogos, liderado por Antti Korpisaari y mi

persona. Se realizaron exploraciones específicas y excavaciones en las temporadas 2004 y 2005.

Las 554 piezas de cerámica catalogadas más dos pequeñas esculturas líticas han proporcionado información inédita sobre la cultura de Tiwanaku, lo que ha obligado a revisar las ideas sobre ella, pues la iconografía de las piezas de Pariti reveló aspectos insospechados de aquella sociedad.

Indagación científica

El arqueólogo norteamericano Clark Bennett realizó excavaciones en 1934, obteniendo valiosa información sobre la ocupación humana de la isla desde el Formativo hasta el Horizonte Tardío₂. Bennett ubicó algunas tumbas del Horizonte Medio con ajuares muy singulares, en especial el lote de 23 piezas hechas en oro, que mostraron los logros tecnológicos y artísticos de los tiwanakotas. Entre 2002 y 2004 se realizaron exploraciones preliminares. Fue recién en agosto del 2004 que dimos con un bolsón de fragmentos de cerámica tiwanakota trisada de la más fina calidad. Se le llamó «Rasgo 1». Se recuperaron miles de fragmentos mezclados con una gran cantidad de huesos de camélidos y otros animales, igualmente fragmentados₃. En la temporada 2005 excavamos un segundo bolsón, muy próximo, «Rasgo 2». Se reconstruyeron más de cien piezas. Algunas piezas adicionales fueron proporcionadas por algunos comunarios de la isla.

Luego vino el lento proceso de reconstrucción de las casi 350 piezas, Le siguió la catalogación de las mismas para lograr un registro sistemático y útil. La catalogación incluyó el diseño de fichas en bases de datos informáticos, en los que se anotaron: dimensiones, morfología, tipos de pasta, colores, motivos decorativos, etc. Una parte de las piezas fue depositada en el Museo Nacional de Arqueología, en

la Paz, y el resto retornó a la isla, donde se instaló un pequeño museo de sitio gracias a la Cooperación Suiza, y que es administrado por la comunidad de Pariti.

Descripción de las piezas

Ya durante la excavación se identificaron formas conocidas dentro del estilo corporativo de Tiwanaku, de las épocas clásica y expansiva: kerus (63), ch'alladores (65), escudillas (82), botellones (26), tazones (43), wako-retratos (7) y tinajas (5). Se encontraron también formas menos comunes, como los cántaros antropomorfos, (17); pero lo sorprendente fue una cantidad considerable de vasijas de formas desconocidas hasta entonces.

Entre estas nuevas formas, está la wako-fuente (2), en que el wako-retrato funge de pedestal de un seg-

◀ Fig. 1. «El señor de los patos». Representa a un anciano que agarra un pato, aunque en vez de arrugas podría tratarse de la representación de escarificaciones. No lleva tembetá, pero sí un tocado que recuerda a los gorros de cuatro puntas, orejeras, un collar y una túnica de listas verticales.

▼ Fig. 2. Magnífico wako-retrato recuperado íntegro de la excavación. Nótese el corte de pelo del personaje, orejeras y tembetá en el labio inferior, elementos que siempre van juntos y que aparentemente definen a un grupo.

▼ Fig. 3. Tres personajes masculinos con traje rojo, collar de cuentas de concha, pelo largo recogido sobre la espalda, larga patilla y tembetá en el labio superior, elementos que posiblemente definen a otro grupo.



mento mayor, decorado con pequeños elementos zoomorfos modelados (Fig. 4). También se incluyen en este grupo las vasijas arriñonadas de muy variado tamaño (casi medio centenar) que eran prácticamente desconocidas antes de nuestro hallazgo. Se debe señalar que, pese a la cercanía con la ribera del lago y que el nivel freático es alto en la zona, no solo la pasta cerámica se mantuvo en buenas condiciones, sino también la capa decorativa pictórica. Hay que aclarar que nuestro equipo no hizo ningún tipo de restauración de las piezas y se limitó a la reconstrucción de las mismas⁴. Llamó profundamente la atención el distinguir dos tipos de per-

sonajes masculinos representados en la muestra. Uno de ellos se caracteriza por el pelo cortado casi en línea recta horizontal sobre la oreja, además de la tembetá en el labio inferior (Fig. 2). El otro, en cambio, se define por el pelo largo caído sobre las espaldas y las patillas igualmente largas (Fig. 3). La tembetá se observa en el labio superior. Esto, sumado al hecho de que ya Ponce Sanjinés observara una posible división de la ciudad de Tiwanaku en dos mitades, y otros autores hayan mencionado la multiétnicidad en esa sociedad, nos hace pensar que se trata de elementos que procuraban mostrar especificidades étnicas. En otras palabras, en Tiwanaku convivían

al menos dos grupos étnicos que exteriorizaban su identidad mediante elementos como el corte de pelo, cierto ornato personal, el vestido y hasta el lenguaje (este último imposible de recuperar por métodos arqueológicos). La colección se caracteriza por la relativa homogeneidad en las pastas, reflejada en la utilización uniforme de texturas, inclusiones y técnicas de cocción. En laboratorio se determinaron ocho pastas en dos grupos, uno de pastas finas y otra de gruesas. El grupo de piezas de pastas finas es el más numeroso. La utilización de la pasta fina permitió la elaboración de vasijas de paredes delgadas, tamaños pequeños y medianos, así como la decoración modelada. El segundo grupo reúne piezas grandes. Las pastas identificadas muestran componentes básicos como arena, cuarzo y mica, muy comunes en la cerámica tiwanaku del altiplano central y posiblemente señalan la utilización de una sola fuente de arcilla⁵, por lo que parece que casi todas las vasijas de la colección de Pariti –incluyendo las de formas menos comunes– fueron manufacturadas en la región del Titicaca. Aún no sabemos si los ceramios fueron manufacturados en Pariti. Sin embargo, es seguro que, dado el alto grado tecnológico y artístico que muestra su elaboración, fueron producidos por alfareros especializados, ligados a los centros urbanos de producción.



Aproximaciones interpretativas

¿Qué fue Pariti hace mil años?, ¿Cómo interpretar el hallazgo de los bolsones de cerámica trisada mezclada con hueso animal? Son algunas preguntas que el equipo arqueológico se planteó. Acá he ensayado algunas hipótesis.

Creo que la isla fue visitada periódicamente para realizar ceremonias propiciatorias, dada su ubicación con relación a los principales centros tiwanakotas como, Pajchiri, Lukurmata, Ojje y Tiwanaku mismo. Dado que no hay una pasta cerámica única,⁶ es posible que los participantes y oficiantes llevaran allí finos objetos cerámicos confeccionados en sus lugares de origen, más aún cuando la mayoría de los objetos son pequeños y fácilmente transportables.

En el lago menor hay muchas más islas, grandes y pequeñas; es posible que alguna(s) de ellas hubiese(n) sido usada(s) con similares propósitos rituales, pero el dato arqueológico actual es insuficiente para afirmar o negar aquello.

Los datos etnográficos y lingüísticos ayudan a la interpretación de los hallazgos

Durante la ceremonia, los extraordinarios objetos eran quebrados con uten-

◀ Fig. 4. Wako-fuente cuya base es el rostro de un personaje similar a los de la Fig. 3. Adosado a la gran fuente superior, se observa un felino.

▼ Fig. 5. El *keru* es una forma muy común en Tiwanaku. Sin embargo, éste es uno excepcional, ya que en el borde del mismo

aparece un animal mítico, una especie de grifo andino, que tiene el cuerpo y la cabeza de un felino, pero el collar y la cresta de un cóndor, ambos animales sagrados en esta cultura. En las paredes externas del vaso aparece un animal feroz similar, pero con cresta tripartita, hocico doble y colmillos.



silios puntiagudos, eran golpeados con una masa o eran estrellados contra el suelo. Luego los fragmentos eran cuidadosamente retirados y trasladados a otro lugar donde, de manera ex profesa, se habían abierto unos hoyos cilíndricos en los que eran depositados, junto a los huesos de animales sacrificados en grandes cantidades.⁷

Hace poco he reparado en un hecho cotidiano. En la actualidad, cuando

alguien quiebra una taza o el vidrio de una ventana, se dice que «lo ha ch'allado». Además sabemos que la *ch'alla* es un acto ritual definido muchas veces como la aspersión de bebida alcohólica en el suelo como tributo; pero la aspersión no es la *ch'alla* en sí, sino un acompañamiento de este acto ritual. Estamos, por tanto (según mi parecer), ante una *ch'alla* de hace mil años⁸. El sitio debió ser cuidadosa-

mente escogido y sacralizado. Tal vez eso explicaría la presencia de los muros circundantes.

Las estructuras

Pese a no haberse puesto al descubierto todo el sistema de muros, se puede decir que estos fueron hechos con base de piedra tosca con argamasa de barro. Los muros tienen diferentes orientaciones, preferentemente norte-sur y este-oeste, sin precisión astronómica. Varios de ellos presentan trazo curvo, lo que los hace bastante irregulares. Hay muros gruesos, dobles, y simples, con espesores variables entre 20 y 50 cm. No se evidenció superposición de adobe o cosa parecida sobre los muros de piedra. Quizás dos sean los aspectos más importantes de notar: el primero es que los muros se entrecruzan y superponen, formando una maraña que da la idea de laberinto. Resulta llamativo que en el mundo andino, durante el Horizonte Medio, se hicieran populares las *chinkanas* o laberintos que, se supone, eran espacios sagrados en los que se llevaban a cabo ritos o ceremonias de iniciación. Para el Horizonte Medio, no se tienen reportadas *chinkanas*. Es posible que espacios en Pariti fuesen construidos en éste o incluso anteriores periodos.

En cuanto a la cronología de los muros; si antes hubo dudas, el año 2006 se verificó su directa asociación con concentraciones de cerámica tiwanakota⁹.

Estos elementos sugieren que los tiwanakotas establecieron en Pariti lugares de culto circundados por muros, con divisiones interiores a guisa de pequeños cubículos. En su interior debieron oficiarse ciertos ritos como la deposición de ofrendas cerámicas, tal y como hemos interpretado los Rasgos 1 y 2.

▼ Fig. 6 *Ch'allador* bícromo que muestra a un personaje de frente con casco en posición de cuclillas con las manos extendidas hacia arriba. Podría tratarse de un guerrero en actitud de lucha.



Conclusión

Es posible que Pariti tuviese una población estable a lo largo del año. Tal vez gente destinada a oficiar el culto, pero también agricultores. Ello explicaría la abundancia de terrazas de cultivo, sobretudo en la ladera oeste. En todo caso, estoy convencido de que las ofrendas excavadas por nosotros se refieren a rogativas a sus dioses. Es posible que los tiwanakotas hubiesen presentado el fin de su modelo socioeconómico debido a causas que ellos entendieron como sobrenaturales. Ante su pequeñez e impotencia de revertir ese suceso por ellos mismos, hicieron el intento de reconciliarse con sus dioses ofreciéndoles estupendas ofrendas, consistentes precisamente en estos conjuntos de extraordinarias y bien elaboradas cerámicas que hoy consideramos obras de arte. La combinación de ocho fechados obtenidos en ambos rasgos señalan que los eventos se produjeron entre el 980 y el 1025 d.C. Aparentemente los dioses no escucharon sus súplicas y Tiwanaku sucumbió hacia el año 1150₁₀.

► Fig. 7. Vaso-pie. Hasta ahora no se había encontrado esta morfología en sitios tiwanaku. En cambio, eran conocidos en otras culturas americanas, y en especial en la contemporánea Huari. En la colección de Pariti hay cuatro especímenes distintos.

▼ Fig. 8. Palmípeda. Una de las tantas representaciones modeladas de fauna local o exótica que se observa en la colección de Pariti.



FIESTA DE LOS COLLASVIOS HAVISCAIMALCOICABA

CA·COLLA·



colla pampa
Sanchalli -

DE LO
SCAIV



El Titicaca en la mirada de los cronistas

«**E**n los tiempos antiguos dicen ser la tierra e provincias de Piru oscura y que en ella no había lumbre ni día...y en estos tiempos que esta tierra era toda noche dicen que salio de una laguna que es e esta tierra del Perú en la provincia que dicen de Collasuyo un señor que llamaron Contiti Viracocha...»¹.

Como en el Génesis, Juan de Betanzos describe en el primer capítulo de su obra *Suma y narración de los incas*, el nacimiento de la gran estirpe del imperio andino. El lugar primigenio era el Titicaca, la marmita de azul intenso de la que todo nació (Fig. 1).

El lago Titicaca tiene una significación decisiva para toda la historia prehispánica andina, es el referente inexcusable para comprender muchas de las razones míticas, simbólicas y materiales que permitieron el desarrollo de pueblos que desde su núcleo de expansión se transformaron en los estratos históricos andinos en un vasto periodo, que puede perfectamente referirse desde la cultura Viscachani en el 7.000 antes de Cristo, pasando por Wankarani, Chiripa, Tiwanaku –el primer gran

◀ Fig. 1. *Fiesta de los collasuyus*. Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva crónica y buen gobierno*. 1615. Folio [147] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.



▲ Fig. 2. Vista panorámica del complejo Tiwanaku.

▼ Fig. 3. Templo inca de Ññak Uyu en la isla de la Luna o Coatí.

momento político, social y económico de una cultura sofisticada y con una amplia presencia geográfica bajo su dominio– (Fig. 2), Mollo, los señoríos collas y, finalmente, el imperio Inca que corona la historia prehispánica sudamericana (Fig. 3).

El Titicaca por estas fundamentales razones fue un punto de referencia permanente para los cronistas españoles, indígenas y mestizos, que retrataron por primera vez en lenguaje escrito lo que el lago representó desde la larga y antigua historia de «estos reynos del Piru», su significación como lugar sagrado, los mitos de la creación de la estirpe andina, sus dioses, su paisaje, la naturaleza y costumbres de los pueblos que lo habitaron.

Para recoger la mirada en torno al Lago Sagrado, hemos escogido a quince cronistas: diez españoles, dos criollos, un mestizo y dos indígenas. El periodo en el que sus crónicas fueron escritas abarca casi exactamente un siglo, desde 1551 hasta 1640.

1550-1575

Juan de Betanzos (1510, Castilla-1576, Perú) escribió su obra *Suma y narración de los incas* en 1551. Se trata de la primera crónica peruana propiamente dicha.

La obra del cronista es la relación histórica de la saga incaica desde la creación mítica de su mundo que es precisamente el lago y Tiwanaku, donde: «... los que el viracocha en Tiaguanaco... decía en la tal voz: fulanos salid e poblad esta tierra que está desierta porque ansí lo manda el Contiti Viracocha».² Betanzos establece de este modo que fue Contiti Viracocha el creador que salió del Titicaca. El cronista hace referencia varias veces al proceso de conquista del Collasuyo a manos de Pachacuti:

*E pasado este tiempo de los veinte años tuvo nueva que... hacia la provincia de los Charcas había una provincia y pueblo que se decía Hatun Colla y que en ella había un señor que se decía Ruqicapana... que dice rey y solo señor, hijo del sol y que era muy poderoso*³.

Hatun Kolla fue según Betanzos el escenario de la gran batalla que dio a los incas la victoria y el dominio sobre la región a la que llamaron Collasuyo.





Betanzos refiere que en el reinado del décimo inca Tupac Yupanki el Collasuyo se levantó contra el imperio, obligando al inca a bajar al sur y sofocar la rebelión. Tras cruentas batallas en las que su propia vida corrió riesgo «Topa Ynga Yupangue el mal como se viese suelto tomando un hacha del suelo de uno de aquellos muertos con la cual hacha empezó a defender su persona»⁴.

Las últimas referencias de la *Suma...* al Collao tienen que ver con el reinado de Huayna Capac al que encuentra cazando, «holgándose» o visitando la región «porque se la habían alabado de tierra muy llana y de mucha gente y próspera de ganados y de muy pobladas provincias»⁵, donde encontró la Huaca de Viracocha.

Pero, si alguien merece el título de Gran Cronista del Perú, es sin duda Pedro de Cieza de León (1518, Extremadura-1554, Andalucía), quien salió para América al comenzar la adolescencia y llegó al Perú en plena rebelión de Gonzalo Pizarro. Fue pues testigo de privilegio de los momentos decisivos del destino de la conquista. La tarea de su vida fue la *Crónica del Perú* que vio la luz en 1553.

La primera vez que cita al Lago en toda su obra dice: «Quando estos (los collas) quedaron por vasallos de los Ingas: hizieron por su mandato grandes templos, assí en la ysla de Titicaca, como en Hatun colla y en otras partes»⁶. Es en la primera y segunda parte de su crónica en la que hallamos los apuntes del cronista sobre nuestro imponente escenario.

Pero tras esa referencia más bien circunstancial, la primera descripción geográfica escrita por un europeo del Titicaca es la que hace Cieza más adelante en su crónica cuando hace esta completa narración:

Y en el comedio de la provincia (del Collao) se haze una laguna la mayor y más ancha que se ha hallado ni visto en la mayor parte destas Indias: y junto a ella están los más pueblos del Collao. Y en yslas grandes que tiene este lago siembran sus sementeras, y guardan las cosas preciadas por tenerlas más seguras, que en los pueblos que están en los caminos... Esta laguna es tan grande, que tiene contorno ochenta leguas, y tan honda, que el capitán Juan Ladrillero me dixo a mí, que por algunas partes della andando en su bergantines se hallaua tener setenta y ochenta brazas y más, y en partes menos. En fin en esto y en las olas que haze quando el viento la sopla paresce algún seno de mar... Podría ser que del tiempo del diluio quedó assí con esta



agua que vemos: porque a mi ver si fuera ojo de mar, estuiera salobre el agua y no dulce: cuánto más que estará de la mar más de sessenta leguas. Y toda esta agua desagua por un río hondo, y que se tuuo por gran fuerza, por esta comarca, al que llaman desaguadero.⁷



Las referencias del cronista al Titicaca son abundantes y muy importantes para tener una visión integral de las culturas y modos de vida en la región.

Pedro Pizarro (Castilla 1515?-Perú 1578), primo del conquistador del Perú, formó parte de las huestes españolas. Fue parte también de las guerras civiles. Retirado en Arequipa decidió escribir su *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú* (1571).

Las citas de Pizarro sobre la región del Collasuyo son tangenciales. Escogemos de esas pocas menciones una muy ilustrativa del carácter de los conquistadores:

*Este Carbajal (lugarteniente de Gonzalo Pizarro) mató muchos hombres, entrellos... a un fraile... Al fraile le ahorcó vencida la batalla de Guarina de una piedra que estaba hincada en una sepultura de los naturales, porque en el Collao usan los naturales unas sepulturas muy altas y anchas cuadradas. Hay algunas de altor de dos picas. Pues colgado el fraile de una destas llamó a Gonzalo Pizarro y dicen que le dijo: venga vuestra Señoría conmigo y mostralle he un fraile questá guardando una sepultura.*⁸

La mención es una de las primeras descripciones de las *chullpas*, los monumentos funerarios de los collas (Fig. 4).

Figura singular entre los cronistas es la de Pedro Sarmiento de Gamboa (Galicia 1530-Portugal 1592) porque fue encargado por el virrey Francisco de Toledo de indagar sobre la legitimidad del poder que los incas habían ejercido antes de la llegada de los conquistadores.

Así, Sarmiento era un cronista oficial, con un encargo específico. La *Historia Índica* (1572), es pues la primera historia oficial escrita por los españoles en el Perú.

Sarmiento concluye, confirmando que los incas fueron usurpadores y tiranos sojuzgadores de los naturales «de esta tierra».

En la conquista del Collasuyo destaca la invocación del conquistador Pachacuti que truena (Fig. 5):

*¡Oh ingas del Cuzco, vencedores de toda la tierra! ¿Y cómo no tenéis vergüenza que una gente tan inferior a vosotros y tan desigual en las armas se os iguale y resista tanto tiempo? Y con esto tornó a pelear, y los suyos avergonzados de esta reprensión apretaron a los enemigos de tal arte, que los rompieron y desbarataron.*⁹





1575-1600

José de Acosta (Castilla 1540-Castilla 1600), jesuita, llegó a Lima en 1572. Recorrió buena parte del virreinato hasta recalar en Chuquisaca. Acosta es el primer sacerdote cronista en la cronología de la saga de autores sobre el virreinato peruano. Escribió *Historia natural y moral de las Indias* en 1590. Su obra muestra las condiciones de un naturalista.

Acosta reitera el mito de la creación que revela su consistencia desde que apareciera narrado en la crónica de Betanzos, que coloca al Titicaca en lugar principal:

*el cual (Viracocha) hizo asiento en Tiaguanaco, donde se ven hoy ruinas y pedazos de edificios antiguos y muy extraños, y que de allí vinieron al Cuzco y así tornó multiplicarse el género humano. Muestran en la misma laguna una isleta, donde fingien que se escondió el sol y por eso antiguamente le hacían allí muchos sacrificios, no sólo de ovejas sino de hombres también.*¹⁰

La vinculación entre Titicaca y Tiwanaku es inescindible en todas las crónicas. Acosta es, además, el primero que indica que Manco Capac salió del Titicaca:

*De aquí, dicen que procedió Mangocapa (Fig. 6), al cual reconocen por el fundador y cabeza de los incas, y que de éste procedieron dos familias o linajes, uno de hanan Cuzco, otro de urin Cuzco.*¹¹

Tiene además una mención sobrecogedora de los urus:

*Son estos uros tan brutales que ellos mismos no se tienen por hombres. Cuéntase de ellos que preguntados qué gente eran, respondieron que ellos no eran hombres, sino uros, como si fueran otro género de animales.*¹²

Uno de los apuntes más interesantes de Acosta sobre el lago es la comparación acertadísima entre el Mediterráneo y el Titicaca

*En lugar del mar Mediterráneo, que gozan las regiones del viejo orbe, proveyó el Criador en el nuevo de muchos lagos...El principal es el Titicaca en el Perú en las provincias del Collao.*¹³

Acosta hace acotaciones muy significativas sobre la vida económica:

Tampoco cría arboleda ni leña (la región del Titicaca), pero suplen la falta de pan con unas raíces que siembran, que llaman papas (Fig. 7),

◀ Fig. 4. Las *chullpas* de Sillustani, ubicadas en una península de la laguna Umayo, Puno.

◀ Fig. 5. *Pachacuti Inga Yupanqui*. Folio 17v. *Historia del origen y genealogía de los incas del Perú*. Martín de Murúa. 1590. Acuarela. Colección particular S. Galvín, Irlanda.

▲ Fig. 6. *Mango Capac*. Folio 9v. *Historia del origen y genealogía de los incas del Perú*. Martín de Murúa. 1590. Acuarela. Colección particular S. Galvín, Irlanda.

▶ Fig. 7. Sembríos de papa en las orillas del lago Titicaca.



las cuales debajo de la tierra se dan y estas son comida de los indios y secándolas y curándolas hacen de ellas lo que llaman chuño que es el pan y sustento de aquella tierra¹⁴. Ninguna cosa tiene el Perú de mayor riqueza y ventaja, que es el ganado de la tierra, que los nuestros llaman carneros de las Indias, y los indios llaman, llama¹⁵.

1600-1625

Reginaldo de Lizárraga (Extremadura 1540?-Paraguay 1615) fue importante autoridad eclesiástica en Lima y en Chile. Desde 1572 hasta 1580 vivió en Chuquisaca. Escribió *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* (1605). Lizárraga desarrolló en su texto un minucioso levantamiento de los principales templos, monumentos e instituciones coloniales del virreinato. Destacó a Ayaviri, puerta de entrada al Collao:

*De aquí vamos al primer pueblo del Collao, llamado Ayavire, asaz ventoso y frío, pueblo grande y rico de ganado de la tierra, como lo son los demás de esta provincia*¹⁶.

El cronista hace referencia también a los uros para luego describir los pueblos que hay en las orillas del gran lago:

*Tomó la denominación esta laguna...por razón de una provincia así llamada Chucuito, la más rica del Collao... Aquí reside, a lo menos tiene su casa, el curaca principal y la justicia, con título de gobernador. Los pueblos sujetos son: a dos leguas, Acora; a tres, Hilavi; a Juli, cuatro; otras tantas a Pomata, y cinco a Cepita, que todas son 18 leguas. Son grandes y ricos de ganados de la tierra*¹⁷.

Lizárraga se detiene en Tiwanaku:

*donde vimos unas figuras de hombres de solo una piedra, tan grandes como gigantes y junto a ellas de muchachos, la cintura ceñida con un talabarte labrado... paredes no había altas, ni casa cubierta, ocupará este edificio más que cuatro cuadras en torno. No saben estos indios quien las edificó ni de donde se trajeron aquellas piedras porque a muchas leguas a la redonda no se halla tal cantera*¹⁸.

Diego de Ocaña (Castilla 1565-México 1608), fraile de los jerónimos, es el primero que combinó la crónica propiamente dicha con las ilustraciones de su propia mano (Fig. 8), que lo convierten en el primer cronista ilustrador del Perú. Hizo un largo periplo americano, cuyo resultado fue la *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo* (1605). Abre Ocaña su capítulo del Collao con una curiosa comparación entre vírgenes:

*Es una imagen (la de la Virgen de Copacabana) muy parecida en todo a Nuestra Señora de Guadalupe en las facciones del rostro, y del mismo altar que nuestra imagen, porque sacando yo una medida que traía conmigo de Nuestra Señora de Guadalupe, la medí con esta imagen de Copacabana y no tuvo la una más de la otra...*¹⁹.

Hace referencia a la coca y al transporte de bienes que pasaba por el Titicaca con rumbo a Potosí:





◀ Fig. 8. Indio colla. Diego de Ocaña. 1565.

▲ Fig. 9. Inga Lloque Yupanqui. Folio 26v. *Historia general del Perú*. Martín de Murúa, ca. 1614. Acuarela. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

por allí (el Lago) pasa todo el trato del Perú a Potosí, las recuas de los arrieros y todos los carneros que van de Arequipa cargados de vino, y los que van del Cuzco con harinas y maíz y con los cestos de la coca, que es una hierba que los indios traen en la boca todo el día mascándola, con cuyo frescor se sustentan los que trabajan en las minas de Potosí.²⁰

La «laguna Chucuito» y Tiwanaku son los dos puntos de su mayor atracción. Refiere que quien trasladó las piedras al centro fue Zupay «que así llamaban al demonio»²¹ tanto por el agua como por el aire. El autor estaba convencido (parte de la tradición oral referida por los naturales de la zona) de que en algún tiempo vivieron allí gigantes. De Carabuco dice que fue el lugar donde queda testimonio de las prédicas de San Bartolomé (vinculado a la leyenda de Tunupa) que dejó una cruz con tres clavos de cobre «de la cual cruz yo llevo conmigo a España una raja pequeña, por los muchos milagros que Dios obra por ella»²².

El «Inca» Garcilaso de la Vega (Perú 1539-Andalucía 1616) al ser el primer mestizo que escribió sobre el Perú se convirtió casi en una leyenda, glorificando el pasado incaico del Perú. Pasó cincuenta años en España donde murió y es allí donde escribió *Comentarios reales de los incas* (1609). A diferencia

de sus predecesores, decía escribir desde la óptica de un indio.

La principal tradición (de las cuatro versiones existentes) sobre el nacimiento del imperio incaico está apoyada en la narración de Garcilaso:

Con esta orden y mandato puso nuestro padre el sol estos dos hijos en la laguna Titicaca... y les dijo que fuesen por do quisiesen... procurasen hincar en el suelo una barrilla de oro, de media vara en largo y dos dedos de grueso... que donde aquella barra se les hundiese... allí quería el sol nuestro padre que parasen e hiciesen su asiento y corte»²³.

Al referir la conquista del Collao que atribuyó erradamente a Lloque Yupanqui, escribió (Fig 9):

sufría (el inca) la desvergüenza de los bárbaros, y mandaba a los suyos que atendiesen apretarlos en el cerco, si fuese posible sin llegar a las manos. Más los de Ayauri tomando ánimo de la benignidad del inca, y atribuyéndole cobardía se mostraban de día en día más duros en reducirse, y más feroces en la pelea»²⁴. La idea de Garcilaso es que el espíritu civilizador en el Collao lo trajeron los incas: que las mujeres antes de casarse podían ser cuan malas quisiesen de sus personas, y las más disolutas se casaban más aína, como que fuese mayor calidad haber sido malísima. Todo lo cual quitaron los reyes incas»²⁵.

Sobre la fauna del lago hace una descripción detallada:

En la gran laguna Titicaca se cría mucho pescado, que aunque parece que es de la misma forma del pescado de los ríos, le llaman los indios suchi,

por diferenciarlo del otro. Es muy gordo, que para freírle no es menester otro graso que el suyo; también se cría en aquel lago otro pescadillo que los castellanos llaman bogas; el nombre de los indios se me ha olvidado; es muy chico y ruin, de mal gusto y peor talle₂₆.

Juan de Santa Cruz Pachacuti (Perú 1585-Perú ¿?) es el primero de los cronistas indígenas del Perú y el único de origen aimara, autor de la *Relación de antigüedades deste reyno del Perú* (1613). Santa Cruz Pachacuti muestra una visión genuinamente indígena. Su ubicación de la leyenda de Tunupa en el Collao es muy precisa:

Este barón llamado Thonapa dizen que anduvo por todas aquellas provincias de los Collasuyos, predicándoles sin descansar, hasta que vn día entraron al pueblo de Yamquesupa, pueblo principal, en donde fueron echados el barón con gran afrenta e vituperio₂₇. Sobre la conquista del Collasuyo refiere: «los Collas para dar espanto a la gente del ynga, comienza a cantar, colgando ocho tambores en quatro maderas, todos vestidos de oro y plumería y plata, y los del ynga mucho más, y comienza a cantar, y otra mitad lo combate otra vez... y así el Chuchicapac (líder colla) se viste con bestidos de mugeres y sus capitanes salen rompiendo a vn lugar del cercado y se va a la provincia de los lupacas₂₈.

La breve crónica de Santa Cruz Pachacuti es una profesión de fe mezclada con un lenguaje en el que el castellano está construido con alma aimara.

Guamán Poma de Ayala (Perú, 1556-Perú, ¿?) es ya una figura mundial por tres razones: ser indígena, la extraordinaria serie de dibujos que son el corazón de su obra, y la mirada crítica al proceso de conquista. *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) es por ello un clásico.

Las referencias al Titicaca son puntuales, pero las menciones al Collasuyo son muy abundantes, encontrándose entre los lugares más citados de toda su obra. Sobre el Titicaca la cita más relevante es aquella que lo menciona como divinidad, dice:

sacrificauan en el mes de Capac Ynti Raymi el Ynga y su muger, a Quilla Raymi, y sus hijos Chuqui Ylla, Chasca Cuyllor, y su dios uaca, Uana Cauri Urco, y Tanbo Toco y Titi Caca₂₉.

El cronista hace referencia a la fiesta en el Collao y al texto de una canción apologetica:

La fiesta de los Colla Suyos desde el Cuzco cantan y dansan. Dize el curaca principal: Quirquiscatan mallco (cantamos y bailamos, rey)...Charca, Choquiuito, Chuiquiyapo y todo Hatun Colla, Uro Colla. Comiensa, tocan el tanbor y cantan las señoras y doncellas. Dize acá: ... (rey, sagrado Qolla, (¿?) hermano Qolla, decía sagrado decía desde el Inca, desde el lado rey decía sagrado...Desta manera procigue todo el cantar y fiesta de todo Colla cada uno su natural cantar, cada aylo hasta los yndios de Chiriuana, Tucumán y Parauay₃₀.

La visión de Guamán penetra a fondo en el interior del espíritu indígena. Habla también de la guerra:

el quinto capitán Auqui Topa Ynga Yupanqui fue ualeroso capitán que mató muy muchos yndios y capitanes y principales. A sus enemigos cortaua



▲ Fig. 10. Topa Amaru Inca, segundo capitán. Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [147] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▶ Fig. 11. Virgen de Copacabana. Grabado. Alonso Ramos Gavilán, ¿1570?

▶ Fig. 12. Santuario de Copacabana, Bolivia.



las causas para lo presentar a su padre Capac Yupanqui Ynga para que lo uiese y se holgase de la Vitoria de su hijo (Fig. 10)³¹.

Martín de Murúa (País Vasco 1550-¿?), fraile mercedario, pasó parte de su vida religiosa a orillas del Titicaca como cura doctrinero. Su obra *Historia general del Perú, dinastía de los incas* (1613-1616), está fechada en La Plata (Sucre). Ilustró su crónica con finos retratos de incas y coyas. El autor hace una interesante referencia a las cuestiones religiosas de los collas antes de la conquista:

En la provincia del Collao... tenían por opinión que es cosa y peccado muy graue y notable encubrir quando se confezauan, algún peccado y los confesores los aberigauan... y lo castigauan con dalle en las espaldas cantidad de golpes con una piedra, hasta que lo declaran todo y entonces le dauan penitencia y havían sacrificios por sus peccados³².

La crónica es abundante en la descripción de la estructura política, económica y social del incario.

Alonso Ramos Gavilán (Perú 1570-Perú ¿?), religioso agustino, tenía particular devoción a la Virgen de Copacabana y su afán de divulgar su figura fue la razón de su trabajo intelectual y de su labor como sacerdote. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), es una relación histórica del periodo incaico que tiene siempre como centro al lago Titicaca (Figs. 11, 12).

Ramos hace una descripción de un ídolo concreto:

Este ídolo Copacabana estava en el mismo pueblo... era de piedra azul vistosa, y no tenía más de la figura de un rostro humano, destroncado de pies y manos... miraba aqieste ídolo al templo del sol como dando a entender que de ay venía el bien³³.



Celebra el autor que Dios escogiera este lugar como adoratorio de la Virgen:

permitir que aún con su ofensa fuese célebre el lugar de Copacabana, porque su madre no asistiese en lugar, que no uviessse siempre sido venerado³⁴. La superposición de adoratorios no es casual y tiene que ver con el proceso de imbricación cultural y religiosa del mundo indígena y el mundo colonial. Ramos hace también una cita que ratifica que el Lago mismo es un dios venerado: Respondió la india (criada en el Lago toda su vida) que su Dios era aquella laguna, que le dava el pescado que comía, y el cochuchu que se coxe en sus orillas y la totora con que cubría su desnudez...³⁵.

1625-1650

Antonio Vásquez de Espinoza (Andalucía 1570?-Andalucía 1630), carmelita descalzo, vivió varios años en América. Su obra más importante es *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (1629). Es notable su cita de un indígena que hoy es famoso como autor de la imagen de la Virgen de Copacabana, Francisco Tito Yupanqui

... Hauía en ella (Copacabana) vn indio escultor, sinsero, y buen cristiano, el qual auiendo hecho entre otras imágenes esta milagrosa... de Nuestra Señora... La qual por ni estar bien acabada, o por diuina providencia... no halló, quien se la comprasse... pensativo se resoluo ponerla en la iglesia de su pueblo diciéndole Madre de Dios, yo soy vn pobre indio no alcanso, ni puedo mas vos así poderosa... para volueros muy linda y hermosa, como estais en el cielo...³⁶.

▼ Fig. 13. Hermosa vista del lago, Bolivia.

► Fig. 14. Antonio de la Calancha, *Crónica Moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú*, Barcelona, 1639. John Carter Brown Library.





Fray Antonio de la Calancha (Perú, hoy Bolivia 1584-Perú 1654), nacido en La Plata (Sucre), es el único de las quince figuras escogidas que nació en lo que hoy es territorio boliviano. Sacerdote agustino, escribió la monumental *Coronica Moralizada* (1631) (Fig. 14).

Sobre el calendario de los collas, Calancha hace estas consideraciones:

*El año que ellos llaman Huata, y los aymaraes i los Collas Mara, comenzaba (desde que así lo ordenó el Rey Inga Pachacútec) del mes que corresponde a nuestro Diciembre. I antes deste Rey comenzaba desde Enero, no como le informaron a Diego Fernández... el que dice que comenzaba el año por junio, puede ser que en algún Reyno destos fuera del Cuzco, se contase así... Pero estos indios lo comenzaban por Diciembre.*³⁷

Continúa Calancha refiriéndose a los indios collas de Pucarani y sus idolatrías:

*Por ser aquellos indios contumaces idólatras, grandes agoreros, continuos supersticiosos i hechiceros diabólicos; teniálos el Demonio tan ciego con sus respuestas y oráculos, que los engañava con mentiras ridículas pues cuando les faltaban comidas i era el año estéril, les decía que sacasen cántaros de agua de una laguna que está junto al cerro, y que con cierta ceremonia se la ofreciesen derramándola sobre la tierra que avían de sembrar y que sacrificasen muchos carneros, degollándolos en las mismas faldas del cerro, esparciendo sangre fresca de criaturas, y de cuyes, y otras cosa que más estimavan.*³⁸ Tradición prehispánica que pervivió en la colonia y en el periodo republicano.

Bernabé Cobo (Andalucía 1582-Lima 1657) fue un verdadero naturalista. Sacerdote jesuita, en 1615 fue enviado a Juli en las orillas del Lago Sagrado. Su obra magna fue *Historia del Nuevo Mundo* (1640), un verdadero compendio de la flora y la fauna del virreinato. Cobo hace notables reflexiones en torno a las peculiaridades de las tierras collas:

*se incluyen en él las grandes (sierras) llamadas del Collao y muchos valles y laderas que son de la misma calidad; y la más sana del Perú, donde viven mucho los hombres, así los españoles como los indios; porque en ninguna parte de este reyno, he visto menos enfermos ni mayor número de indios viejos de más de cien años.*³⁹ Sobre las características de las gigantescas montañas de los Andes dice: *cuánta sea la altura desta tan levantada sierra, que verdaderamente es extraña e incomparable... saca que tiene de alto esta sierra por línea perpendicular legua y media desde sus cumbres más empinadas hasta lo más bajo, que viene a estar casi a un peso con las riberas de la mar.*⁴⁰

La dimensión abrumadora de la naturaleza en América es retratada con notable fidelidad y admiración por este cronista.

La lectura profunda de las crónicas del primer siglo de la conquista y colonización, permite un conocimiento detallado y caleidoscópico del lago Titicaca (Fig. 13), el que –todos coinciden– fue uno de los puntos nodales para la construcción de las culturas andinas del conjunto de las tierras del Perú en el periodo prehispánico y del virreinato en el periodo colonial.

► Páginas siguientes: Patio de la Casa Diez de Medina, hoy Museo Nacional de Arte. La Paz.





Encuentro de culturas



Arquitectura en torno al lago Titicaca

Todo grupo humano crea su propia arquitectura con rasgos que la caracterizan: así las civilizaciones andinas son autónomas, hasta el momento de la conquista, con formas propias que las definen. En el siglo XVI sobre ellas penetra, a través de España, la cultura occidental; este impacto se siente en lo que fue el Imperio Incaico, el que a su vez había asimilado culturas anteriores como la Colla y la de Tiwanaku. Inmediatamente después de la llegada de los europeos, el remanente del arte indígena es escaso pero con el correr del tiempo esta influencia no disminuye sino que aumenta hasta hacerse tan fuerte que en el siglo XVIII es la determinante principal.

Por su parte, el cristianismo tuvo que adaptarse a las costumbres de los indígenas, quienes realizaban sus ceremonias a cielo abierto. La arquitectura española aceptó esta realidad y así nacieron, primero en México y después en los Andes, lo que se conoce como «conjuntos de atrio y posas» que consisten en un plaza abierta que antecede a la iglesia, plaza dentro de la cual se levantaban cuatro capillas. Tanto

◀ Fig. 1. Portada de la iglesia de Santo Domingo. La Paz.



en Bolivia como en el Perú quedan varios ejemplos de estas estructuras. Buena muestra de ello es la iglesia de Copacabana (Fig. 2).

Hay una diferencia entre las soluciones mexicanas y las andinas pues en los Andes se levanta una gran capilla abierta al centro del atrio a fin de velar, durante varios días, a los muertos. Esto se debe a la repugnancia que tenían los indígenas de dejar los cuerpos bajo tierra a merced de los gusanos pues estaban acostumbrados a la momificación. Pese a este paliativo, a principios de la colonia, los cuerpos una vez enterrados eran robados para llevarlos a los lejanos chullpares.

El atrio que antecedió a la iglesia también servía de mercado de manera que la misa se oficiaba desde un balcón. En Carabuco todavía existe el balcón; y en Copacabana se muestra otra forma de capilla abierta, consistente en un templete adosado a la iglesia.

En general, eran españoles y criollos los que realizaban la estructura ya que estaban acostumbrados a la construcción de bóvedas y los indígenas quedaban encargados del tallado de las portadas. En el periodo barroco la decoración era muy libre y admitía toda clase de seres míticos, follaje, astros, animales, etc., de manera que era posible expresarse sin llamar la atención de un público amigo de lo raro y de lo exótico. Así nace la decoración del siglo XVIII en lo que se conoce como «barroco mestizo» que se puede reunir en cuatro grupos:

- a) Flora y fauna tropical. Es una reminiscencia del control de los pisos ecológicos, sistema propio de los indígenas del altiplano que tenían enclaves en la selva, en la costa y en los valles.
- b) Motivos de ascendencia renacentista: Grutescos, sirenas, harpías, atlantes, etc. Sirenas en torno al lago pueden verse en las iglesias de Lampa, Puno y Asillo.

▲ Fig. 2. El Santuario de Copacabana. Perspectiva diseñada por A. Mesa y R. Galleguillos. Se distingue el atrio, la Capilla Miserere y el claustro, antes que se le pusiera un piso encima; también puede verse la capilla abierta o «capilla de indios» adosada a la portada de cabecera.

► Fig. 3. El presbiterio de la iglesia de Caquiaviri.



- c) Motivos precolombinos: El Sol, la Luna, monos (que eran dioses de las construcciones), máscaras, etc.
- d) Elementos que responden a la tradición cristiana y a sus antecedentes bíblicos: Ángeles y símbolos de María y José. Además se introduce la columna salomónica.

La zona en torno al lago Titicaca en un principio estuvo adoctrinada por dominicos, quienes fueron retirados por el virrey Toledo, y las doctrinas entregadas a curas seculares y a los jesuitas, como en el caso de Juli (Perú). A los agustinos se les entregó Copacabana (Bolivia). La zona de Pacajes donde están Tiwanaku, Jesús de Machaca y Caquiaviri, estuvieron a cargo de los franciscanos.

Al hacer un seguimiento cronológico tenemos las siguientes iglesias:

La iglesia de Caquiaviri, situada en tierras de los Pacajes, es uno de los templos más antiguos de la Audiencia de Charcas. La construyeron los franciscanos hacia 1560. La nave es alargada y sobre el presbiterio hay una bóveda gótica de crucería (Fig. 3). La portada es muy sencilla, en base a pilastras y frontón triangular; corresponde al periodo renacentista. Tal vez intervino en este templo el arquitecto Juan Tinoco₁ a quién se contrató, a fines del siglo XVI, para hacer varias iglesias en la zona de Pacajes. La





iglesia de Caquiaviri muestra restos de un atrio en el que quedaba una posa de planta circular. Son notables en el interior del templo los lienzos de las «Postrimerías» (Muerte, Juicio, Infierno y Gloria) pintados el año de 1739.

También pertenecen al último momento del renacimiento las iglesias de Carabuco y Ancoraimes, muy similares a la de Caquiaviri. Ambas están situadas a orillas del lago Titicaca. La iglesia de Ancoraimes tiene la estructura característica del siglo XVI, la portada de cabecera es de ladrillo, muy similar a la de Caquiaviri. No sabemos si es obra de Tinoco o del maestro Santiago de la Vaca y el oficial de canteros Pedro de Olazárraga², pues estos dos últimos, que trabajaron en la ciudad de La Paz, también fueron contratados para trabajar en la zona rural. Lo más notable de esta iglesia es el retablo del siglo XVI que se guarda en ella, obra del escultor Gómez Hernández Galván³. Está decorado con santos franciscanos, lo que hace suponer que es el antiguo retablo de San Francisco de La Paz.

La iglesia de Carabuco originalmente fue edificada a fines del siglo XVI y fue intervenida en 1765 junto con la torre. Pagó los trabajos de restauración el cacique Agustín Siñani. La pintura mural del baptisterio y sacristía, que son de fines del



◀ Fig. 4. Iglesia de Carabuco. Vista del baptisterio con pintura mural que imita la arquitectura.

◀ Fig. 5. El Infierno (detalle), José López de los Ríos. Óleo sobre lienzo. 1684. Iglesia de Carabuco. La Paz, Bolivia.

▲ Fig. 6. Altar Mayor de la iglesia de Carabuco.

siglo XVIII, tratan de imitar la decoración arquitectónica (Figs. 4, 5, 6). La pintura del coro muestra el momento en que Hércules visita el santuario de Delfos para consultar a Apolo sobre su destino. El pintor ha representado a los dos dioses –ambos matadores de saurios– junto a dos santos que también luchan contra dragones, ellos son San Jorge y San Miguel⁴.

Siñani muestra su ideología en los murales pues se señala en ellos que hay que acatar el orden establecido. Así Hércules acepta, ante Apolo, que su hermano mellizo Euristeo sea rey en tanto que él pone su fuerza para vencer las pasiones, por lo que es modelo del caballero cristiano. Finalmente, en los murales está representado el bautizo del primer cacique de Carabuco. Agustín Siñani murió luchando por el rey de España en 1781, frente a las tropas de Andrés Amaru.

La iglesia de Carabuco, además de la pintura mural, tiene una excelente serie sobre las «postrimerías» pintada por José López de los Ríos en 1684, que fue encomendada por el párroco José de Arellano. En ella se muestra a los indígenas bailando con los demonios que van vestidos con el *uncu aimara*⁵. Es la parte que hace referencia al pecado de idolatría.

La iglesia de Tiahuanaco, situada en la zona de Pacajes, fue concluida en 1612. De nave única, tiene ábside ochavado más dos portadas que corresponden al renacimiento purista (Fig. 7). La principal tiene columnas jónicas sobre una base decorada con monos y máscaras, carece de frontón y la rematan dos estatuas de San Pedro y San Pablo. La presencia del mono en la base de las columnas (o como ocurre en Laja junto a ellas) se debe a un mito precolombino (Fig. 8). El extirpador José de Arriaga en su libro *Extirpación de la idolatría en el Perú* (1621) nos dice que en la campaña en Huarochirí, los padres Dávila y Cuevas al ver monos en las iglesias se percataron de que había en ellos algo relacionado con la idolatría. El texto es el siguiente: «en las ventanas de una iglesia echamos de ver muy al acaso, que estaban dos micos de madera y sospechando lo que era, se averiguó que los reverenciaban, porque sustentasen el edificio, y tenían sobre ello una larga fábula». Lamentablemente, el autor no nos dice cuál era la fábula, pero el texto explica por qué los monos están



- ◀ Fig. 7. Portada de la iglesia de Tiahuanaco.
- ▲ Fig. 8. Detalle de la portada que muestra un mono en la base de la columna.
- ▶ Fig. 9. Iglesia de Laja.
- ▶ Fig. 10. Detalle de la portada donde vemos a un mono junto a la columna.



siempre asociados a las columnas que sustentan el edificio. Incorporado el mono a la arquitectura virreinal desde muy temprano, persiste hasta el siglo XVIII. En 1680 se los representa en la portada de Laja junto a un águila bicéfala y al lado de las columnas de la portada principal (Figs. 9, 10); también hay monos aferrados a las columnas salomónicas del sotocoro de Santa Cruz de Juli (Puno), (véase la figura 14 de la pág. 190). Finalmente, la iglesia de Tiahuanaco muestra la unión de un elemento gótico con un motivo indígena en las 28 gárgolas con cabezas de puma que decoran los muros exteriores.

La torre tiene un paso almenado. Quedan restos del atrio cuyo acceso está flanqueado por dos monolitos que responden al estilo Pucara. La iglesia en su interior tiene púlpito y retablos del siglo XVIII, pintura mural en la bóveda central, más una serie donada por el cacique Paxi Pati.





11



12



13



◀ Fig. 11. Atrio de Copacabana con la Capilla Miserere al centro y dos posas al fondo.

◀ Fig. 12. Torre de la iglesia de Copacabana.

◀ Fig. 13. Maqueta de la iglesia de Copacabana.

▲ Fig. 14. La Virgen de Copacabana tallada por Francisco Tito Yupanqui en 1584.

▶ Fig. 15. Estela procedente del lago Titicaca (Museo de Puno) que da una idea de cómo pudo ser el «dios Copacabana».

El monumento mejor conservado es el Santuario de Copacabana (Fig. 11), desde donde se divisa la isla del Sol espacio que fue sacralizado por los incas quienes al llegar a orillas del Titicaca se encontraron con culturas más antiguas que la suya, como la puquina, la aimara y la uru; estos últimos adoraban a un ídolo que tenía rostro humano y cuerpo de pez (Fig. 15), llamado «Copacabana»⁷. Al parecer se trata de la representación antropomorfa del pez llamado *suche* que vive en el fango y que tiene el cuerpo atigrado; su aspecto es el de una serpiente con caracteres felinos. Los doctrineros españoles lo identificaron con Dagón, dios de los fenicios.

En Copacabana se rendía culto tanto a este ídolo como al Sol, a quien se le edificó un templo y se le dedicó una de las islas, la otra fue consagrada a la Luna donde se instaló un recinto para recogimiento de mujeres destinadas al ritual y a los sacrificios. Después de la conquista en Copacabana fue entronizada la Virgen (Fig. 14), imaginándola como vencedora de la serpiente y, en términos andinos, vencedora del dios Copacabana.

La iglesia inicialmente (1553) fue atendida por los dominicos pero el virrey Toledo entregó la zona a curas seculares y a los jesuitas que se instalaron en Juli, donde trabajó el lingüista Ludovico Bertonio, autor de un diccionario aimara, y el pintor italiano Bernardo Bitti. Copacabana fue entregada a los agustinos en 1589.

La actual iglesia de Copacabana se empezó a construir el año de 1631 por orden del prior fray Miguel de Torquemada, y se concluyó en 1651. Finalmente, Diego de Tebes Manrique mandó a hacer el atrio.

No sabemos con exactitud quienes fueron los arquitectos de esta singular obra pero tal vez tenemos que pensar en algún teórico que retomó la idea del templo cristiano como reflejo del templo de

Jerusalén. Esta relación ya se percibe en la crónica que escribe Ramos Gavilán (1621) (Fig. 13)⁸.

En 1637 pasa por Copacabana el agustino Fernando de Valverde quien había construido un santuario denominado de «Jerusalén» en el Convento de la Encarnación de Lima, el cual rememoraba el templo israelita. La afición de Valverde por la arquitectura, más el hecho de que pasara por Copacabana cuando estaba en el inicio de su construcción, nos hace suponer que él participó en la creación del conjunto arquitectónico que hoy conocemos.

En el poema que Valverde escribe sobre Copacabana se relata como los ángeles, entre ellos Gabriel y Baraquiel, vencen a los antiguos dioses como el Sol y el Viento (Eolo), mostrando hasta qué punto este agustino estaba conciente del valor simbólico del santuario donde el cristianismo desplaza a los antiguos dioses en nombre



de María. En 1584 se entroniza la imagen de la Virgen con el patrocinio de los indios. La imagen fue tallada por Francisco Tito Yupanqui.

Frente a la iglesia había un Beaterio de Indias como una reminiscencia cristiana del *acllahuasi* (recogimiento de mujeres dedicadas al culto del Sol) y un hospital, ambas construcciones han desaparecido. También cerca de la iglesia estaba la hospedería de españoles que ya no existe, sin embargo queda la hospedería de indios (Fig. 17). Sobre el cerro Llallagua, al pie del cual se reclusión las mujeres que iban a ser sacrificadas, se colocó un calvario.

En los siglos XVI y XVII varios tratados europeos de arquitectura como los de Arias Montano, Villalpando y Caramuel planteaban el templo de Jerusalén como modelo de la iglesia cristiana. En el fondo era una propuesta conceptual ya que el edificio poco tenía que ver con el templo de Salomón.

El agustino Antonio de la Calancha hace paralelos entre la Biblia y Copacabana. El texto dice: «Solo hallo en los dos ídolos, Dagón y Copacabana, una diferencia, que a Dagón le quito la cabeza en manos el Arca de Dios cuando la pusieron a su lado, y quedo un tronco ignominioso. Pero el ídolo de Copacabana ya estaba sin pies ni manos, tronco bruto y pez feo, porque no aguardo el cielo a que entrase el Arca Divina, María sacrosanta, a descuartizarlo...». Copacabana se constituyó en el modelo de algunas iglesias andinas, pudiéndose citar dos de ellas: el Santuario de Cocharcas y Copacabana de Andamarca que queda sobre el lago Poopó, en el departamento de Oruro (Bolivia).

En Copacabana, la portada de cabecera se compone de columnas dóricas y la portada lateral, que es posterior, responde a un espíritu barroco. El claustro tiene arcadas sobre columnas de estilo jónico y cada tramo se cubre con una pequeña cúpula, lo que proporcionaba sabor oriental al conjunto. En el atrio, cercado de un muro coronado de almenas, hay cuatro capillas posas y se conserva en el centro la monumental Capilla Miserere. Estas cinco capillas tienen planta cuadrada y están cubiertas con cúpulas de media naranja, revestidas



16



17

▲ Fig. 16. La iglesia de Jesús de Machaca.

◀ Fig. 17. Copacabana. Patio principal de la Hospedería de Indios.

▶ Fig. 18. Detalle de la portada de cabecera en la iglesia de Jesús de Machaca.



exteriormente con azulejos como ocurre con las cubiertas del templo (Fig. 12). Se conserva la Capilla Abierta o Capilla de Indios, que aún puede verse adosada a la nave de la iglesia.

Laja, situada en el camino que va de La Paz a Tiahuanaco tiene una iglesia cuya planta se levantó poco antes de 1680; entonces se abre el espacio delante del presbiterio. La portada tiene un par de columnas salomónicas y cuatro relieves que representan monos y águilas bicéfalas, elementos que anuncian la aparición del estilo mestizo. Laja tiene dos airosas espadañas y una cúpula que conserva parte de su cubierta de azulejos de color verde intenso.

En la diócesis de La Paz se elevaron numerosos templos en el siglo XVII, fuera del de Copacabana, así tenemos el del Peñas. La iglesia es recordada porque frente a ella murió descuartizado Tupac Katari, que conjuntamente con el cuzqueño Tupac Amaru lideró el levantamiento de 1781.

Mucho más importante es el templo de Jesús de Machaca, situado en la región de Pacajes (Fig. 16). Su iglesia es de nave única con cúpula sobre el crucero. La portada lateral es sobria y la portada de cabecera se decora con dos máscaras de inspiración preco-



lombina (Fig. 18). El atrio, con capillas posas, tiene entrada por dos arcos de piedra ya dieciochescos. Jesús de Machaca es un conjunto tan completo como el de Copacabana, aunque mucho más sencillo. La iglesia se concluyó en 1706 y fue levantada gracias a la contribución de los caciques Guarachi¹⁰. En la terminación intervino como mecenas José Fernández Guarachi junto con el cura Juan Antonio de las Infantas Mogrovejo. Los retratos de ambos figuran en los dos cuadros que Juan Ramos pintó para el presbiterio, representando el «Triunfo del Nombre de Jesús» y el «Triunfo de María».

Entre los maestros que intervinieron en la construcción están Alonso Calli, maestro albañil, natural de Machaca y Juan Quispe Guamán, natural de Cusco, quien había intervenido en la edificación de varios templos cusqueños, por lo tanto era hombre de experiencia.

A fines del siglo XVIII, las portadas de las iglesias se hacen más sobrias conservando la decoración solo en fustes, jambas y cornisas. Asimismo, se empiezan a construir iglesias monumentales todas de bóveda y sillar; tal es el caso de la iglesia de Guaqui (Figs. 19, 20), a orillas del lago Titicaca, que fue edificada entre los años 1784 y 1788, gracias a los donativos del cacique Limachi. Es de una sola nave con dos torres a los pies, la nave y el presbiterio se cubren con cañón corrido. Todo el edificio es de piedra labrada, conservándose sobre las cornisas y pilastras la policromía que imita follajería. La portada principal conserva mucho del estilo mestizo pues tiene la clásica composición de retablo. Un gran arco protege el conjunto. La iglesia de Guaqui tiene en el presbiterio cuatro lienzos que muestran escenas de la vida de Santiago apóstol, patrón de la iglesia.

La ciudad de La Paz

Dentro de nuestro estudio hay dos ciudades que participan de la arquitectura de la zona, Puno en el Perú y La Paz en Bolivia; esta última en el transcurso de su historia se convirtió en sede del gobierno y los edificios de la época virreinal son pocos y están inmersos en la urbe moderna. Son dos los edificios religiosos más significativos: Santo Domingo y San Francisco; existen, además, varias residencias importantes hoy convertidas en museos.

La iglesia de Santo Domingo (véase la Figura 1 de la pág. 160) fue reedificada en el siglo XVIII. La portada se puede datar hacia 1760. Esta iglesia tiene tres naves,





◀ Fig. 19. Iglesia de Guaqui.

◀ Fig. 20. Portada de la iglesia de Guaqui.

▲ Fig. 21. Portada de la iglesia de San Francisco, La Paz.

▶ Fig. 22. Tallado de la columna de San Francisco.

▶ Fig. 23. Detalle de la portada lateral que decora las columnas con el rostro de un indígena en la iglesia de San Francisco.



cúpula en el crucero y el presbiterio se cubre con crucería gótica. Su portada está compuesta como un gran retablo; en el cuerpo inferior la puerta de ingreso tiene arco trebolado, más dos hornacinas laterales con columnas salomónicas. En el segundo piso se abre una ventana flanqueada por relieves que muestran grandes loros (Fig. 24) y algunas papayas, típica decoración en base a la flora y fauna tropical que recuerda el contacto del altiplano con las zonas bajas.

Los franciscanos fueron primeros en llegar a Charcas. Estuvieron en el altiplano antes de la fundación de la ciudad de La Paz; entre ellos venía fray Francisco Morales que fundó el Convento de San Francisco en 1548. La relación del cronista fray Diego de Mendoza dice: «El sitio es de los mas sano de la ciudad, a la ribera del río, con un hermoso puente de cal y canto, que hizo el convento para el pasaje y comunicación del pueblo.... La fábrica es llana sin arte....y alta....por caer en un barranco, como los demás edificios del pueblo»¹¹.

El templo y convento que se ven hoy, se levantaron en el siglo XVIII. La obra se comenzó en 1743 y el minero Diego de Baena fue quien donó la suma de seis mil pesos para ella. Por las fechas inscritas en las bóvedas podemos datar la construcción en 1772. El templo fue consagrado por el obispo Campos en 1784, aunque la fachada no se había concluido todavía (Fig. 21). No se conoce el nombre de los arquitectos o maestros de obras que intervinieron en la edificación, sin embargo los historiadores de arte como Buschiazzo, Marco Dorta y Wethey coinciden en afirmar que tiene relación estilística con la iglesia de Santiago de Pomata (departamento de Puno-Perú). La iglesia de San Francisco es de tres naves con cúpula en el crucero. La nave central se cubre con bóveda de cañón y las naves laterales con cúpulas elípticas. Toda la construcción es de piedra labrada. El claustro, que fue derruido, tenía arcos de medio punto sobre pilares. Lo mejor del templo es la portada principal en cuyo vano de ingreso tiene arco trilobulado y mascarones en las enjutas. Flanquean la puerta dos hornacinas y cuatro columnas salomónicas que descansan sobre bases decoradas con monstruos antropomorfos. Podemos ver en Sica-Sica y en Pomata una solución similar. A las naves laterales se accede por dos portadas cuyas columnas están decoradas con rostros de indígenas (Figs. 22, 23).

En la ciudad de La Paz donde las portadas interiores de las casas señoriales tienen tanta o más relevancia que la portada exterior existe un edificio fechado que se conoce como la «Casa de 1768». Exteriormente ha sido reformada quedando y solamente una logia de piedra labrada que da a la calle. Los arcos del patio son de medio punto sobre pilares decorados con rosetas y argollas.

El Palacio Diez de Medina data de 1775 y hoy alberga al Museo Nacional de Arte; tiene dos patios y consta de tres plantas (véase la figura de las págs. 158-159), a la inferior se accede por la calle lateral atravesando previamente un zaguán. A la izquierda quedan las bodegas y dependencias destinadas a depósitos y habitaciones de servicio. A la planta de honor se llega por la escalera del patio de piedra berenguela (nombre local para el alabastro). La casa tiene ex-



▲ Fig. 24. Detalle de la portada de la iglesia de Santo Domingo con uno de los loros que flanquean la ventana central.

► Fig. 25. Portada interior del Palacio de Villaverde, hoy Museo de Etnografía y Folklore. La Paz.



teriormente una gran portada barroca de tres cuerpos, y en la esquina sobre la Plaza Mayor (hoy Plaza Murillo) hay una logia, o galería abierta. El patio, con sus arcadas de piedra en los tres pisos, es la parte más importante del edificio que muestra un concepto renacentista del espacio; la portada interior es el punto focal de este espacio.

El Palacio de los Marqueses de Villaverde (hoy Museo de Etnografía y Folklore) se puede fechar entre 1776-1790. La portada interior tiene un arco de medio punto con las enjutas y jambas decoradas, frontón mixtilíneo remata el todo y dentro de él hay un escudo nobiliario con el mote: «Mi espada se quebrará más mi fe no faltará» (Fig.25). La parte de la arquería existente muestra el estilo característico de la ciudad con amplios arcos sobre pilastras. El conjunto se decora con motivos vegetales. A esta casona se ha traído el balcón de madera existente en una casa, hoy derruida, siendo el único balcón colonial de la ciudad que se conservaba; de la misma casa se trajo la pequeña portada que da ingreso a la parte moderna del museo.




VENECIA DE LOS ANDES
INIGODES CONCHAS
SANTA ANA DE TACNA
SANTA ANA DE TACNA

VENECIA DE LOS ANDES

138

Arquitectura virreinal



◀ Fig. 1. Portada de acceso desde la plaza a la iglesia de Santiago de Pomata, construcción iniciada en 1750. Al fondo se aprecia la portada lateral que lleva encima un frontón semicircular y la torre única de cubo liso.

La ocupación temprana de la zona del lago. La hoya del Titicaca se caracteriza como una llanura encerrada entre cadenas de montañas, que definen la cuenca con centro vital en el lago. A pesar de ubicarse en la puna, donde el medio es hostil, su ecosistema permite que el agua atempere el ambiente, haciendo productivas las tierras próximas¹. Es sin duda un escenario geográfico sin parangón que fue propicio para el desarrollo humano.

En un período que se remonta a seis milenios a.C., cazadores y recolectores subsistían con recursos existentes en torno al lago. Gracias a los cultivos altoandinos, se hicieron sedentarios, iniciando la domesticación de camélidos. En el transcurso de ese proceso surgieron sociedades complejas como Pucará, que se convirtió en una de las culturas más importantes del altiplano, coexistiendo con Tiwanaku inicial.

Al declinar esta última civilización, otras formaciones surgieron en la cuenca, conocidas como señoríos aimaras, con economías basadas en el pastoreo y



2

agricultura. A mediados del siglo XV los incas sometieron esos territorios, en su expansión por el Collasuyu₂.

Después de los sucesos de Cajamarca y una vez que Pizarro ocupó el Cusco, envió a explorar el llamado lago de Chucuito. Fueron los primeros españoles en ver sus aguas y tomar posesión en nombre del rey₃. En años siguientes otros peninsulares promovieron la creación de una doctrina en la provincia de Copacabana₄.

La tradición cultural sumada al elevado número de pobladores, que según el censo dispuesto por el virrey Toledo, ascendía a 260,000 habitantes en la región inmediata al lago, determinaron el interés de las órdenes religiosas para extender su labor misional a esos territorios.

Órdenes religiosas y evangelización inicial

Al inicio de la colonización la corona española recurrió a órdenes religiosas para evangelizar a los nativos, al considerar insuficiente el número de clérigos ordinarios. Por esa razón frailes de diferentes órdenes llegaron a las Indias y fundaron comunidades.

La presencia de los predicadores dominicos se remonta a 1557, cuando fundaron su convento en Chucuito, seguido por el de Juli dos años después₅. Las doctrinas de indios controladas por ellos comprendían a prósperos agricultores y ganaderos, haciendo apetecible la administración de las mismas. Al negar la adjudicación de estas a los sacerdotes del clero diocesano, provocaron malestar y resentimiento. Por otra parte funcionarios cercanos al virrey Toledo, no veían

▲ Fig. 2. Fachada lateral de la iglesia de la Asunción de Chucuito, precedida por una galería con arcadas de adobe, separando el atrio. Al centro se observa la portada renacentista de gran calidad.



con agrado que los dominicos junto a la prédica del evangelio abogaran por los derechos indígenas.

Los informes de visitadores enviados por el virrey resultaron adversos para los dominicos y el propio Toledo se quejó al rey por demoras en las obras de las iglesias,⁶ afirmando que los religiosos volvían a España llevando dinero del trabajo de los indígenas, aunque cronistas posteriores desmintieron esas acusaciones.⁷

Finalmente los cargos formulados contra los predicadores determinaron que en 1572 sean retirados de las doctrinas. Para muchos investigadores la decisión obedeció a planes del virrey para administrar los recursos de la región, imponiendo el trabajo obligatorio de la mita y servicios forzados en las minas.⁸

El mismo virrey dispuso el sistema de reducciones, concentrándolos en centros poblados, para utilizar su mano de obra, imponerles el pago de tributos e impartirles la religión católica. Las doctrinas pasaron a jurisdicción de las diócesis, a través de clérigos y solo quedaron en el Collao los agustinos que conducían la de Copacabana y los jesuitas que se encargaron de las de Juli.

La Compañía de Jesús aceptó las cuatro doctrinas de Juli a partir de 1576, dedicándose a la evangelización. Con medidas elementales como la distribución de limosnas, organización de un hospital y un colegio se ganaron la cooperación de los indígenas y los misioneros aprendieron el idioma nativo para educar a los indígenas.⁹

Antecedentes peninsulares de la arquitectura religiosa

Antes de analizar la arquitectura religiosa en la región, es indispensable referirnos a los antecedentes españoles, cuyas expresiones fueron las que se trasladaron al Nuevo Mundo. En la península ibérica existió una tradición arraigada en el estilo gótico y en la tendencia mudéjar, vigentes hasta el siglo XV. Esta última producida por artífices musulmanes, perduró aún cuando ese grupo étnico se integró a la población cristiana. Cobró vigencia gracias a que sus ritos se elevaron a la categoría de mitos cristianos, contribuyendo a una hibridación estilística con el gótico.¹⁰ En las postrimerías del siglo XV empezó la influencia italiana, incrementándose el gusto por el clasicismo, sin desplazar las formas góticas y mudéjares del llamado gótico isabelino.

En torno a 1530 los modelos clásicos se generalizaron, gracias a una nueva generación que desarrolló concepciones «a lo romano», adoptando el nuevo lenguaje. No se produjeron cambios en las tipologías y se mantuvieron las plantas de tradición mudéjar con longitud acentuada y ábside poligonal. Exceptuando los grandes santuarios que se cubrían con bóvedas, se mantuvo la fórmula tradicional de utilizar madera en las cubiertas,¹¹ y se generalizó el empleo del arco triunfal entre la nave y la capilla mayor. El esquema de arco de triunfo romano, se convirtió en motivo de inspiración para las portadas.

La arquitectura española no fue ajena al movimiento estilístico surgido entre el Renacimiento y el Barroco, conocido como el Manierismo. Su afán por simbolismos, alegorías y contradicciones a los cánones clásicos, le deparó aceptación.¹²

La arquitectura renacentista en la zona del lago

Las obras de la etapa inicial del virreinato fueron producto de transculturación de modelos de la metrópoli, que se materializaban tratando de hacerlos compatibles con la realidad local. La adaptación se percibe comparando obras de la misma época, como los conventos de Guadalupe y Saña situados en la costa norte, con soluciones del altiplano. Los primeros fueron edificados empleando ladrillos en muros, portadas y bóvedas, ante la escasez de madera y piedra, mientras que en la zona del lago se optó por construir utilizando adobes, material con el que tanto los incas como los españoles estaban familiarizados. Los templos se edificaron con nave única alargada, continuando la tradición mudéjar y para adecuarse a las dimensiones de la madera disponible. Las cabeceras de las capillas mayores se hacía de forma ochavada y empleaban armaduras de madera rolliza, en el sistema de par y nudillo, formando techos a dos vertientes.

Por lo general los templos estaban localizados en espacios preferentes en las reducciones de indios. Tenían atrios amplios separados de la plaza por muros con arcos. Estos eran espacios sacralizados donde se hacían procesiones recorriendo capillas posas, y se efectuaban velatorios ante cruces permanentes, en capillas de la misericordia o miserere.

Caracterizaba a las iglesias la presencia de una portada en el muro de pies y otra a mitad del muro lateral. En el interior la nave estaba separada de la capilla mayor por un gran arco de medio punto y el muro apoyado encima del arco sobresalía, para que la cubierta del presbiterio se eleve a mayor altura.

Completaba el conjunto una sola torre, con base de piedra, campanarios de adobe y vanos elípticos. Las portadas de ese periodo hechas de ladrillos adoptaron la forma de arco de triunfo, pudiendo tener una o tres calles.

Los planos para construir los templos siguieron modelos de los tratadistas de arquitectura, de técnicas constructivas y de liturgia en las iglesias. Si bien eran



◀ Fig. 3. Fachada principal de la iglesia de San Pedro de Paucarcolla empezada a construir en 1562. Su portada renacentista sigue el esquema de arco de triunfo, con tres calles en un solo cuerpo, rematado con frontón triangular.

▶ Fig. 4. Fachada lateral de la iglesia de la Asunción de Juli, con su portada renacentista de principios del siglo XVII. Se observan la torre barroca y la portada de acceso al atrio, edificadas en el siglo siguiente.

▶ Fig. 5. Portada lateral de la iglesia de la Asunción de Chucuito, de estilo renacentista. Está compuesta con hornacinas superpuestas y medallones, entre las columnas y las jambas de la puerta, cuyo arco está decorado con recuadros rehundidos.



4

pocos los alarifes calificados que llegaban a lugares tan apartados, existían otros de menor rango que se ponían a disposición de los frailes. Era frecuente encontrar religiosos que habían aprendido el oficio, quienes interpretaban los tratados y dirigían obras.

Iglesias tempranas más destacadas

Entre los templos de la primera evangelización, destaca por ser el más antiguo, el de San Pedro de Paucarcolla, construido en 1562. Era de una sola nave, con muros de adobe y portadas de ladrillo, techado con armaduras de par y nudillo.

Su portada principal sigue el esquema de arco de triunfo, con tres calles rematadas por frontón triangular. Tiene cuatro ejes de pilastras cajeadas y en las calles laterales hornacinas con veneras y columnas abalaustradas con frontones encima.

El investigador Santiago Sebastián la considera obra manierista, debido a que el frontispicio no se apoya sobre las pilastras, originando sensación de inestabilidad.¹³

La iglesia sufrió daños durante la rebelión de Túpac Amaru (1780) y pese a que fue reparada, presentaba lesiones y tramos colapsados. En el siglo pasado fue reconstruida sin respetar sus características, conservando únicamente la fachada.¹⁴

En Chucuito sede de la orden de Santo Domingo desde 1553, se edificó la iglesia de la Asunción, de nave única, ábside ochavado y capillas en el crucero. Está situada paralela a la plaza, separada por un muro con arcos. Destacan la extensión de la nave, su altura interior y la portada lateral labrada en piedra, que tiene delante columnas de fuste estriado y hornacinas en dos niveles en las calles laterales. En el friso existen querubines intercalados con medallones, que también están presentes



5

en las enjutas del arco y entre las hornacinas de los lados. La rosca del arco llama la atención por sus dovelas rehundidas con círculos tallados al interior.

La portada de pies labrada en piedra es sobria y recuerda las de España, del período inicial del Renacimiento, con grandes dovelas formando el arco. Tiene encima un friso dórico con metopas continuas y frontón triangular. El coro sostenido por bóvedas vaídas es un agregado del siglo XVIII.

En la misma provincia se inició la construcción de la iglesia de Acora en 1567, con advocación a San Pedro y San Pablo, concluida en el siglo XVII. Tiene nave alargada y capillas simétricas cercanas al presbiterio.

Situada en lo alto de una colina, conserva una portada lateral similar a la de Paucarcolla, con tres calles. La central más ancha tiene la rosca del arco apoyada sobre pilastras cajeadas. Estrechas hornacinas con veneras y pequeñas columnas abalaustradas ornamentan las calles laterales y sobre ellas existen frontones y escudos dominicos.

No menos destacada es la portada de pies, con vano en arco de medio punto, cuya rosca y pilares son también rehundidos. Medallones en relieve ocupan las enjutas y la cornisa se apoya en pequeños canes de cerámica, mostrando en el friso lacerías mudéjares entrelazadas formando octógonos.

La iglesia de San Miguel Arcángel de llave iniciada en 1567, mantiene el esquema de planta alargada, capillas simétricas que le dan aspecto cruciforme y muro testero quebrado en tres tramos. Junto a la portada de pies se eleva la torre con campanarios elípticos. La referida portada carece de frontón, existiendo la posibilidad de que haya sido retirado para abrir una ventana, como supone San Cristóbal¹⁵. A diferencia de otras portadas de una sola calle, la rosca del arco no está rehundida, sino destacada por una archivolta. Tiene medallones en las enjutas y friso carente de decoración.

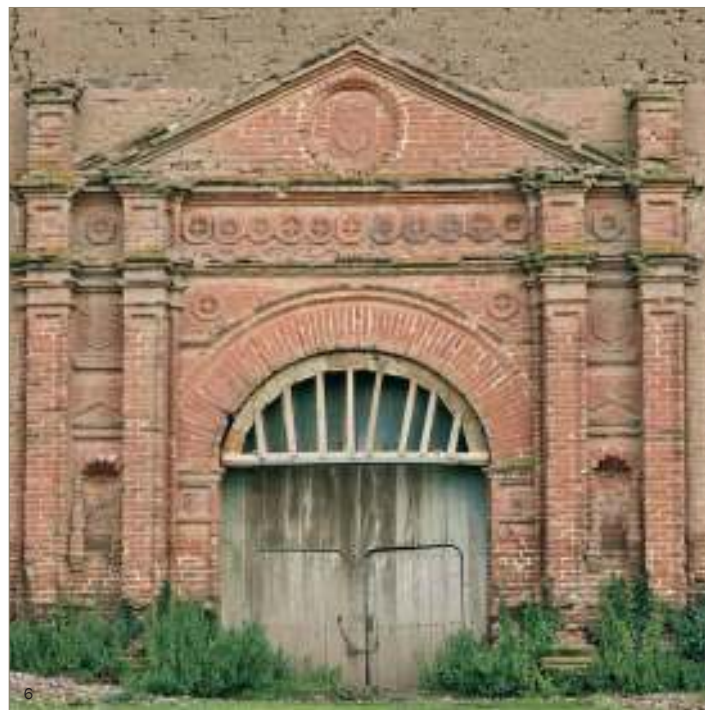
Despiertan interés en el interior las portadas de las capillas y sacristía de filiación gótico-mudéjar, con arcos conopiales, apuntados en la clave.

Al hacerse cargo los jesuitas de las doctrinas de Juli encontraron concluido el templo de Santo Tomás, al que hicieron reformas barrocas y lo denominaron San Pedro. Recibieron las iglesias dominicas de San Juan Bautista, iniciada en torno a 1568 y la de la Asunción de Nuestra Señora, de la misma época.

San Juan Bautista destaca por la longitud de la nave y su gran altura. Se edificó con torre rematada con vanos elípticos. Para lograr estabilidad en los muros de la nave, se edificaron arcos de descarga hechos de piedra, rellenos con adobes. Posteriormente agregaron el crucero con pilares y arcos, la sacristía abovedada y una portada barroca en el muro lateral.

En el muro de pies existe una airosa portada renacentista de una sola calle, con la rosca del arco y las jambas rehundidas, flanqueadas por pilastras que destacan por su verticalidad. El arquitrabe del entablamento tiene recuadros en relieve y en las enjutas del arco figuran medallones circulares.

▼ Fig. 6. Portada lateral de la iglesia renacentista de San Pedro de Acora, compuesta con pilastras cajeadas hechas de ladrillo y hornacinas en las entrecalles. El frontón triangular lleva en el centro del tímpano el escudo de la Orden de Santo Domingo.





▲ Fig. 7. Portada de acceso a capilla lateral en el interior de la iglesia de San Miguel de Ilave. Conserva un arco conopial apuntado en su centro, de notoria influencia mudéjar.

► Páginas siguientes: Fig. 8. Conjunto de la iglesia de San Francisco de Asís, hoy Catedral de Ayaviri con su portada retablo enmarcada por torres de estilo cusqueño. Destaca el volumen de los brazos del transepto rematado por la cúpula y la presencia de robustos contrafuertes exteriores.

La última referencia de ese periodo corresponde a la Asunción de Nuestra Señora, que fue una de las más representativas de Juli, como afirmaba al inicio del siglo XVIII el Procurador de la orden¹⁶. Destaca su planta alargada y ábside ochavado, a la que se agregó después un crucero con capillas en el transepto y torre barroca a los pies de la iglesia. En su fachada lateral se levantó una portada de tres calles coronada con tímpano triangular. Su composición mantiene la solución de la rosca del arco y pilastras rehundidas, careciendo de decoración se ornamenta con grandes medallones con el símbolo jesuítico IHS, que también figura al centro del frontón.

El barroco inicial en el sur andino

En el siglo XVII fue evidente que la Contrarreforma religiosa manifestada como reacción frente al avance del protestantismo, había facilitado el surgimiento del barroco. Las iniciativas del Concilio de Trento consagraron el uso de imágenes para el adoctrinamiento y promovieron también la sacralización de los espacios empleados en procesiones religiosas, impulsando la creación de escenarios urbanos. Del mismo modo al fomentar la suntuosidad de los templos y solemnidad en la liturgia, alentaron la creatividad y desarrollo del estilo¹⁷.

A partir de la tercera década del siglo XVII se fueron dejando de lado composiciones renacentistas y portadas con rebuscados acentos manieristas, para dar paso a creaciones de mayor efecto espacial y decorativo. En las fachadas de la Merced y la Catedral en el Cusco se introdujeron columnas ornamentadas y cornisas arqueadas y abiertas al centro, por influencia de ensambladores de retablos y sillerías de coro, como un preludio al surgimiento del barroco.

La nueva etapa se inició a raíz del terremoto que afectó la ciudad en 1650, con la edificación de la iglesia de los jesuitas que emplearon una planta de cruz latina con cúpula en el crucero y la cubrieron con bóvedas de crucería. En el exterior concibieron una portada retablo entre torres gemelas, rematada con una cornisa curva, dando como resultado una obra emblemática, modelo de otras que se hicieron posteriormente incluyendo la Catedral de Puno terminada 126 años después¹⁸.

Hacemos esas referencias al barroco cusqueño debido a su influencia en el altiplano, donde el obispado del Cusco mantenía jurisdicción sobre numerosas doctrinas, situadas en territorios que en la actualidad integran el departamento de Puno¹⁹. En 1673 se hizo cargo del obispado el destacado prelado Manuel de Mollinedo y Angulo, regentando la diócesis durante veintiséis años. Había sido párroco de la iglesia de la Almudena en Madrid que brindaba oficios religiosos para la familia real. Poseedor de amplia cultura, era conocedor de las artes y hombre influyente²⁰. Desde el inicio de su gestión emprendió extensos recorridos visitando el obispado para imponer disciplina al clero y renovar el ornato de los templos.

Se empeñó en volver a construir numerosas iglesias, entre las que se cuentan las de Ayaviri, Lampa y Asillo, patrocinando también la ornamentación de las de Umachiri, Orurillo y Samán, edificadas antes que asumiera el obispado.

El barroco que se extendió por el altiplano se caracterizó por la adopción de plantas de cruz latina, con crucero y capillas laterales, edificadas con mampostería de piedra, empleando cúpulas y bóvedas de cañón corrido. Siguió la concepción cuzqueña de las torres con cubo liso y campanarios en sus cuatro lados.







Ese estilo incorporó además soluciones propias, como arcos en forma de hornacinas de gran tamaño albergando las portadas. Se adoptaron en Lampa y repitieron en Santiago de Pupuja, Pomata, Zepita y Juliaca. Salvando las distancias el antecedente podría encontrarse en la portada del convento de San Esteban en Salamanca.

Iglesias del barroco inicial

San Francisco de Ayaviri

La localidad de Ayaviri ubicada en la meseta altoandina, ocupó un asentamiento prehispánico de pastores, integrándose más adelante a la encomienda otorgada en ese lugar. Al crearse la reducción de indios a fines del siglo XVI, se edificó un templo con advocación a San Francisco. En 1674 el obispo Mollinedo constató el mal estado de la iglesia, decidiendo su reconstrucción. Quince años más tarde el párroco informaba que estaba construyendo el nuevo templo de cal y canto, haciendo una interesante descripción de sus características²¹. Menciona el párroco que envió al prelado la planta en perspectiva con el capitán Hilario de Villeta, quien probablemente era autor del proyecto.

El templo es de planta en cruz latina, con cúpula en el crucero y arcos formeros que reciben la bóveda, con lunetos para iluminación. Destaca en su fachada la portada retablo hundida entre los cubos de las torres, compuesta con tres cuerpos de tres calles. Columnas corintias en las cuatro entre calles crean un destacado efecto de volumen. Como en el barroco del cual se origina, su decoración con recuadros de flores y cuadrifolias, es bastante sobria. En el interior se agregaron en el siglo XVIII pinturas sobre lienzo y marcos dorados, que cubren las paredes de la nave.

▲ Fig. 9. En el interior de la Catedral de Ayaviri la sucesión de arcos formeros de la bóveda, se iluminan mediante lunetos. Permiten resaltar el retablo barroco y los grandes marcos de lienzos de autor cuzqueño, pintados en el siglo XVIII.

▶ Fig. 10. Escudo de la Virgen en la portada de los pies de la iglesia de Lampa, sostenido por sirenas tenantes con tocados de frutas. Ángeles en vuelo portan la corona que remata el blasón.

▶ Fig. 11. Fachada principal y torre. S. XVII. Iglesia de Lampa. Provincia de Lampa, Puno.



Por sus características relevantes en 1941 fue declarada Monumento Nacional y elevada a la categoría de Catedral en 1955.

Santiago apóstol de Lampa

Entre 1678 y 1685 se edificó el nuevo templo después de que el Obispo Mollinedo verificara que el antiguo estaba en mal estado. Era del periodo en el que se hizo la reducción de indios de fines del siglo XVI, que dio origen al centro poblado.

El nuevo templo se edificó con planta en cruz latina con cúpula en el crucero, aunque por limitaciones económicas y apremio por terminar la obra, la cubierta se hizo con armaduras de madera y falsa bóveda de caña y estuco. En el siglo XVIII se reforzaron las cubiertas y agregaron pináculos en torno a la cúpula y al perímetro de los techos, otorgándole su perfil característico.

Las portadas del muro del evangelio y la de pies, están cubiertas por arcos formando hornacinas que las protegen. Ambas están compuestas con calles y cuerpos ornamentados con columnas corintias con superlativos capiteles. En la principal existe un escudo con sirenas tenantes que sostienen una cartela con el monograma de la Virgen, tema que se repetirá en las iglesias posteriores.





San Jerónimo de Asillo

Como en los dos casos anteriores, existió una iglesia precedente a cargo de la orden dominica, que el obispo Mollinedo consideró que no se podía reparar²². La nueva edificada con muros de piedra se concluyó en 1696. Sigue la forma de cruz latina, con crucero pero no llegó a cubrirse con cúpula. Se hizo un cimborrio a cuatro vertientes y una falsa cúpula de caña y yeso por el interior. La nave alargada se cubrió con estructura de madera, agregando en el interior durante el siglo XVIII, un forro con guadameciles adornados con relieves, traído de España. En esa misma época se colocaron lienzos pintados, con marcos dorados cubriendo los muros interiores.

El aporte más destacado está en la composición de su portada retablo, que se ensancha notoriamente, enmarcada por esbeltas torres de escasa sección, rematadas por campanarios. Está conformada por tres calles de tres cuerpos continuos, con la central más ancha y con hornacinas en los cuerpos superiores. Las entrecalles que la enmarcan llevan columnas corintias en los tres cuerpos, produciendo un notorio efecto de relieve. La docena y media de columnas dispuestas en tres niveles delante de la calle central, otorgan un aspecto muy singular a la fachada. La superficie está decorada con relieves de corazones estilizados y lemas en homenaje al Espíritu Santo, que se alternan con querubines y sirenas tenantes.

El barroco inicial de raigambre cuzqueña también se materializó en otra iglesia, sin relación con la jurisdicción del obispo. Es el caso de San Pedro de Juli, edificada por los predicadores dominicos, en la que los jesuitas reconstruyeron la nave. Hicieron pilares interiores para apoyar los arcos formeros que sostienen la bóveda y crearon capillas hornacinas como en la Compañía del Cusco. La torre campanario y la portada carente de ornamentación, marcan la continuidad del modelo en el altiplano.

▲ Fig. 12. Fachada de la iglesia de Asillo con esbeltas campanarios que enmarcan la portada de tres cuerpos continuos, sin cornisas que los separen. Su verticalidad se acentúa por la abigarrada sucesión de columnas en las tres calles.

▶ Fig. 13. Portada barroca mestiza de la iglesia de San Juan de Letrán de Juli, agregada por los jesuitas en el siglo XVIII. Su clásica composición de dos cuerpos y tres calles, destaca por los motivos ornamentales de ángeles trompeteros, sirenas, aves, hojas y flores.

El barroco mestizo

Con la asunción de Felipe V al trono, la dinastía de los Borbones trajo consigo una reorganización administrativa, que en las colonias, se reflejó en tolerancia y apertura intelectual, dando lugar a la participación indígena. En las doctrinas se permitió que expresen sus concepciones del mundo andino y reafirmen su catolicismo, a través de manifestaciones artísticas ejecutadas por ellos. Ese barroco andino o mestizo cobró fuerza en la región comprendida entre Arequipa, el altiplano en torno al lago, la zona minera de Potosí y algunas otras áreas del sur andino peruano.

Con ese estilo se optó por la profusión ornamental, superando el recato del periodo anterior, sin abandonar el lenguaje clásico de la arquitectura. No se produjeron innovaciones en las plantas de las iglesias y se mantuvieron los sistemas constructivos, con tratamientos volcados a las formas decorativas tratadas con libertad. Las autoridades religiosas alentaron el empleo de motivos simbólicos del repertorio manierista y permitieron representaciones de flora y fauna. Se priorizó el atractivo evangelizador que adquirirían para los indígenas, los relieves esculpidos con esa temática.

Caracterizó esa forma de expresión la talla en piedra sin relieve tridimensional, en un solo plano con bordes recortados y cavados para resaltar las figuras, dando como resultado un tratamiento sin relieve pronunciado.



Exponentes representativos del barroco mestizo

Entre las iglesias del siglo XVIII existentes en las inmediaciones del lago, nos referiremos a unas cuantas edificadas en la etapa inicial del periodo colonial y reformadas posteriormente, para introducir innovaciones y soluciones ornamentales al generalizarse el Barroco Mestizo. Mencionamos también otros templos de nueva edificación, que se hicieron empleando elementos característicos del estilo, destacando en ellos la incorporación de la decoración mestiza.

Iglesia de San Juan Bautista de Juli

La iglesia renacentista de San Juan a la que nos referimos antes, recibió una portada barroca mestiza en la segunda mitad del siglo XVIII, añadida a la fachada lateral. Es de proporción cuadrada, dos cuerpos y tres calles, con ático en el remate superior. Columnas corintias de fuste cilíndrico con bandas en espiral ascendente, decoran las entrecalles, estas están cubiertas de racimos de uvas, follaje, frutas tropicales y monos. En la superficie de la portada se encuentran también ánforas con tallos, ángeles trompeteros y un monograma jesuita junto a sirenas reclinadas. En la rosca del arco se ubicó



◀ Fig. 14. Detalle de la portada de pies de la iglesia de Santa Cruz de Juli. Ángeles que portan símbolos de la pasión flanquean la hornacina central y el monograma jesuita remata el ático semicircular.

el monograma de María con aves a los lados. Esos símbolos incorporados a la portada, expresan la identificación de los jesuitas con los indios de la doctrina.

Iglesia de Santa Cruz de Juli

Se empezó a edificar en 1582 como sede de la doctrina de San Ildefonso y estuvo muy avanzada al inicio del siglo XVII, contando inclusive con lienzos y la imagen del santo titular ejecutada en 1586 por el artista jesuita Bernardo Bitti²³. A mediados del siglo XVIII se efectuó una sustancial remodelación rehaciendo la iglesia para dotarla de planta en cruz latina, agregando capillas en el crucero y contrafuertes hacia el exterior, para contrarrestar empujes de la bóveda.

En el interior los pilares que sostienen los arcos del crucero forman conjuntos de columnas corintias dispuestas en ángulo, con los fustes ceñidos al tercio por una banda ornamental. En la misma nave en el sotocoro, la portada del baptisterio enmarcada con un alfiz mudéjar, lleva la rosca y pilares profusamente decorados. A los lados columnas pareadas, apoyadas sobre pedestal, presentan en la faja en espiral sarmientos de vid, flores de kantú, aves y monos, constituyendo una muestra expresiva de la temática del barroco mestizo.



Destaca además el acceso a la sacristía con arco de rosca y pilares rehundidos, decorados con hojas y flores. Encima una tarja con el monograma de María presenta más arriba una ventana en arco con derrames pronunciados. En el exterior la portada de pies cubre a otra anterior renacentista, visible en el primer cuerpo. La que se agregó es de una sola calle y tres cuerpos, con ático encima, rematado por frontón curvo con un monograma jesuita. Columnas salomónicas en las entrecalles adornadas con uvas y cuadrifolias, enmarcan una hornacina en el segundo cuerpo, con ángeles vestidos a la usanza del siglo XVIII.

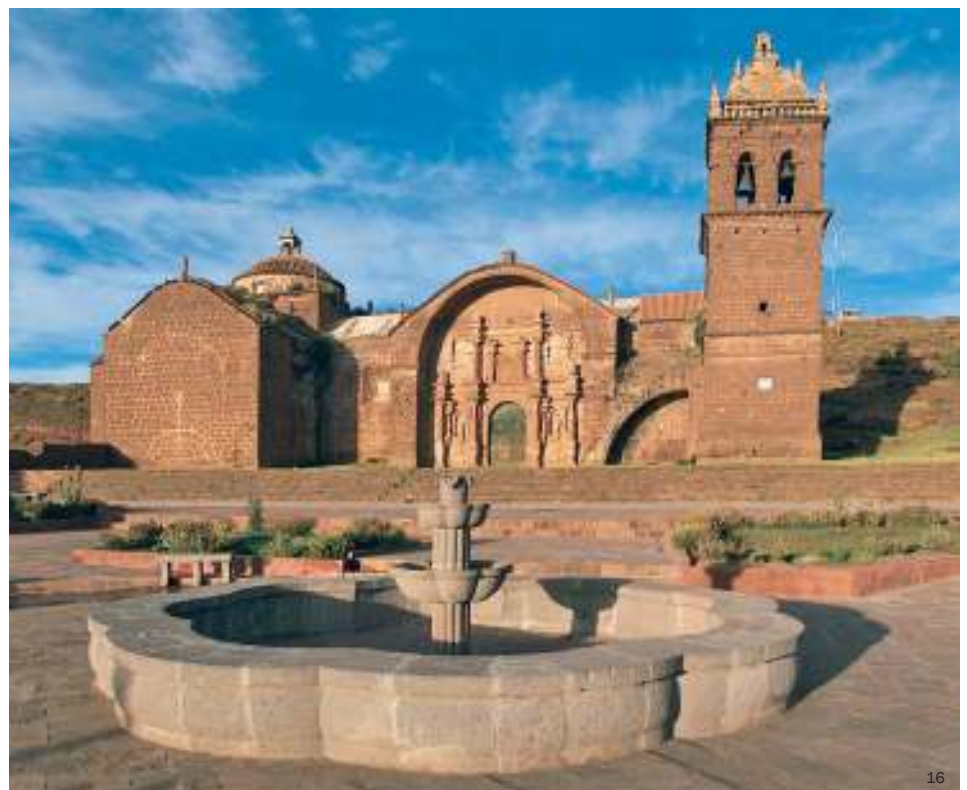
San Pedro de Zepita

Es uno de los templos más originales del barroco mestizo, aunque abandonado y afectado por el reciente colapso de su torre. Reemplazó a la antigua iglesia matriz y se construyó en el siglo XVIII, con planta en cruz latina, cubierta con bóveda sobre arcos fajones y cúpula en el crucero. Tiene una sencilla portada en la fachada de pies, junto a la torre única, siendo más importante la portada retablo del lado del Evangelio, protegida por arco que forma una hornacina. Tiene un primer cuerpo de tres calles y el segundo con una sola central. Se emplearon columnas corintias en las entrecalles y modillones para apoyar las del segundo cuerpo. Destaca la calidad de la talla en piedra con cortes y bordes definidos y la variedad y simbolismo de los motivos ornamentales.

Las columnas tienen lacerías superpuestas que se cruzan, destacando en la base de las mismas la presencia de cabezas de felinos con las fauces abiertas, evocando reminiscencias andinas ancestrales. En los cartones laterales se observa un rostro barbado de cuya corona salen cintas curvas. Encima una sirena indígena con tocado de plumas, rememora a los mitos prehispánicos del lago.

▲ Fig. 15. Detalle de la columna labrada en piedra, ornamentada con una cabeza de felino y en el muro la representación de una sirena con un gran tocado de plumas. Portada lateral de la iglesia de San Pedro de Zepita.

► Fig. 16. Vista de la iglesia de San Pedro de Zepita con la portada cubierta por una gran hornacina. Destacan la cúpula sobre el crucero, cubierta con bóvedas de medio cañón y la torre de estilo cuzqueño.







◀ Fig. 17. Nave de la iglesia de Santiago de Pomata con pilastras interiores en las que se apoyan los arcos fajones, que refuerzan la bóveda de medio cañón. Capillas hornacinas de menor altura ocupan los espacios laterales.

▲ Fig. 18. Cúpula del crucero de la iglesia de Santiago de Pomata ornamentada con relieves radiales alternados con ángeles estilizados, unidos por guirnaldas. La pechina inferior está decorada con ánforas, flores y frutos.

▲ Fig. 19. Ave esculpida en piedra alimentándose de un racimo de uvas, en el fuste de una columna de la iglesia de Santiago de Pomata.

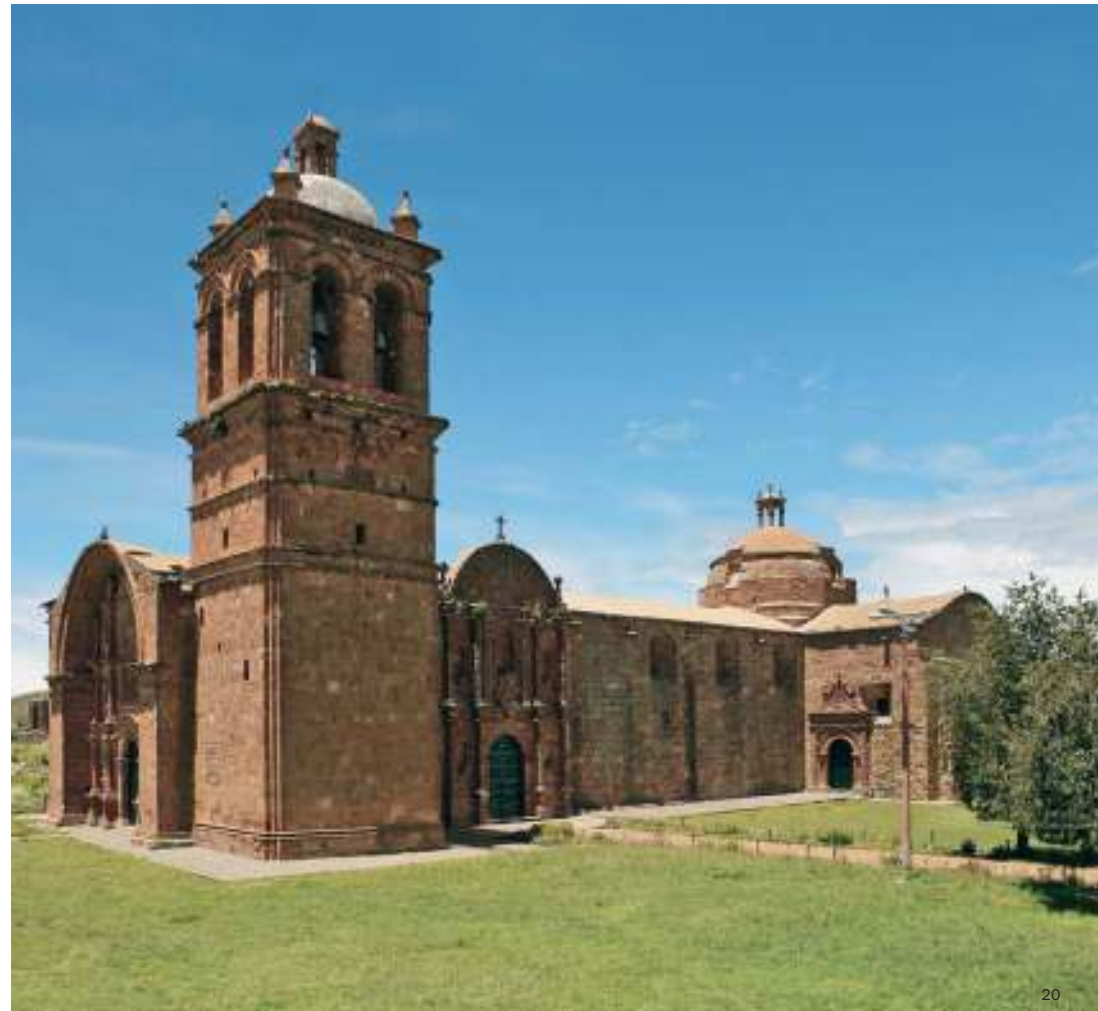
▶ Fig. 20. Portada de pies de la iglesia de Pomata protegida por la característica hornacina, junto a la torre única con campanario de estilo cuzqueño, edificado a fines del siglo XVIII.

Santiago de Pomata

En un extremo de la ribera occidental del lago, el antiguo pueblo de Pomata tuvo una iglesia edificada por los dominicos, sustituida por la actual de concepción barroca mestiza, en la segunda mitad del siglo XVIII. Su planta en cruz latina se concibió con pilastras interiores en las que se apoyan arcos fajones, creándose capillas hornacinas entre ellas. En el exterior la volumetría destaca por los paramentos de mampostería rojiza, carentes de contrafuertes gracias a los pilares interiores.

Al observar el interior la atención se concentra en la cúpula del crucero con decoración de cintas radiales, canéforas y follaje, alternadas con ángeles estilizados como guirnaldas, unidos en una danza. Las pechinas presentan una profusa decoración tallada con personajes, portando ánforas con tallos, flores y frutos.

La portada de pies protegida por arco formando una gran hornacina, es de dos cuerpos y tres calles con un ventanal al centro. A diferencia del resto de la iglesia sus paramentos carecen de decoración. La portada lateral con dos cuerpos de tres calles, sigue un esquema rígido y ordenado con hornacinas en las entrecalles y columnas apoyadas sobre pedestales, decorados con mascarones antropomorfos de rasgos felinos. En los fustes están talladas flores, frutas, cabezas de ángeles, mascarones, atlantes y canéforas. El ático semicircular también se ornamenta con representaciones significativas del sol y el águila bicéfala de la Casa de Austria.





21

En los ingresos del presbiterio a las sacristías existen portadas con vano rectangular y anchas jambas que sostienen el dintel con cornisa saliente, rematado por frontones curvos. En el sotocoro también hay otras dos portadas de acceso al baptisterio y la torre, con vano en arco y columnas pareadas sobre pedestal, a los lados. En todas ellas destaca la decoración con mascarones de rostros indígenas, tallos ondulantes en los pilares y follaje exuberante.

Catedral de Puno

Las disputas entre españoles por las riquezas de las minas de Laicacota, que derivaron en violentos enfrentamientos en el siglo XVII, motivaron la intervención del virrey que dispuso el ajusticiamiento de los responsables y destrucción del poblado próximo a los yacimientos. A consecuencia de esas medidas se trasladó la población en 1668 a la recién creada villa de San Carlos de Puno.

Poco tiempo después se inició la edificación de una iglesia matriz que más adelante fue modificada para tener mayor prestancia. En 1788 cuando la villa dependía de la diócesis de La Paz, se informó que la iglesia estaba inconclusa y en mal estado. Gracias a los aportes de mineros de Carabaya se pudo proseguir, hasta concluir a finales del siglo XVIII.

En el arco de la entrada se indica en bajo relieve, que el maestro Simón de Asto terminó la portada en 1757, cuando el resto de la obra aún no se había concluido. El templo destaca por su lograda volumetría que integra las torres, la nave y las capillas. Diseñado en cruz latina con torres campanarios junto a la portada de pies, tiene cúpula en el crucero y sacristías simétricas adosadas al presbiterio.

◀ Fig. 21. Equilibrado volumen exterior de la Catedral de San Carlos de Puno, con torres gemelas que flanquean la portada retablo. Está decorada con medios relieves de santos, ángeles y sirenas tocando el charango.

▶ Fig. 22. Portada lateral de la Catedral de Puno, con pilastras cajeadas y columnas salomónicas en relieve, adornando las jambas de la puerta. Un gran frontón curvo remata la parte superior.

▶ Fig. 23. Amplia nave de la Catedral de San Carlos de Puno cubierta con bóveda de medio cañón sobre arcos fajones y cúpula sobre el crucero. Lunetos situados a ambos lados de la bóveda permiten iluminar la nave.

Contrafuertes exteriores coinciden con las pilastras de la nave, que reciben los empujes de los arcos fajones.

La portada de pies confinada entre las torres es de tres calles en el primer cuerpo y una central rematada por arco trilobulado en el segundo. Lleva en las entrecalles columnas corintias sobre pedestal. Cubren la portada motivos tallados con temas de flora y fauna. En la base se observan leones de cuyas fauces salen tallos y sobre las hornacinas del primer cuerpo hay sirenas tocando charango. La decoración incorpora además querubines, niños atlantes, cuadrifolias y follajería, en toda la superficie. La iglesia matriz fue designada como Catedral en 1867, cuando se creó el obispado de Puno.





El arte en el suroriente del lago Titicaca

Tras la conquista de la región por los españoles, se dio un proceso de transición de cerca de cuatro décadas, durante el que se estableció el sistema administrativo colonial. Se creó el Reino de Nueva Toledo, adjudicado a Diego de Almagro, que incluyó el lago Titicaca. Se estableció la Audiencia de Charcas, gobernaciones, encomiendas y otras unidades jurídicas y administrativas. Se fundaron ciudades y se redujo a los indios de las áreas rurales en pueblos, aplicando los conceptos de ciudad y burgo de tradición tanto clásica como medieval, con urbanismo en damero.

En las ciudades y pueblos se construyeron edificios públicos, iglesias, conventos y viviendas; se establecieron sistemas de provisión de agua, así como caminos y puentes para comunicarlas. Tras cada fundación se iniciaban las labores edilicias y constructivas a cargo de arquitectos y alarifes. Poco después les siguieron los artistas.

◀ Fig. 1. Representación del Sol. Detalle de chacana (Fig. 3b), 1900. El Museo Nacional de Arte, La Paz.

Nuevos lenguajes

La conquista española de América supuso un brutal choque cultural, con la consiguiente imposición de modelos culturales, ideas estéticas, formas de arte, significados y usos. Los españoles trajeron los conceptos de artes mayores, de origen grecolatino. Con las ideas también llegaron las formas y las técnicas.

Los españoles estaban culturalmente habituados a códigos de lenguaje, técnicas y uso de materiales, como las pinturas murales al fresco y al temple en los interiores de iglesias, conventos, residencias y viviendas, así como la pintura de caballete de tradición burguesa de la baja edad media, realizada sobre madera o lienzo, que fue haciéndose corriente a partir del siglo XVI. La pintura al óleo, desarrollada en el siglo XV, llegó como una novedad técnica y su uso se difundió tanto en Europa como en América. Los españoles mantuvieron la tradición medieval de realizar escultura en madera tallada y policromada, dorada y estofada, de gran verismo.

Para satisfacer las demandas de constructores y artistas se importó a las tierras altas, gran diversidad de productos como madera, desde Nicaragua, para hacer artesonados, retablos, imágenes, bastidores; telas de lino y cáñamo así como pigmentos, aceites y resinas para las pinturas, hasta que fueron encontrando en esta región productos semejantes, o nuevos como la cochinilla₁.

Pervivencias y resistencias

El arte prehispánico que los conquistadores encontraron aquí tenía características peculiares. Existía la práctica de pintura, escultura, orfebrería y otras, con lenguajes y técnicas propios. Es importante saber que el arte prehispánico era llevado por las personas, como atuendos y artefactos rituales, que imponen carácter a los protagonistas.

Los habitantes de la región habían desarrollado sus propios conceptos y formas de arte aunque no las definieran así. De hecho no se conocen en puquina, quechua o aimara, términos equivalentes a los castellanos de arte, pintura y escultura. Esto implicó la invisibilización de las formas y técnicas artísticas que aquí se practicaron por siglos.

Quiero destacar la pervivencia de esas formas de expresión artística en la región sur del lago Titicaca que continuaron siendo valoradas durante los tres siglos de colonia y los primeros cien años de las repúblicas andinas.

Las formas artísticas que pervivieron como referentes de identidad y de resistencia fueron, entre otras, los tejidos, el arte plumario y los querus policromados.

El tejido

Los especialistas han demostrado que el arte mayor andino fue el textil, que fue llevado a los límites técnicos y formales más altos posibles. Las técnicas de tejido, de teñido de fibras vegetales y animales, los tejidos de doble cara con doble color, la densidad de los tejidos, siguieron insuperadas por siglos y son motivo de admiración y estudio₂.

► Fig. 2. *Chacana de tocapus con leones rampantes*. Anónimo. Ca. 1890. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.



2

El arte plumario

Quedan testimonios de la producción plumaria, que estuvo relacionada con los atuendos festivos y suntuarios. Se la ve registrada tanto en los *querus* como en las ilustraciones de los cronistas coloniales.

Los artífices nativos absorbieron rápida y eclécticamente la iconografía europea, reproduciendo con plumas, los temas del cristianismo, la mitología clásica y los eventos festivos.

Las técnicas de realización de estas piezas implicaron tanto los procesos de captura de aves de plumajes multicolores, como la crianza en cautiverio, la selección de plumas por colores y matices, hasta el amarrado con cordeles o el pegado de las mismas sobre diversas superficies.

Son raras y escasas las piezas de factura colonial. La mayor parte de las que se conservan datan de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.

Las manifestaciones más espectaculares y llamativas son los tocados de cabeza. Ejemplo son las grandes coronas de plumas del suri, avestruz andino, que es usado por bailarines y músicos en la danza de los Suri Sicuris. Otro caso son los tocados de los danzantes de la zona de Huarina, montados sobre sombreros, en que las plumas se disponen como un follaje del cual emergen imitaciones de flores, todo hecho con plumas.

Los «espejillos» son placas para colocar en la cabeza, que se usaban amarradas sobre la frente de los bailarines o sobre su sombrero; éstas dieron continuidad a las *maskaypachas* inca. Su estructura es una tabla rectangular de madera, cubierta por el anverso con decoración de plumas, con un remate superior en forma de



penacho. En el medio de la superficie decorada suelen tener pegado un espejo circular, que da origen al nombre de las piezas.

Obras más elaboradas son las *chacanas*, diseñadas para ser colocadas en la parte superior de la espalda o en el pecho de los danzantes (Fig. 2). Están constituidas por pequeñas tablitas de madera liviana, dispuestas verticalmente y unidas por una doble hilera de cordones; en las superficies del anverso, con plumas diversas, se representan escenas o personajes aislados, en secuencia o en pares a partir del centro. Se encuentran representaciones del águila bicéfala, leones rampantes, dragones y otros animales mitológicos de tradición europea; también animales de la fauna andina como jaguares, mariposas y lagartos multicolores (Fig. 3c). Hay piezas que incluyen el escudo de Bolivia (Fig. 3a). Las más frecuentes son las de personas vestidas de fiesta, a modo de una representación dentro de la representación (Fig. 3b).

▲ Fig. 3. Chacanas. Anónimo. El Museo Nacional de Arte, La Paz.
 a. Chacana, 3. 1898.
 b. Chacana, 2. Ca. 1900.
 c. Chacana, 3. 1898.

► Fig. 4. Loro-Loro. Anónimo. Ca. 1900. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.

▼ Fig. 5. Querus. Anónimo. El Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.
a. Queru 1.
b. Queru 2.

Semejantes a las chacanas, son los «loro-loros», con decoraciones colgantes de plumas de color verde, obtenidas de loros silvestres de los valles yungas de La Paz, que son amarradas con cordeles e hilos a un armazón ligero de madera y cuerdas que se coloca en la espalda del danzante; de ahí cuelgan entrelazadas en un tejido de malla, ristras de plumas que cubren toda la espalda (Fig. 4) o las que se sostienen con una barra larga para llevar entre varios danzantes.



Los querus

La tradición y tecnología preincaica de los *querus* de madera se mantuvo viva durante los cuatro siglos siguientes. Durante la colonia, los *querus* fueron representados en numerosos dibujos y pinturas, unas veces descriptivos, y otras, como las *Postrimerías* de Carabuco y Caquiaviri, relacionados con el paganismo y la hechicería.

Estas piezas eran tenidas en gran aprecio y su carácter ritual era fundamental, por lo que se cuidaron y repararon para que no se perdieran, hasta que entraron en desuso a principios del siglo XX₃.



La técnica de factura está basada en el uso de la pieza de madera en sentido longitudinal. El *queru* era ahuecado a mano con instrumentos cortantes aunque también usaron torno. Una vez lograda la forma del vaso, este era tallado por fuera practicando incisiones en relieve negativo que luego eran rellenadas con pastas. Estas se hacían mezclando resinas vegetales y pigmentos, produciendo lacas de distintos colores. Las lacas eran pulidas hasta lograr una superficie regular. La decoración se realizaba por fajas horizontales historiadas.

Está demostrada la producción de *querus* en varios lugares en forma simultánea. En la región de La Paz y la zona suroriental del lago Titicaca se mantuvo esa producción hasta el siglo XX. Referentes importantes son los lugares de adquisición, como los comprados en Huarina, del Museo de Arte de Berlín, o los adquiridos en Achacachi y La Paz, del Museo de Varsovia. Otro tanto sucede con las piezas de la Colección Buck, que se exhiben en los museos municipales



◀ Fig. 6. *Arqueta-Querú*. Anónimo. Ca. 1590. Museo Casa de Pedro Domingo Murillo. La Paz.

▶ Fig. 7. *Virgen de Copacabana*. Francisco Tito Yupanqui. 1584. Iglesia de Copacabana.

6

de La Paz, adquiridos en la ciudad y alrededores. Estos museos también guardan y exhiben una arqueta de finales del siglo XVI, única en su tipo, decorada totalmente con laca policromada (Fig. 6). El Museo Nacional de Etnografía y Folklore así como el Museo Nacional de Arqueología cuentan con varias piezas, algunas prehispánicas, adquiridas en la región suroriental del lago (Fig. 5).

Las antes descritas formas de expresión artística han posibilitado la realización de obras de gran calidad estética y técnica, muy ricas en contenidos.

La escultura

La escultura tuvo un importante desarrollo en la región del lago Titicaca en el siglo XVI, siguiendo dos líneas con propuestas estéticas distintas: los talleres indígenas como la Escuela de Copacabana y la producción de artistas europeos itinerantes.

Fueron importantes las piezas importadas de España que cumplieron el papel de prototipos, como la *Virgen de La Paz*, de la Catedral; la *Virgen con el Niño*, de La Merced; el *Ecce Homo*, de Gaspar Núñez Delgado, de La Concepción, todas en La Paz; la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de Potosí, que sirvió de modelo a Tito Yupanqui para la *Virgen de Copacabana*; la *Inmaculada* de Montañés, en Oruro, etc.

Los escultores coloniales de actividad temprana usaron la técnica de la tela encolada para hacer imágenes huecas, como el *Cristo de las Ánimas* del Triunfo, el *Cristo de los Temblores* de la Catedral, el *Cristo crucificado* de Santa Clara, en Cusco; el *Cristo crucificado* de la Recoleta de Cochabamba o el *Cristo de la Vera Cruz* en San Francisco de Potosí. Al mismo tiempo incorporaron elementos como el maguey para hacer los bultos, como las obras de Bitti y Vargas para la Compañía de Cusco, Juli y Challapampa, o la *Virgen de Copacabana* hecha en Potosí, o la ulterior producción del Taller de Copacabana. Estos desarrollos técnicos también tienen que ver con las tradiciones escultóricas prehispánicas₄.

Los escultores más destacados del siglo XVI y principios del siglo XVII, fueron Francisco Tito Yupanqui, Sebastián Acosta Túpac Inca, Diego Ortiz, los hermanos Gómez y Andrés Hernández Galván. Estos últimos realizaron en La Paz, en 1580, el Retablo Mayor de la primitiva iglesia de San Francisco que fue dorado por el maestro Vargas en 1582₅.

El taller de Copacabana, 1580-1650

Hacia 1580, el indio noble Francisco Tito Yupanqui, oriundo de Copacabana, realizó una imagen en arcilla de la *Virgen inmaculada*, que se entronizó en el altar de la primera iglesia parroquial del lugar. Dos años más tarde viajó a Potosí, donde aprendió el arte de la escultura con el maestro Diego Ortiz. Luego obtuvo autorización del Obispo de La Plata para hacer imágenes. Seguidamente realizó la escultura de la *Virgen de la Candelaria*, con la técnica del bulto de maguey, tela encolada y pasta. Para ello tomó como modelo la sevillana *Virgen del Rosario*, de la iglesia de Santo Domingo. Después llevó su imagen a La Paz, donde fue policromada por el dorador Vargas que trabajaba en el retablo de San Francisco. Finalmente retornó a Copacabana con la pieza, que fue entronizada en la iglesia parroquial en 1584. En poco tiempo esa imagen adquirió fama de milagrosa y vino a ser conocida como *Virgen de Copacabana*₆ (Fig. 7).

Ese fue el origen del taller escultórico de Copacabana. Tito Yupanqui, ayudado por sus parientes que le habían acompañado a Potosí, produjo réplicas de su imagen para otros lugares como Pucarani, Cochabamba, Cocharcas, Rio de Janeiro, Sevilla, Turín, etc. Este artista produjo otras obras como los *Canéforos*, que están en el santuario de Copacabana, así como parte de la decoración del presbiterio de la iglesia.

Sebastián Acosta Túpac Inca₇ fue su inmediato seguidor y sucesor. En 1614 realizó el Retablo Mayor (Fig. 22) para la imagen de la *Virgen de Copacabana*, que hoy está en la primera capilla izquierda de la nave de la iglesia de Copacabana. El retablo está fechado y firmado por el artista. Tiene decoración manierista de medallones con sibilas; en el banco tiene escenas del *Nacimiento de la Virgen María* y, en los podios, figuras de los doctores de la Iglesia.

Sebastián Acosta trabajó en pleno siglo XVII, por lo que su arte se desarrolló dentro de la estética española. Él continuó con la producción de numerosas versiones de la *Virgen de Copacabana*, como la de Caypi, firmada y fechada en 1617, y las de San Agustín₈ y de Santa Teresa, de Cusco₉. Su técnica es muy depurada, habiendo llegado al más alto nivel del arte escultórico colonial. Su estilo fue todavía renacentista. En cuanto a la representación de la Virgen, siguió el modelo creado por Tito Yupanqui, aunque sus imágenes tienen el rostro más dulce y redondeado, la nariz más fina y la actitud más natural. El Niño está más apegado al modelo de Tito Yupanqui que la Virgen. Las policromías y los diseños de estofado son excelentes.

De la escuela quedan varias imágenes de maguey y pasta, como dos *Santa Bárbara*, en Guaqui y Jesús de Machaca, y dos *Inmaculada*, en Calamarca y el Museo Nacional de Arte en La Paz.

Durante el segundo tercio del siglo XVII se manifestó el realismo del barroco, con la actividad de escultores itinerantes como Gaspar de la Cueva que, en su tránsito entre Lima y Potosí, realizó un *San Bartolomé*, que se encuentra en la iglesia de Sica-Sica. Otras obras del barroco realista son las *Santa Mónica* y *Santa Rita de Cascia*, de San Agustín. De fines del siglo son el *San Pedro* y el *Santo Domingo de Guzmán*, de la iglesia de Santo Domingo en La Paz.



En el siglo XVIII se desarrolló la escultura popular de altar y procesional, heredera distante de las escuelas de imaginería de Copacabana y Cusco. Son imágenes de candelero para vestir, con ojos de vidrio, pelucas y otros aditamentos hiperrealistas. La tarea estuvo exclusivamente en manos de talleres indígenas anónimos que producían caras y manos, para imágenes de vestir, así como pequeñas piezas para la devoción doméstica, parte de la cual se aprecia en los Belenes de caja o en las figuritas individuales de los Nacimientos.

La pintura

La pintura colonial cumplió el papel esencial de sustentar con mensajes visuales el proceso de evangelización y conversión al cristianismo.

La pintura mural tuvo un notable y constante desarrollo en la región de La Paz y el lago Titicaca, con dos momentos pico; el primero a fines del siglo XVI y principios del XVII, coincidiendo con la finalización de la construcción de las diversas iglesias doctrineras rurales y las urbanas y, el segundo, durante el segundo tercio del siglo XVIII, como parte del gran proceso de renovación de iglesias, capillas y edificaciones civiles de ese tiempo. Del primer momento quedan escasos ejemplos. Es importante la pintura del presbiterio de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Tiahuanaco, realizado hacia 1600, tapada por el actual retablo mayor y los grandes lienzos de los muros laterales. Tiene representado en trampantojo, un retablo de dos cuerpos con escenas y, en los muros laterales, escenas de doseles y de la muerte. De 1609 son las pinturas murales del presbiterio de Santiago de Curahuara de Carangas, al sur, cercana al río Desaguadero.

Durante el segundo momento, en el siglo XVIII, ejemplos del barroco andino son los muros y techos de la iglesia de Carabuco, redecorada íntegramente en ese tiempo (Figs. 8, 9). Otros casos son Santiago de Callapa y Santiago de Curahuara de Carangas, así como la casa de la «Villa de París» en La Paz.

En la pintura sobre tabla o lienzo, el panorama pareciera iniciarse con la obra del jesuita Bernardo Bitti, que tras trabajar en Juli pasó a La Paz. De ese momento parece ser el *San Juan Bautista* del Museo Nacional de Arte, en La Paz. El italiano tuvo varios discípulos de cuyo trabajo quedan obras como la *Madona con santos jesuitas*, ca. 1595, de Pedro Vargas, en los Museos Municipales de La Paz (Fig. 10), y las de Gregorio Gamarra, activo entre Potosí, La Paz y Cusco, como la *Visión del carro de fuego* y *La porciúncula*, así como una *Virgen de Guadalupe*, en San Francisco de La Paz, y la *Adoración de los Reyes* y la *Crucifixión*, del Museo Nacional de Arte.

Diego de la Puente, pintor jesuita, flamenco, trabajó en la región dejando en Juli una serie de la *Pasión de Cristo*, y en La Paz un *San Miguel Arcángel*, hoy en la tercera orden franciscana, así como un *San Feliciano* y otro *San Miguel Arcángel*, en el Museo Nacional de Arte.

▼ Fig. 8. Mural del Baptisterio. Anónimo. Ca. 1730. Carabuco.

▼ Fig. 9. Mural del Coro. Anónimo. Ca. 1730. Carabuco.

▶ Fig. 10. *Madona con santos jesuitas*. Pedro de Vargas. Ca. 1590. Museo Casa de Pedro Domingo Murillo. La Paz.





Durante el tercer tercio del siglo XVII emergió la pujante y prolífica escuela pictórica de la región de La Paz, que hizo evidente la originalidad creativa que produjo el barroco andino. Son características las composiciones aparatosas, lienzos grandes, gusto por el lujo en ropajes y joyas, colorido intenso, lo anecdótico. Se desarrollaron temas que, aunque basados en grabados europeos, adquirieron personalidad propia, constituyendo un arte genuinamente andino y americano. Los temas se pueden agrupar así:

- Historias bíblicas.
- Temas moralistas, las postrimerías.
- Temas áulicos, los triunfos.
- Devociones, vírgenes y ángeles.

Fue frecuente la representación de parábolas evangélicas e historias del Antiguo Testamento, así como sibilas y profetas, por su significado narrativo y moralista.

Las más importantes fueron *Las postrimerías*, alusivas a la muerte, esencialmente moralistas, que hablan de bien y mal vivir y la vida después de la muerte. Tienen



◀ Fig. 11. *La muerte*. Anónimo. Ca. 1690. Caquiaviri.

▼ Fig. 12. *Virgen de Copacabana*. Anónimo. Ca. 1690. Convento de San Francisco, La Paz.

▶ Fig. 13. *Asiel Timor Dei*. Maestro de Calamarca. Ca. 1690. El Museo Nacional de Arte, La Paz.

▶ Fig. 14. *Postrimerías, El Infierno*. José López de los Ríos. Ca. 1690. Carabuco.

que ver con la pervivencia en la región de creencias religiosas consideradas idolátricas. Las series suelen ser de cuatro piezas: *Muerte*, *Juicio final* y resurrección de los muertos, *Infierno* y *Gloria*. Las más destacadas, por las grandes dimensiones como por la riqueza y complejidad de los temas son la de Caquiaviri (Fig. 11), que incluye *El triunfo del anticristo*, y la de Carabuco, de 1716, de José López de los Ríos, en que los lienzos cuentan en una faja inferior de medallones, la *Historia de la Cruz de Carabuco* y del pueblo (Fig. 14).

Los triunfos son representaciones alegóricas de carácter áulico, inspiradas en autos sacramentales barrocos. Manifiestan el triunfo del catolicismo sobre las herejías y el paganismo. Tienen significado religioso-dogmático, moralista y político. Los más notables representan grandes barcos o carros triunfales en que la Iglesia y la Corona vencen al mal y la adversidad. Ejemplo son los cuatro lienzos del *Triunfo de la Inmaculada* de San Francisco en La Paz (Fig. 15) de Leonardo Flores. Este grupo temático incluye las variaciones de la representación de *La Santísima Trinidad*; las tres figuras divinas con rostro humano, las tres con el rostro de Cristo y *El Gran Poder*, un solo cuerpo con tres caras. También las numerosas versiones del *Triunfo de la Eucaristía*. El *Santiago matamoros*, otro caso de sincretismo religioso entre el apóstol e Illapa¹⁰, tiene significado político por el vínculo entre el santo y la Corona. Los *Santiago* no solo son pinturas sino también imágenes procesionales, esenciales en las creencias y ritos festivos.

Las vírgenes triangulares, en que la pintura representó a la escultura, mostrando las imágenes de los altares. Estas obras de devoción fueron repitiendo el sincretismo entre la virgen y las montañas, así como la divinidad esencial de cada imagen retratada. Son ejemplo las numerosas obras de la *Virgen del Rosario de Pomata* o la *Virgen de Copacabana* (Fig. 12).

Los arcángeles arcabuceros, vestidos y armados a la usanza de los oficiales de milicia del siglo XVII, son clara muestra del sincretismo religioso, que entre los ciclos angélicos





(tronos, dominios, potestades, huestes celestiales), y las fuerzas de la naturaleza, celestes y terrenas. Son ejemplos las tres series de Calamarca y otras (Fig. 13).

El más conocido artista fue Leonardo Flores, activo en la región sur del lago Titicaca y el altiplano entre 1680 y 1710. Este pintor dejó una importante producción en lugares como Yunguyo, La Paz, Ayo Ayo, Jesús de Machaca, Cohoni, etc. Los contemporáneos y seguidores de Flores produjeron importantes obras como la serie del *Triunfo y la muerte de Santiago Apóstol* (Fig. 16) en Guaqui, y las pinturas de los *Triunfos* de Jesús de Machaca (Fig. 17), obra esta de Juan Ramos; José López de los Ríos, activo en Carabuco, y el anónimo pintor de Caquiaviri.

Del barroco tardío es el retrato del cura párroco de Caquiaviri Gaspar Alarcón, de 1758, pintado por el indio Antonio Cápac.

Desde la segunda mitad del siglo XVII, hizo presencia en la región del lago y La Paz, la producción pictórica y escultórica de la escuela cuzqueña, que duró hasta la instauración de las repúblicas.

Al final del periodo colonial, mientras se seguían haciendo obras dentro de la tradición estética del barroco andino, se hizo presente el neoclasicismo, especialmente en los retratos y las maneras de representar el paisaje.

Pintor destacado fue Diego del Carpio, activo en La Paz y su región entre 1778 y 1821; autor de los retratos de *El General Juan de Landaeta* y *El Arcediano Martín de Landaeta* (Fig. 19) de San Juan de Dios, así como del *Cristo de Malta*, 1785, del Museo Nacional de Arte y la *Virgen del Socavón con Joseph Agustín Andrade*, 1812, en Oruro.







◀ Fig. 15. *Triunfo de la Inmaculada*. Leonardo Flores. Ca. 1690. San Francisco, La Paz.

▶ Fig. 16. *Triunfo de la Eucaristía*. Juan Ramos, s. XVIII. Iglesia de Guaqui. La Paz, Bolivia.

▶ Fig. 17. *El Triunfo de María*. Juan Ramos. Óleo sobre lienzo, 1703. Bajo el carro, la culpa en forma de sirena. A la izquierda, en la parte baja, el cacique Gabriel Guarachi. Iglesia de Jesús de Machaca. La Paz, Bolivia.





Son importantes las tres obras firmadas por P. Olivares, *El cerco de La Paz* (Fig. 18) y los retratos del *Intendente de La Paz Sebastián de Seguro* y de su esposa *María Josefa Úrsula de Rojas*, realizados hacia 1781 por encargo de dicha autoridad, del Museo de la Casa Murillo en La Paz. El *Cerco* es una peculiar mezcla de dos maneras de mirar y de representar, el sistema de plano urbano que se aplica al trazo del damero de la ciudad y el entorno paisajístico representado mediante la perspectiva euclidiana. En la parte baja está Seguro, pasando revista a sus tropas, mientras que en la parte superior se representa la ceja de El Alto, con las carpas del campamento militar de Julián Apaza. La representación de la ciudad es bastante precisa y fiel. Allí se muestran, en los extramuros, los barrios y parroquias de indios de San Sebastián y San Pedro y el conjunto del Convento franciscano. La plaza de armas, con su fuente de piedra, está llena de soldados que hacen ejercicios de orden cerrado.

Los retablos y púlpitos

Los primeros retablos y púlpitos realizados en la región sur del lago, en las iglesias doctrineras rurales, se hicieron de ladrillo y mampostería enlucida, decorados con pintura mural que se extendía por las paredes de los presbiterios. El estilo en todos ellos es el renacentista tardío. Los ejemplos están en las iglesias que no se modificaron después, como *La Asunción* de Juli, *San Pedro* y *San Pablo* de Tiahuanaco, *Santiago* de Callapa, *Santiago* de Curahuara de Carangas, Carabuco, aunque casi todos ellos están tapados por los retablos de madera tallada y dorada que se realizaron el siglo siguiente.

Pasada la fase inicial, los retablos, púlpitos y la decoración se hicieron de madera tallada y se doraron. Durante el siglo XVII el gran centro de producción fue



◀ Fig. 18. *Cerco de La Paz*. P. Olivares. 1781. Museo Casa de Pedro Domingo Murillo. La Paz.

◀ Fig. 19. *Retrato del canónigo Martín Landaeta*. Diego del Carpio. Ca. 1779. Iglesia de San Juan de Dios. Museo de Arte Sacro de la Catedral. La Paz.

▶ Fig. 20. *Retablo de Copacabana*. Sebastián Acosta Túpac Inca. 1614. Iglesia de Copacabana.

▶ Fig. 21. Frontal del Altar Mayor. Anónimo. Ca. 1750. Guaqui.

▶ Fig. 22. Retablo Mayor. Anónimo. Ca. 1680. Presbiterio. Iglesia de Copacabana. La Paz.

Copacabana. Dentro del estilo manierista tardío está el Retablo de la Virgen de Copacabana, 1614, de Sebastián Acosta (Fig. 20). A su taller se deben atribuir los cuatro retablos de los brazos del crucero de esa iglesia, así como la decoración del presbiterio y el púlpito, realizados hacia 1640. El Retablo Mayor, de autor desconocido, de hacia 1680, es uno de los más bellos del periodo en la región y muestra el esplendor del barroco (Fig. 22).

Desde fines del siglo XVII y durante el XVIII, renovaron muchos retablos, púlpitos y la decoración mural interior de las iglesias. Estos se realizaron dentro de la estética del barroco andino. Se identifican dos tipos; el primero, con los de Carabuco, Caquiaviri, Callapa y Tiahuanaco, caracterizados por la arquitectura visible y grandes cornisas, y, el segundo, compuesto por los retablos de Santiago de Guaqui (Fig. 21), Jesús de Machaca y San Francisco de La Paz, caracterizados por una arquitectura y decoración abigarradas y profundas.



20



21



22



23



24

Al final del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX muchas iglesias se renovaron dentro de la estética del neoclasicismo y academismo, como Santo Domingo y La Merced en La Paz.

Nuevas pervivencias

Durante el siglo XIX las élites bolivianas adoptaron la estética del neoclasicismo imperante en el arte en Europa y América. El academismo francés se hizo más evidente tras la instauración de la República. Aunque no cambiaron las técnicas ni las formas, la estética se caracterizó por las gamas cromáticas reducidas en torno a los pardos, grises y encarnaduras pálidas, y las actitudes se hicieron formales, hieráticas, circunspectas. Ejemplos son los retratos oficiales de los sucesivos presidentes de la República y dignatarios de Estado.

Paralelamente se siguió produciendo un arte de tradición barroca, del gusto de las clases medias y populares. Se trata, por una parte, de pinturas de pequeño formato, sobre lata o lienzo; y por otra, pequeñas imágenes de devoción doméstica, para vestir.

Entre los pintores destacados del ámbito oficial figuran varios extranjeros como Martin Drexel y Manuel Ugalde¹¹ y bolivianos como Florentino Olivares y Antonio Villavicencio. En el arte popular destacó Joaquín Castañón, del que se conocen varias piezas firmadas como la *Virgen de Copacabana con panoplia de armas*, 1853, de colección particular en La Paz¹² (Fig. 23).

Dentro de este ámbito de las expresiones de tradición barroca, se mantuvo la tradición textil de tapices y alfombras, como el realizado conmemorando la Con-

federación Boliviano-Peruana de 1835, de autor anónimo (Fig. 25); así como se mantuvo la costumbre de pintar pequeños medallones de doble cara, sobre pequeñas placas de concheperla, plata o zinc. Estas pequeñas miniaturas eran colocadas en medio de dos láminas de vidrio y engarzadas dentro de marcos de oro, plata u hojalata. Esta tradición derivó hacia la pintura de miniaturas realizada en talleres en Copacabana, que se especializaron en pintar representaciones de la Virgen de Copacabana sobre el lago así como el escudo de Bolivia, en las esferas de los relojes de bolsillo y de pulsera, tradición que se mantuvo hasta mediados del siglo XX (Fig. 24).

◀ Fig. 23. *La Virgen de Copacabana con panoplia de armas*. Joaquín Castañón. 1853. Colección particular. La Paz.

▲ Fig. 24. Reloj Cyma con la Virgen de Copacabana y el escudo de Bolivia. Anónimo miniaturista. Ca. 1940. Colección particular. La Paz.

▶ Fig. 25. Tapiz conmemorativo de la Confederación Boliviano Peruana. Anónimo tejedor paceño. Ca. 1835. Colección particular.



25





De catequesis a invención iconográfica: la imagen religiosa en los templos del Altiplano peruano

Durante siglos, la arquitectura religiosa ha ejercido una primacía indiscutible sobre el paisaje del Altiplano. A lo largo de la meseta del Collao, grandes templos con macizas torres y atrios arqueados se erigen a modo de hitos, presidiendo pueblos rurales, misiones y doctrinas indígenas. Al ritmo de una secuencia histórica intermitente, la construcción de esas moles de piedra movilizó a multitud de arquitectos, carpinteros y canteros nativos cuya actividad, al paso del tiempo, lograría generar escuelas regionales propias¹. En ese sentido es necesario distinguir dos zonas bien definidas dentro del actual Altiplano peruano: una al norte del departamento de Puno y otra al sur del mismo. La primera, asentada sobre las riberas del lago Titicaca y dependiente en su momento del obispado de La Paz, es el área propiamente collavina o aimara, cuyo auge constructivo inicial se remonta al siglo XVI. La segunda, en cambio, pertenece al ámbito cultural quechua, dependía del obispado del Cusco y su época de mayor esplendor se asocia con el patrocinio eclesiástico del célebre obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, a fines del XVII.

◀ Fig. 1. *Asunción de la Virgen*. Bernardo Bittí. Ca. 1586-1592. Relieve de madera policromada y dorada. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.



Si bien los lenguajes constructivos resultantes permiten diferenciar claramente a estos edificios de los de otras regiones, no ocurre lo mismo con su decoración interior. En efecto, el equipamiento artístico de las iglesias altiplánicas dependió de una constante circulación de maestros y obras llegados desde fuera. Al principio fueron profesionales europeos llevados por las órdenes religiosas, cuyo trabajo se vio reforzado por la importación directa de piezas del Viejo Mundo. Posteriormente, la demanda fue cubierta por remesas de lienzos y de esculturas devotas enviadas desde los grandes obradores del Cusco, así como por la actividad itinerante de artífices cusqueños que siguieron trabajando hasta entrada la república. En contraste, la presencia de piezas procedentes con certeza de centros altoperuanos como Potosí, La Paz o Cochabamba es relativamente menor escasa en la zona y solo será compensada al llegar el siglo XIX por la producción masiva de pequeñas piezas votivas para una clientela privada compuesta por clases medias rurales y provincianas.

El arte misional: dominicos y jesuitas, 1570-1650

En el transcurso del último cuarto del siglo XVI fueron edificados los templos más antiguos del Altiplano, todos los cuales se ubican en la provincia norteña de Chucuito. Surgieron en relación directa con las reducciones y las doctrinas indígenas, establecidas por el virrey Francisco de Toledo a través de sus ordenanzas de gobierno. Por razones de premura y economía, su primera ornamentación se basó en pinturas murales ejecutadas por maestros itinerantes, cuyas labores llegarían a recubrir prácticamente todos los espacios interiores con programas iconográficos de explícito sentido catequístico. Caso representativo de este periodo es el de las misiones de Juli, originalmente a cargo de la orden dominica, que sería desplazada del lugar por los jesuitas desde el año 1576, a instancias del propio Toledo.

Ciertamente, esa circunstancia interrumpió el desarrollo de los ciclos temáticos patrocinados por los frailes. El cambio se evidencia en el crucero de la Asunción, que conserva uno de los conjuntos murales más tempranos e importantes del país.

◀ Fig. 2. Mural con medallones sobre la vida de San Ignacio de Loyola. Anónimo. Ca. 1570-1580. Capilla lateral. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.

▲ Fig. 3. Mural con medallones sobre los misterios del rosario. Anónimo. Ca. 1560-1570. Capilla lateral. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.

▶ Fig. 4. Retablo con relieves de ángeles y monograma de Jesús. Bernardo Bitti. Ca. 1586-1592. Capilla de Challapampa.

Su motivo central es una representación alegórica del Rosario, devoción propia de la orden dominica, por medio de tres árboles cuyas ramas sostienen medallones narrativos (Fig. 3). Estos iban mostrando a la feligresía la sucesión de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos, a fin de servir como eficaz apoyo visual y nemónico durante el rezo colectivo del rosario₂.

Por su parte, los jesuitas dejaron testimonio de su llegada con otra serie mural compuesta por seis medallones, rodeados de profusa cartonería, que narran sendas escenas de la vida de Ignacio de Loyola (Fig. 2). En todo el contorno se distribuyen representaciones de santas, fundadores de órdenes y alegorías lauretanas, enmarcados por frondosas bandas horizontales de grutescos o «romanos»₃. Se trata de un sistema ornamental heredado del Renacimiento, cuya naturaleza híbrida y fantástica debió fascinar al espectador andino, pues permitía la introducción de elementos locales. Para ello hubo anuencia de las autoridades eclesiásticas, que no detectaban riesgo de herejías o desviaciones idolátricas, en vista de su carácter predominantemente decorativo y marginal₄.

Durante los decenios siguientes, los ignacianos se dedicarían a consolidar este proyecto misional, hasta convertirlo en modelo de otros asentamientos similares en Sudamérica. Además de los templos que encontraron –San Pedro y la Asunción– construyeron otros dos: San Juan Bautista y Santa Cruz. Sus nombres evocan los de las cuatro grandes basílicas romanas, con el evidente propósito de convertir a Juli en una suerte de «nueva Roma» y a la vez reflejar la tradicional cuatripartición de estos pueblos indígenas en sendas parcialidades o *ayllus*. Hacia 1612 la misión ya disponía de una imprenta, lo que permitió publicar los primeros vocabularios y

gramáticas en lenguas indígenas. Pero, ante todo, los jesuitas impulsaron el uso intensivo de la música y de la imagen artística como medios de adoctrinamiento.

El gran proyecto de Juli comprendió el traslado del hermano Bernardo Bitti, pintor italiano cuya prolífica actividad sentaría las bases para el surgimiento definitivo de las escuelas artísticas andinas. Bitti había aprendido el oficio en su ciudad natal, Camerino, dentro del círculo de influencia de Simone de Magistris, seguidor tardío del maestro véneto Lorenzo Lotto₅. Ello explica su característica paleta luminosa y contrastante, así como el tratamiento anguloso de los paños y la belleza ideal de sus tipos. Pero quizá la impronta más decisiva provino de su adhesión a los principios teóricos expuestos por Giovanni Andrea Gilio en sus *Due dialoghi degli errori de' Pittori*₆. A través de sus páginas, Gilio se propuso arremeter contra los excesos de los pintores manieristas, en nombre del decoro y la veracidad de la imagen religiosa, llegando a afirmar que «una cosa es bella en la medida en que es clara y evidente»₇.

A partir de consideraciones como estas se aglutinaron en Italia los pintores del «manierismo reformado» o *contramaneira*, que habría de convertirse en el estilo oficial de la Iglesia



contrarreformista en la década de 1570. No deja de sorprender, sin embargo, la rapidez con la que los jesuitas decidieron llevar esta emergente modalidad artística al Nuevo Mundo, enviando a un joven y talentoso pintor de la orden al lejano virreinato del Perú. Desde su llegada, en 1575, Bitti dedicó sus primeros esfuerzos a decorar las casas de la orden, tanto en Lima como en Cusco, antes de iniciar una verdadera catequesis visual a través de todo el sur andino, que lo llevaría desde Arequipa hasta Chuquisaca y La Paz. Entre 1586 y 1592 se sitúa su estancia en Juli, localidad que conserva el núcleo más numeroso e importante de sus obras⁸.

Como en otras ciudades peruanas, Bitti tuvo que alternar aquí el oficio de la pintura con los de la imaginería y la ensambladura. Testimonio de esa prolongada labor en la región son los altares de San Pedro de Ácora y de la Asunción de Juli –este último parcialmente destruido– (Fig. 1), además del que preside la capilla anexa de Challapampa, con sus finos relieves de ángeles colocados en gracioso *contrapposto* bajo el monograma jesuítico (Fig. 4, véase la figura de la pág. X). Sobre este tipo de labores se sabe que, en agosto de 1592, el juez de la provincia de Chucuito mandaba «tasar las obras de los retablos de Juli y los colores y oro que era necesario para ello». Por su parte, los jesuitas no dejaban de hacer hincapié ante la autoridad sobre el bajo costo de la obra, debido a que «en especial puso el hermano Bernardo su trabajo, que fue y es lo principal de los retablos»⁹.

El relieve de la *Asunción*, parte de un retablo hoy desaparecido, demuestra la adaptación de Bitti a la técnica indígena basada en el uso del maguey, una solución ingeniosa y efectista ante la crónica escasez de madera en la región. Simultáneamente, el tema de la Asunta dará pie a una de sus más ambiciosas pinturas (Fig. 6). Tenía como antecedentes la *Coronación de la Virgen*, en la casa matriz de Lima, y una segunda versión en Cusco (hoy en la Merced), obras que logran fusionar en una sola escena la Asunción y la Coronación de María. El lienzo de Juli retoma esta doble lectura, pero a su vez evidencia el giro adoptado por el pintor jesuita durante su estancia en el Altiplano, patente sobre todo en la acentuación de los contrastes tonales, como lo muestra el verde intenso de las alas del ángel tenante.

Llaman la atención los grupos de ángeles músicos y cantores que rodean a la Virgen. No era gratuita la inclusión de estos elegantes coros celestiales, pues ellos no solo aludían a la madre de Jesús como reina de los cielos –uno de los grandes tópicos de la devoción mariana contrarreformista–, sino que seguramente recordaban a la feligresía indígena el importante papel otorgado a la música y al canto dentro del ceremonial litúrgico de la misión. Como aparece anotado en las *Cartas Anuas* de 1604, Juli contaba con varios órganos, un famoso maestro de capilla así como muchísimos instrumentistas y cantores aborígenes, con lo que «ha aumentado la música de este pueblo de modo que en todo este reino, aun la de las españoles, no llega así en destreza como en número de cantores e instrumentos, que cantan a dos y tres y cuatro voces»¹⁰.

Desde un punto de vista técnico, la obra de Bitti implicaba el desplazamiento de los antiguos murales por grandes lienzos ejecutados al óleo, portadores de una modernidad estilística tan insólita como eficaz. Buen ejemplo de la manera piadosa que traía de Italia es *El bautismo de Cristo*, hoy emplazado sobre uno de los muros

▼ Fig. 5. San Ignacio de Loyola. Relieve en madera policromada y dorada. Anónimo. Retablo mayor. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.

► Fig. 6. *Asunción de la Virgen*. Bernardo Bitti. Ca. 1586-1592. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.







- ◀ Fig. 7. *Bautismo de Cristo*. Bernardo Bitti. Ca. 1586-1592. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.
- ▶ Fig. 8. *Presentación en el templo*. Diego de la Puente. Ca. 1630-1650. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.
- ▶ Fig. 9. *Visión de la beata Marina de Escobar*. Anónimo cusqueño. Ca. 1680-1700. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.
- ▶ Fig. 10. *Adoración de los reyes magos*. Círculo de Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Ca. 1670-1685. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.
- ▶ Fig. 11. *Adoración de los reyes magos con el rey inca*. Diego de la Puente. Ca. 1630-1650. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.

laterales de San Juan (Fig. 7). Por sus grandes dimensiones y su tónica narrativa, esta obra debió presidir la capilla mayor. Sus personajes encarnan con solemne decoro la institución del bautismo, sacramento que revestía crucial importancia para el adoctrinamiento de la población nativa. Pudo formar parte de ese mismo altar primitivo un *San Juan Bautista en el desierto*, actualmente en San Pedro, que presenta al santo en su clásico papel de precursor. Como en el caso anterior, el fondo de paisaje europeo y la sutileza de sus detalles en lejanía contribuyen a crear un sosegado clima escénico.

De la Asunción procede la serie de las Vírgenes Latinas, hoy repartida entre esta iglesia y la vecina de San Pedro. Cada una de las santas es reconocible por sus atributos habituales y se yergue dentro de un nicho o espacio arquitectónico fingido que plantea una constante ambigüedad entre la presencia real del personaje sacro y la representación bidimensional de una imagen escultórica. Otro lienzo de muy distinto espíritu, el *Calvario*, en San Pedro, permite especular en torno a una probable segunda estancia de Bitti en Juli, hacia 1602₋₁₁. Este austero grupo, emplazado sobre un fondo oscuro, evidencia cierta concentrada tensión dramática. Ello lo emparenta más bien con las composiciones que Bitti trabajó en Arequipa durante los primeros años del siglo XVII, adscrito ya dentro de la *antimaniera* o *arte sacra*, preconizada por Giuseppe Valeriano y Scipione Pulzone. El pintor solo habría



llegado a conocer esta corriente hacia 1592 en Lima, tras entrar en contacto con su colega Mateo Pérez de Alesio, portador de dicha modalidad.

Después de 1610, el vacío dejado tras la muerte de Bitti sería cubierto por otro hermano jesuita, el flamenco Diego de la Puente (1586-1663). Su nombre verdadero era Pieter Van der Brücke y procedía de Malinas, ciudad donde debió formarse antes de ingresar a la Compañía. Al igual que Bitti, de la Puente fue destinado al Perú y emprendió largos recorridos por el interior andino, como pintor de la orden, entre 1620 y 1663. Este lapso crucial coincide con la irrupción de las primeras manifestaciones locales del barroquismo. El propio de la Puente introdujo elementos del tenebrismo nórdico, junto con los modelos del estilo triunfalista y dinámico iniciado años antes en Amberes por Peter Paul Rubens, maestro de vasta influencia en la Europa católica, estrechamente ligado a los jesuitas (Fig. 8).

A lo largo de su trayectoria americana, de la Puente se irá adaptando a las necesidades de la orden con respecto a cada audiencia específica. Por ejemplo, para la iglesia de la Asunción de Juli realizó una *Adoración de los Magos*, en la que el rey Gaspar es encarnado por un monarca inca, vestido de *uncu* imperial y con la *maskaypacha* roja sobre la frente (Fig. 11). A través de esta fórmula, se buscaba «cristianizar» ciertos símbolos del poder prehispánico, como parte de una estrategia mayor dirigida a captar a la población nativa y a sus élites. Simultáneamente, este



12

maestro fue uno de los primeros en dar a conocer algunas célebres composiciones de Rubens por medio de recreaciones literales. Es el caso de la *Anunciación*, cuya diestra factura demuestra una familiaridad con la manera del maestro, solo explicable en alguien que hubiese tenido acceso a los originales (Fig. 12).

Entre tanto, la circulación masiva de grabados de Rubens y su escuela, así como la presencia de series zurbaranescas de carácter naturalista, o de pinturas flamencas sobre cobre, introducía novedades que ejercieron decisiva gravitación sobre el imaginario artístico y religioso en los Andes. Todo ello se tradujo en una dramática indecisión estilística, que oscila entre la persistencia del italianismo y la adopción paulatina de nuevos lenguajes, asociados con la emergente retórica barroca. Dentro de este momento de transición se sitúa la figura clave de Juan Rodríguez Samanez, maestro español o criollo. Tras desempeñarse como colaborador de Angelino Medoro en Lima, hacia 1630 Rodríguez Samanez pasó al Cusco, donde procuró conciliar el ejercicio de las artes con lucrativas actividades agrícolas y comerciales. Su dominio de las fórmulas romanistas sevillanas le procuró un sólido prestigio entre las órdenes religiosas y las élites cultas de la ciudad. A Rodríguez Samanez debe atribuirse el cuadro inédito de *María recibida en el cielo empíreo*, escena poco común dentro de la pintura colonial (Fig. 13)¹².

En comparación con esta abundancia de obras tempranas en Juli, la iglesia dominica de Santiago de Pomata apenas conserva un breve conjunto de lienzos del seiscientos

◀ Fig. 12. *Anunciación*. Diego de la Puente. Ca. 1630-1650. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.

▶ Fig. 13. *María recibida en el cielo empíreo*. Juan Rodríguez Samanez (atribuido). Ca. 1630-1650. Museo Templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli.



con narraciones de milagros de la Virgen del Rosario, a manera de ex-votos. Su ejecución fue autorizada por el obispo de La Paz hacia el segundo tercio del siglo XVII, como consecuencia de los prodigios que se atribuían a esta efigie. Parecen ser obra de algún maestro altoperuano no identificado quien representó por primera vez la venerada imagen, ampliamente difundida al siguiente siglo gracias a las «esculturas pintadas». Es interesante observar, en el cuadro que narra la curación milagrosa de un indígena mudo, el uso de ciertas convenciones para la representación de mestizos o indios aculturados, ya recogidas en los dibujos de la *Nueva Corónica* por Felipe Guaman Poma de Ayala por la década 1610 (Fig. 14).

La «era Mollinedo» y su estela, 1675-1750

En el Cusco y su región, el primer auge de sus escuelas artísticas locales coincidirá con el gobierno eclesiástico del célebre madrileño Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699). Clérigo culto y aficionado a las artes, Mollinedo ejerció por esos años un sostenido patrocinio a lo largo de su extensa diócesis. Al asumir su cargo, en 1673, halló a la propia ciudad del Cusco casi completamente reconstruida, tras la

devastación producida por el gran terremoto de 1650. Por esta razón, el prelado concentraría sus esfuerzos en las labores decorativas dentro de lo ya edificado, mientras los mayores trabajos constructivos se emprenderían en las parroquias periféricas o alejadas del casco urbano.

Precisamente por esta época se edificaron las grandes iglesias altioplánicas del sur, dependientes de su episcopado, cuyos ejemplos emblemáticos se encuentran en Lampa, Ayaviri y Asillo. Estos templos constituyen «cabezas de serie» del barroco regional, a diferencia de la arquitectura norteña, claramente afiliada a la modalidad «planiforme» o «mestiza». Para impulsar estas labores fue preciso articular un patronazgo sostenido, gracias a la intermediación de un bien organizado clero secular a través de los párrocos titulares de cada localidad. En ese sentido, Mollinedo parece guiado por las recomendaciones que el clérigo limeño Pedro de Reina Maldonado (1594-1660), formulaba en las páginas del *Norte claro del prefecto prelado en su pastoral gobierno* (Madrid, 1653). Este libro gozó de gran difusión entre las autoridades eclesiásticas de Hispanoamérica, y el obispo debió conocerlo aun antes de embarcarse hacia el Nuevo Mundo. Reina aconsejaba al prelado en Indias procurar «que las iglesias estén y autorizen con toda decencia, no solo en el edificio, sino también en el adorno y compostura de los ornamentos», y añadía que el obispo «alentará a los curas, caciques principales y encomenderos, representando a todos la obligación que tienen de hazer y renovar sus templos»¹³.



Sin embargo, hay escasas noticias sobre labores decorativas bajo el patrocinio directo de Mollinedo o durante su gobierno. El ejemplo más significativo es la serie de lienzos sobre la vida de San Francisco de Asís remitida a Umachiri. Ese envío se hacia eco de la fama obtenida por el ciclo franciscano del Cusco, a cargo de Basilio de Santa Cruz Pumacallao, maestro favorito del obispo. Es obra atribuida a Juan Sapaca Inga, seguidor de Santa Cruz, por sus semejanzas con un conjunto similar en Santiago de Chile, firmado por dicho pintor en 1684¹⁴. Al igual que otras versiones, la de Umachiri incluye la figura de Mollinedo presidiendo el cortejo fúnebre en el *Entierro del santo*, testimonio elocuente de su amistad con los franciscanos, a diferencia de las fuertes tensiones que mantuvo con las demás órdenes.

Entre las devociones promovidas por el obispo están los cultos marianos originarios del Altiplano extendidos por todo el sur andino, como la Virgen de Copacabana o la del Rosario de Pomata¹⁵. Se valió para ello de las «esculturas pintadas» o «trampan-tojos a lo divino», género que consistía en representar sobre el lienzo las imágenes escultóricas más veneradas, con el fin de propagar su culto y a la vez trasladar los poderes taumátúrgicos de los originales. Seguramente la circulación de este tipo de imágenes en la región ofrece un indicio de su relevancia dentro de la producción de los grandes obradores cusqueños del momento. El principal precedente local es el culto a la Virgen de Guadalupe (Extremadura), llevado a Charcas por el religioso jerónimo y pintor fray Diego de Ocaña. Una versión de fines del XVII se encuentra en la capilla de Challapampa y todo indica que no deriva de los originales de Ocaña sino de una difundida estampa del grabador español Pedro Ángel, inserta en la historia de su santuario por fray Gabriel de Talavera (Fig. 16)¹⁶.

Otro culto auspiciado activamente por Mollinedo fue el de Santa Rosa de Lima, figura emblemática de la religiosidad criolla, cuya canonización era reciente a la



llegada del obispo¹⁷. Además de establecer parroquias bajo la advocación de la santa limeña, mandó fundar cofradías dedicadas a ella, dotadas de pinturas e imágenes procesionales. A modo de ejemplo podría señalarse un tondo o medallón circular que contiene la figura de Santa Rosa de busto, con sus atributos clásicos, colocado en el segundo cuerpo de uno de los retablos laterales de Umachiri. Hace pareja a este medallón otro similar dedicado a Santa Rosa de Viterbo, con lo cual se propone una equivalencia simbólica entre la dominica criolla y una de las grandes figuras de la cristiandad universal.

Por esta época surgió también la invención iconográfica de los «ángeles arcabuceros», integrantes de bien organizadas milicias celestiales, dentro de las series de «ángeles apócrifos», que serían adoptadas por la devoción indígena¹⁸. La asociación imaginaria de estos seres angélicos con Illapa, dios del trueno, explicaría que, al trasladarse a los Andes, se hayan convertido en una guardia armada de corte moderno, con armas de fuego, lo que constituye una innovación respecto de las tradiciones iconográficas europeas. Dotados de armas y uniformes militares contemporáneos, ejercían el papel simbólico de guardianes del Santísimo Sacramento y de las devociones principales, como la Inmaculada Concepción. Aunque su presencia está documentada en todo el Alto Perú, solo se tiene constancia de una importante serie de arcabuceros en Challapampa, lamentablemente robada en tiempos recientes y sustituida por copias modernas.

A diferencia de los templos del sur, edificados desde sus cimientos bajo el gobierno de Mollinedo, las viejas iglesias de Juli experimentaron contemporáneamente un proceso de reconversión de sus plantas y de renovación decorativa, para adecuarse al gusto barroco. San Pedro incorporó una secuencia de capillas hornacinas que hacia 1716 se hallaban en plena ejecución¹⁹. Los jesuitas buscaron aquí un efecto impactante recubriendo todos los paramentos con retablos, relieves de talla dorada, relicarios, cuadros y paños de pintura embutidos en el follaje ornamental (Fig. 17). Tampoco dejaron de recurrir a los murales, pero esta vez con un carácter complementario y decorativo. Ello se ve corroborado en el baptisterio, donde –a pesar de

◀ Fig. 14. *Milagro de la Virgen del Rosario de Pomata*. Anónimo altoperuano. Ca. 1630-1650. Iglesia de Santiago de Pomata.

◀ Fig. 15. *Primera misa de San Ignacio de Loyola*. Anónimo altoperuano. Siglo XVII. Iglesia de Santiago de Pomata.

▲ Fig. 16. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo cusqueño. Ca. 1680-1700. Capilla de Challapampa.

▶ Fig. 17. *Capilla de la Virgen del Carmen*. Retablo con lienzos cusqueños y pinturas murales decorativas en la hornacina. Ca. 1730-1750. Iglesia de San Pedro, Juli.

▶ Fig. 18. *Descendimiento de Cristo*. Grupo escultórico policromado de pasta, madera y tela encolada. Anónimo. Ca. 1750. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.







incluir efigies de los evangelistas– estas pinturas recubren las pechinas de la cúpula y otros espacios marginales, con motivos de plumas y follajes de clara raigambre «mestiza». Significativamente, la estancia se ve presidida por un gran lienzo cusqueño en formato de medio punto con la escena del *Bautismo de Cristo*. Su autor es un maestro importante de fines del siglo XVII, tal vez indígena, quien recrea la famosa composición de Bitti sobre el mismo tema, por lo que cabría pensar en un artista que trabajó in situ.

Esta persistencia de ciertos modelos prestigiosos queda patente en los muros laterales de San Pedro. Aquí conviven armónicamente diversos estilos que habían influido en la formación de las tradiciones andinas, mostrando además el cosmopolitismo artístico de una orden con marcada vocación universalista. Así, por ejemplo, en lugares visibles se han colocado composiciones dejadas por los hermanos Bitti y de la Puente. Sobre los pilares de la nave corre un *Apostolado* tenebrista directamente copiado de prototipos zurbaranescos y debajo se aprecia una secuencia de diez láminas de cobre flamencas que narran escenas del Antiguo y el Nuevo Testamentos. Todas son obra de Guillermo Forchondt (ca. 1608-ca. 1678), y a su vez se inspiran en conocidas composiciones de Peter Paul Rubens y Frans Francken II.²⁰ Finalmente están los iconos del jesuitismo que ornán los arcos: desde «veras efigies» de los fundadores hasta una copia fiel de la *Virgen de la Misericordia del Callao*, imagen de piedad romanista cuyo milagro en el puerto de Lima, al sudar y llorar públicamente en 1675, determinó que fuese copiada una y otra vez para trasladar su culto a los Andes.²¹

Más allá de su aire decididamente europeo, todas estas piezas conviven armónicamente con una diversidad de lienzos cusqueños en las entrecalles de los retablos, que dan cuenta ya de la rápida expansión de esta escuela regional. Otro conjunto notable de la misma procedencia ocupa uno de los brazos del crucero y se organiza a manera de retablo, aunque no parece obedecer a un auténtico programa iconográfico. Aparte de dos escenas de la vida de San Ignacio de Loyola, hay un corpulento *San Cristóbal*, invocado contra las pestes, y una *Santa Úrsula*, flanqueada por los padres de la Virgen. Cubriendo el sagrario se ve un episodio de la historia sagrada recurrente en la pintura en la región: *El arrepentimiento de San Pedro*. Por este medio, sin duda los doctrineros recordaban a sus feligreses la importancia de la confesión y la penitencia como ejes de la vida cristiana.

En el caso de San Juan Bautista, su interior se enriqueció con finas labores de piedra de gusto «mestizo» que albergarían las nuevas capillas. Ambos brazos del crucero acogen retablos churriguerescos, uno de los cuales contiene el excepcional grupo escultórico del *Descendimiento de la cruz* –hecho en pasta y tela encolada–, cuyo agitado dramatismo retoma, a través de un modelo grabado, la célebre composición de Rubens en la catedral de Amberes (Fig. 18). Otra capilla cercana reúne varios relieves de santos y dos pinturas que constituyen un





◀ Páginas 226-227: Fig. 19. Vista del interior del Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.

◀ Fig. 20. *Salomé entrega la cabeza de San Juan*. Tomás Lara. Serie de la vida de San Juan Bautista, 1720. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.

◀ Fig. 21. *San Juan ante Herodes Antipas*. Tomás Lara. Serie de la vida de San Juan Bautista, 1720. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.

▲ Fig. 22. *San Juan señala a Cristo que llega para ser bautizado*. Tomás Lara. Serie de la vida de San Juan Bautista, 1720. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.

documento valioso acerca del patronazgo de la aristocracia indígena: los retratos de Alejandro Chique, curaca lugareño, y de su mujer, Ángela Cachi Catari, orando en actitud de donantes.

Sobre los muros de la nave, y en lugar de retablos, fueron colocadas dos series de lienzos guarnecidos por marcos dorados de profusa talla (Fig. 19). Al lado del evangelio, siete pinturas narran la vida del titular del templo, San Juan Bautista (Figs. 20, 21, 22). La escena del *Bautismo de Cristo* es la obra de Bitti comentada antes, mientras que los demás cuadros fueron realizados en torno a la década de 1720 por Tomás Lara, maestro indígena del Cusco que deja su firma en *La predicación en el desierto*. Podría tratarse de un seguidor de Basilio de Santa Cruz Pumacallao, dada su familiaridad con las maneras de Rubens a través de las estampas de Bolswert. Otros nueve lienzos corren sobre la pared de la epístola, y en ellos se representa la historia de Santa Teresa de Ávila, a fin de recordar sus vínculos con la orden jesuítica (Figs. 23, 24). Son obras que mantienen las fórmulas claroscuro vigentes entre pintores como Juan Espinosa de los Monteros, junto con el gusto por las guirnalda de flores alrededor de la escena que introdujo el citado maestro.

Últimas obras de construcción y renovación interior, 1750-1850

En las postrimerías del virreinato, el protagonismo de un grupo de clérigos seculares acaudalados se pondrá de manifiesto en la evolución artística de muchas parroquias del Altiplano. Ellos impulsaron un conjunto sostenido de obras de complementación arquitectónica que señalan la madurez del estilo «planiforme» o «mestizo», simultáneamente con intensas campañas destinadas a culminar el equipamiento interior de varios templos edificados en el periodo precedente. Por entonces se implantó una costumbre decorativa de origen cusqueño, consistente en colocar series de lienzos enmarcados por columnas salomónicas y a menudo doradas a lo largo de la nave, lo que –a falta de retablos– ayudaba a introducir una volumetría ondulante sobre el trazo rectilíneo de los muros y lograr así una sensación espacial decididamente barroca.

Sin duda la participación de un maestro como Isidoro Francisco de Moncada en dos de estas obras ofrece un indicio significativo sobre su costo e importancia. Aunque era un artista de primera fila y llegó a ejercer el cargo de maestro mayor de pintores del Cusco, Moncada estuvo dedicado principalmente a la pintura de exportación, por lo que el grueso de su obra se halla repartido entre el Altiplano y Santiago de Chile. El Cusco solo conserva dos grandes composiciones tempranas ejecutadas para la catedral, que se atribuyeron durante mucho tiempo a Basilio Pacheco, debido a su obvio parentesco formal²². Es probable que el rotundo triunfo



de Marcos Zapata como pintor eclesiástico, al promediar el siglo XVIII, dejara un tanto desfasado al estilo relativamente conservador que practicaba Moncada, quien se habría visto obligado a buscar nueva clientela fuera de su propia ciudad.

En ese sentido parece significativo que, en octubre de 1753, cuando Zapata había alcanzado ya la maestría y su carrera de pintor estaba en pleno ascenso, Moncada contratase con el maestre de campo Felipe de la Paliza, en representación de su sobrino Bernardo Vasco López de Cangas Pardo de Villasur y Paliza, cura de Azángaro, la ejecución de catorce grandes lienzos sobre la vida de Virgen que constituirían la decoración principal del templo de la Asunción en dicho pueblo. Moncada se compromete a utilizar para su trabajo «colores finos a satisfacción»²³. Al mismo tiempo se obligaba a entregar el encargo en el plazo de cuatro meses, celeridad usual dentro de un sistema gremial en el que prevalecía el trabajo de taller.

◀ Fig. 23. *Los ángeles conducen a Santa Teresa y la comunidad carmelita ante su protector San José.* Serie de la vida de Santa Teresa de Ávila. Anónimo cusqueño. Ca. 1700. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.

▼ Fig. 24. *Transverberación de Santa Teresa.* Serie de la vida de Santa Teresa de Ávila. Anónimo cusqueño. Ca. 1700. Museo Templo San Juan de Letrán, Juli.



Estas notables composiciones, distribuidas secuencialmente a ambos lados de la nave, asumen una claridad narrativa y un sentido del decoro convencionales, que se ven acentuados por un cierto aliento monumental. Son característicos de Moncada su paleta contrastante, así como su proclividad a situar las escenas en medio de paisajes idílicos o imponentes escenarios arquitectónicos con muros almohadillados. Prueba de la aceptación de su trabajo es el nuevo encargo que Moncada recibió cuatro años después, de parte del mismo López de Cangas, a fin de completar la decoración de la iglesia, para lo cual esta vez tuvo que desplazarse personalmente hasta Azángaro y trabajar in situ los lugares que quedaban libres en el edificio. Lo haría en el plazo de seis meses, por lo que aseguró que «no hará falla ni ausencia alguna interín de no acabar la pintura»²⁴.

A esta segunda etapa pertenece un conjunto de pinturas más estrechamente dependiente de la estructura arquitectónica del templo. Así, por ejemplo, en el sotacoro Moncada colocó un *San Francisco de Asís en la Gloria*, que muestra al santo seráfico en medio de nubes, sosteniendo una tosca cruz y rodeado por un grupo de ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión. Desde el punto de vista técnico, Moncada alterna aquí procedimientos propios del mural con otros de la pintura caballete. No utilizó temple sino «óleo con aceite y colores finos»²⁵. Y aunque el soporte es la piedra de los muros, el pintor se valió de un ingenioso artificio al adherir fragmentos de papel en la zona de las cabezas de los personajes, para así poder trabajarlas en detalle y con mayor prolijidad.

En cambio, al acometer la decoración del arco toral, Moncada optó por emplear una gran tela recortada y adherida al muro. Allí desarrolla el tema alegórico del *Triunfo de la Eucaristía sobre las Ciencias*, tomado literalmente de una de las composiciones de Rubens comisionadas por la infanta Isabel Clara Eugenia para un conjunto de tapices celebratorios del misterio eucarístico, destinado al monasterio madrileño de las Descalzas Reales. Estos motivos apoteósicos de la hostia consagrada resultan recurrentes dentro de la iconografía piadosa promovida por los Austrias y fueron llevados al Cusco por el obispo Mollinedo. Posteriormente, los carros triunfales del Santísimo serían difundidos en toda la antigua provincia de Charcas hasta avanzado el siglo XVIII.

Al culminar las obras, y con el propósito de perennizar a su patrocinador, Moncada ejecutó el retrato votivo del cura Bernardo López de Cangas, fechado el 12 de enero de 1758. Esta efigie cuelga sobre la jamba del arco, al lado del púlpito donde el párroco pronunciaba sus sermones, y la extensa leyenda biográfica lleva un añadido que informa sobre su muerte, ocurrida en 1771, al parecer en ejercicio de su cargo²⁶. López de Cangas es presentado en su doble papel de donante y clérigo ilustrado, orando ante un altar de la Piedad y acompañado por un perro. Tanto el personaje como su mascota –tal vez simbólica de la fidelidad– dejan entrever una cierta sintonía con las convenciones del retrato eclesiástico más reciente, impuestas por Marcos Zapata.

Diez años después, en 1768, Moncada realizará otra serie pictórica para la iglesia cercana de San Francisco de Asís de Ayaviri, patrocinada esta vez por el cura Dionisio de Torres, quien había logrado reconstruir toda la fábrica hacia 1765 (Figs. 25, 26)²⁷. En ella desarrolla los episodios centrales de la vida de Cristo, en uno de cuyos lienzos Moncada declara junto a su firma ostentar el cargo de «maestro mayor y alcalde veedor del arte de la pintura de la gran ciudad del Cusco»²⁸. Quizá por ello mismo, se hace patente en este conjunto una mayor intervención del taller, que haría difícil



25



26

relacionarlo con Moncada si no fuera por su rúbrica. Así, por ejemplo, los lienzos de la *Anunciación* o la *Flagelación de Cristo* revelan no solo premura y descuidos de ejecución, sino también la persistencia de modelos arcaicos, en su mayoría procedentes del romanismo flamenco. Incluso el lienzo de la *Asunción* se basa en una composición de Rubens introducida al Cusco en 1632 por Lázaro Pardo de Lago, y aquí reiterada



◀ Fig. 25. *Asunción de la Virgen con retrato de cura donante*. Isidoro de Moncada. Ca. 1765. Iglesia de San Francisco de Asís, hoy Catedral de Ayaviri.

◀ Fig. 26. *Árbol de Jesé y Nacimiento de la Virgen*. Isidoro de Moncada. Ca. 1765. Iglesia de San Francisco de Asís, hoy Catedral de Ayaviri.

▲ Fig. 27. *Virgen del Rosario con donantes en atuendo de «chunchos»*. Anónimo boliviano. 1846. Óleo sobre latón. Colección Barbosa-Stern, Lima.

► Páginas siguientes: La isla Taquile conserva antiguas tradiciones y técnicas culturales, como el tejido, la música y los cultos religiosos locales. Comuneros en un momento de reposo.

con un rígido estatismo. Moncada incluyó al pie de esta escena una efigie del patrono de la obra, con toda probabilidad el mencionado cura Torres.

Pero la obra maestra de Moncada en la región es, con ventaja, el ciclo –aparentemente sin firma, pero muy cercano en estilo al conjunto de Azángaro– dedicado a la historia del Apóstol Santiago el Mayor. Decora la iglesia de la Inmaculada de Lampa, y sigue una disposición similar a la mencionada vida de la Virgen²⁹. Como repertorio iconográfico acerca de la hagiografía del apóstol y su legendaria relación con la historia española, estos lienzos no tienen parangón en toda la pintura andina, salvo la serie perdida de Yucay, que pintara Felipe García a principios del XVIII³⁰. Su ejecución parece obedecer a la inquietud de los doctrineros por presentar una versión ortodoxa de la historia de Santiago, a contrapelo de las lecturas «sincréticas» de ciertos sectores indígenas que lo identificaban con Illapa o el trueno³¹. De ahí que se hayan excluido las más populares versiones de *Santiago Matamoros* o de *Santiago Mataindios*, quizá por considerarlos propicios a esas interpretaciones heterodoxas.

Episodios extraídos de los evangelios se entremezclan aquí con relatos de la tradición jacobea española, con el evidente propósito de colocarlos en un plano equivalente de verosimilitud histórica. Por ejemplo, junto a *La resurrección de la hija de Jairo* y la *Transfiguración*, tan ligados a la vida de Cristo, o *El martirio de Santiago*, extraído del relato bíblico de los Hechos de los Apóstoles, se verán *La aparición de la Virgen en Zaragoza* o *Conversión del mago Hermógenes*, relacionados con su presencia en la península ibérica. Este último encierra un contenido moralizante, pues buscaba combatir los peligros de la idolatría y la hechicería, constantemente enfrentados por los doctrineros y párrocos de indios.

Durante la segunda mitad del XVIII se continuaría adoptando la modalidad decorativa de lienzos seriados y marquerías. Las pinturas de Asillo –atribuidas al propio Moncada, aunque sin mayor fundamento– podrían fecharse después de 1770, si se considera que ese año el párroco Tapia y Peralta disponía en su testamento la compra de setenta y seis «paños de guadamesiles que hice traer al propósito de España y se pidieron a Génova, donde se trabajan»³². Dichos paños destinados a los muros de la nave, nunca habrían llegado, por lo que se optó por comisionar las pinturas al Cusco. Ese flujo de maestros y obras no cesaría con la Independencia, aunque se vio cada vez más limitado a labores complementarias y de restauración, que introdujeron un neoclasicismo atemperado y tardío en la zona.

En contraste con el decaimiento del patrocinio eclesiástico, durante el siglo XIX se impuso una producción masiva de medallones de uso personal o de pequeñas pinturas votivas sobre metal destinada a un público laico y al culto doméstico. Elocuente ejemplo de ello es una *Virgen del Rosario*, fechada en 1846, que retoma el género de las «esculturas pintadas» con el añadido verista de dos bailarines de una comparsa de «chunchos», orantes a sus pies (Fig. 27). Una leyenda al reverso precisa que se trata de una «demanda» –limosnero de cofradía– e incluye el precio de la misma, corroborando la vinculación de este tipo de obras con un fluido mercado regional³³. Procedente en su mayoría del antiguo Alto Perú, convertido en el moderno estado independiente de Bolivia, estas piezas de formato breve y bajo costo abastecieron por mucho tiempo las necesidades devotas de todo el sur andino y lograron prolongar la vigencia de las tradiciones pictóricas virreinales en el contexto de las emergentes repúblicas sudamericanas.





Arte, manos que
tejen y modelan tradiciones



El arte textil de Acora, Juli y alturas

Los antiguos lupacas, que ocupaban el territorio que va desde Chucuito hasta Desaguadero, eran dueños de grandes rebaños de llamas y alpacas, los cuales les procuraban la fibra que utilizaban en la producción de textiles. Las grandes manadas de ese «ganado de la tierra» se encontraban en la puna y pertenecían, mayormente, a los de Juli y Acora quienes tenían reputación de ser «muy ricos en ganados». Los lupacas tenían también la fama de ser grandes tejedores, lo que les permitía ganar más que otros grupos con sus textiles¹. Con la conquista, la provincia de Chucuito fue puesta en cabeza del rey y, a diferencia de otras zonas del Tawantinsuyu, el tributo que tenían que entregar consistía en textiles y plata ensayada. Ese hecho ilustra la gran importancia en la economía lupaca del arte textil.

Las condiciones climáticas del antiguo reino Lupaca han impedido la conservación de textiles arqueológicos o del periodo colonial. Sin embargo, algunos

◀ Fig. 1. Detalle. Ponchito con pampa morada; *salta*s tejidas con la técnica de urdimbre complementaria. Cada mitad mide 35 cm de ancho x 105 cm de largo. Notar las listitas arcoíris en el centro y en ambos costados. Zona de Juli, Provincia de Chucuito. Colección particular.



◀ Fig. 2. Ponchito con pampa morada; *saltas* tejidas con la técnica de urdimbre suplementaria. Cada mitad mide 30 cm de ancho x 91 cm de largo. La prenda está confeccionada casi enteramente con listas decorativas. Mukaralla, Provincia de Puno. Colección particular.

▶ Fig. 3. Ponchito con pampa morada; *saltas* tejidas con la técnica de urdimbre complementaria. Cada mitad mide 35 cm de ancho x 105 cm de largo. Nótese las listitas arcoíris en el centro y en ambos costados. Zona de Juli, Provincia de Chucuito. Colección particular.

textiles considerados, por sus mismos dueños, como de importancia y necesarios para llevar a cabo un ritual, han sido pasados de una generación a la otra. Ese estudio trata de esos textiles «de herencia» que son generalmente *makhno*, término que significa hechos de fibra teñida con productos naturales, y cuya edad varía entre la mitad del siglo XIX hasta los años 1940, cuando el uso de las anilinas se generalizó en el altiplano peruano. En primer lugar, hablaré de sus características comunes, como el hecho de ser tejidos con fibra de alpaca, tener cuatro orillas (que no son de telas cortadas), y presentar «cara de urdimbre». En segundo lugar, examinaré las técnicas usadas para tejer los motivos decorativos o *saltas*, diferencia que ha permitido identificar dos tradiciones (o estilos) textiles que tienen como centros el pueblo de Acora, provincia de Puno, y el de Juli, provincia de Chucuito. Para concluir, hablaré de algunas prendas de vestir propias a cada sector estudiado₂.

Similitudes

Como en los tiempos antiguos, la fibra de alpaca es considerada como la única apropiada para tejer prendas tradicionales. La resistencia de esa fibra y el hecho que sus hebras son largas permiten obtener un *caito* (hilo) sumamente fino, lo que las tejedoras aimaras de la zona han sabido explotar para producir textiles de alta calidad que llegan a asemejarse a la seda.

Los textiles lupaca «de herencia» son hechos en telar de suelo o de cuatro estacas que produce telas de cuatro orillas que salen tal cual del telar. En el caso de textiles grandes como ponchos o *awayus* (mantas) se teje dos mitades similares que se unen dejando una apertura al centro si es necesario. Se puede notar una relación entre el grado de dificultad o número de *saltas* y el ancho del textil: mayor número de listas con *saltas*, más angosta será la tela (Figs. 1, 2, 3).

Los textiles observados son hechos con la técnica «cara de urdimbre», donde los hilos de urdimbre sobrepasan los de la trama escondiéndolos casi totalmente₃.

A pesar de usar una técnica relativamente simple, las tejedoras aimaras han expresado su creatividad jugando con la torsión de los hilos para producir acabados y texturas especiales. Por ejemplo, teniendo en cuenta el hecho que los hilos

torcidos en S o en Z captan la luz de manera diferente₄, las tejedoras han producido telas rayadas «negro sobre negro» poniendo una sucesión de urdimbres en S seguidas con otras torcidas en Z. Aunque se trata de una manera muy simple de modular una superficie llana, el resultado es sumamente elegante (Fig. 4). Las tejedoras aimaras han usado también diferentes combinaciones de hilos torcidos -en SZ, SSZ, ZZS, SZZS- para hacer resaltar algunas rayitas de color, o para confeccionar telas más rígidas y con más cuerpo que llegan a ser repelentes al agua (Figs. 5, 6, 7). Varios términos relacionados con la manera de urdir las telas se encuentran en el *Vocabulario de la lengua aymara* (Bertonio, 1612), indicando la antigüedad de esas prácticas:

Saani isallo: manto listado de negro sobre más negro.

Suko llacota: manta texida con hilo torcido, parte al derecho con la mano derecha, y parte con la izquierda.

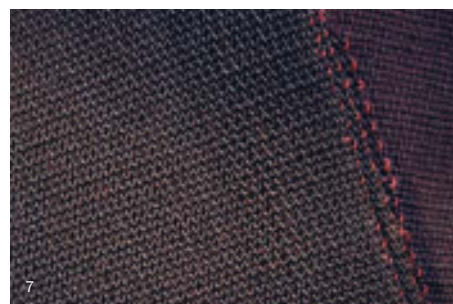
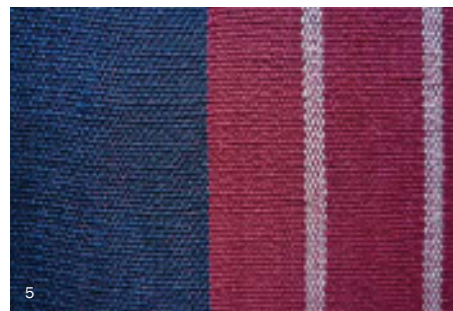
Sukochatha: urdir la tela al modo dicho con hilos diversamente torcidos

Pero encima de tener características estructurales o estéticas, los hilos en Z o «contra» tendrían un poder mágico-protector que remonta por lo menos al tiempo de los antiguos lupacas₅. Las tejedoras aimaras han seguido usando ese simbolismo en ciertos textiles, como ha constatado Harry Tshopik quien relata que «[...] la ropa que el mago usa en una ceremonia debe ser hilada o tejida hacia la izquierda»₆. Esos hilos se encuentran también en los *kepi* rituales, asociados con otros objetos mágicos, o en ritos de ofrenda a los dioses como consta el siguiente rito de cosecha:

[...] en este mismo día, también rodean a la casa y a las chacras (cuando no es recogido en su debido tiempo) más cercanas al hogar con «ch'eka ch'anqha» (*pita torcida al revés*). Este hecho es realizado con el fin de



que los productos que están en la casa, así como los que no se han cosechado no se vayan o no se escapen a otra parte y que siga acompañando a la familia que la posee. [...] Incluso se ven amarrar la ch'eka ch'anqha a los árboles que se encuentran cerca de la casa, y desde allí suelen jalar para que la pita de ch'eka ch'anqha de vuelta por todo el contorno de la casa y de los productos guardados. Estas cosas son hechas con el fin de que no se vaya o se escape los frutos recogidos; pues dicen que cuando no se protege con ninguna de las cosas ya mencionadas (hablan también de montoncillos de piedras alrededor de la casa), los productos suelen irse a otras casas o lugares donde festejan mejor a la chacra.



Diferencias

Técnicas para tejer las saltas

Aunque varias prendas de vestir de la zona estudiada son de color entero o simplemente moduladas con listas de colores (naturales o teñidas con productos naturales), muchos textiles están adornados con motivos o *saltas*. El estudio de las técnicas usadas para tejer las *saltas* ha llevado a identificar, según su procedencia, dos tradiciones textiles diferentes.

Pampa de Acora

En la pampa de Acora y alturas, las *saltas* se logran usando la técnica de urdimbre suplementaria flotante, lo que significa que son independientes de los dos conjuntos de hilos de base (tramas y urdimbres). Al pasar la trama, esos hilos suplementarios van creando el motivo. Es fácil reconocer la función de un hilo: si se le puede cortar sin dañar el textil de base, el hilo es suplementario. Generalmente, los hilos suplementarios son blancos para crear un contraste sobre un fondo más oscuro.

Otra característica de esas *saltas* es que representan figuras geométricas simples, logradas con la repetición y/o la rotación de algunas figuras de base sobre un eje de simetría. Cuando el positivo de la *salta* es igual al negativo, el anverso y el reverso del textil presentan figuras similares; es el caso de los motivos «banderilla», «cerros» y «casas con cerros» (Figs 8, 9, 10).

◀ Fig. 4. Detalle de un poncho negro de la zona de Juli con pampa listada negro sobre negro. 133 x 149 cm. Colección particular.

▲ Fig. 5. Detalle de una *ccahua* con pampa morada. Los hilos de la pampa están torcidos en Z, los de las bandas rosadas en S, mientras las rayitas están urdidas con hilos torcidos en SZZS para que resalten mejor. 82 x 100 cm. Colección particular.

◀ Fig. 6. Detalle de una *ccahua* tejida con urdimbres en SSZ para que tenga más cuerpo. Se reconoce ese tipo de urdido por los huequitos que se ven a contraluz. Zona de Acora, Provincia de Puno. 95 x 103 cm. Colección particular.

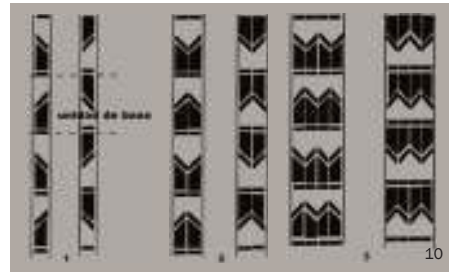
▲ Fig. 7. Detalle de una *urpicha* (mantita) de la comunidad de Cangalle, provincia de Chucuito. El borde de esa tela cae bien recto por ser urdida con hilos alternando en S y Z, técnica que produce una textura tipo «espina de pescado». 41 x 100 cm. Colección particular.



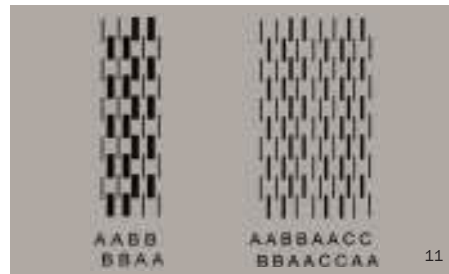
▲ Figs. 8a, b. *Inkuña* con pampa rosada, dos conjuntos de listas en ambos lados del textil y *saltas* «banderilla». Comunidad de Ccapalla, provincia de Puno. 87 x 79 cm. Colección particular.

▲ Fig. 9. Detalle de un *awayu* con pampa jaspeada (urdimbres rosadas y café) y *saltas* «casas con cerros». Zona de Acora, provincia de Puno. 108 x 98 cm. Colección particular.

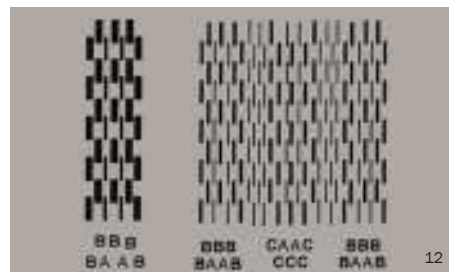
- Fig. 10. *Saltas* tejidas con la técnica de urdimbre suplementaria
- 1 - «Banderilla» (anverso y reverso): la unidad de base se repite en el sentido vertical, pero volteando cada otra figura alrededor de un eje vertical.
 - 2 - «Casa con cerro»: rotación de la lista 1 sobre un eje vertical.
 - 3 - «Casas con cerros»: rotación de la lista 2 sobre un eje vertical.



► Fig. 11. Ordenamiento de las listitas en zigzag que se encuentran en varios textiles de la pampa de Acora. Izquierda: unidad de base. Derecha: repetición pero con colores diferentes. Los colores más frecuentes son el café (A) que alterna con el rosado claro (B) y el rosado oscuro (C).



► Fig. 12. Ordenamiento de las urdimbres para producir listitas *coto*. Izquierda: unidad de base. Derecha: repetición usando 3 colores diferentes.



Los textiles de la zona de Acora se caracterizan también por el uso de *listitas* en zigzag que resultan de la manera de urdir el textil con hilos de colores diferentes y siguiendo un ordenamiento en ABABBABA; aquí la unidad de base se va repitiendo varias veces. Esas listas se llaman *qopi*, *jacso* o *pitso*, por la similitud que tienen con la terminación de algunos textiles (Fig. 11).

Muchas veces esas listitas están combinadas con otras llamadas *coto* (*koto*) o *lupu* (*lupphu*) que resultan del ordenamiento de las urdimbres en BBABABB (Fig. 12). La repetición de la unidad de base produce unas cadenitas que llegan a cubrir toda la pampa de algunas *inkuñas*, *istallas* y *chuspas*. Se trata de una manera muy sencilla de modular una superficie sin tener que recurrir a técnicas de tejer muy sofisticadas. En las pampas con listas *coto*, alternan el rosado, azul y



13



14

amarillo, con el café y negro (Figs. 13, 14, 15). Es interesante notar que en esos textiles el amarillo aparece con más frecuencia.

En el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio, el término *coto coto* significa «montoncillos juntos». Si recordamos que en el rito de cosecha, mencionado anteriormente, se rodea la casa y las chacras con un hilo torcido «contra» para que no se escapen los productos de la tierra, y que se hace también montoncillos de piedras alrededor de la casa con la misma finalidad, podríamos suponer que las



15

- ◀ Fig. 13. *Inkuña* con pampa *coto* y dos conjuntos de listas decorativas en ambos lados. Pampa de Acora. 78 x 76 cm. Colección particular.
- ▲ Fig. 14. *Istalla* con pampa *coto* y listitas *qopi* en ambos lados. Pampa de Acora. 35 x 35 cm. Colección particular.
- ◀ Fig. 15. *Ch'uspa* con pampa *coto* y *saltas* «banderilla» (costados) y «casas con cerros» (centro). Ribete azul y flecos. Pampa de Acora. 30 x 23 cm. Colección particular.
- ▶ Figs. 16. *Awayu* con pampa negra, listas arcoíris y *saltas* tejidas con la técnica de urdimbre complementaria de dos colores. Zona de Juli, provincia de Chucuito. 92 x 113 cm. Colección particular.

listitas *coto* tienen un significado mágico-protector similar. Es interesante notar que ese tipo de listas se encuentra solamente en textiles relacionados con productos de la tierra como las *inkuñas*, *istallas* y *ch'uspas*.

Zona de Juli

Las *saltas* de la zona de Juli, Pomata y altura se hacen con la técnica de urdimbre complementaria de dos colores, con alineamiento simple o doble. En esa técnica, se urde paralelamente dos conjuntos de hilos de colores contrastantes. Los conjuntos tienen el mismo orden de entrelazado con la trama pero en sentido contrario. Esa técnica produce textiles de doble-cara — donde ambas caras están igualmente acabadas, pero lo que es de color A en una cara será de color B en la otra cara. Las prendas pueden ser utilizadas de cualquier lado aunque la cara principal (la que se luce en ocasiones especiales) corresponde al lado donde las figuras blancas resaltan sobre el fondo oscuro (Fig. 16).

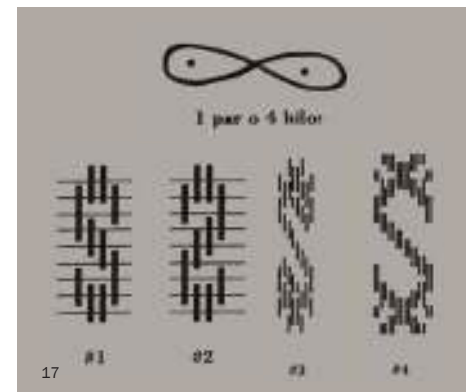
A diferencia de Acora, que varía las *saltas* usando la repetición y/o la rotación de unas unidades de base sobre un eje, en la zona de Juli la variedad se logra ampliando la figura, o sea aumentando el número de pares necesarios para tejerlas. Por ejemplo, el motivo *raucana* (*leujana*) en su forma simple se parece a una S o una Z según la cara que la estamos mirando. Para tejer una *salta* más grande, se aumenta el número de pares lo que permite añadir detalles o apéndices (Fig. 17). Las tejedoras aimaras reconocen las *saltas* por el número de pares de hilos que requieren: *raucana* de dos, de tres, de cuatro pares, etc. Si todas pueden tejer las *saltas* pequeñas, solo las más especializadas saben tejer las más complejas.



Las tejedoras de la zona han usado otras técnicas, pero de manera menos frecuente. Observé el uso de la técnica de tela doble, que da un tejido más grueso, en algunos *awayus* de Santa-Rosa de Juli, textiles que presentan las *saltas* más grandes de la zona (Fig. 18), a excepción de algunas fajas y *ch'uspas*. La técnica de urdimbre complementaria compuesta (tres colores en una misma línea de urdimbres) se puede observar también en algunas listitas decorativas.

El vocabulario iconográfico de las tejedoras de la zona de Juli es muy variado. Comprende pequeñas figuras geométricas (puntitas, palmitas, *kepa quicha*, *sellano*, *nayra*, *tijera*, *pichjalla*, etc.), así como representaciones estilizadas de plantas, aves (patos, paloma, etc.) y animales (vizcacha, llama, alpaca, venado, etc.) que se encuentran en su medio ambiente. Se puede observar también pequeñas figuras de hombres, mujeres o de parejas. El número y la selección de los motivos, el tamaño así como el número de listas decoradas, pueden variar mucho de un tejido a otro, y de comunidad a comunidad. Los motivos hechos de dos a seis pares se encuentran generalmente en listas secundarias mientras los de ocho pares forman las listas principales de los *awayus*. Sin embargo, es en las fajas y *ch'uspas* que se puede ver la variedad más grande de *saltas* (Figs. 20, 21). Es interesante notar que algunos de los *tupus* usados por las mujeres para sujetar sus prendas de vestir son adornados con motivos similares a los que adornan los tejidos (Fig. 19).

Algunos de esos motivos son versiones estilizadas de antiguas representaciones de las huacas o los ídolos de los lupacas. Por ejemplo, se compara la *salta raucana* en una de sus versiones más complejas (Fig. 22) con la representación de la serpiente de dos cabezas que orna algunos textiles de la costa sur, la similitud formal es evidente. Así los lupacas, para conformarse con las prohibiciones, hubieran recurrido a la estilización para poder seguir labrando su ropa con motivos relacionados con sus creencias paganas.



▲ Fig. 17. *Salta raucana*: Dos pares en alineamiento simple, anverso S (# 1), reverso Z (# 2). Cuatro pares en alineamiento simple (# 3). Ocho pares en alineamiento doble (# 4).

◀ Fig. 18. *Awayu* con pampa negra, listas arcoíris y *saltas* tejidas con la técnica de tela doble. Santa-Rosa de Juli, provincia de Chucuito. 90 x 92 cm. Colección particular.



20a



20b



19

▲ Fig. 19. *Tupu* de plata labrada con representación de mono, llama y hombrecito con perro. Dijes: arcángel, sirena, vizcacha y águila. 14 cm de largo. Colección particular.



21



21a



21b



21c

► Fig. 20 a, b. Detalles de faja muy fina de la zona de Juli, provincia de Chucuito. Ambos costados de la faja llevan el motivo *sellano*. Se observa las *salta*s siguientes: mono o *kusillo*, pato, *nayra* / *nayra*, venado o llama, tijera y pato. 8,5 x 72,5 cm. Colección particular.

► Figs. 21, a, b, c. Faja antigua con trama de algodón y *salta*s grandes. Arriba a la derecha: *nayra* grande, personaje con corona, sapo. Abajo a la izquierda: *suche*, ratón con cría. A la derecha: mono, ave bicéfala, ave con gusano, etc. 13,5 x 130 x 72,5 cm. Pomata (¿?), provincia de Chucuito. Colección particular.



22a



22b



22

► Figs. 22, a, b. *Ch'uspa* (sin coser) con *salta*s grandes. Santa Rosa de Juli, provincia de Chucuito. Centro: *salta raucana*. Derecha: variaciones de *nayra* u ojo (en Pomata se conoce como ojos de Puma). La figura *nayra* esta asociada con frecuencia a la *salta raucana*. 39 x 48 cm. Colección particular.

Algunas prendas de vestir propias de cada zona

Pampa de Acora

En la época colonial, el vestido de varón de los lupacas estaba compuesto de *ccahua* (camiseta), *llacota* (manta de indio) y *tanca* (sombrero), mientras la mujer llevaba *urco* (saya), *isallo* (manto) y *panta* (sombrero)⁹. A causa de las prohibiciones sobre el uso de la ropa de tipo indígena, los componentes del antiguo vestido lupaca han desaparecido (*llacota*, *urco*) o han sufrido transformaciones importantes (*ccahua*, *isallo*)¹⁰.

La *ccahua* de ahora es una prenda ritual sin costuras. Como en muchos otros textiles de la zona de Acora, su pampa es de color café y sus listas decorativas rosadas (Fig. 27). Ese textil está relacionado con la danza ritual del *Choquela* que se actúa para agradar a los *Achachilas* a fin de asegurar la prosperidad del ganado¹¹. Los *Choquela*, jóvenes cazadores de vicuña, usan ese textil adornado con mechones de lana de camélidos cosidos, encima de su ropa común (Fig. 26).

La *waylassa* es otro textil asociado con la danza ritual del *Choquela*. Se trata de una manta multicolor cuya superficie es totalmente cubierta de rayas ordenadas según un principio regulador que consiste en hacer alternar cuatro rayas de color,





◀ Figs. 23. *Waylassa* de la pampa de Acora. Detalle que ilustra la sucesión de cuatro colores. 110 x 110 cm. Colección particular.

▶ Fig. 24. Mujeres con *waylassa* participando en el baile ritual del *Choqueala*. Virgen de la Candelaria, Puno. Ca. 1984.

▶ Fig. 25. *Waylass-awayu* con pampa café y cinco bandas de rayitas de colores. Pampa de Acora. 109 x 119 cm. Colección particular.

▶ Fig. 26. Jóvenes cazadores de vicuña participan en el baile ritual del *Choqueala*. Concurso de bailes tradicionales, Virgen de la Candelaria, Puno. Ca. 1984.

▶ Fig. 27. *Ccahua* de la pampa de Acora con pampa café y bandas laterales compuestas de rayitas rosadas y blanco. 92 x 104 cm. Colección particular.

cada una de éstas separadas por cuatro rayas finas que repiten las tonalidades de las más anchas. Los cuatro colores que se usan son generalmente el rosado oscuro, el azul, el rosado claro y el morado (Figs. 23, 24).

El *waylass-awayu* (Fig. 25) es otro manto multifuncional particular a la zona de Acora. Ese textil tiene una pampa café (a veces negra) modulada por cinco grupos de rayitas de colores siguiendo un ordenamiento similar al de la *waylassa*. El *waylass-awayu* servía para envolver el *kepi* o atado ritual, bailar, llevar a los recién nacidos o cargar bultos¹².



Zona de Juli

Los textiles de la zona de Juli son famosos por ser muy finos, elegantes y tejidos con gran destreza. Las pampas de las prendas de vestir como ponchos, *awayus* y *phullu* son mayormente de color negro o morado. Su ornamentación se limita mayormente a algunas rayitas de colores, unas con saltas, puesta en ambos lados de una pampa que ocupa la mayor parte de la composición como si el ámbito del altiplano hubiera tenido una influencia sobre las tejedoras.

Es de esa zona que provienen los famosos textiles «tornasol» o «pecho de paloma», llamados así por asemejarse a los visos de las plumas de palomas (Fig. 29). El «tornasol» se realiza usando una trama de color contrastante a la de la urdimbre, y asegurando que la trama no esté escondida totalmente por ella. Para lograr su efecto se emplea hilos de color oscuro (negro o morado) para urdir, y tramas más claras (rojo por ejemplo) para tejer. Esa técnica se encuentra especialmente en prendas de vestir muy finas como ponchos, *phullu* y diferente tipo de mantas asociadas a la ropa antigua de los Lupaca.

El *phullu* propio de la zona de Juli es un textil rectangular muy fino, hecho de una sola pieza que se usa como un chal pequeño (Fig. 28). Generalmente negro o morado, el *phullu* tiene pequeñas listitas decorativas en la parte de arriba y de abajo. Su función podría haber sido inspirada por las mantillas que usaban las españolas y las criollas del siglo XVIII.

Textiles de ambas zonas

En todo el territorio de estudio, se puede observar una gran variedad de *inkuñas* y *istallas*: las de uso diario que son de colores naturales y pocos labores, y las más finas, de alpaca teñida y que presentan una ornamentación más elaborada.

Aparte de las *inkuñas* e *istallas coto* propias a la pampa de Acora, como mencioné anteriormente, se encuentra *inkuñas* y *istallas* con pampa rosada, plomo (más

◀ Fig. 28. *Phullu* con pampa morada y bandas laterales verdes. 68 x 103,5 cm. Cangalle, provincia de Chucuito. Colección particular.

▲ Fig. 29. Detalle de un tejido llano de la zona de Juli con efecto «tornasol». Colección particular.

▶ Fig. 30. Textiles con pampa jaspeada o *ch'ejje*: *inkuña* de la pampa de Acora (izquierda) y dos *istallas* de la zona de Juli (centro y derecha). Colección particular.

▶ Fig. 31. Campos de quinua en flor, Pampa de Acora, Provincia de Puno © C. Lefebvre, 1984.

raro), o con pampa jaspeada (*ch'ejje*, *ch'ejchi*) (Fig. 30). Para lograr el jaspeado, se ha utilizado urdimbres compuestas de hebras de colores diferentes, por ejemplo, una hebra rosada combinada con una hebra amarilla o ploma. Las tonalidades que se ha logrado se asemejan a los colores de los campos cultivados en la época de lluvia cuando el paisaje altiplánico se transforma en un mar de colores (Fig. 31), reforzando el pensamiento de que la relación entre el medio ambiente y los textiles es muy estrecha.





Los textiles de Taquile: arte y memoria oral en el Titicaca

Taquile en las alturas del mundo

El lago Titicaca es la *pacarina* inca que representa en la mitología andina la matriz cosmogónica del Sol, la Luna y las Estrellas conforme la divina voluntad de Viracocha: supremo hacedor del mundo andino. Mallku Qhapaq y Mama Oqllu, fundadores del Tawantinsuyu emergieron de sus sagradas aguas. En este gran espejo lacustre, vital y milenarío se alza Taquile, isla que emerge en el lago navegable más alto del mundo, en el sector peruano del Lago Mayor denominado «lago Chucuito», ubicada a 36 km al noroeste de la capital de la Región Puno, al sureste del Perú sobre el altiplano andino. En la actualidad es

un centro poblado insular del distrito de Amantaní, provincia de Puno, con una superficie territorial de 5,8 km de largo por 1,6 km en el punto más ancho en casi 45 hectáreas, siendo la segunda en extensión –después de Amantaní– de todas las islas en el sector peruano.

Su organización comunal aún mantiene rasgos y formas ancestrales que se sustentan en actitudes de reciprocidad familiar, comunal y ritual, autoridades de elección comunitaria y sobre todo en la transmisión oral de su arte textil que lo distingue de otras comunidades aledañas. Precisamente su adaptación al medio ambiente y cultural está relacionada a la tipología de sus textiles que, además de su función protectora,

señala atributos de edad, género, estatus civil y social y rangos de autoridad; por ello su excepcional iconografía simbólica.

Cerca de 500 familias de habla quechua constituyen la población actual de la isla; su economía de subsistencia se sustenta en la producción agrícola de papa, ocas, habas, maíz, cebada y complementada desde la década de 1970 por la intensa actividad turística y su singular producción textil.

▲ Fig. 1. Mujer taquileña en telar. «...Porque saben sembrar y saben cosechar, como saben hilar, también saben tejer, manos que huelen a tierra y a alba lana lavada..» (En: «Canto a la belleza autóctona» de Carlos Dante Nava).

Memoria textil: historia y desarrollo (tejidos que «hablan» de la vida)

Los tejidos de Taquile son lienzos texturizados que expresan en su iconografía y en un lenguaje simbólico, la visión cosmogónica y vivencial de su cultura milenaria se conserva en la memoria oral de sus habitantes. Esta expresión



textil tiene antecedentes preincas; posiblemente Tiwanaku (600 d.C. aprox.) habría dejado huellas en la memoria histórica textil.

La producción textil colectiva y familiar constituye una actividad fundamental junto a la agricultura y anima el desarrollo de un pueblo aislado. Sus tejidos evidencian una excepcional calidad tecnológica y su singular registro iconográfico grafica el pensamiento de un pueblo. El contexto geográfico casi aislado hasta hace algunas décadas, les permitió crear y conservar los patrones originales de sus textiles, que hoy es motivo de admiración y reconocimiento de la UNESCO.

Función social y simbólica

El tejido en Taquile cumple la función de afirmación de identidad entre sus integrantes; los elementos de su indumentaria los diferencian y singularizan respecto de las comunidades vecinas. Además, por el simbolismo asociado a sus «íconos» y por la práctica de tejer asociada a una técnica específica, cumple la función de instrumento de comunicación de todo un sistema cultural, de una lógica andina de pensamiento.

La función social que cumple cada tejido es muy importante por su significación para los habitantes: el vestido es un elemento simbólico por sus formas, colores, diseños y calidad señalando atributos de autoridad, edad, género, estado civil y rango social; así:

- La chamarra o chaleco color negro con flecos de lana de colores y botones

▼ Fig. 2. «Chullo soltero»: su finura le otorga al varón atributos de trabajador y buen tejedor.

◀ Fig. 3. «Indumentaria de matrimonio»: con lo máspreciado de la textilería familiar.



metálicos, es usada solo por autoridades de la isla,

- el poncho plomo y chalina roja sobre el hombro izquierdo, es exclusividad del *varayoq*,
- el *chullo soltero*, mitad rojo con diseños y mitad blanco, como lo indica su nombre, solo es usado por varones solteros.

Las siguientes prendas «hablan» por sí solas:

El t'isnu: cinta angosta y larga con figuras es la primera y exigente prueba textil de las niñas; luego vendrán las fajas, *chuspas*, *llicllas*, ponchos y chalinas, prendas que las calificarán por su destreza y laboriosidad.

El chuku: manto color negro, de uso femenino y cotidiano sin distinción de edad; cubre la cabeza y espalda.

El chullu: prenda representativa y de uso visible por el varón, denota edad, estado civil y alguna función de autoridad comunal, Los niños deberán tejer su *chullu* de



◀ Fig. 4. Familia de Taquile luciendo vestimenta diaria.

◀ Fig. 5. *Pintay chullo* de gran colorido, muchas figuras y de uso en ceremonias y fiestas.

▼ Fig. 6. «*Chullo color*»: signo de autoridad.

◀ Fig. 7. *Incaj chullo*. El varón taquileño debe usar *chullo* desde niño.

▼ Fig. 8. *Ch'uspa*: tejido intermediario de reciprocidad para las hojas de coca.

un solo color y con orejas aprendiendo de sus padres; de ahí esta variedad:

- *Chullo diario*: de fino tejido, punta blanca, lo usa el hombre soltero con la punta hacia un lado y otro chullo similar colgado de su faja. La finura en su tejido le otorga a su dueño consideración como trabajador y buen tejedor, atributos observables para formar familia.

- *Pintay chullo*: de color rojo con muchas figuras y de singular belleza, para uso exclusivo del hombre casado y obligatorio en fiestas y reuniones comunales importantes. El hombre soltero los teje para lucirlos luego de su matrimonio y cuando asuma algún cargo de autoridad.

- *Chullo color*: tejido con muchos colores –del arcoíris– y con orejas, lo llevan los varones que son autoridades o cumplieron con otras obligaciones comunales y sociales (pasar fiestas). Sobre este *chullo* se ponen sombrero.

- *Incaj chullo* o *incas chullo*: cubre las cabecitas de niños y niñas desde los 3-4 meses hasta los 5 años de edad, con punta blanca para varones y marrón para mujercitas; lleva aplicado un adorno circular en forma ondulada para protegerlos de los rayos solares. Luego de los 5 años, los varones usarán otro



chullo y las niñas cubrirán su cabeza con el *chucu*: manta de color negro.

Chaleco: de uso exclusivo del varón, pecho y espaldar color negro; es de influencia hispana.

Pollera: prenda femenina confeccionada con la bayeta tejida por el hombre; la cantidad que lucen durante las fiestas, denota la condición de hombre trabajador. Ahora son compradas



10a



10b

y aun así refleja el esfuerzo laboral del varón.

Chuspa: bolsa formada por el tejido de una pieza rectangular y doblada sobre sí misma, adornada con flecos y borlas



9

de colores; su decoración iconográfica es similar al *pallay* de las *Ilicllas*. En la *chuspa* el varón adulto, casado o conviviente, lleva coca para compartirla en el trabajo y en sus conversaciones cotidianas; los solteros no portan esta prenda, porque no tienen con quien compartir la coca. En las fiestas –por ejemplo carnavales– el hombre que luce más y nuevas *chuspas* refleja habilidad y cariño de su pareja.

Faja o *chumpi*: prenda que fue exclusiva de mujeres, según el Vocabulario de Bertonio⁴. Hoy es de uso compartido. En Taquile es la prenda más visible en hombres, mujeres y niños, y como tal la mejor muestra de su arte textil, tanto por su iconografía y contenido ideográfico, como por la habilidad y destreza que

refleja su confección. Tejer la más bella faja, para una mujer significa haber logrado su máximo aprendizaje y poder iniciar su vida de pareja.

La memoria oral de su cotidianidad ha sido plasmada en estas prendas, y como archivo nemotécnico de sus acontecimientos ha sido motivo de varios

▲ Fig. 9. El Sikuri de Taquile es una danza ritual y festiva, trascendente en las celebraciones religiosas.

◀ Figs. 10a, b. Sombreros de «Carnaval de Taquile», de *chilligua* con su remache de caña, adornado con plumas de parihuanas de distintos colores, cinta tejida, con dos (d/.mujer) y cuatro (d/.varón) penachos de plumas y trenzas finas a manera de peluca.



11



12

estudios como los de Cecilia Ganadino, 1997, Rita Prochaska, 1993, Elayne Zorn, 1987 y antes Gertrud Braunsberger en 1983.

Unkuña inkuña: pequeña manta o *lliclla* menor, de color y con diseños, recogida en sus puntas a manera de atado para llevar coca, a veces merienda o usarla en rituales para llevar las ofrendas.

Lliclla: prenda rectangular, por lo general tejida en dos mitades que se juntan con una costura –al igual que el *chusi* o frazada– adornada con *pallays* y muchos íconos, casi siempre de color rojo con diseños y rayas a colores para uso festivo y ritual; las lucen cubriendo la espalda, encima de los hombros o juntada por las puntas sobre el pecho y prendidas con alfiler grande o tupu. Las de diario no llevan diseños y son de color negro.

Poncho: algunos dicen que nació del *unku* –camisa corta con los lados cosidos–, otros que es introducción

posthispánica, «...o que viene de los *araucanos* (*mapuches de Chile y Argentina*). De todas maneras son las mujeres quienes tejen en su *pampa awana*»⁵.

Cada quien teje, «lo que debe tejer»

Desde temprana edad se da la división del trabajo: «...la producción textil muestra una clara división de trabajo según el sexo. Ambos, mujeres y hombres, hilan y tejen, pero el tipo de telas y piezas que producen son distintos: se complementan y todos obtienen los tejidos que necesitan a través de intercambios recíprocos[...] las mujeres tejen finas piezas. Por eso usan técnicas y telares tradicionales (*pampa awana*) para hacer vestimentas del tipo prehispánico: *llicllas*, *chuspas*, *fajas*. Por su lado los hombres tejen todas las vestimentas introducidas después de

la conquista, en su **telar a pedales...** siendo de suponer que (el poncho, introducción post-hispánica) lo tejen los hombres...»⁶.

Es exclusividad de los hombres tejer chullos a *palitos*, también a *croché* y coser a máquina o a mano las prendas que así lo requieren.

La «faja calendario»: lienzo de comunicación

Denominada *wata yupana*, las figuras que se diseñan en ella mantienen una nemotecnia cronológica constante de enero a diciembre; éstas son interpretadas por los lugareños principalmente como premonición y utopía del ciclo agrícola productivo; las fajas pueden variar de íconos, sin embargo cada familia al tejer las suyas mantiene una secuencia ya establecida por la tradición oral y su simbología, lo que les permite *guardar* los conocimientos ancestrales sustentados en la observación de la naturaleza y sus indicadores climáticos. Cada faja calendario es el resumen de un ciclo vital anual de la familia.

El espacio donde se ubican los íconos se denomina *pallay* y éstos son observables en sus dos caras; a los sectores llanos de rojo oscuro se les llama *pampa* y en ellas se teje una hilera sinuosa continuada con pequeños rombos blancos en fondo verde y rojo que es el *ñan* o camino. Esta prenda constituye el símbolo distintivo de género del hom-

bre de Taquile: allí la mujer que la teje como pareja, también plasma su visión de esperanza futura, los acontecimientos productivos, sociales y festivos de la comunidad.

Se denomina *pallay* en un tejido, a las zonas de dibujos o figuras como signos comunicativos. Es una técnica de decoración cuyo procedimiento es el más usado en los contextos andinos donde el arte textil es la actividad productiva complementaria más importante después de la agricultura; aunque en Taquile, es actividad fundamental.

Como producción familiar, las fajas varían de íconos, lo que implica una infor-

mación y lectura diversa; cada familia produce su esquema de íconos. Solo quien teje la faja y los miembros de su familia pueden «leer» la simbología de cada diseño; sin embargo varios íconos son invariables porque los asumen toda la comunidad con el mismo significado. Veamos un caso.

◀ Fig. 11. «Alferados» y autoridades en celebración religiosa festiva.

◀ Fig. 12. Mujer taquileña con atuendo nuevo de matrimonio.

▼ Fig. 13. El aprendizaje del tejido es a temprana edad y por transmisión oral.





Faja calendario^(*)

ENERO: *Mosoq wata qallariy quilla:*

Descripción: Es un ícono exagonal formado por seis triángulos, observándose en alguno de ellos pequeños círculos o puntos.

Interpretación: Representa a la isla y sus seis suyos; un punto o varios en el interior de algún suyo, es la siembra de oca, granos (cebada) y papa. Los sectores vacíos denotan suyos en pajonal o pastal en descanso para la siembra del año venidero. Es tiempo para interpretar el comportamiento de los indicadores naturales como aves, nubes y vientos y su influencia en la producción agrícola.

FEBRERO: *Tíkay quilla - Chajmay rosas altar*

Des.: Una columna de pequeñas líneas onduladas de arriba/abajo; un triángulo truncado con banderas y una pequeña ave en la parte superior.

Int.: Las líneas onduladas es el terreno en barbecho o preparación: *chajmay*. La figura con banderas se denomina *rosas altar* y representa a las nuevas autoridades en función, el ave en un ángulo superior simboliza a los migrantes que retornan de Lima, Arequipa, Puno, etc. a las fiesta de la isla. El altar representa, además, la fiesta de la Virgen de la Candelaria, ocasión para bendecir las *musuj papas* o primeros frutos de la Pachamama. En otras fajas suele representarse un pez, simboliza lluvia abundante.

MARZO: *hallpaman jahuana quilla - Pachamama yuyariy quilla*

Des.: Tres íconos: a izquierda cinco aves en columna de arriba/abajo; un ave grande con un pequeño exágono en el pico y a la derecha un rombo extendido con otro pequeño en su interior y banderas en los cuatro bordes exteriores.

Int.: Las aves simbolizan indicadores del tiempo: de buen o mal augurio; estas aves son el silli-sillu, mihi, k'ichi, liqi-liqi y pichitanka, el ave grande es la q'anq'ana que si pone seis huevos será buen año y si es menos será mal año, el exágono en el pico es que trae la fiesta. Las banderas en el rombo simbolizan a las autoridades entrantes y salientes con sus respectivas esposas en reunión o asamblea; el rombo pequeño en el interior representa a la Pachamama. Todo el ícono es *altar ch'aska* o la fiesta del carnaval, también mes de pago (ofrenda) a la madre tierra.

ABRIL: *chajra ukariy - chajra athapiy quilla*

Des.: Tres hileras de plantas con sus flores y hojas en forma de exágonos y triángulos. En otras fajas se incluye un ave grande en vuelo hacia el oeste.

Int.: Son los productos de la siembra familiar del año: cebada, papas, habas y ocas; mes de la cosecha y también recojo de plantas medicinales. Cuando se incluye un ave, éste

es el q'ati-q'ati de vuelo nocturno: si es de este a oeste indica que fue buen año y en sentido contrario habría sido mal año.

MAYO: *Fiesta qhaway quilla - Jatun kusikuy waq'achay quilla*

Des.: Un triángulo trunco como base inferior y un juego de banderas en los costados y parte superior rodeando un pequeño rombo color verde.

Int.: Mes de alegría y matrimonios, también aniversario de la isla y celebración de la Santa Cruz con danza y música de sikuris; es tiempo de almacenar alimentos y celebración de San Isidro Labrador. El pequeño rombo es la *ch'aska* representando las ofrendas (pago) a la madre tierra por parte de los tres suyos de cosecha; las gradas en el interior del triángulo trunco simbolizan los andenes de la isla.

JUNIO: *Inti raymi quilla - Cuska wata cusikuy quilla*

Des.: Casa de una planta con cumbre, una puerta y dos ventanas. Cuatro banderas sobre una figura rectangular y un pequeño rombo al centro.

Int.: Veneración al *inti*, fiesta del 24 de junio celebración de San Juan Bautista y fiesta de las ovejas: se les pinta, marca y adorna con lanas de colores; por eso es *altar fiesta* con banderas. La casa es lugar de ritual y seguridad.



Faja calendario

JULIO: *Quyllur qhaway quilla - hallpa tijray quilla*

Des.: Figura triangular con cuatro columnas y ocho banderas en la parte superior.

Int.: Representación de *altar wasi* para la *fiesta Carmen* -16 de julio- y las banderas son las autoridades asumiendo acuerdos para su celebración; las cuatro columnas son el anda de la Virgen. También es la celebración de San Santiago -25 de julio- y Feria Artesanal. En el ícono se aprecia la conjugación de cronologías, imágenes y representaciones festivas que evocan tranquilidad.

Mes de las estrellas que aparecen rutilantes en el firmamento y tiempo de remover o voltear la tierra.

AGOSTO: *Wata qhaway quilla*

Des.: Un pez nadando hacia el oeste. En otras fajas se representan dos peces.

Int.: Mes de pronósticos del año agrícola observando a los peces: *qarachi*, *ispi*, *mauri*. Se observa al *suchi*: si se sumerge a dos metros y amontona piedrecillas, es augurio de buen año; si solo a un metro será *ch'aki-wata*: año seco y si es a mayor profundidad, el año será lluvioso. Cuando aparece el *ispi* junto al *qharachi* en cantidad, será mal año.

SETIEMBRE: *Sumaq wata quilla - Hallpa tijray*

Des.: Nuevamente se diseña el exágono de enero. A veces se incluye un ave.

Int.: La siembra será como lo representado en enero; es tiempo de la rehabilitación de los andenes y siembra de oca, luego papas, cebada, habas y maíz. Si aparece el ave *q'ichi* hubo mucha lluvia.

OCTUBRE: *Tarpuy quilla - Wata yupask'a*

Des.: A la izquierda y columnas treinta puntos romboidales, en otra columna doce íconos geométricos; a la derecha un rombo extendido con una especie de rayos en sus cuatro lados, al interior se incluyen cuatro figurillas.

Int.: Los treinta puntos son los treinta días del mes, tiempo de observar los indicadores del clima y programar las siembras que faltan. Mes de siembra de papas. El ícono grande es la *ch'aska* o estrella con sus fulguraciones, el rombo es la Pachamama y las cuatro figuras en su centro son los cuatro lugares sagrados para sus rituales de pago: *Mulusina*, *Pukarapata*, *Taquilepata* y *K'unupata*.

NOVIEMBRE: *Tarpuy tukuchiy quilla - wakay cieluman runa*

Des.: Tres triángulos formando una embarcación, otro triángulo con un vértice hacia arriba y banderas en su parte alta, en su interior una figura romboidal en doble presentación.

Int.: El ícono es el *altar rosas* y las banderas son las autoridades elegidas; las dos banderas grandes en un vértice son las autoridades en espera de nuevo año.

DICIEMBRE: *Wata tukuchiy quilla - Hapikay quilla*

Des.: De izquierda a derecha son aves avanzando hacia el oeste, las de la izquierda llevan en el pico representaciones romboidales, otra ave grande al centro y varias delante.

Int.: Las aves que van primero son la gente en espera del año nuevo; está presente el instrumento ritual (en el pico de las aves) que será usado en la ofrenda a la Pachamama. Es tiempo de observar y predecir el clima de los meses siguientes. Escasez de alimentos y migración temporal de algunos habitantes (aves).

(*) Informantes: Sabastián Marca Yucra (75) y esposa Agustina Huatta (70).

▲ Fig. 14 Cada «faja calendario» mantiene una secuencia iconográfica sustentada en la observación de los indicadores climáticos y los acontecimientos productivos, sociales y festivos de la comunidad.





El mensaje de los íconos textiles

La iconografía textil usada en cada prenda tiene una excepcional simbología; cada ideograma «transmite una idea o un hecho». Para mejor comprensión, incluimos algunos íconos representativos:

• De su cosmovisión:

INTI (Sol) Astro vital para la vida porque «calienta, vivifica e ilumina a los pobladores, plantas y animales». Asume una cuadratura en forma de rombo invertido, en los extremos superior e inferior se incluyen pequeñas cuadraturas de bipartición, y los rayos en cuatripartición.

CH'ASKA (Estrella) Este ícono es Venus para los tejedores; estrella brillante de la mañana. Con forma de rombo mantiene un orden binario y cuaternario con núcleo y flecos, representan los cuatro apus: Mulusina, Pukarapata, Taquili y Q'awanapata. Se le observa en agosto –*wata q'away*– como señal para el próximo periodo agrícola.

ILLAPA (Rayo) Icono que simboliza fuego, poder, fuerza y como tal energía vivificadora sobre la naturaleza. El poder de los *paq'os* viene del rayo. Es benefactor, como también hace daño cuando cae a los animales y personas; refieren que también hace justicia porque devuelve los errores o la mala vida.

CHAKANA (Cruz del sur) Asume forma de «X», orienta los cuatro puntos cardinales, por tanto es símbolo ordenador. Simboliza igualdad y equilibrio, expansión y síntesis del pensamiento colectivista andino.

ALTAR DE LLUVIA Triángulo que simboliza un «altar» y las banderas son los *jilakatas* o varayoc. Simboliza la subida al Mulusina u otro *apu* donde hay un altar para invocar a la lluvia en tiempo de sequía, poniendo un pago a la tierra.

• De la vida diaria:

HUNTA WASI (Vivienda con cuatro habitaciones) Vivienda nueva para los recién casados. Para representar la conformidad o inconformidad familiar de la pareja: rombo con cuatro ángulos completos, si en uno falta, hay disconformidad; las cuatro habitaciones son para dormitorio, para guardar semillas y alimentos, para guardar objetos rituales, lanas, cueros y otra para guardar herramientas.

SUQTA SUYU (Seis sectores de la isla) Exágono formado por seis triángulos que representa la distribución territorial comunal en seis *suyus*, para la producción, descanso y rotación de cultivos, de ahí los puntos que pueden o no aparecer en cada segmento. Estas áreas son: Estanciasuyu, Ch'uñupampasuyu, Chilcanosuyu, Wayllanusuyu, Kullinusuyu, y Kullatasuyu. Este es el primero de los doce íconos que siempre se teje en la secuencia en toda faja calendario; simboliza el mes de enero.

MUELLE o EMBARCADERO Tiene forma de «S», se incluye como ícono de su experiencia de desarrollo en la actividad turística. Ahora suelen incluir otros elementos representando una estrella o «los sargentos de playa». Esta explicación es reciente.

INKA ÑAN o WALAY KENKO (Camino inca) Aparece en los *chullus* en forma esporádica. Ícono antiguo que los pobladores dicen fue el camino inca.



- ◀ Figs. 15. a) «Muelle o atracadero» de la isla.
 b) Simboliza al mes de junio: «*inti raymi killa*» en la «faja calendario».
 c) «*Soqta suyuu*»: división de la isla en seis suyos, los puntos representan suyos con siembra.
 d) «*Wasi*» –vivienda típica– el altar con banderas es alegría.

- ◀ Figs. 16. a) «*Espíritu*» ícono a manera de altar.
 b) «Rosas altar» con banderas que representan a las autoridades nuevas y salientes; el ave pequeña, a los migrantes que retornan a la fiesta de la isla.
 c) Plantas en florecimiento.
 d) Pez.



• **Señas y señaleros:**

Aves

K'ECHE Ave que trae la lluvia cuando sus gritos son fuertes. Es mal agüero si aparece en la siembra de papas y ocas: le entrará gusanos.

PICHITANKA (Gorrión) De buen augurio, con su trinar anuncia visitas o retorno de algún familiar. El lugar de su nido indica: entre arbustos, buen año; en el cerro o andenes, habrá heladas o granizada. Si aparece durante la siembra, la producción será buena.

LEQ'E-LEQ'E Se observa el lugar de su nido; protegido con plantas y debajo del *ichu*: será año de heladas y si pone sus huevos debajo de piedrecitas: caerán heladas.

Peces

SUCHE (Challwa) Pez extinguido; los abuelos cuentan que si ponía bastantes huevos era indicador de lluvias; y si amontonaban piedrecitas blancas era presagio de granizada.

ISPI (acompañado con gaviota) Esta ave en medio del ícono indica que éstas acudirán donde abunden los ispis, facilitando la pesca.

Insectos

PILPINTU (mariposa) Su representación iconográfica responde al significado de sus colores: las de color negro o con puntos rojos es muerte o chisme; blancas es buena suerte así como las azules o verdes; amarillas o anaranjadas significan malas noticias, malestar.

• **Fiestas y rituales**

CANDELARIA Ícono triangular que semeja un altar armado con banderas blancas, símbolos de producción, fertilidad, paz y bienestar. En otros textiles, lo tejen para la fiesta de las cruces.

FIESTAS DE LAS CRUCES Rombo cuadrangular con banderas en los cuatro costados, para la fiesta cristiana de mayo; suelen tejerlo también como representación de los *apus* tutelares de la isla, sincretizando ambas ideologías.

ESPÍRITU SANTO – PENTECOSTÉS Ícono que representa un altar prolijamente adornado con banderines, aves y el lienzo de la capilla; en la parte superior dos palomas blancas en vuelo frente a frente, es el Espíritu Santo; en el piso, con una mesa y dos *coca misas* simbolizan al *varayoc* y su esposa pasantes de la fiesta, frente al altar bailan los celebrantes. Se ha almacenado y sahumado la cosecha del año.

KASARACUY – MATRIMONIO Ideograma que representa el *lamar*, lugar especial donde se ubican los novios y padrinos. Las banderas de los cuatro costados representan a las familias de ambos; al centro las cuatro habitaciones del matrimonio, herencia de los padres a los recién casados.

OFRENDA A LA PACHAMAMA Rombo extendido de arriba hacia abajo: es el altar *cancha*, sitio para las ofrendas; a los costados los *apus* sagrados: Taquilepata y Mulusinapata hasta donde llegan los *paq'os* en la tarde de Pascua.



17a



17b

◀ Fig. 17a, b. «Licllas»: prendas rectangulares tejidas en dos mitades con muchos íconos, para uso festivo y ritual.

▶ Fig. 18. Taquile es uno de los pocos reductos étnicos originarios: su patrimonio vivencial se manifiesta en sus formas de vida, su organización comunitaria y su arte textil declarado «Patrimonio Oral Intangible de la Humanidad» por la UNESCO.

Resistencia y cambio

Existe casi un centenar de íconos registrados por distintos investigadores de la cultura Taquile; la mayoría permanecen con la fidelidad de su memoria oral, algunos ya no se replican en los actuales textiles habiendo quedado en prendas antiguas como testimonio de cambio cultural, otros van apareciendo sustentados en la exigencia generacional y la demanda turística.

La antigua técnica textil denominada «*ch'eje pally*», de carácter lineal, permitió mantener los íconos primigenios que aún persisten en muchas prendas como el exágono de los seis suyos, las rosas y otros referidos a la actividad agrícola. Una reciente técnica surgida por los años 70' llamada «*phatara pally*» que les permite mayor libertad en los diseños.

También se han incrementado los colores y sus matices en franjas «*arco iris*» acompañando al «*pally*» sin dejar el rojo predominante; persisten el morado, azul, amarillo verde oscuro y rosado a los que se agregan las degradaciones del blanco, negro y café en fibra natural.



18

El turismo comunitario en Taquile

La comunidad de Taquile ha experimentado un proceso de cambio cualitativo en su cotidianidad debido a su incursión en el turismo rural comunitario. Desde junio de 1979, en que oficialmente los funcionarios de varios sectores del Estado se concentran en la isla, se abren las puertas de Taquile al turismo nacional y mundial. Hay referencias que hasta el año 1974 no se permitía vivir en la isla a personas extrañas a la comunidad.

De ser una sociedad cerrada, paulatinamente está demostrando su hospitalidad y modos tradicionales de

vida. La modalidad del turismo rural comunitario facilita la comunicación y conocimiento de la forma singular de vida de los pobladores, aunque ello está significando asumir algunos costos.

El crecimiento del flujo turístico está provocando la ampliación del mercado textil, y consiguientemente se están modificando algunas características y rasgos tradicionales, como el incremento de otros colores, la adopción de otros íconos y el uso cada vez más frecuente de fibras sintéticas que el mercado externo les proporciona. En el centro artesanal ubicado en la plaza del pueblo, se ofertan piezas textiles como *chullos*, fajas, mochilas, gorros,



19

guantes, cintillos, chalecos, etc. que las familias entregan cada semana, bajo un estricto sistema de control rotativo: a cada pieza se le adhiere un trocito de papel donde se escribe el nombre de la pieza, el precio y el código –número invariable– asignado al propietario, todo ello se anota en un libro de control.

Muchos turistas –y con razón– la califican como isla paradisíaca pues en el mundo estos refugios naturales de vida están disminuyendo ante la ola incontenible de la contaminación ambiental y cultural globalizante. Que esta bella isla haya sido lugar de destierro y prisión a principios del siglo pasado –solo



por su aislamiento geográfico– resulta sencillamente paradójico; de seguro quienes estuvieron en esa condición, tuvieron una estadía de tranquilidad, paz y vida en contacto con la madre naturaleza.

Hasta hoy, felizmente, las formas fundamentales de vida comunitaria persisten y resisten en la isla; por cierto que los rasgos de la modernidad están ya presentes como los paneles solares, la televisión y el teléfono celular.


Sin embargo el facilismo y la distorsión de la autenticidad son un peligro ideo-

lógico que podría ir ganando terreno, sobre todo en la juventud. Con el apoyo de la UNESCO y la intervención del Ministerio de Cultura se ha impulsado algunas acciones de protección de la autenticidad textil, como el desarrollado entre el periodo 2007-2009 a través del Proyecto de Fortalecimiento de la Trasmisión del Conocimiento Textil Tradicional de Taquile. Las autoridades pertinentes como el Ministerio de Cultura y las autoridades regionales, tienen el compromiso histórico e identitario de salvaguardar este patrimonio inmaterial.

◀ Fig. 19. Amanecer, atardecer, anochecer. Todas las horas de permanencia en la isla son de inmensurable serenidad, sosiego, paz y diálogo con la belleza natural de su paisaje y la vida rural comunitaria.

▲ Fig. 20. Pequeño puerto taquileño en el Titicaca: lago maravilloso, *pacarina* mitológica andina, matriz cosmológica, fuente de vida y crisol de historia.





Trama y urdimbre, los hilos de la identidad. Arte textil en el sur del lago Titicaca

En la zona del lago Titicaca se desarrollaron importantes culturas en distintas épocas. Allí, los pobladores usaron los recursos que les brindaba el medio ambiente para producir bienes que llevaron el sello cultural de sus sociedades. La lana de distintos tipos de camélidos del altiplano permitió la elaboración de piezas de extraordinaria belleza y calidad. En el espacio flexible del textil, diferentes grupos andinos fueron creando de manera colectiva un lenguaje visual de formas, texturas, colores e íconos portadores de significados. Desde la época precolombina se desarrolló en la zona andina una actividad textil intensa, y a partir de las primeras piezas de algodón tejidas en la costa del Pacífico hace 4000 años, las técnicas textiles se hicieron cada vez más complejas, así como las formas de añadir color a las fibras que permitieron la manifestación plena de una estética sofisticada y la expresión de contenidos culturales cargados de identidad (Fig. 1).

◀ Fig. 1. Textil tiwanaku del Museo Nacional de Arqueología, La Paz.

En la zona andina, el arte textil es un arte mayor. En otras culturas la valoración de los textiles es también alta, como en el extremo oriente, donde no existe una división entre pintura y poesía, y los rasgos caligráficos pasan por una valoración estética, o en la cultura árabe y del cercano oriente, donde la textilería tampoco podría considerarse como un «arte menor» ya que los tapices y las alfombras constituyen las expresiones más logradas de su cultura₁. Esto marca una gran diferencia con la cultura occidental, en la que los textiles son considerados como un *arte menor* del quehacer gremial y artesanal, contrastando con la pintura y la escultura calificados como *artes mayores*.

Los textiles tradicionales andinos son arte de creación colectiva y los autores individuales de las piezas tejidas permanecen en el anonimato. Estos textiles están profundamente relacionados con la sociedad que los produce y manifiestan su identidad por medio de rasgos significativos que cada grupo social elige para representarse (Fig. 2). Varios mitos andinos explican esta característica portadora de identidad de los textiles andinos, como el mito creacional recogido por Bernabé Cobo que muestra la conexión de la identidad de los grupos con su lugar de origen (*huaca*), la lengua y la ropa que marcaban los límites de la pertenencia grupal:

el Criador (Viracocha) formó de barro en Tiahuanaco las naciones todas que hay en esta tierra, pintando cada una el traje y vestido que había de tener... les mandó se sumiesen debajo de la tierra, cada nación por sí, para que de allí fuesen a salir a las partes y lugares que él mandase; y que unos salieron de suelos, otros de cerros, otros de fuentes, de troncos de árboles ... a los cuales comenzaron a venerar, cada provincia el suyo como guacas principales, por haber salido y empezado allí su estirpe y linaje ... poniendo sus imágenes y estatuas en los dichos lugares y así cada nación vestía con el traje que a su guaca pintaba₂ (Fig. 3).



◀ Fig. 2. Textil de la zona de Calamarca, La Paz.

▶ Fig. 3. *Huaca* de los Collas. Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1616. Folio [270] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.



Los españoles percibieron la importancia de las imágenes en el mundo andino, y el virrey Toledo dictó una ordenanza prohibiendo la representación de animales en los tejidos. El texto dice:

*y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto... los tejen en los frontales, doseles de los altares... ordeno y mando que los hallareis, los hagáis raer y quitar... y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten, poniendo también sobre esto especial cuidado...*³

Los textiles cumplieron importantes funciones en el ciclo vital de los pobladores, en las ceremonias que acompañaban el nacimiento, la llegada a la pubertad, el matrimonio y los ritos funerarios; fueron una de las fuentes más importantes de riqueza económica y política en los Andes prehispánicos, se usaron como bienes de intercambio y para sellar alianzas políticas⁴. Cientos de tejidos eran destinados para vestimenta de sacerdotes y jefes, revestían las paredes de los edificios y centros ceremoniales y formaban parte de ritos y sacrificios. Después de las rebeliones indígenas del siglo XVIII se prohibió a los indios vestir con su antigua «ropa de incas».

Trama y urdimbre, los hilos de la identidad

Los textiles están formados básicamente por dos series de hilos que se entretajan formando la tela: una serie longitudinal (vertical), la *urdimbre*, y una serie transversal, la *trama*, que se va insertando entre los hilos de urdimbre. Existen textiles de *trama vista*, donde los hilos de la trama cubren totalmente la urdimbre, como sucede con la técnica del tapiz en la que los diseños se van «construyendo» a medida que se insertan los hilos de la trama, a diferencia de los textiles de *urdimbre vista*, donde la trama queda oculta entre los hilos de la urdimbre, y los diseños y figuras dependen de la forma en que se colocan los hilos de urdimbre en la fase inicial del proceso del tejido. Las tejedoras no recurren a modelos o guías externos con las indicaciones de los hilos a ser recogidos para cada figura; los diseños están «en la mente del artista», o más precisamente, en el imaginario del grupo. Por esto, tejer requiere de una gran concentración, abstracción y percepción espacial para calcular los hilos de cada color que se necesita escoger en cada fila para ir produciendo el dibujo imaginado, acción que en quechua se refleja en el verbo *pallay*, escoger, que por extensión sirve de nombre a los sectores iconográficos de los textiles.

Una de las características de los textiles bolivianos, del pasado y del presente, es que se producen con mecanismos muy simples. El telar horizontal andino para tejidos de urdimbre vista ni siquiera existe como objeto fijo; está formado por cuatro estacas que se clavan en la tierra, que sostienen dos listones paralelos con los hilos de la urdimbre, colocada de manera continua formando una figura de 8. Sobre la urdimbre se montan lizos (*illawa*), espirales de lana que levantan para formar la calada que permitirá el paso de la trama. En sectores determinados se coloca, a tiempo de tender la urdimbre principal, una segunda o tercera serie de urdimbre de diferentes color que posibilitará la creación del conjunto figura/fondo. En los textiles bolivianos etnográficos estas urdimbres complementarias

son tratadas de manera estructural, y se entretrejen con la trama sin dejar hilos sueltos. Con estos medios tan simples, las tejedoras sacan a luz su arte y destreza, saberes antiguos y códigos estéticos colectivos, logrando tejidos de extraordinaria belleza y alta calidad. El tejido en telar es hoy un arte colectivo y femenino (Fig. 4).

Textiles en Tiwanaku

Desde la zona del lago Titicaca, la iconografía y simbología de Tiwanaku llegó a puntos distantes a través de objetos de arte trabajados por escultores, tejedores, ceramistas y orfebres. El uso de color, el juego entre simetría y asimetría, la iconografía, las texturas y la composición de los tejidos muestran un arte muy elaborado con un alto contenido simbólico cuyos logros colectivos pueden equipararse en el mundo actual con la pintura de los siglos XX y XXI. Tiwanaku desarrolló un alto grado de abstracción y geometrización que el arte occidental alcanzó recién en la época actual₅ (Fig. 5).

Es notable que los colores de estos textiles hayan conservado hasta hoy la intensidad y brillantez de sus tonos, obtenidos hace cientos de años por especialistas que teñían con sustancias minerales, vegetales y animales y fijaban el color en las fibras con mordientes naturales como el alumbre y otras sales minerales. Intensos tonos de rojo, morado, amarillo, ocre, marrón, turquesa, azul, verde, naranja y muchos más se combinaron con los tonos naturales de la lana de llama, alpaca y vicuña para dotar a los tejedores de una extensa gama de colores para un arte que llevaba la estética, la iconografía y la simbología del Estado a distintas regiones. Políticamente, la importancia de los textiles en los



4



5

▲ Fig. 4. Mujer de Charazani tejiendo en telar tradicional andino.

◀ Fig. 5. *Unku* tiwanaku. Colección particular.

▶ Fig. 6. Textil tiwanaku. Museo Arte Indígena ASUR, Sucre.



6

mecanismos de reciprocidad entre el Estado y los *ayllus* fue muy grande. Los tejidos «de lujo», portadores de la ideología, establecían y reafirmaban relaciones con autoridades de diferentes grupos asociados; otros eran intercambiados por productos.

Es difícil encontrar en el altiplano boliviano textiles de esta etapa, debido a las condiciones del clima y del suelo que no favorecen la conservación de materiales orgánicos. Sin embargo, debido a que la cultura Tiwanaku abarcó diferentes zonas y pisos ecológicos, se han encontrado hermosos textiles de esta época en sitios del desierto de la costa, en desiertos altos y en la zona de los salares. La estética y simbología de Tiwanaku también está presente en los textiles de la cultura Wari, en la sierra peruana, con la que comparten también el tipo de técnica de tapiz y los gorros de cuatro puntas, por lo que muchos estudiosos consideran que hubo una estrecha relación entre estos dos Estados (Fig. 6).

Señoríos aimaras del Titicaca (siglos XII a XV).

Collas y pacajes

La identificación étnica a través de los textiles continuó durante el período postiwana y en la época incaica. Aunque después del colapso de Tiwanaku los tejidos dejaron de tener varias de las funciones que habían cumplido a gran escala en las políticas estatales de expansión, en el ámbito más reducido de los señoríos locales posteriores, los textiles producidos y vestidos por diferentes grupos étnicos fueron usados como un mecanismo de diferenciación étnica.

Varios grupos sociales y políticos, llamados *señoríos* por los investigadores, ocuparon la zona del lago. Al norte del lago, en el actual Perú, se encontraban los canas, canchis, lupacas, y collas. En el actual sector boliviano del Titicaca vivieron los collas *umasuyo*, la parcialidad oriental del señorío colla cuya parcialidad *urkosuyo* se encontraba en actual territorio peruano. Más al sur se ubicaba el señorío pacaje, con sus dos parcialidades *urko* y *uma*. Al noreste del lago estaban los kallawayas.

Un estilo textil diferente a los anteriores tejidos de estilo Tiwanaku y a los posteriores de estilo inca parece haberse consolidado en esta época, con la técnica de urdimbre vista como la forma más usada para tejer y plasmar diseños. La estética de los textiles de esta zona fue también diferente, con grandes espacios de colores enteros (*pampa*) y líneas angostas con finos dibujos (*saltas*). Aunque no se encontraron en el altiplano boliviano tejidos arqueológicos con este estilo, se puede tener una idea de cómo fueron por las descripciones posteriores y dibujos de cronistas como Bertonio, Murúa, Ocaña, Guamán Poma de Ayala y Cieza de León, y por tejidos de la misma época de la costa norte de Chile, donde estaban los enclaves étnicos de los señoríos del altiplano. Varios textos y testimonios gráficos posteriores a esa época muestran el tipo de vestimenta que usaban collas, pacajes y kallawayas, vigentes todavía bajo el dominio inca en la zona del lago (Fig. 7).





Cieza de León dice que: (los Colla) «*andan vestidos de ropa de lana ellos y sus mujeres (...) En la cauesa traen puestos unos bonetes a la manera de morteros hechos de su lana, que llaman chucos (...) Las mujeres se ponen en la cabeça unos capillos casi del talle de los que tienen los frayles*»⁷. Un testimonio pictórico importante sobre lo que pudo haber sido la vestimenta de esta zona es el cuadro del *Infierno* de José López de los Ríos pintado para la iglesia de Carabuco en 1684, que muestra las *llicllas* de las mujeres, con rayas de colores dominantes rojo-rosa y azul-celeste. En otra escena, los músicos visten *unkus* rayados con listas verticales en tonos azul, celeste y negro (Figs. 8, 9).

Los distintos testimonios escritos y visuales que se refieren posteriormente a los textiles de esta zona coinciden en describirlos con rayas o franjas que los hombres llevaban verticalmente y las mujeres de manera horizontal. El lingüista Bertonio⁸ anota una cantidad muy grande de otros términos relacionados con el tejido y el teñido, entre ellos *compitha*, que significa «labrar paños de corte con varias figuras y labores», *compitha isi* «la ropa labrada así» y *compi* o *compi camana*, «el oficial de esta ropa», equivalentes aimaras del *cumbi* quechua.

Los pacajes, la otra nación de la zona del lago en la actual Bolivia, tenían también una parcialidad *urku* y otra *uma*. En el sector *urku*, quedó la antigua ciudad de Tiwanaku. Las descripciones de los pacajes los muestran usando también *unku* y *llakota* (manto) y en la cabeza un *chucu* o gorro amarillo. Un lienzo del siglo XVII (1660) en el presbiterio de la iglesia de Tiwanaku, muestra a la cacica pacaje Paxi Pati vestida con *aqsu* (vestido) y *lliclla* (manta) a rayas con delgadas líneas de dibujos (*saltas*) (Fig. 10).



◀ Fig. 7. India colla, dibujo de Diego de Ocaña, 1601.

◀ Fig. 8. Vestimenta masculina de músicos en detalle de cuadro de López de los Ríos. Iglesia de Carabuco.

▶ Fig. 9. Mujeres con vestimenta tradicional de la zona de Carabuco en detalle del cuadro de López de los Ríos.

▶ Fig. 10. Retrato de la cacica Paxi Pati. Lienzo de la iglesia de Tiwanaku.





12

Textiles incas en la zona del lago

Los textiles más hermosos y representativos del arte textil inca en la zona del Titicaca fueron tejidos en centros especializados para su producción. Un primer caso muestra a tejedores varones especializados (*cumbicamayocs*) centralizados en sitios como Millerea, cerca de Huancané, hoy Perú, donde la administración incaica concentró a más de mil tejedores⁹. Otras tejedoras especializadas en textiles de alta calidad (*cumbi*) fueron las *acllas* que vivían aisladas en los *acllawasi*, casas de recogimiento que «hilaban y tejían ropa de lana, algodón y de vicuñas, muy fina y delicada, con labores muy primas y de colores vivos, para vestir a sus ídolos y ofrecer en los sacrificios y también para los vestidos del Inca»¹⁰. Uno de los *acllahuasis* más importantes se encontraba en la isla de Coati (Isla de la Luna). (Figs. 11, 12).

Textiles de transición

Durante la época colonial temprana se tejieron en esta zona tapices de pared, llamados también «pabellones» o «repostereros», que se trabajaban con la técnica de tapiz. A pesar de la desaparición de los *acllahuasis* y de los centros de *cumbicamayos*, que fueron acusados de hechicería, estos tejidos se hicieron aún en la zona del lago y en las islas. En los tapices de transición, al igual que en los *kerus* del mismo estilo, la iconografía prehispánica se combina con diseños europeos, de manera que en un mismo tapiz aparecen flores de estilo flamenco, motivos heráldicos, aves, águilas bicéfalas y cazadores junto a *tokapos* incaicos, viscachas, pájaros, monos y sirenas, presentes en la tradición mítica del lago Titicaca y en la arquitectura de esta zona. El cronista Cobo dice:



13

◀ Fig. 11. *Unku* estilo inca de la Isla del Sol.

▲ Fig. 12. *Unku* inca ajedrezado de la Isla de Sol.

▶ Fig. 13. Textil de transición. Siglo XVI- XVII. Isla del Sol.

Los telares en que se tejían esos cumbis, particularmente las piezas grandes para tapicería, eran diferentes de los comunes, hacían los de cuatro palos en forma de bastidores, y ponían los levantados en alto arrimados a una pared y allí iban los cumbicamayos con muchos hilos y espacio haciendo sus labores, las cuales salían muy perfectas y acabadas igualmente a dos haces: y el día de hoy (hacia 1620) suelen hacer reposteros de lo mismo con los escudos de armas que les mandan, si bien el cumbi que ahora labran no llega con mucho a la fineza de los antiguos¹¹ (Fig. 13).

Textiles contemporáneos de la zona

En la actualidad los textiles funcionan todavía como emblemas de identidad en las sociedades andinas, aunque en muchos sitios ya han dejado de usarse cotidianamente y se llevan solamente en fiestas y ceremonias. Al este y sur de Titicaca, los descendientes de los antiguos collas y pacajes tejen piezas que aún recuerdan los antiguos tejidos de sus naciones de origen. Los diseños basados en líneas y franjas siguen siendo fundamentales en los tejidos actuales, y la decoración aparece en general en franjas estrechas, las *saltas*, que atraviesan la *pampa*. En algunos casos las líneas y franjas son de colores contrastantes y claramente definidos, *allka*, concepto trabajado por Cereceda¹² y en otros casos, las líneas se presentan en gradaciones de colores, ordenados de claro a oscuro, formando una *k'isa*, llamada «arco iris». El uso del awayo, tejido con degradaciones de color se ha generalizado en todo el altiplano boliviano y en sectores urbanos populares.





Al noreste del lago, antigua zona kallawayá, existe aún una gran actividad textil, y los pobladores tejen ropa tradicional para la vida cotidiana y prendas especiales para las fiestas.

Textiles de Omasuyos

En la orilla oriental norte del lago Titicaca se encuentra la zona que en el pasado prehispánico fue el sector *umasuyo* del señorío colla. En sus textiles predominan los colores rojo, verde y blanco, y su técnica característica es la de urdimbre vista complementaria de dos colores (Fig. 14).

Los motivos predominantes en estos textiles son animales del mundo circundante: aves, pájaros, patos, llamas y viscachas, flores estilizadas, hojas y otros motivos vegetales. Los elementos iconográficos antropomorfos son también frecuentes: parejas, bailarines y jinetes que se alternan con elementos geométricos como el rombo, que representa *cochas* (lagunas o fuentes de agua), «tijerales», rombos y exágonos divididos en triángulos llamados *suyos* (parcelas agrícolas), ganchos y caracoles. Otros íconos característicos son las águilas bicéfalas y monos que aparecen también en la arquitectura de esta zona¹³.

Textiles de Pacajes

Al sur del lago, en el territorio de antiguo señorío pacaje, se tejían todavía hasta mediados del siglo XX textiles de gran tamaño, medios *aqsus* de hasta dos metros de largo, usados por las mujeres como faldas fruncidas (Fig. 15). Otras piezas ceremoniales de Calamarca tienen un *pallay* amplio con imágenes de aves, bueyes, vacas, caballos, plantas de maíz, y exágonos que representan los *suyos* (Fig. 16).

El *unku* o *kahua* fue la pieza más representativa de la vestimenta masculina



◀ Fig. 14. Textil de Escoma, Omasuyos.

▶ Fig. 15. Tejido de efecto tornasolado logrado por uso de urdimbre negra y trama roja.

▶ Fig. 16. Faja de Calamarca.



prehispánica; prohibida por el visitador Areche después de la rebelión de 1781, desapareció casi completamente, y actualmente se conserva en pocos lugares, uno de los cuales es Colquencha, cerca de Calamarca. (Fig. 17).

También en tierra del antiguo señorío pacaje está Sicasica, en cuyos textiles la *pampa* marrón o negra alterna con una parte decorada, sumamente estrecha con motivos geométricos, y figuras estilizadas donde predominan el verde musgo y el rojo de los tintes naturales. Los ejemplares tejidos durante la colonia tienen hilos de plata. Otro estilo textil de la zona proviene de Achiri y se caracteriza por la sobriedad de sus *llicllas* y ponchos, y por los finos diseños de sus fajas ricas en motivos iconográficos. Éstas son muy elaboradas y despliegan complejos diseños contrapuestos en torno a un eje central, con figuras zoomorfas, antropomorfas y simbólicas: cóndores, caballos, viscachas, llamas, flores exagonales, parejas y serpientes bicéfalas.

Textiles de Kallawaya

Históricamente, los kallawaya estuvieron dentro del ámbito del Estado de Tiwanaku, y posteriormente se desarrollaron como señorío independiente que formó parte del Collasuyo cuando la región fue incorporada al imperio incaico. Actualmente se habla allí quechua con enclaves de idioma aimara. (Fig. 18).

Los tejidos de la zona kallawaya presentan decoración abundante, geométrica y figurativa, tanto natural como simbólica, y gran variedad de colores. El fondo de muchas piezas tiene líneas de diversos colores, que en conjunto, dan la impresión

◀ Fig. 17. *Unku* de Colquencha.

▶ Fig. 18. Mujer de Amarete, en la zona kallawaya, con su vestimenta tradicional.

▶ Fig. 19. *Lliclla* de la zona kallawaya.

▶ Fig. 20. *Chuspa* kallawaya.



de arcoíris. La pieza más representativa era el capacho, usado originalmente solo por los médicos kallawayas para transportar hierbas y medicamentos, y también la bolsita o *chuspa* para llevar coca. En la cintura las mujeres llevan el *chumpi* o faja.

En Amarete los hombres todavía usan *unku*, de origen prehispánico, rojo o negro, que también se mantiene en Kaata. Las mujeres actuales conservan muchas prendas precolombinas como la *wincha* ceñida a la cabeza y la *lliklla* sujeta con *tupus*, mostrando una imagen muy próxima a la que Guamán Poma muestra de las ñustas incaicas. La diferencia de los textiles de Amarete con los demás de la zona kallawayá refleja su origen, ya que Amarete estuvo formado por *mitmas* incas.

En los textiles de esta zona está representando el mundo circundante y conceptual, personas, animales, plantas estilizadas y elementos del cosmos. Jinetes, bailarines y parejas son parte del repertorio textil kallawayá, así como caballos, viscachas, venados, zorros, murciélagos y aves. Entre los diseños más representativos de la zona se encuentra el *ñawí* (ojo) en forma de rombo radiado; figuras similares representan lagunas y «ojos de agua».

Del espacio celeste se representa la Vía Láctea que lleva el nombre de *mayu*, el «río del cielo», que se teje como una figura en zigzag rodeada de estrellas; también aparecen el Sol (*Inti*), la Luna (*Quilla*), Venus (*Chaska*) y elementos que tienen relación con su cosmovisión y que expresan la identidad kallawayá; también se tejen letras y nombres.

Del espacio celeste se representa la Vía Láctea que lleva el nombre de *mayu*, el «río del cielo», que se teje como una figura en zigzag rodeada de estrellas; también aparecen el Sol (*Inti*), la Luna (*Quilla*), Venus (*Chaska*) y elementos que tienen relación con su cosmovisión y que expresan la identidad kallawayá; también se tejen letras y nombres.

En el pasado y en el presente, fibras de todos los colores fueron entrelazadas, anudadas y tejidas siguiendo las pautas del propio contexto cultural, formando estructuras de significado que articulan lo tradicional con elementos contemporáneos y produciendo un arte vivo, que se crea y se recrea constantemente.





1

El torito de Cheqa Pupuja

Al norte del lago Titicaca se encuentra el sitio arqueológico de Pukara, en la vecindad de Pucara Pueblo, capital del distrito del mismo nombre, provincia de Lampa, en el departamento de Puno. Al este discurre el río Ayaviri y cerca se estableció Pucara Estación, como parte de la estructura del Ferrocarril del Sur, jurisdicción de la provincia de Azángaro.

Pukara fue un importante y valioso centro urbano, desarrollado en el Período Intermedio Temprano, aproxima-

damente desde 400 a.C. a 500 d.C.₁. En el siglo XVII figura como Pucara pueblo tambo real₂, en el camino del Cusco al lago Titicaca. Pucara tuvo importancia como centro comercial en los siglos XVII-XIX, entre otras razones, por la feria de la Virgen del Carmen que se celebra en el mes de julio. A ella concurrían comerciantes del norte argentino, el sur y la costa del Perú. En nuestros días aún se mantiene vigente y aunque no tiene el esplendor del

pasado, es de las más importantes del sur del Perú.

En 1954 se creó el distrito José Domingo Choquehuanca que incluía a Pucara Estación. El ferrocarril Puno-Cusco (1895-1907) originó el surgimiento de Pucara Estación, que se convirtió en el espacio comercial de los ceramistas de las comunidades campesinas, donde mercadeaban cerámica doméstica y toritos que comenzaron a tomar el nombre de Pucara, por su lugar de venta₃.

◀ Fig. 1. El Torito de Pucara, elaborado por ceramistas quechuas de la comunidad de Cheqa Pupuja, provincia de Azángaro. Puno.

▶ Fig. 2. Pareja de *Tinajillas*, con decoración plástica de una boda. En ellas se ofrece *chicha* en el matrimonio católico. Cheqa Pupuja, Azángaro. Puno.

La comunidad de Cheqa Pupuja

En el quechua o *runasimi*, *cheqa* significa verdad. Los comuneros afirman que su comunidad tiene este nombre porque sus miembros son honrados y veraces. Se localiza en el distrito de José Domingo Choquehuanca, pero antes fue parte del distrito Santiago de Pupuja, de ahí su nombre. Las actividades productivas son agricultura, crianza de escasas ovejas y llamas, y la cerámica. El ganado proporciona lana y carne, además de su excremento que una vez seco se convierte en excelente combustible para cocer la cerámica en los hornos tradicionales, aunque en menor proporción en comparación a cuarenta años atrás.

Los comuneros de Cheqa Pupuja conservan una tradición alfarera de siglos. La comunidad está ubicada en el área nuclear de la cultura Pukara, y destaca por la calidad, técnica y estética de su cerámica. En su territorio se encuentran tumbas y restos de cerámica que abarcan desde la lejana fase de Qaluyo, pasan por Pukara, Tiwanaku, hasta la etapa Inca Provincial (1600 a.C. a 600 d.C.).

El folklore conserva la presencia inca. Cuentan que el Qolla Rey apostó con el Inca Rey una carrera hasta La Raya, límite geográfico de qollas y quechuas. Ganó el Inca Rey, lo que motivó que no se cultive maíz en el altiplano⁴, y que sus pobladores deban viajar a los valles cusqueños para obtenerlo.

La cerámica

Son ceramistas los hombres, las mujeres, los niños y los ancianos. Durante la prolongada estación sin lluvias, de abril a octubre-noviembre, se dedican a su producción, siendo los meses de abril a setiembre los de mayor actividad.

Los niños aprenden mirando, modelando figuras pequeñas —*chawako* o *ch'iñi*— que ofrecen en mercados y ferias. Las mujeres colaboran trabajando piezas de mediano tamaño como *chuwa* (platos), tazas y *doctorcha*. Los objetos de mayor dimensión, como las jarras grandes, licoreras y/o cuartillas, ollas, tinajas y toros, son confeccionados por los varones⁵.

Modelar cerámica es una tarea agotadora. Se trabaja a la sombra, a veces en la noche, puesto que la arcilla no se amasa ni modela al sol. Algunas tareas no se deben interrumpir, porque la masa «se vence». Además, los ceramistas deben

trabajar con «buen humor y mejor cara». La actividad se incrementa cerca de los meses de mayo a octubre, cuando se realizan ferias en los departamentos de Puno y Cusco.

La comunidad no posee yacimientos de arcilla, y por ello la obtienen de las comunidades vecinas, por compra o trueque. El desgrasante (*ch'alla* en quechua) tampoco se encuentra en la comunidad. Al añadirse a la masa evita que los objetos se rajen o exploten cuando se cuecen en el horno. Los ceramistas suelen reemplazarlo con carbón y cerámica molida. La decoración se logra con arcillas de colores, plomo diluido en agua y vidrio molido de diferentes colores.

La arcilla se muele en batanes de piedra (*qhona*) bastante antiguos. La masa se mezcla y bate con los pies, encima de un cuero de llama. La arcilla preparada se guarda para que «duerma», hasta



- ▼ Figs. 3a. Manuel Mamani, *torero* de la comunidad de Cheqa Pupuja, concluye el cuerpo de un toro, aplicando la pintura base, previa a la decoración con óxido de plomo.
- b. Manuel Mamani da los últimos toques a su creación, preparándola para la decoración final y la *quema*.

que el ceramista disponga de tiempo para trabajarla. Una vez que comience la tarea, no debe interrumpirla.

La elaboración

Algunos de los objetos confeccionados son singulares y representativos, como el *doctorcha* —doctorcito—, usado para calentar aguardiente, por lo que también es llamado *cañacero* con algo de ironía, porque sugiere la afición de los abogados por la bebida. La licorera es de mayor tamaño, luce como una jarra y la usan para guardar aguardiente. Es adornada con aplicaciones plásticas, como un hombre que sostiene la licorera en una mano y un vaso en la otra.

En general, los objetos se decoran con líneas onduladas, espirales, semicírculos y flores, destacando la creatividad del ceramista. La iniciativa de quienes demuestran habilidad en este arte, incluyendo a los niños que suelen destacar desde muy pequeños, es muy valorada.

La gran variedad de objetos que confeccionan son clasificados como grandes, medianos y pequeños o *chawako*. Quienes modelan toros son conocidos como toreros. Manuel Mamani Ticona fue un destacado torero de la década de 1960, cuando elaboraba toros de mayor tamaño frente al promedio de la época, pues introdujo algunas técnicas que le permitieron hacerlo.

- Fig. 4. Inicio de la *quema* en el tradicional *pampa horno*. Con restos de cerámica dan forma al horno. La tarea de *quema* comienza al atardecer, para aprovechar el viento de este momento.

Algunos de los objetos «grandes» son jarras, licoreras y tostaderas. Los medianos son los *doctorcha*, *llata*, cacerolas, candeleros y tostaderas. La categoría con mayor diversidad, es la de «pequeños» pues incluye treinta tipos de objetos, entre ellos los juguetes o *chawako*, llamas, alpacas, toros, caballos, cerdos, palomas, jinetes a caballo, perros y ollitas.

Las ollas, los platos, los jarros y las tazas se trabajan sobre los *molte* o moldes. Estos últimos son discos de cerámica, con una protuberancia en la base que permite que giren. Encima de ellos se coloca una bola de cerámica. Mientras la mano izquierda gira el *molte*, la derecha va modelando el objeto.





Los niños modelan corrales con llamas y pjaras con que son arreadas por los llameros. También reproducen manifestaciones de su cultura expresiva, como los *Saraqena*, danza que alegra las fiestas patronales de la comunidad y las poblaciones cercanas, y el carnavalesco *Puqllay* o *Madejas*, llamada así por los rollos de lana de colores brillantes que se atan a la cintura de los danzantes, quienes lucen vistosos sombreros de copa alta y bordados multicolores.

Los hornos

A la fecha se utilizan dos tipos de hornos: los tradicionales o *pampa hornos* y los modernos de llama directa o «lo-cería» (de loza). El primero es el de uso más extendido y su estructura sugiere un origen prehispánico. Ellos se ubi-

can cerca de las viviendas y asemejan promontorios cuya parte superior es plana. Posiblemente en su origen eran a ras del suelo y por ello el nombre de *pampa hornos*. Durante los años en uso, tal vez siglos, acumularon ceniza, fragmentos de cerámica, restos de objetos que se rajaron o explotaron, o que se fundieron por exceso de calor, creando estas elevaciones a manera de plataformas. Estos hornos pueden alcanzar temperaturas de 700 a 900 grados centígrados.

Para la «quema» los objetos se colocan en la plataforma, sobre el combustible. En la base se distribuyen los objetos de mayor tamaño y encima van los de tamaño mediano. Los vacíos entre pieza y pieza se rellenan con los pequeños. Este apilamiento se cubre con platos y otros objetos planos, formando así una verdadera

cámara de cocción. La base se rodea con terrones y fragmentos de cerámica, cubriendo todo con *thaqya*, el excremento de llama secado al sol, o *qhawa*, estiércol de vacuno secado al sol.

La quema comienza al atardecer, calculando la fuerza y dirección del viento. El horno se vigila durante las cinco horas que dura aproximadamente este proceso. Cuando el viento sopla muy fuerte, se improvisan paravientos con mantas, ponchos y/o planchas metálicas. Las piezas se recogen al día siguiente, ya listas para comercializarlas.

Según la tradición oral, los hornos de llama directa fueron introducidos durante el siglo XIX en Pucara Pueblo por españoles de apellido Rosello, oriundos de las islas Canarias. La estructura cilíndrica se construye con adobes. Tienen una

▼ Fig. 5. Toros hechos con moldes. Técnica propia de centros urbanos, difundida al medio rural.

► Fig. 6. Los hornos verticales de origen europeo ofrecen mayor seguridad en la *quemá*. Ellos ya son utilizados por los ceramistas tradicionales.



parrilla en la parte media, también hecha con adobe. La boca de alimentación del combustible está debajo del nivel del piso. Anteriormente, el principal combustible fue la leña; hoy se usan sopletes a petróleo, que logran temperaturas de 1.200 y más grados. Resulta curioso que en la década de 1960 no había hornos de llama directa en Cheqa Pupuja, aunque ahora es posible ver algunos.

El toro

Este animal que vino de Europa, se transformó en la arcilla modelada por manos andinas. El toro de barro cocido es símbolo multifocal pues se refiere al altiplano, la sierra y el mismo país. Ha inspirado estudios y análisis interpretativos de la resistencia cultural en el

mundo andino. Es símbolo del proceso de aculturación, del mestizaje iniciado con la presencia occidental en los Andes. También muestra la capacidad andina de recibir elementos culturales, adoptarlos con nuevos significados y valores. Es todo y mucho más.

Un proceso similar ocurrió con el mismo toro. Sin duda es un animal que impresiona, además de que puede ser peligroso pues su cornamenta es arma formidable para acometer, como ocurre en las fiestas pueblerinas de la sierra; pero también puede ser tan manso que un niño puede manejarlo. Conviene citar una vez más el siguiente párrafo del Inca Garcilaso:

Los primeros bueyes que vi arar fue en el valle del Cozco, (...) no

*eran más de tres yuntas, llamaban a uno de los bueyes Chaparro y otro Naranja y a otro Castillo; llevóme a verlos un ejército de indios, que de todas partes iban a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan mostruosa y nueva para ellos y para mi. Decían que los españoles, de haraganes, por no trabajar, forzaban a aquellos grandes animales a que hiciesen lo que ellos habían de hacer.*⁶

Pocos años después, los quechuas araban con ellos y también los capeaban con sus ponchos en el *puqllay* (juego) en cosos improvisados. A la fecha continúan siendo empleados por los agricultores andinos y su presencia es demandada en las corridas de las fiestas patronales.

▼ Fig. 7. Torito del estilo creado por Mariano Mamani, ceramista de la comunidad de Cheqa Pupuja, 1962.

Los toros son adornados y festejados. Es el *wayqui* (hermano), llamado Marcos por San Marcos, el patrono del ganado vacuno. El día de su fiesta, según el santoral católico, son adornados y llevados a escuchar misa.

La admiración que despiertan los toros explicaría en alguna medida su reproducción artística. Más adelante trataremos de explicar por qué se hicieron en cerámica y el nacimiento del toro de Cheqa Pupuja, comercializado desde fines del siglo XIX en Pucara Estación.

El toro de Pucara

Al tratar esta obra del arte campesino, recordemos a los «toreros» Melchor Tejada, padre del anciano sabio Mariano Tejada, único maestro torero del sector de Pukamayo, a Elías Mayta, José Roque y de manera especial a Manuel Mamani Tikona. Ellos destacaron por sus maravillosas manos con las que modelaban, su carácter innovador y su paciencia para enseñar cómo surge un toro de la arcilla manejada con maestría y cariño.

Durante el siglo pasado, fueron pocos los maestros toreros. Ellos eran invitados y comprometidos por las comunidades vecinas, mediante *minka*, para que elaboren toros. Luego los recompensaban con productos agrícolas y regalos adicionales. También laboraban por salario y obsequios. Al hacer estas visitas a las comunidades

vecinas, transmitían sus conocimientos y técnicas a los jóvenes y niños.

Ahora se observan cambios notables pues la producción de toros se ha difundido e incluso se modelan en otras comunidades con cierta calidad. Incluso los ceramistas de Pucara Pueblo, los producen en cantidad casi industrial. Con arcilla líquida y moldes de yeso, «quemán» decenas de toros en modernos hornos industriales.

Los artistas que mantienen la tradición moldean los toros uno por uno, logrando piezas únicas. Comienzan por la cabeza del toro y añaden los cuernos después. El moldeado del cuerpo co-

mienza por la parte posterior, incluyendo el *qele*, la cola adherida al cuerpo. A continuación se prepara el resto del cuerpo, a modo de un cilindro. Las patas se modelan independientemente, mientras las otras partes se secan a la sombra, y se colocan después. Luego de unir las dos partes del cuerpo, prosiguen con la cabeza y terminan con las patas. Finalmente, disimulan las juntas con arcilla líquida. El siguiente paso consiste en «vestir» al toro y para ello se añaden aplicaciones plásticas, pinturas y adornos.

La demanda urbana y el turismo han convertido su confección en un arte



▼ Fig. 8. Los ceramistas de la comunidad también elaboran figuras de animales domésticos y silvestres. Una alpaca de Cheqa Pupuja.



naif. Esta dinámica produce cambios variados. Para comprender esto es mejor reproducir uno de los primeros informes con trabajo de campo:

La presencia y significado de los rosones o enjalmas del torito, la forma de los cachos, y la miradas, la posición de las orejas, la cola y el wallku no vienen a ser sino la de un toro enfurecido, de un imponente toro de lidia.

Adornando al torito

Algunos están pintados, otros llevan decoración plástica. Primero se pinta el cuerpo con una capa de pintura

blanca. Luego añaden el jaquimón en la cabeza, la enjalma en el lomo, y algunos espirales a los lados del cuello, en el lomo y los costados. La cola y los cuernos también son pintados. Con plena libertad, cada artista añade los adornos que dicta su imaginación,

Así, incorporan también aplicaciones plásticas, como rosones o flores (*t'ika*) en la cabeza. El número y tamaño varían según el alfarero. La *wallka* o *wallk'u*, membrana inferior del cuello del toro, es indispensable. La cola larga y gruesa (*q'ele*), con giro hacia la izquierda, es signo de bravura, poder y fuerza. La lengua de un toro bravo que bufa y amenaza, trata de alcanzar sus fosas nasales para

lamer la secreción nasal que brota cuando el noble animal está enfurecido.

El toro muestra una abertura en el lomo que tiene doble función: permite la evaporación de la humedad que pudiera retener y el reborde que presenta permite usarlo para brindar en bodas y ceremonias propias del culto andino. El asa en el lomo es otro añadido del siglo pasado.

El toro en la comunidad

El toro cumple varias funciones sociales en su contexto. Durante los festejos del matrimonio católico se construye una ramada, un espacio reservado para los novios y padrinos. Un torito pende del arco que anuncia la fiesta, recordando el poder fertilizador de estos animales, que coincide con el deseo de hijos de todas las parejas andinas que contraen matrimonio.

Los toros se lucen también en las cumbres de los techos, como *illa*, para proteger las casas y asegurar el bienestar del hogar. Además, vigilan atentos desde las esquinas de los corrales, cuidando el rebaño familiar y propiciando su reproducción.

Durante las ceremonias que se realizan en febrero y agosto como agradecimiento y propiciación de la Pachamama, los toritos se consideran sagrados y fertilizadores. En ellas se usan como recipiente para brindar y beber, apelando a su rol fertilizador.



9



10

► Fig. 9. Torito de Checa Pupuja decorado con óxido de plomo. Ca. 1966.

► Fig. 10. Torito de Checa Pupuja, decorado con pintura industrial. Ca. 1970.



11

El desborde popular,⁸ —que Valcárcel anticipó en 1927 como hordas tamerlánicas que descendían de los andes—,⁹ llevó la cultura quechua a las ciudades, especialmente a Lima. Los migrantes construyeron casas y, siguiendo sus costumbres, colocaron al torito en sus techos, desde donde cuidarán el nuevo hogar, trayendo bienestar y felicidad.

Comercialización del torito

Las ferias en Puno, el Cusco y otros departamentos fueron, y aún lo son, espacio de venta y trueque de la ce-

rámica de Cheqa Pupuja. La ciudad del Cusco es visitada anualmente por estos ceramistas. Por ejemplo, desde fines del siglo XIX participan en el Santurantikuy, la feria navideña anual que se realiza en la Plaza Mayor del Cusco. Allí ocupan sus lugares tradicionales que son respetados por los otros feriantes. Las personas mayores solían contar que a mediados del siglo pasado los ceramistas altiplánicos ya ocupaban lugares establecidos en la plaza.

Otras ferias cusqueñas que visitan son La Ermita, Tíobamba, Calca, San Salvador o del Señor de Huanca. Cuando no agotan su producción, recorren las comunidades altas del valle del Vilcanota, donde cambian los toritos por maíz.

Es bastante conocida la referencia a la compra de toros que realizó el pintor José Sabogal en Pucara Estación, al volver de Argentina y camino al Cusco. Su prestigio como pintor determinó que, al llevarlo a Lima, convirtiese la creación de ceramistas quechuas en uno de los símbolos de la peruanidad.

No es posible soslayar el turismo porque uno de sus efectos es la «mercaderización de la cultura y la cultura por kilos»¹⁰. El torito es ahora un *souvenir* más. En las ciudades los confeccionan con plata, bronce, plástico y casi de tamaño natural. Los pintan y decoran artistas de renombre y jóvenes con talento. Es uno de los símbolos recurrentes en la propaganda con que se oferta el turismo en el Perú.

El torito de la puna

La introducción de vacunos y ovinos en el siglo XVI, desplazó al ganado de la tierra de sus zonas de pastoreo. Llamas y alpacas se volvieron marginales, ocupando regiones de refugio¹¹. Posteriormente, la extirpación de idolatrías¹² trató de erradicar las ceremonias andinas. Los vacunos llegaron a los Andes con su propio culto católico y no llama la atención su presencia en las ceremonias andinas.

Para evitar confusiones, es necesario tener presente la diversidad cultural propia de los Andes altos. Ceremonias iguales o similares cuentan con nombres diferentes y mudan de un valle a otro, de un nivel de altura al siguiente.



12

Si no se toma en cuenta esta característica andina, el análisis y su significado pueden resultar confusos¹³.

El torito de Pucara es *illa* confeccionada en cerámica, mientras que en otros lugares de la sierra es *qonopa*. En su diccionario quechua, González Holguín define *illa* así.

*Ylla. Todo lo que es antiguo de muchos años y guardado. Yllayoc runa. El hombre muy rico y venturoso que tiene y guarda tesoro. Yllayoc. El que enriquecía presto o tenía gran ventura. Ylla huaci. Casa rica y abundante y dichosa que tiene ylla.*¹⁴

Según Ludovico Bertonio, en idioma aimara:

*Illa. Qualquier cosa uno guarda para provisión de su casa, como Chuño, Mayz, Plata, ropa, y aun las joyas.*¹⁵

Para los europeos como González Holguín y Bertonio, el concepto de riqueza era diferente al de los andinos. Para éstos la opulencia consistía en abundantes tierras cultivables y ganado, y hoy en día sus descendientes continúan pensando igual.

El *enqa* es fuerza inmaterial y espiritual, que se impregna en las *illa* que conceden bienestar y los dones solicitados por los humanos. Esta fuerza se difumina en el transcurso del año, por lo que debe ser renovada. Esa es la función de las ceremonias propiciatorias de la religión andina y los momentos en que

se deben celebrar están señalados por un calendario particular.

Las ceremonias tienen principios, componentes, elementos y desarrollo dinámicos. No están reguladas por textos o escrituras sagradas, sino por la tradición que permite cambios y la introducción de nuevos elementos. Esta es otra característica que desorienta, especialmente a quienes buscan regularidades y generalizaciones.

El torito de Pucara ha sido apropiado por la ciudad. La manipulación urbana lo convirtió en una obra de arte naif, un adorno, un souvenir y arte étnico. Aún se colocan en los techos de las casas como protectores, otorgando felicidad a los migrantes andinos y sus descendientes.

◀ Fig. 11. Los toritos cuidan las casas campesinas. Alejan males, propician la fertilidad del ganado y protegen los cultivos.

◀ Fig. 12. Los migrantes y visitantes urbanos que llevaron toros a las ciudades, los transformaron en objetos decorativos y *souvenir* de turistas. Su elaboración en serie es mercadeado en las ciudades.

▼ Fig. 13. El atractivo de los toritos inspira variaciones de los adornos. La abertura en la parte posterior no propia de ceramistas tradicionales, es influencia urbana.

▶ Páginas siguientes: Morenas bailando frente a la iglesia de Santiago en Guaqui.



13



MAYOR

MAYOR

La fiesta: Un espacio siempre compartido





Fiestas patronales, poder y ciudadanías en el entorno del lago Titicaca

El propósito de este artículo es exponer algunos resultados de un estudio sobre las festividades aimaras mestizas, entre las cuales hemos seleccionado a tres distintos sitios en las proximidades del lago Titicaca. Las tres fiestas patronales que presentamos aquí se desarrollan en diversos centros urbanos como Guaqui, pequeño pueblo, capital de provincia; Copacabana, histórico santuario de toda una región circunlacustre y finalmente la propia sede de Gobierno, Chuquiago Marqa o la ciudad de Nuestra Señora de La Paz.

El espacio circunlacustre del Titicaca es de una complejidad extraordinaria en la región andina ya que éste fue el escenario de una intensa historia en la que se desarrollaron las grandes civilizaciones andinas, desde la domesticación de las plantas y de los animales hasta el auge del imperio incaico. La región lacustre incorpora toda una cuenca endorreica que se extiende hacia el sur hasta del salar de Uyuni, vertebrando lo que se ha llegado denominar el «eje acuático» o

◀ Fig. 1. Personaje que representa al Señor del Gran Poder en la fiesta. Ciudad de La Paz.



taypi del altiplano. Hoy las poblaciones próximas al lago generan una dinámica socioeconómica y cultural muy rica en tanto reproducen una diversidad de formas de vida, en la que lo urbano y lo rural están estrechamente ligados por redes migratorias continuas, intercambios comerciales vigorosos y acontecimientos festivos durante todo el año, integrando diversas poblaciones tanto rurales como urbanas.

En este ensayo se muestra muy resumidamente que las fiestas patronales contemporáneas locales, globalizadas a nivel nacional y regional, además de su razón de ser como manifestaciones religiosas que marcan fuertemente las identidades locales comunales, tienen hoy una finalidad adicional y complementaria que es el fortalecimiento de una población migrante (rural urbana) que busca ser reconocida reproduciendo lo local en un contexto regional globalizado.

Si anteriormente las fiestas servían como marcadores de tiempo y de una organización social local determinada y orientada hacia la reproducción del propio grupo, ahora sirven para elevar el prestigio de la localidad a nivel regional y para reafirmar la identidad ya sea de grupos de familias que ya no residen en el pueblo (Guaqui), o que permiten una fuerte interacción entre gente local y peregrinos de lugares distantes (Copacabana) o residentes urbanos que provienen de muchos lugares de provincia, principalmente de origen aimara (La Paz).

Se trata de fiestas que crean lazos y vínculos entre individuos y grupos que no necesariamente comparten en la cotidianidad un mismo espacio, pero que se complementan a través del comercio y el ritual, a pesar de que provienen de diferentes lugares de una región determinada.



◀ Fig. 2. Vista general de la fiesta del Gran Poder en la ciudad de La Paz.

▶ Fig. 3. Bailarines de *tinkus* organizados en bloques.



La mega fiesta del Señor del Gran Poder

La gente espera pacientemente sentada en las graderías, ubicadas en ambos lados de la avenida principal de la ciudad de La Paz, la llegada de una de las fraternidades de danza más populares, la *morenada*, que se la visualiza cuádras a distancia acercándose a un ritmo lento pero seguro de cientos de danzantes que se mueven de un lado al otro de manera sincronizada. La banda con alrededor de 100 miembros irrumpe en el ambiente como un estallido en el aire de notas musicales de canciones que se componen cada año para cada tipo de grupos de danzantes. Las graderías llenas de gente provenientes de diferentes barrios de la ciudad se levantan de sus sitios para ver a las «figuras», bailarines de tropa, guías y bandas con mucho entusiasmo y alegría.

Los bailarines vestidos de trajes coloridos con nuevos diseños vistosos que se muestran en los trajes, las mantas y las polleras, luciendo aretes, collares, *tupus* (prendedores), anillos de oro, danzan de forma rítmica y al son de tonos y ritmos populares, casi marciales, interpretados con trompetas, bajos, trombones, bombos y platillos.

La fiesta del Señor del Gran Poder es masiva, no sólo en número de bailarines y miembros que componen las bandas que pasan por las avenidas céntricas de la ciudad, sino por la cantidad de público que se concentra en las graderías y en las calles adyacentes al espectáculo. La entrada es absorbente y exuberante no solo para quienes forman parte de una cultura popular en expansión sino para muchos otros que la ven por primera vez y que son atraídos por la fuerza del espectáculo, único en este tipo de manifestación festiva.

▲ Fig. 4. Bandas de músicos que acompañan a las comparsas en las fiestas.

► Fig. 5. Mujeres bailando morenada en la fiesta del Señor del Gran Poder.

No cabe duda que la fiesta del Gran Poder, después del Carnaval de Oruro, es una de las manifestaciones más importantes denominadas «mega fiestas» que surgen en nuestro medio durante las últimas décadas. Es un fenómeno festivo reciente que crece aún más, no solo en número de fraternidades de danzantes sino en público y espacios ocupados. Si bien en sus inicios el Gran Poder se restringió a un par de barrios populares de La Paz, Ch'ijini y el Gran Poder, con los años se expandió a muchos otros tomando literalmente las avenidas céntricas de la urbe y absorbiendo en sus filas de integrantes y apasionados por la música y la danza a toda una juventud proveniente de las clases medias e inclusive de las clases medias altas de la ciudad y de otras, incluyendo a un determinado grupo de extranjeros que se integran en las fraternidades, como músicos o bailarines.

Los orígenes de estos grandes acontecimientos festivos se dan como dice Rossana Barragán¹ a partir de una tradición barroca indígena mestiza que se desarrolla durante el periodo colonial. Pero además sus orígenes se remontan a la manifestación «procesional», como diría Barragán: «Una de las fiestas coloniales más importantes en los Andes, el Corpus Christi, tuvo el formato «procesional» heredado, según Sigaut, de los romanos y del Carnaval»². No es de extrañarse que hoy las fraternidades folklóricas, especialmente las *morenadas*, pero también las *diabladas*, *kullawas*, *llameradas*, *tobas*, y otras más, estén estructuradas en bloques de bailarines que lucen diferentes trajes y máscaras, revelando ciertas diferencias y en algunos casos



jerarquías al interior de la propia fraternidad. Diferenciaciones que representan distintos niveles de organización, que no solo provienen de las tradiciones rurales de la comunidad estructurada por *ayllus* jerarquizados, sino aún más marcados por un contexto urbano que reúne un complejo tejido social que se caracteriza por sus rangos y estratificación.

La economía familiar es un rasgo importante en la participación y ubicación de cada miembro en el grupo. Cabe señalar sin embargo, que dicha estratificación social expresada en los bloques de danzantes es, al mismo tiempo, borrada y uniformizada por la música y los códigos de identificación común de cada fraternidad. Estos códigos de unidad del grupo son muy llamativos cuando expresan parte de los nombres de las fraternidades como: «auténticos», «únicos», «genuinos», «rebeldes», «fanáticos», etc., destacando la diferenciación individualizada y única de cada fraternidad dentro del conjunto de grupos folklóricos.

Hoy el Gran Poder es el resultado de un rápido proceso urbano aimara que se fortalece y amplía de distintas maneras en la urbe paceña y se extiende a otras partes del país. En términos económicos el Gran Poder surge de la gran migración rural aimara comerciante que se intensifica en las décadas de 1960 y 1970.

La migración rural urbana, como fenómeno contemporáneo, ha cambiado muchas pautas culturales tanto de los lugares de origen como de las propias ciudades en crecimiento. La desterritorialización o territorialización ampliada es uno de esos efectos que inciden en la mente de la gente que migra. Si bien las identidades urbanas se expresan en recreaciones que se adaptan a nuevos ambientes y que se distinguen del ámbito rural, al mismo tiempo no pierden totalmente su identificación con las comunidades de origen. Se mantienen muchas veces lazos con las comunidades a través de la posesión y uso de la tierra en épocas de siembra y cosecha, o se pasan cargos de turno comunales y principalmente los residentes participan en los acontecimientos festivos como pasantes o simple danzantes, otorgándoles no solo formas de integración comunal sino prestigio en ambos lugares de pertenencia, ciudad y comunidad.

El equilibrio es lo más buscado entre comunidad de origen y ciudad. Lo que significa un grado importante de desterritorialización y búsqueda de nuevas formas de ser reconocido, construyendo «ciudadanías alternativas o ampliadas» que compensan las propias limitaciones de ser y no ser, de un lugar o del otro. Construir prestigio a través de la participación y contribución, ya sea en servicio o en ofrendas al santo o virgen de devoción en la comunidad de origen, es una forma de adquirir dicha ciudadanía globalizada o ampliada en este nuevo entorno de la aldea global.

La celebración del Señor del Gran Poder es un caso en el que se construyen estas complejas pero extraordinarias identidades, que rompen muchas veces con patrones tradicionales de identidad y pertenencia. Ejemplo es la feminización de la fiesta a través de la inserción masiva de las mujeres de los últimos años, en que la mujer pasa de ser un miembro pasivo secundario de la fiesta al personaje dominante y creativo. Como diría Cleverth Cárdenas en su conocido estudio sobre el «Poder de las Polleras» antes las mujeres acompañaban a los morenos llevándoles sus máscaras y hoy son las «dueñas de estas fiestas»₃:



▲ Fig. 6. Mujeres morenas vestidas con muchas joyas en el Gran Poder.



Si examinamos el origen de la fiesta y del Señor del Gran Poder, nos encontramos frente a una imagen que inicialmente representaba la Santísima Trinidad, pintada en un lienzo, obra de un autor anónimo entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII⁴. La pintura se mantuvo tal como fue ejecutada, con el rostro de Jesucristo con tres caras, una de frente y las otras dos de perfil a ambos lados de la central, durante mucho tiempo hasta la década de 1920. De acuerdo con Vilela⁵, según Tassi⁶, la imagen del Gran Poder fue declarada *imagen contra rito* por las autoridades eclesiásticas durante el siglo XIX como consecuencia del nuevo régimen de



decencia, y por lo tanto fue prohibido su culto al público. A inicios del siglo XX, el Obispo de la ciudad de La Paz ordenó que el Señor del Gran Poder fuese cambiado a un solo rostro, cubriendo los otros dos, para evitar anomalías y distorsiones en el culto, Tassi,

Como se puede ver en el proceso de generar nuevas representaciones de identidad, rompiendo con las viejas tradiciones del culto, se abren nuevas posibilidades antes no consideradas por las fuertes restricciones institucionales tanto eclesiásticas como sociales. Así la apropiación de la imagen por parte de los residentes aimaras en el barrio de Ch'ijini permite no solo la instalación de un Santuario bajo pautas propias de sacralidad, sino que permite una participación directa de los creyentes en la reproducción y reafirmación de una identidad propia como nuevos ciudadanos de una urbe en expansión.

En el proceso de desarrollo del gran acontecimiento religioso del Gran Poder, la *morenada* se ha convertido en la danza más representativa de la fiesta. La *morenada* a diferencia de las otras danzas, que aparecen también en la entrada del Gran Poder, es la más cotizada, la de mayor prestigio, la que representa el poder económico y social, y la que más atrae a la gente, expresado en un número mayor de bailarines y un número creciente de fraternidades. Tassi, desarrollando la idea de Barragán sobre el referente iconográfico religioso barroco, nos dice que dicha estética refleja la intención de crear un vivido mundo fantástico para escapar a la dureza de la realidad.



◀ Fig. 7. Imagen del Señor del Gran Poder con feligreses al inicio de la fiesta.

▶ Fig. 8. Bailarinas de morenada frente al Santuario del Señor del Gran Poder.

La tradición barroca ha permitido además expresiones de la imagen andina para representar encarnaciones del «poder en la tela» hacia las expresiones festivas del baile y del traje⁹. Como diría el autor: «La 'imagen', como en el mito de Pariacaca, debe ser puesta, debe ser portada, ya que es a través del contacto osmótico entre la imagen y el devoto que el poder se torna efectivo».

Muchos han teorizado sobre los orígenes del baile, haciendo referencia principalmente a la representación de los esclavos afrodescendientes que trabajaban en las minas de Potosí, o a sus orígenes *urus* en las orillas del lago Titicaca⁹, o como la representación de los moros en las hazañas de Santiago, cuando en un momento dado en la historia colonial Santiago era conocido también como el «mata moros» y luego como «mata indios»¹⁰, pero al final se da una nueva lectura sobre Santiago, convirtiéndolo en el protector de los indios. Con todo, las diferentes explicaciones de origen quedan aún por ser confirmadas y validadas con una mayor precisión documental y datos empíricos que sostengan dichas aseveraciones.

Entre fuego y agua: La fiesta de Santiago de Guaqui

Las bandas tocan al mismo tiempo temas de *morenada* consideradas las más populares del año en diferentes partes de las orillas de una laguna en los márgenes del pueblo de Guaqui, donde grandes cantidades de gente se reúnen para festejar a Santiago y celebrar con alegría el esperado ritual conocido como la «balseada». Todos se aproximan a las orillas del lago donde se suben, en fila grupo tras grupo de más o menos 10 personas cada uno, a balsas de totora bailando al tono de una *morenada*, de manera rítmica, moviendo la balsa de un lado al otro, mientras se desliza poco





a poco de un extremo de la laguna al otro. Los danzantes sobre la balsa, en medio de risas y festejo, dirigidos por su pasante, tiran dulces y botellas de cerveza a los extremos del lago, hundiéndolas como ofrendas rituales a la deidad representando al propio lago Titicaca. La gente aglomerada alrededor de la laguna intenta sacar del fondo de las aguas los regalos ofrecidos por los danzantes del grupo de morenos balseando, que por turnos pasan uno tras otro, hasta que todos los participantes de la fiesta hayan pasado por la laguna, como un ritual al lago desde tiempos muy lejanos.

Si entendemos que la laguna es la expresión por excelencia del agua que da vida a todo lo que nos rodea, ésta contrasta de manera opuesta a la expresión del fuego que representa Santiago en su dimensión de Illapa o rayo, fuego de arriba y en su dimensión de naturaleza destructiva. Mientras la laguna se encuentra en un espacio determinado al extremo de la comunidad, cerca del lago Titicaca, donde los fieles le ofrecen ofrendas al Titicaca, la escultura de Santiago se ubica en el centro del pueblo, en la plaza y específicamente en la iglesia, donde los fieles le rinden homenaje, bailando y orando, todo al mismo tiempo. El círculo de complementariedades se cierra en estas dos oposiciones de representaciones que hacen a la relación integral de fuego (arriba) y agua (abajo), cultura y naturaleza.

◀ Fig. 9. Morenos con trajes «barril» que caracterizan al baile.

▶ Fig. 10. Imagen de Santiago en procesión en la fiesta de Guaqui.

¿Y cuando nos preguntamos qué significa Guaqui? Varios comunarios nos indican que efectivamente Guaqui proviene del aimara *waki* o *wakisiñani*, significando ayuda mutua en una relación de reciprocidad entre miembros de la comunidad. La práctica de *wakisiñani* se aplica principalmente a la actividad agrícola, cuando

uno presta su tierra a otro para cultivarla, ambos comparten los frutos de la tierra una vez que se juntan la tierra y el trabajo en una modalidad de ayuda mutua y reciprocidad.

Pero Guaqui es también de residentes, de aquellos que desde varias generaciones han migrado hacia otros lugares, especialmente hacia la ciudad de La Paz. El rol de estos migrantes va ser determinante hoy, cuando la fiesta de Santiago se convierte en realidad en la fiesta de los residentes, quienes auspician el acontecimiento más importante del pueblo, ejerciendo un poder generado fuera de la comunidad pero legitimado en ella. Los residentes son quienes conforman las fraternidades de *morenos* y pasan los cargos religiosos desde sus respectivas residencias como La Paz.

Guaqui es una comunidad como muchas que están ubicadas a lo largo de todo el área rural del país y que la incidencia de los residentes en las fiestas comunales, con sus diferentes matices, se hace cada vez más sentida, ya que los cambios de modernización provienen esencialmente por esta vía. Algunos estudiosos hacen alusión a los conocidos fenómenos mundiales de las diásporas diferenciándolos con otro fenómeno conocido como transnacionalismo en otros contextos. Las diferencias son de contacto e intensidad, mientras la diáspora es el resultado de una migración definitiva e integrativa a la nueva sociedad escogida, el transnacionalismo mantiene lazos de relacionamiento con el lugar de origen, sin perder el vínculo original¹¹.





12

Si examinamos cómo la fiesta de Guaqui se organiza, llama inmediatamente la atención que la fiesta este a cargo en gran parte de los residentes que viven en la ciudad de La Paz, quienes pasan la fiesta asumiendo los principales cargos de pres-tes y cabezas. Estos cargos, que hace mucho tiempo los pasaban los comunarios de Guaqui, hoy recaen en los residentes. Al final de la fiesta, el preste le pasará el cargo al siguiente en una ceremonia en la que están presentes todos los seguidores y familiares de ambos, asegurando la continuidad del cargo y apoyo al siguiente.

Los residentes en La Paz cuando hablan de su pueblo, lo hacen con mucho orgullo, ya que Guaqui se constituye en uno de los pueblos más conocidos e importantes alrededor del lago Titicaca. Su importancia proviene principalmente de su ubicación estratégica en el lago, ya que es el punto geográfico de conexión entre La Paz y Puno y entre el comercio regional e internacional.

Esta posición estratégica hace que Guaqui haya tenido un rol importante en la actividad comercial de ambos países ya que permitió conectarse con los principales mercados nacionales e internacionales a través de los corredores de exportación. Por dichas ventajas algunos residentes de Guaqui han logrado desarrollar actividades económicas muy rentables que se hacen evidentes en el pago de los costos de las fiestas, lugar de legitimación de su poder y prestigio en toda la región. Pasar el cargo de preste es quizás el más importante, ya que de él hay réditos importantes que combinan el prestigio y el poder, a través de la ampliación de redes sociales y económicas de lo local a nivel regional.

Todos los años, el 25 de julio, tanto comunarios como residentes de Guaqui comienzan el día muy temprano porque es una jornada especial en la que se festeja

▲ Fig. 11. La «balseada» en el pueblo de Guaqui, ofreciendo regalos a la laguna.

► Fig. 12. Los pasantes en la fiesta del Santiago en Guaqui.

al Tata Santiago. Un día muy especial y esperado ya que la fiesta será otra vez una ocasión de intensa sociabilización y encuentro entre comunarios y residentes.

Desde muy tempranas horas el ajetreo comienza con las señoras que instalan sus puestos de comida, los bailarines recogen sus trajes, los músicos se reúnen en la plaza, los curas y sacristanes se alistan para dar la primera misa y sacar al santo en procesión, y los de la alcaldía terminan los últimos detalles de instalar las graderías y el palco principal, donde estarán presentes un número importante de autoridades tanto de la comunidad como de la ciudad de La Paz.

Los bailarines liderados por sus «prestes» y «cabezas» de la fiesta, animan a todos los integrantes para que su paso por la plaza sea mejor, más atractivo y alegre. El prestigio de los prestes, de la cabeza y de todos los que organizan la fiesta, está en juego y éste se define entre la vistosidad de sus trajes, la alegría de sus danzantes, la habilidad musical de la banda y la generosidad de sus organizadores con las autoridades y el público, a quienes invitan tragos de whisky mientras gozan del espectáculo. El público se concentra todo el día alrededor de la plaza y la laguna, donde se realizan la procesión, la entrada y la «balseada».

La procesión religiosa de Santiago se efectúa varias veces durante los días de la fiesta y por lo menos dos veces al día, en sábado. La procesión se realiza al inicio y la final, congregando a muchos de los feligreses y en especial a los pasantes y autoridades de la comuna, la alcaldía y los residentes. La organización está a



13



14



15

◀ Fig. 13. Feligreses y pasantes llevando en hombros al santo Santiago por la plaza de Guaqui.

▲ Fig. 14. Pasantes y bailarines en la Entrada de la Fiesta de Guaqui frente a la iglesia.

▲ Fig. 15. Pasante en la balseada ofrendando a la laguna.

cargo de los custodios de la iglesia, el sacerdote y los pasantes. La procesión comienza sacando de la iglesia a una imagen réplica del original, la cual es llevada en hombros por los feligreses alrededor de la plaza. El desfile es acompañado por una banda, al ritmo de una música religiosa, donde el párroco, en cada esquina de la plaza ora en voz alta con los feligreses y finalmente ubican a la imagen en la entrada de la iglesia, frente al palco, donde se queda todo el día hasta la noche, y nuevamente es llevada en procesión antes de ser depositada en su lugar dentro de la iglesia.

Al frente de la iglesia, Santiago es puesto a la vista del público con una guardia de soldados del ejército, poniéndose en fila a ambos lados del santo durante todo el día. La presencia de los soldados es significativa, ya que el ejército boliviano considera a Santiago de Guaqui su santo protector. Los feligreses se acercan a la imagen y le ponen flores, le oran, se sacan fotos en familia y le piden favores para protegerlos de todos los males y le ruegan que les traiga suerte en sus vidas. Sin embargo llama la atención que muchos feligreses levantan la voz en tono de reprensión al santo, pidiéndole que los proteja. Dicho gesto, dicen los comunarios, nace de la idea que Santiago tradicionalmente ha dado preferencia a gente y residentes de afuera de la comunidad. Como se puede ver, la relación entre comunarios y Santiago es ambivalente, en el sentido que se expresa entre veneración y rencor. Esta relación contradictoria se debe a la larga historia de transformaciones entre el Santiago «mata indios» y el «protector de indios».

La imagen de Santiago lleva varios nombres, algunos quedaron solo en la memoria de pocos comunarios de edad: Santiago España, Primer Santo venido de España,



16

Santo Secuestre, Apóstol Centurario. De acuerdo a Hernández, autor de varios artículos sobre la comunidad de Guaqui, la memoria colectiva aún recuerda a Santiago con el antiguo nombre de «Q'ejhu Q'ejhu o Illapa», confundándose, dice el autor «... con su dios el Rayo... hoy los hijos de Guaqui prefieren llamarlo *Tata Santiago*»¹².

Cuando indagamos ¿por qué Santiago lleva una gorra y atuendo militar? Las respuestas finalmente se centraron en que Santiago Apóstol tiene atributos guerreros debido a su origen colonial, primero conocido como el «mata moros» por su intervención decisiva contra las fuerzas árabes quienes ocuparon el territorio ibérico por varios siglos, segundo como el de «mata indios» por cumplir con la misión de cristianizar a la población indígena durante la colonia española y finalmente como el «Tata Santiago» el guerrero convertido en el protector de indios durante los últimos siglos, como parte de la resistencia y apropiación de los poderes opresores en liberadores.

La entrada es quizás el momento más importante y vistoso de la fiesta, solo comparable a la balseada, que se da inmediatamente después de pasar por el palco. Todas las comparsas entran una tras de otra bailando *morenadas* con

▲ Fig. 16. Un grupo de morenos bailando en la Entrada de la fiesta de Santiago en Guaqui.

▶ Fig. 17. Máscaras de morenos en la fiesta de Guaqui.

sus respectivas bandas, que se lucen por la calidad de sus interpretaciones y el número de músicos que la componen. En la entrada cada comparsa es liderada por los prestes y cabezas que llevan una pequeña imagen de Santiago y son acompañados de otras familias cercanas que los apoyan en dicho cargo con dinero, comida, cerveza o servicios prestados para pasar la fiesta. Este tipo de ayuda mutua recíproca es parecido al *ayni* o al *waki*, nombre que lleva la propia comunidad.

A diferencia de otras parecidas a lo largo y ancho del altiplano boliviano, la fiesta de Guaqui se caracteriza porque el baile predominante, casi único, que es la *morena*. Guaqui lleva el nombre de Capital Folklórica de la Morena de Bolivia. Según algunos residentes de Guaqui, el predominio de la *morena* como danza data de varios años atrás. Las *morenadas* en Guaqui compiten por ser las más innovadoras, atractivas y populares, existiendo en la fiesta de Santiago un concurso para el mejor grupo de baile.

Llama la atención que, entre los grupos de bailarines en la fiesta de Guaqui, está una fraternidad conformada por miembros de las fuerzas armadas, concretamente por componentes del Regimiento Lanza, que tiene su asiento en el pueblo de Guaqui. El grupo de danzantes se visten de *morenos* pero con la característica de que todos los bailarines visten con botas militares, otorgándoles al grupo una particularidad que va con la imagen y presencia de Santiago, que esta vestido de militar, de gorra, uniforme, botas y sable. Los militares participan bajo sus propias estructuras jerárquicas, donde los generales y comandantes pasan como *achachis* adecuándose a las estructuras organizativas de la *morena*. Entre todas las fraternidades que participan en Guaqui, la de los militares es la única que recurre a su propia banda. Lo que tiene sentido ya que las otras bandas de alguna manera son parte formativa de las bandas militares a través de sus ex conscriptos que hicieron servicio militar en algún regimiento en el área rural.



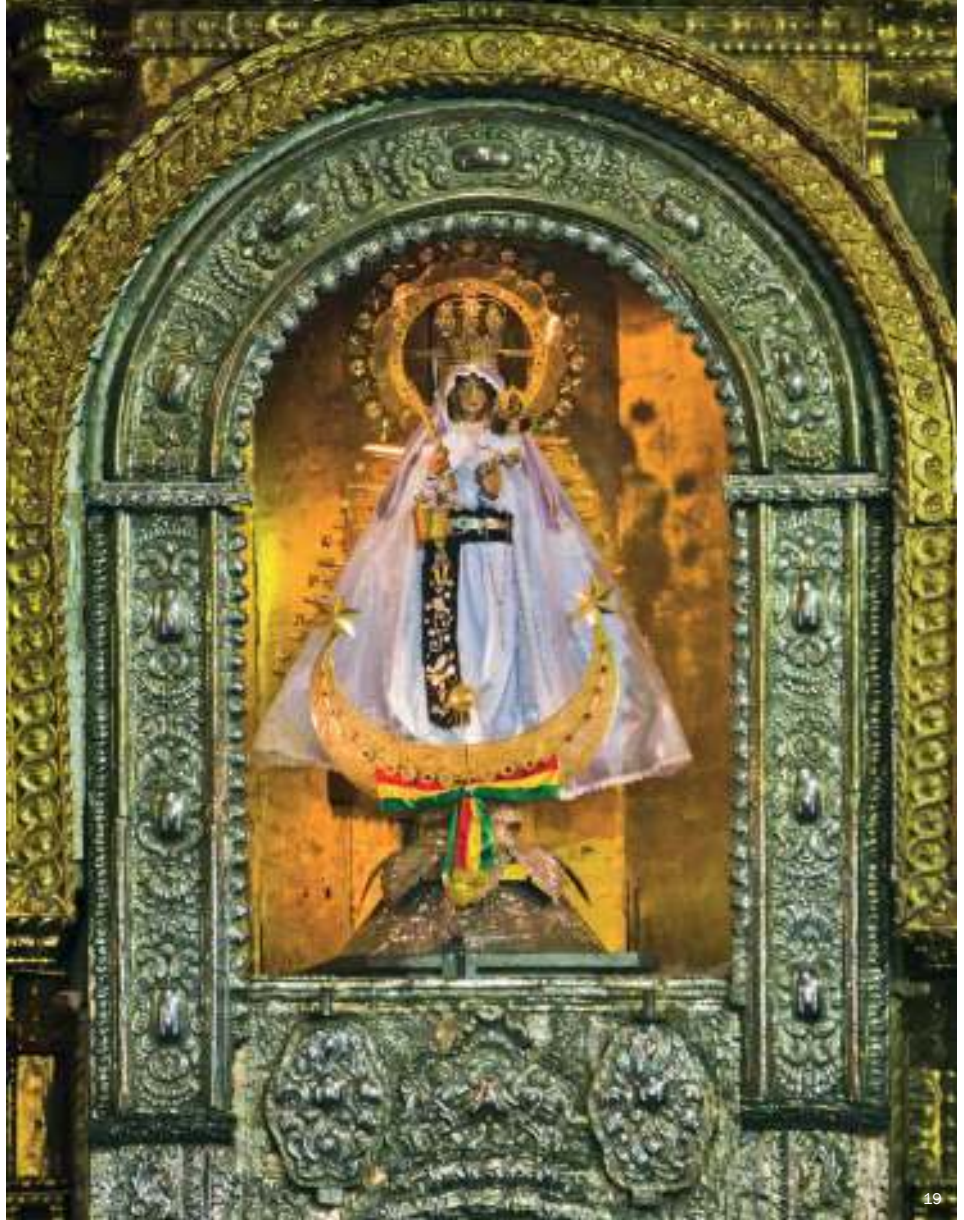
La fiesta de Nuestra Señora de Copacabana

Cientos de feligreses se reúnen en el atrio de la Basílica de Nuestra Señora de Copacabana, frente a una réplica de la imagen de la misma, que es sacada del altar para aparecer ante el público, que le reza con gran fe, pidiéndole buena salud, suerte, amor y muchas otras cosas más, ofreciéndole en reciprocidad flores, prendas y llantos. Los feligreses levantando sus propias imágenes en miniatura hacia los sacerdotes y sacristanes, reciben el agua bendita. Ellos aguardan su turno para pasar hacia el frente y ser rociados con el agua.

La devoción hacia la Virgen es enorme y solo es posible sentirla en las fiestas como la del 5 de agosto, donde miles y miles de peregrinos se trasladan desde La Paz, Cochabamba, Oruro, Arequipa, Ayacucho, Lima, Cusco, Puno y muchos otros lugares del área rural en Bolivia y Perú.

La fiesta de Nuestra Señora de Copacabana, que lleva además otros nombres como la Virgen de Candelaria *de Copacabana* o simplemente la Virgen de Copacabana, se remonta al siglo XVI cuando Tito Yupanqui, descendiente directo del inca Huayna Cápac, después de varios intentos en su aprendizaje, terminó por modelarla, tras lo cual fue instalada en una capilla de adobe, en Copacabana,





el 2 de febrero de 1583, por lo que este santuario mariano es uno de los más antiguos de las Américas.

La efigie, de un poco más de un metro de altura, está elaborada con maguey, pasta y tela encolada. La figura está policromada con encarnadura y estofado de pan de oro. Desde hace mucho tiempo el cuerpo permanece cubierto por hermosas joyas, mantos y trajes que se le cambian dos veces por año. La impresionante imagen es la única que se asemeja a una mujer indígena con expresiones humanas extraordinarias. En su mano derecha sostiene un canastillo y un bastón de mando obsequiados por el virrey del Perú en su visita al Santuario en 1669. La Virgen fue coronada durante el pontificado de Pío XI. El templo actual data de 1640.

Es conocido por todos los feligreses que la Virgen nunca sale de la iglesia, utilizando para las procesiones a una copia de la misma. La gente cree que si la Virgen es retirada de su lugar, las olas del Titicaca se levantarían metros de altura, ocasionando muchas muertes.

La fiesta se celebra el 2 de febrero, día de la Purificación de la Virgen María; día en que esta obra de Tito Yupanqui fue instalada en la capilla por primera vez por el párroco de entonces. Durante Semana Santa, muchos jóvenes peregrinos, provenientes principalmente de la ciudad de La Paz, se desplazan hacia el Santuario de Copacabana en grandes grupos, caminando.

◀ Fig. 18. El Santuario de Copacabana y un grupo de *kullawas* en la fiesta de la Virgen de Copacabana.

▶ Fig. 19. Imagen de la Virgen de Copacabana en el altar principal.



Los devotos de Bolivia y Perú, hacen del Santuario sagrado un lugar muy concurrido y popular, compartiendo todos los años la fiesta con su presencia numerosa. También comparten los honores de pasar los respectivos cargos festivos como prestes y cabezas, y llevar en andas a la imagen de Copacabana en las procesiones alrededor de la plaza mayor.

Los prestes de ambos países vienen a la península celebrando a la Virgen con sus respectivas bandas y danzas de caporales, *morenadas*, llameradas, negritos, *kullawas* y otras expresiones populares urbanas. El 5 de agosto las fraternidades o cofradías de ambos países pasan bailando por la plaza e ingresan a la Cusco a presentar sus respetos a la Virgen. Luego de la misa principal, sacan a la Virgen en andas en una procesión dirigida por varios sacerdotes y sacristanes que se hacen presentes en este día especial y acompañados por los prestes, cabezas, bandas, autoridades locales y miles de devotos de todas las clases sociales, a paso lento rezando, dan la vuelta por la plaza, hasta instalar a la imagen al frente de la basílica.

Durante todo el día la imagen de la Virgen, instalada en el atrio de la basílica, convoca la atención de miles de feligreses que se concentran frente a ella para rendirle tributo, rezándole, pidiéndole favores, y haciendo bendecir imágenes que son adquiridas en la feria que está en la propia plaza mayor. Los devotos aguardan la bendición de los sacerdotes y sacristanes, esperando pacientemente su turno y levantando con los brazos en alto sus imágenes y miniaturas de *alasitas* (camiones, casas, autos, buses, lotes de terrenos, dinero, etc.) para hacerlos bendecir con el agua bendita que los religiosos rocían.

Entre los ritos más peculiares y tradicionales de la fiesta de Copacabana está la práctica de ir a encender una vela o muchas en la sala destinada a pedir a la Virgen de Copacabana protección a todos los seres queridos y familiares. Este

◀ Fig. 20. Feligreses y pasantes en procesión alrededor del Santuario.

◀ Fig. 21. Bendición de miniaturas en el atrio del santuario de la virgen de Copacabana.

▼ Fig. 22. Feligreses prendiendo velas y rezando a la Virgen de Copacabana.

▶ Fig. 23. Feligreses dibujando con cera, pidiendo suerte y amor a la Virgen de Copacabana.

rito antiguo tiene un efecto muy particular en los ánimos de los devotos, ya que a través de este gesto de encender una vela a nombre de todos los ausentes en la fiesta, es una forma de integrar y materializar a las personas más queridas del devoto, frente a la Virgen milagrosa.

Esto se hace en la sala de las velas, en penumbras, solo iluminada por muchas velas prendidas, algunas ya agotadas y derretidas, donde los rostros de cientos de feligreses que miran fijamente a las pequeñas luces arder, rezando y recordando a sus queridos, son visiones de retraimiento, reflexión y espiritualidad muy especial. Muchos devotos escriben y dibujan sobre todas las paredes ennegrecidas, con la cera derretida, los nombres de aquellos queridos, corazones de enamorados, casas, autos, buses, edificios y otras representaciones de bienes materiales y relaciones deseadas que son pedidas a la virgen.

El dibujo, en este sentido, como bien sabemos es un lenguaje gráfico, considerado universal en la medida que puede comunicar una idea sin fronteras idiomáticas, dogmáticas u de otro tipo de restricciones. Además, el dibujo, como acción repetida en el tiempo puede convertirse en un acto ritual, religioso, como es el caso del que se da en la sala de velas en Copacabana. El dibujo en este contexto es una forma gráfica del pensamiento, o en otras palabras, la forma escrita del pensamiento en imagen. Un lenguaje que inventa convenciones y se explica a sí mismo. Es un gesto que simultáneamente crea, recrea y transmite el código que lo descifra. En términos religiosos es una forma de participar de manera directa ante las deidades, expresando y comunicando a través del dibujo los pensamientos, deseos y devoción religiosa. El dibujo es una forma de codificación primaria cuando desarrollamos un concepto visual, cuando pensamos en imágenes, y como tal es tan sintética como elocuente. Y finalmente podríamos concluir que el dibujo es la expresión directa de algún miedo o alegría o deseo profundo, que es fácil y eficientemente traducido en términos religiosos o de fe como es el caso de los dibujantes en cera en la fiesta de Copacabana.





La fiesta no es conocida como un momento de despliegue de ropas lujosas de danzantes, grandes conjuntos de bandas y bebidas para el consumo festivo. El 5 de agosto es más un espacio religioso de reflexión y de encuentro con la deidad posiblemente más poderosa y popular de la región andina. La fiesta de Copacabana del 5 de agosto es un momento de regocijo y de devoción, que se caracteriza por las peregrinaciones de lugares muy distantes de donde proceden miles de feligreses y seguidores de fe de la Virgen de Copacabana.

La fiesta, además de ser estrictamente religiosa, en términos de los ritos y prácticas que se realizan a lo largo de los dos días de su celebración, es también un escenario de comercio e intercambio de bienes y servicios que se concentran durante esos dos días.

El comercio es tan intenso que todas las calles del pueblo de Copacabana están ocupadas por puestos de venta de ropa, comida, juguetes, electrodomésticos, productos agropecuarios, abarrotes, etc. La Plaza está destinada principalmente a las imágenes religiosas, velas, flores y objetos de miniatura de alasitas que son adquiridos para los diferentes rituales que se realizan durante la fiesta y especialmente en el calvario.

Finalmente, entre los ritos que tienen una particular importancia entre los feligreses esta la visita a la «boca del sapo», deidad reconocida por la gran mayoría que visita Copacabana, ofreciéndole los ritos más propicios adecuados a su naturaleza religiosa. El *jamp'atu* o sapo es una deidad que se manifiesta en una formación pétreo natural donde los fieles realizan ritos a dicho personaje religioso. Para ello la gente hace fila durante horas para acercarse a dicha deidad y *ch'allan* con cerveza o champagne y tiran cohetillos encendidos que estallan para que se cumplan sus pedidos y deseos. En la representación mitológica el sapo es el reproductor por excelencia. Simboliza una de las deidades de máxima potencialidad reproductiva sobre la tierra, por lo tanto asociada a la *pachamama*. Su fuerza se da en tiempos



- ◀ Fig. 24. Vista de la bahía del pueblo de Copacabana con la gente disfrutando de comidas y distracciones para los niños.
- ◀ Fig. 25. Señora challando (libando alcohol a la Virgen) su camión para la buena suerte.
- ◀ Fig. 26. Una fila de personas esperando para *challar* al sapo, deidad andina de la buena suerte en Copacabana.
- ▼ Fig. 27. Imágenes de la Virgen de Copacabana en los puestos de venta en la plaza del pueblo.
- ▶ Fig. 28. Mesa ritual de *yatiris* (médicos y sabios aimaras) en el Santuario de la Virgen de Copacabana.

de lluvia, cuando comienza la temporada húmeda el sapo aparece sobre la tierra para fecundar y cuidar de las chacras.

La bahía de Copacabana es uno de los lugares más concurridos por los visitantes y feligreses que van a visitar a la virgen. La playa que se extiende por cinco kilómetros, donde se encuentra un puerto ocupado por las Fuerza Naval Boliviana y el lugar sagrado del *jamp'atu* es un lugar turístico por excelencia, donde la gente va a divertirse, a comer y descansar en sus orillas. Antes de la partida a sus respectivos lugares la gente no solo acampa en la playa para pasar la noche sino que se concentra en aquel lugar para divertirse, tocar música de sus lugares de origen, pasear en balsas, manejar bicicletas y principalmente disfrutar de las comidas típicas del lago con base en *ispis*, bogas, pejerreyes y truchas.

Copacabana representa al final una de las manifestaciones festivas más complejas en el área andina ya que en ella se sintetizan varios aspectos de la geografía, la historia y la intrincada relación sociocultural de las poblaciones en movimiento que rebasan lo local y se extiende a estratos sociales distintos en toda la región. Los residentes, los peregrinos y los turistas conforman esa masa de gente compleja que definen las características de los acontecimientos religiosos. Desde la liturgia oficial católica hasta los ritos al *jamp'atu* y la valoración cada vez más acentuada sobre la reproducción material es un indicativo de cambios que hace a una globalización regional que combina lo local, la historia y lo moderno.

A manera de conclusión

Las fiestas si bien se reproducen continuamente, innovando y construyendo nuevos significados, tienen algunos elementos que se desarrollan por generaciones, otorgándole sentidos propios que se mantienen durante mucho tiempo. La esté-





◀ Fig. 29. Banda de músicos alegrando las «mega fiestas» en la ciudad de La Paz.

▶ Fig. 30. Llamerada en Entrada del Gran Poder en la ciudad de La Paz.

tica neobarroca es una de ellas que se plasma de manera clara en las actuales representaciones festivas, especialmente en las multitudinarias entradas de tipo carnavalesco.

Por otra parte, están las bandas que no son meros acompañamientos distintivos de los diferentes grupos que marcan el rito y la música de los danzantes, sino que forman parte esencial de su manifestación festiva. Sus componentes pueden alcanzar hasta más de 100 personas, que interpretan piezas musicales de corte marcial. Se asemejan a las bandas militares, de donde se originan, además del entrenamiento básico en las artes musicales de los instrumentos de bronce.

Si hacemos un breve recuento del surgimiento de las actuales danzas de las multitudinarias entradas urbanas, nos encontramos precisamente con las bandas militares, que han tenido una función particular en la tradición española y europea para acompañar a los ejércitos para marcar ritmo, orden y esencialmente espíritu de grupo cohesionado frente al enemigo, en tiempos de guerra, extendiéndose a festividades religiosas y cívicas en tiempos de paz. Esta tradición europea en el continente americano fue traspasada por los militares a la población civil, especialmente a través de los conscriptos que servían en la milicia, obteniendo no solo entrenamiento en las armas sino capacitación en la mecánica, carpintería, plomería, electricidad y entre ellas, aprendizaje de música marcial con instrumentos de bronce.

El impacto de la banda en las fiestas populares tuvo inmensas consecuencias, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, modificando de manera dramática las manifestaciones musicales y de danza en el área urbana y rural.



Si bien el impacto se siente más en las urbes, en las entradas festivas durante los carnavales, las entradas universitarias, las fiestas patronales y cívicas, en el área rural los efectos fueron también de considerable magnitud. La banda que va acompañada muchas veces con la orquesta, en el área rural compite frente a una diversidad importante de expresiones musicales festivas tradicionales como las *tarqueadas*, *sicus*, *pinquilladas*, *karwanis*, *chokelas*, *auki auki*, *kena kenas*, *llapharas*, *lawa sicuris* y otras, conformadas por lo general por un número reducido de intérpretes, que fueron cediendo de manera progresiva a la irrupción de las bandas y las asociaciones de folkloristas, traídas por los residentes a las comunidades de origen. La banda no solo se caracteriza por la fuerza de sus instrumentos de bronce, además por el número de ejecutantes que la componen, entre 30 y 100 músicos¹³, dependiendo de la importancia del evento y de los recursos que tienen los auspiciantes. Por eso los grupos musicales locales quedan rezagados cada vez más a la marginalidad en términos de espectáculo y presencia, y en muchos casos han sido reemplazados totalmente. Las representaciones de tradicionalidad versus modernidad entran en juego en que especialmente las nuevas generaciones prefieren lo moderno como vínculo y asociación con la cultura urbana globalizante, sin perder sus referentes locales comunales.



◀ Fig. 1. Músico de tropa de *q'enas Mollo* (o *mullu*), de la provincia Muñecas.

La música

En este ámbito la música es una manifestación constante, indisociable de la danza y el rito. Sus manifestaciones están en directa relación con el calendario agrícola, cuya estructura presenta dos ciclos complementarios: el *Auti Pacha* y el *Jallu Pacha*; tiempo seco y tiempo de lluvias, de cosecha y de siembra, respectivamente. El *Auti Pacha* se abre el 3 de mayo en la fiesta de La Cruz Andina, y se cierra a inicios de noviembre con la celebración de la fiesta de Todos los Santos. Ésta a su vez da inicio al *Jallu Pacha* que llega a su apogeo en la época de carnaval, extendiéndose hasta La Cruz para concluir el círculo anual.

De manera general la música se practica en función a estos tiempos interrelacionados. El *Auti Pacha*, expresado principalmente por los *sikus* (flautas pánicas); y el *Jallu Pacha*, por las *tarkas*, los *pinkillus* y otros concomitantes (flautas longitudinales en general). Se trata de expresiones de origen ancestral que perviven hoy con gran fuerza en las sociedades herederas de una vertiente histórica largamente prehispánica.

Una amplia diversidad de prácticas musicales forma parte de cada actividad del ciclo agrícola, a la que corresponde siempre un tipo instrumental específico, con su gesto musical particular. Pero la música no es apenas un factor social gregario, ni solo el estímulo a la danza o el

Instrumentos musicales aimaras

En territorio boliviano, el lago Titicaca baña las costas de cinco provincias del departamento de La Paz, a saber, Camacho, Omasuyos, Los Andes, Ingavi y Manco Cápac. Su influencia como centro mítico de irradiación social y política, alcanza hasta a un segundo

cordón de provincias que son: Bautista Saavedra, Muñecas, Larecaja, Murillo, Loayza, Aroma, Pando, Pacajes, e inclusive Inquisivi y Villarroel; vale decir, todo el espacio altiplánico paceño donde se establece milenariamente la cultura aimara (véase mapas del encarte).

detonante de la euforia o el trance. En el mundo aimara el sonido de sus instrumentos puede persuadir o interpelar a la naturaleza, incidiendo sobre ella para una producción de calidad y abundante, para una lluvia oportuna y suficiente, para ahuyentar el granizo, para convocar a las almas, para retribuir a la Pachamama y a los *Apus* (dioses montañas), etcétera.

Los orígenes

La música, con sus características acústicas y psicológicas, es un poderoso lenguaje de comunicación con las energías espirituales del mundo, con el sustrato subjetivo de la vida, o espacio-tiempo interior denominado *Manqha Pacha*. Esa alta misión se alcanza por la manera de hacer sonar los instrumentos y por el orden estructurador de la música. Por eso y para eso, aquellos suenan como suenan; y por eso y para eso, aquella se establece en el tiempo de la manera en que lo hace.

Es que los *huayños* o tonadas vienen de aquella dimensión, como una concepción a los seres humanos consagrada por mediación del *Sirinu*, deidad del *Manqha Pacha* dueña de la música.¹ Es a él a quien se pide *serenar* (tomar la energía del *Sirinu*) los instrumentos, encomendándolos ceremonialmente durante una noche a su encantamiento, en cercanías de agua donde él habita, porque es él quien concede la gracia y la magia espiritual de la música. En

esta dimensión, en el *Akha Pacha*, los iniciados escucharán la tonada llegar desde esas profundidades para recibirla en privilegio.

La noción de «componer música» consistirá –en este contexto– en recibir del *Sirinu* lo que es de él, de su mundo, para socializarlo en comunidad y devolverlo en comunidad a sus orígenes, como un ofertorio de gratitud y asombro. Se toca por eso, para vincularse con el *Manqha Pacha*, porque la música viene de allá, y allá volverá en el círculo perpetuo de reciprocidades.

El tiempo

Se establece en el tiempo la música, un tiempo que es a la vez espacio, conformando una dimensión múltiple. Los aimaras saben que el tiempo no es un flujo sino una permanencia, un estado. Por eso sitúan el pasado a su frente, ellos en actitud de observación de todo lo acontecido, con el futuro en progresiva agregación a esa instancia integral al presente. El pasado está en el presente, es parte de él, y viceversa: en tanto el futuro se configura en la interrelación pasado-presente. Los límites entre tiempos forman campos de temporalidad ambivalentes y ambiguos.

Las manifestaciones musicales aimaras expresan esta noción singular. La característica estructura en tres partes o secciones conforma una unidad formal. Ésta se toca circularmente por un lapso abierto, cerrado

únicamente según el acontecer de las circunstancias (danza, rito). Dentro de este orden, los elementos temáticos de la música aparecen y reaparecen diseminados. Un motivo podría escucharse, por ejemplo, al final de la sección A, al principio de la sección B y al final de la sección C. Dentro el vaivén espiral de la estructura, esta construcción cíclica generará ambigüedad perceptiva porque los hechos sonoros vienen y se van, vuelven una y otra vez, a veces con un sentido, a veces con otro. La música es así una representación del tiempo, donde lo acontecido transita entre los umbrales del *Pacha*, o de los *Pachas* de la concepción aimara.

Los instrumentos musicales

Existe una amplia diversidad de instrumentos musicales en el espacio cultural indígena influenciado por la cuenca del Titicaca. Éstos suenan y resuenan a lo largo del tiempo calendario, según corresponda a cada cual en su circunstancia cíclica. Aunque mencionaremos a algunos de los más representativos más adelante, optamos aquí por enfocarnos en los *sikus*, el instrumento que –más allá de los valores de su música– concentra en sus principios técnicos y filosóficos intrínsecos el pensamiento musical aimara. Y porque estos se expanden transversalmente a todos los demás tipos instrumentales,

▼ Fig. 2. Ejemplo de *sikus* de Italaki, registro malta. Derecha, componente arca; izquierda, componente ira.

► Fig. 3. Músicos de la tropa de *sikus* Q'antus, de la provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz.



es que nos detenemos a continuación en ellos.

Los sikus. Definición y orígenes

Sikus es la denominación que los aimaras y los quechuas dan a los instrumentos musicales más representativos de estas y algunas otras culturas andino-altiplánicas. Genéricamente son flautas de pan, es decir, flautas formadas por tubos alineados cerrados.

Los *sikus* aparecen representados en iconografía largamente prehispánica, y por supuesto ampliamente mencionados desde las primeras crónicas de la conquista española, lo que prueba su constancia histórica en este contexto con una antigüedad difícilmente precisable.

Los *sikus* se diferencian de otras flautas pánicas del mundo por dos características fundamentales: primero, su constitución organológica; y segundo, la noción de sonido que encarnan. Veamos.

Características organológicas

La unidad *siku* es dual; está formada por dos elementos complementarios, *ira* y *arca* respectivamente, como partes constitutivas del todo. *Ira* significa (en aimara y quechua) el que guía, y *arca*, el que le sigue, definición que connota la relación interdependiente que articula a ambos. De facto este instrumento deberá tocarse entre dos personas; uno a cargo del componente *ira*, y el otro a cargo del componente *arca*, donde algunos sonidos serán contribución de *ira*, y otros sonidos contribución de *arca*. La música será el resultado de la interacción entre ellos, en un acuerdo por un objetivo común: la música, tonada o *huayño* (*waeñu*, en fonética aimara).

Del principio arca-ira se desprende otra noción particular: la *tropa*. Tropa se define como el conjunto de instrumentos perteneciente a una familia de un mismo tipo organológico. Está

formada por diferentes registros o tamaños (variables de 1 a 6), cada uno de los cuales es reforzado según criterios de balance y sonoridad (tímbrica, o color sonoro). Tropa es por lo tanto, una unidad física que condiciona la interrelación de los músicos en el acto de hacer música. Una tropa de *sikus* estará constituida por varios pares, con énfasis en un tamaño (o registro) predominante, y con extensiones hacia instrumentos proporcionales en dimensiones, mitades y/o dobles respecto de aquel.

Los registros de tropa tienen denominaciones propias. El central es *malta* (medio), mientras que el correspondiente a su mitad es *ch'uli* (pequeño) y el correspondiente a su doble es *sanqa* (grande o mayor).

Los principios de *tropa* y *arca-ira* son una representación de la cosmovisión de las culturas del altiplano, de sus formas de organización social y de su comprensión del individuo en su interdependencia con los otros y con la naturaleza.

En el área de influencia del Titicaca existen diversas tropas de *sikus* caracterizadas por aspectos técnicos puntuales, y –principalmente– por su gesto musical. Esta caracterización se define en primer lugar, por el número de tubos. Iras llevarán siempre un tubo menos que arcas, por lo que encontraremos tropas de 6 y 7 –esto es 6 tubos iras y 7 tubos arcas–, 7 y 8,

11 y 12 y otras. En segundo lugar, se define por el número de registros de cada tropa. Existen formaciones de un solo registro de *sikus* (generalmente *malta*s, siempre en duplicaciones); o de dos, tres, cuatro y hasta seis registros diferentes, según el caso. En tercer lugar, se define por el diámetro de los tubos, determinante de la sonoridad. Unos casos presentan tubos estrechos; otros, tubos intermedios, y otros, tubos anchos, tanto como el material natural lo permite.

En la actualidad los *sikus* son construidos exclusivamente en caña cuya denominación aimara es *challa*, un producto originado en valles subtropicales o trópicos, cuyas cualidades son ampliamente conocidas y finamente diferenciadas por los *sikuluriris* (constructores de *sikus*) a los fines de cortar tal o cual tropa de *sikus*, según sus especificidades acústicas.

La *challa* más apreciada por estos luteriers procede principalmente de Quime, Songo y Alto Beni. Quime ubicado en la provincia Inquisivi, y Songo en la provincia Murillo. Ambas comunidades presentan similares condiciones atmosféricas y producen material parecido. Alto Beni en cambio, es tierra llana y tropical donde la *challa* es más gruesa y tosca, útil solamente para algunos tipos de *sikus*.

Aunque la *challa* es genéricamente bambú, presenta una tipología singular. La finura de sus paredes, la



fibrosidad textural interior, la carnosidad de sus nudos, la verticalidad perfecta y la solidez que puede alcanzar si es bien tratada, constituyen cualidades apreciadas por músicos y *sikuluriris*.

La sonoridad de los *sikus*

Las cualidades organológicas de los *sikus* están en función del paradigma de sonido que los aimaras, así como otros ámbitos culturales de estas alturas, procuran para el desarrollo de su música. La constitución física de un instrumento musical determina sólo parcialmente su cualidad fonética. Lo realmente determinante es el

imaginario sonoro que los músicos definen para sí por validez expresiva o significativa. Un instrumento suena según el ser humano que lo toca, prevaleciendo su espiritualidad, su pensamiento, su idiosincrasia, su necesidad comunicante.

Los músicos aimaras de la región del Titicaca soplan sus *sikus* procurando una sonoridad fuertemente cargada, con un tono principal (fundamental) más otros tonos concomitantes (armónicos), simultáneamente. Esta multifonía resulta de esa forma particular de emisión de aire, en una técnica muy exigente en su aprendizaje y aplicación, dicho sea de paso.



4

Si analizamos el sentido funcional de una tropa, encontramos que se trata en verdad de una forma orgánica de amplificar la idea de sonido multifónico, o «sucio», que los habitantes altiplánicos tienen como propia e intrínseca a su identidad, seguramente por un legado milenario. Contrasta esta noción, por ejemplo con el ideal europeo del sonido «limpio», más bien excluyente de concomitancias acústicas. Los desdoblamientos de registros a dobles y mitades, y la duplicación de iguales, cumplen precisamente ese objetivo: reforzar la multiplicidad de tonos inherentes de un mismo tubo, según la técnica de emisión.

Ya vemos que como se estructura físicamente un instrumento, y como se lo hace sonar, constituyen pues profundas manifestaciones del ser cultural.

Del área del Titicaca son representativas las siguientes tropas de *sikus*:

La tropa Italaki

La tropa de *sikus* Italaki es representativa de la provincia Camacho, con la comunidad Taypi Ayca como su centro de origen. Son *sikus* de 7 y 8, es decir, está constituida por instrumentos cuyos componentes ira y arca se forman con 7 y 8 tubos respectivamente. Cada músico toca, además de su componente arca o ira, un bombo denominado *phutu wankara*₂.

Cada tubo cuenta a su vez con un tubo resonador de la misma longitud. Los resonadores forman una hilera paralela por delante de los tubos sonadores. Están abiertos en su base, mediante corte sesgado o transversal. Es clara su función amplificadora y expansiva de la sonoridad generada desde los tubos sonadores.

La tropa de *sikus* Italaki está constituida por un registro eje, *maltas*, del cual se desprenden otros dos registros por desdoblamiento; uno al doble de

tamaño denominado *sanqas*, y otro a la mitad, denominado *ch'ulis*.

El balance ideal de registros en las tropas de Italaki se establece idealmente sobre 12 pares de instrumentos (24 músicos), distribuidos en seis de registro *malta*, cuatro de registro *sanqa*, y dos de registro *ch'uli*.

Las tropas Laqita

La tropa de *sikus* Laqitas es característica de las punas y valles de la provincia Larecaja. Están identificados dos cortes: *Jach'a* (grande) Laqita y *Jiska* (pequeño) Laqita. Son *sikus* de 7 y 8 tubos, con tubos resonadores, ambos de diámetro muy ancho. Está constituida por cuatro registros pares, que van de agudo a grave en la disposición, *ch'ulis* (pequeños), *maltas* (medianos), *sanqas* (grandes o bajos), *toyos* (contrabajos), cuyas dimensiones se establecen al doble en cada progresión.

◀ Fig. 4. Tropa de *sikus sikuriada* (17 tubos iras y 17 tubos arcas), de la provincia Avaroa, departamento de Oruro.

▶ Fig. 5. *Wankara* para *q'ena-q'ena* con chirriadores de tripa, de la provincia Los Andes, departamento de La Paz.

El balance de registros en la tropa de *sikus* Laqita enfatiza los registros graves, *sanqas* y *toyos*, con el siguiente peso proporcional en el registro *maltas*, y en última instancia en el registro *ch'ulis*. Algunos músicos tocan también una *phutu wankara*, de menor diámetro de la de los Italaki.

La tropa Chiriwano

La tropa de *sikus* Chiriwano proviene también de Larecaja. Son *sikus* de 7 y 8 con resonadores. Incluye tres registros, de agudo a grave, *ch'ulis*, *maltas* y *sanqas* en progresión de dimensiones dobles. No incluye instrumentos membranófonos.

La tropa de *sikus* Chiriwano habitualmente no está conformada por más de cuatro o cinco pares de instrumentos; ocho a diez músicos. No se trata de una tropa masiva, como de preferencia son las de Italaki o Laqita. Por eso cada registro queda expuesto en tesitura y color. El balance de tropa ideal será sobre tres pares de registro *malta*, dos pares de registro *sanqa*, y un par de registro *ch'uli*, en un caso máximo de doce músicos.

Las tropas Q'antus

Hablamos de tropas, en plural, porque existen tres cortes o tamaños originales (conocidos) de distintas comunidades del área *kallawaya* de Charazani (provincia Bautista Saavedra), y posible-

mente haya otros aún no identificados. Todos ellos responden sin embargo a una misma estructura organológica. Son *sikus* de 6 y 7 tubos, que –como los Italakis– cuentan con tubos resonadores. Cada músico toca también una *phutu wankara*.

Las tropas de *sikus* Q'antus constan de seis registros de instrumentos pares. Primero, *maltas*, como registro central; *ch'ulis*, como registro agudo a mitad de las proporciones físicas de *maltas*; y *sanqas*, como registro grave, al doble de las proporciones físicas de *maltas*. Luego, la tropa incluye otros tres registros ubicados entre medio de los registros mencionados. Estos son: *sobre-maltas* (entre *maltas* y *ch'ulis*); *sobre-ch'ulis* (por encima de *ch'ulis*), como registro sobre agudo a mitad de las proporciones físicas de *sobre-maltas*; y *sobre-sanqas* (entre *sanqas* y *maltas*), como registro medio grave, al doble de las proporciones físicas de *sobre-maltas*. De manera que los seis registros de la tropa se alinean progresivamente de agudo a grave de la siguiente manera: *sobre-ch'ulis*, *ch'ulis*, *sobre-maltas*, *maltas*, *sobre-sanqas*, *sanqas*.

El balance de registros en las tropas de *sikus* Q'antus, se establece sobre un ideal de 14 pares de instrumentos (28 músicos, más uno tocando el triángulo), donde tres son registro *malta*; tres son registro *sobre-malta*; dos son registro *sanqa*; tres son registro *sobre-*

sanqa; dos son registro *ch'uli* y uno es registro *sobre-ch'uli*.

Otros sikus

Podemos mencionar otras tropas de *sikus* existentes en el mundo aimara, que guarda cada una propiedades características. Es el caso de *Palla-palla*, *Huayruru*, *Tabla-sikus*, *sikus-de-11-y-12* (denominado *siku* moreno en el Perú), *Jach'a-sikus*, *Inka-sikus*, *Suri-sikus*, *Lusa sikus*, *Mimula*, por mencionar las de mayor vigencia y sin entrar al espacio cultural quechua ampliamente ligado y referencial.

Otros instrumentos

En el amplio espectro altiplánico aimara vinculado al lago Titicaca, encontramos diferentes tipos de instrumentos musicales, predominantemente aeró-



▼ Fig. 6. Músicos de tropa de mohoceños, registro bajo (el más grande y traversero), y eraso (verticales), de la provincia Aroma, departamento de La Paz.



fonos, además de los *sikus*. Estos son genéricamente las *tarkas*, los *pinkillus*, las *q'enas* (o *q'inas*) y los mohoceños, por citar los principales.

Para la ejecución de todos ellos, rigen conceptos técnicos históricamente heredados de los *sikus*, tales como la noción fundamental de tropa y el paradigma de sonido multifónico. Las tropas en este caso se forman por inclusión de distintos tamaños o registros de instrumentos, en proporciones acordes con el ideal sonoro. Las denominaciones para ellos son: *taika*, para el registro mayor; *malta* o *mala*, para el registro medio; y *ch'uli* o *ch'ili* para el registro agudo y menor, en el caso de tropas de tres registros.

Los mohoceños, en cambio, pueden darse en formaciones de hasta seis

registros, cuyos componentes se denominan, de grave a agudo, bajo (o *waju*), *salleba* (o *salliwa*), *eraso* (o *irasu*), requinto, sobre-requinto (solo en tropas de seis registros) y tiple (o *teple*).

Principios técnicos

En el caso de las flautas longitudinales ahora mencionadas, la aplicación de alternaciones entre elementos opuestos y complementarios (arca-ira) se aplica también, aunque no por condicionamiento orgánico de los instrumentos, sino por el pensamiento musical de los ejecutantes. *Waki* es la denominación para el orden de alternaciones en estos tipos instrumentales. Consiste en tocar algunos sonidos del total temático, dejando de tocar otros, en un accionar generalmente espontáneo e interacti-

vo entre los miembros de la tropa. La sumatoria de este comportamiento entre varios músicos, deviene en una sonoridad tímbrica constantemente variable.

Las *tarkas*

La *tarka* es una flauta longitudinal con aeroducto, de seis huecos anteriores. Está fabricada en madera maciza (*tarco* o *mara*). Las tropas (o conjuntos) más conocidas son *Salina*, *Kurawara*, *Ullara* y *Potosina*, pudiéndose encontrar sin embargo otras diferentes, propias de regiones o comunidades. Salvo la tropa Ullara, todas las demás se forman en tres registros. Las *tarkas* configuran el sonido del carnaval por antonomasia.

Los *pinkillus*

Son flautas longitudinales con aeroducto, el número de huecos es variable según el tipo de *pinkillu*, de 3, 5, 6 y 7 huecos. Están generalmente fabricados en un tipo de caña denominada *toq'oro* (o *toq'ora*), gruesa en su constitución. Se conocen las tropas *Waka-pinkillu* (3 huecos, dos anteriores y uno posterior), *Huaycheño* y *Kachui* (5 huecos anteriores), *Koiko* (6 huecos anteriores) y *Alma-pinkillus* (7 huecos, seis anteriores y uno posterior). A su vez, cada una de estas tropas puede presentar cortes o medidas propias de regiones o espacios comunales.

◀ Fig. 7a. Tarkas de tropa Salina, registros taika (mayor), malta (intermedio) ch'uli (menor); detalles de embocadura, tapa, visel, orificios, diseño y cualidad de la madera (mara).

▼ Fig. 7b. Alma pinkillus, registros taika (mayor), malta (intermedio) y ch'uli (menor). Nótese las cualidades del tipo de caña denominado soq'osa.

▼ Fig. 7c. Mohoceños, registro salliwa (salleba); detalles de embocadura, tapa, visel, orificios y cualidad de caña (tipo toq'oro). Los amarres son ornamentales.

▶ Páginas siguientes: Carnaval de Taquile.



Las q'enas

Son flautas longitudinales sin aeroducto y con corte labial al extremo superior del tubo. Son seguramente los instrumentos más antiguos junto con los *sikus*. Hay *q'enas* de 5, 6 y 7 huecos, variables según la tropa, donde las *q'enas Chokila*, *Q'ena-q'ena*, y *Mollo* corresponden a un orden de 7 huecos (seis frontales y uno posterior), aunque cada una de ellas en corte distinto; las *q'enas Chililay* a un orden de 6 huecos (5 frontales y uno posterior); y las *q'enas Mukululu* o *Phusipía*, a un orden de 4 huecos frontales. Al igual que los *pinkillus*, se fabrican en *toq'oro*, salvo los Alma-pinkillus que los hacen en caña denominada *soq'osa*, aún más gruesa que el *toq'oro*, amarillenta y brillante en su aspecto exterior.

Los mohoceños

Son flautas longitudinales con aeroducto ubicado en la parte posterior del tubo. Viene en diferentes registros o tamaños, variables según el caso, y presentan 10 huecos ubicados seis de ellos frontalmente, y los otros cuatro a los costados (dos y dos respectivamente) de la parte inferior del tubo. Estos no son de digitación, sólo de compensación acústica. Los registros graves de la tropa suelen fabricarse en disposición travesera, para facilitar la digitación. Existen distintas tropas o cortes de mohoceños, entre las que se conocen antiguas denominaciones, hoy en desuso, como Alonso, Wara-octava, Challuiri, Wanaka Amaya y otras. Están fabricados en *toq'oro*.

Las tropas de *tarkas*, *pinkillus*, *q'enas* y mohoceños, están siempre integradas por algún tipo de *wankara* (tambor) con chirriadores de tripa y o espinas, variables en número según cada caso. Su participación en la música es de marcación del tiempo y de coloración tímbrica, inseparablemente.

Conclusión

La música de los aimaras está hoy plenamente vigente en su contexto de origen y constituye uno de los legados más valiosos del mundo indígena americano. Sus principios técnicos, su filosofía, su rica organología, son un desafío y una posibilidad para la educación musical y la estética contemporáneas, desde donde podemos erigir una identidad fuerte en los tiempos actuales.







La fiesta en el Altiplano



◀ Fig. 1. Mamita Candelaria, Patrona de la ciudad de Puno. Su culto es la mayor expresión de la devoción católica en el altiplano puneño.

La reconquista española culminó con la expulsión de árabes y judíos de la península ibérica y fue seguida de una campaña bastante parecida a la evangelización que los españoles impusieron en los Andes. Siguieron técnicas como las visitas, para verificar la realidad social, económica y religiosa de los territorios recuperados de los árabes. Con la misma denominación las efectuaron en los Andes, como ejemplifica la *Visita a la Provincia de Chucuito de 1567*, realizada por Garci Diez de San Miguel.

En palabras del sacerdote jesuita antropólogo Manuel Marzal, el catolicismo andino, es el catolicismo popular español trasladado a América. Fue un encuentro religioso «[...] quizás más difícil que los encuentros racial, lingüístico o jurídico y del encuentro en las costumbres [...] porque la religión nos sitúa en el terreno de lo absoluto»¹.

En el proceso de evangelizar y normar las prácticas religiosas, tuvieron especial importancia los Concilios Limenses de 1551, 1567 y 1582-83, establecieron el calendario de fiestas católicas, separando las dedicadas a Jesucristo, a vírgenes, santos y cultos similares. Dividieron fiestas de culto de españoles, de las reservadas para los naturales, también señalaron las de celebración conjunta, regulándose al detalle todas las actividades celebratorias. Fue así que se impuso el calendario y las costumbres católicas.

Las procesiones son componente importante en las celebraciones, a las que se adhirieron con entusiasmo los naturales, pues en los Andes también hubo tradición de desfiles procesionales. De esta relación surge el espíritu religioso-festivo del catolicismo popular de especial misticismo en el continente americano, que dio como resultado tantos santos canonizados, como personas fallecidas en olor de santidad, como señala Marzal₂.

En la mentalidad andina los dioses católicos están vivos: escuchan las oraciones de sus devotos, se alegran con las fiestas que se les ofrece, así como con las peregrinaciones. La devoción al santo establece una profunda relación de confianza del devoto con éste que nunca se verá defraudada₃.

La fiesta católica popular en el sur andino, comprende desfiles procesionales de las imágenes, con participación de danzantes acompañados de músicos en conjuntos o bandas, arreglos especiales de los espacios públicos como arcos, altares efímeros o pozas ceremoniales. Se organizan las vísperas con quema de fuegos artificiales y funciones de teatro o títeres. La fiesta va acompañada de comidas y bebidas propias de cada oportunidad₄.

En la ciudad de Puno, la Virgen de La Candelaria, o Mamita Cande, como se la conoce cariñosamente, inspira profunda devoción. Se le dedica una de las fiestas de mayor duración, deslumbre de colorido, con música y danza, donde convergen quechuas, aimaras y castellano hablantes del campo y la ciudad.

Mamita Candē

El culto tiene lejano antecedente en la procesión de candelas, velas en la Roma del año 687. El Antiguo Testamento dispone que la mujer luego de dar a luz un hijo varón, se presente en el templo cuarenta días después del alumbramiento para purificarse y se cuentan del 24 de diciembre, nacimiento de Jesús, al 2 de febrero, fecha de la purificación.

▼ Fig. 2. Velas encendidas en desfile nocturno, simbolizan la candela que porta la Virgen. Muestra su purificación, cuarenta días después de la Navidad.

▶ Fig. 3. Procesión nocturna de la Virgen de la Candela. El culto popular y masivo motiva y da origen a nuevas formas de expresar la devoción del pueblo puneño.





En la ciudad de Puno se construyeron dos templos, la catedral, para culto de españoles y el de San Juan, para la parroquia de indios. En este último se encuentra la imagen de la Virgen Candelaria, también llamada Mamita Nati por los devotos de habla aimara y quechua.

Origen del culto

La devoción y culto a esta advocación, tiene varias versiones, una, de las menos difundidas, señala que es hermana de la Virgen de Copacabana, otra dice que su hermana es la Virgen del Rosario de Chucuito. La tercera cuenta que cerca de la mina de plata de Laykakota, las mujeres lavaban ropa en un río, donde apareció una señora para lavar, mientras su niño jugaba, anunciando que volvería al día siguiente. Otra de las lavanderas por curiosidad fue al río al día siguiente y encontró que la señora que lavaba era la imagen de la Virgen con el niño en brazos. Llamó a los vecinos para llevarla procesionalmente al asiento minero



◀ Fig. 4. Al inicio de la procesión del 2 de febrero, cargar el anda de la Virgen Candelaria es privilegio de autoridades de la ciudad.

▼ Fig. 5. La demanda de candelas inspira la producción de velas artísticas. Las ofertan en el atrio de su templo.

▶ Fig. 6. La Víspera del 2 de febrero, las comunidades cercanas a la ciudad de Puno inician el culto público encabezados por sus autoridades comunales. Esposa de un *hilacata* del sector de habla aimara.

de San Luis de Alva y la festejaron, bailando vestidos de diablos, con música de zampoñas.

Otro relato de la milagrosa aparición señala:

*[...] en las afueras de la mina de Laikakota, en 1675, el español don José Salcedo mandó derribar las casas de los mineros que se encontraban en las bocaminas. Pero dicha orden no se pudo cumplir. Los mineros vieron una virgen envuelta en llama («candela» en el giro popular) luchando contra el demonio. La visión de este milagro desanimó a Salcedo y desde entonces nació el culto y el nombre de la milagrosa virgen.*⁵

La versión más difundida ubica el origen del culto en 1781. José Gabriel Thupa Amaro logró el apoyo de Pedro Wilka Apaza para sitiar la ciudad de Puno. Frente al peligro llevaron en procesión las imágenes del templo de San Juan, sin lograr mayor resultado. Como último recurso sacaron a la Virgen Candelaria, que estaba en un lugar apartado. Los rayos del sol reflejaron en las armas blancas, dando la impresión de un gran ejército. Según otra versión el desfile fue nocturno, las velas que portaban los devotos, dieron la impresión de un inmenso ejército. En ambos casos, los sitiadores, presas de miedo, levantaron el cerco.

Existe otra versión del milagro. Cuenta que:

*[...] durante la procesión matinal, las andas de la Virgen empezaron a brillar con gran intensidad, encegüeciendo a los sitiadores y al mismo tiempo éstos fueron víctima de un terrible espejismo: un enorme ejército a caballo llenaba la ciudad y sus armas brillaban también intensamente. Ante esa visión las tropas de Túpac Catari se replegaron.*⁶

También se cuenta que el cerco de la ciudad, ocurrió en la guerra de 1879. Las tropas chilenas sitian la ciudad. La impresionante procesión nocturna de los sitiados que portaban velas, llenó de temor a los sitiadores, que abandonan el lugar amparados en la oscuridad de la noche.





La fiesta a inicios del siglo XX

La Señora Inés Tresierra S. Vda. de Guillén, ofrece recuerdos de la fiesta de la Virgen de la Candelaria de 1917. Comenzaba el 1 de febrero con la Víspera y quema de fuegos artificiales en el Parque Pino:

Aparecía la imagen de la Virgen de tamaño gigantesco y era saludada con música de bandas folklóricas a base de «pinquillos», tambores y bombos [...]. También acompañaban a estas presentaciones músicos de muchas danzas sin disfraces. El día de la fiesta, desde la mañana desfilaban por las calles las comparsas de los «phusa morenos» o «siko morenos» [...] se cubrían los ojos con anteojos oscuros, al son de música de phusas (zampoñas) «sus tamborcitos y bailaban [...] emitiendo un sonido peculiar (rrrr). Otros conjuntos se presentaban disfrazados de toreros [...] también algunos diablos con sus matraquitas [...], su ángel con alas a la espalda, su casco y espada de metal plateada [...]. En algunos conjuntos había murciélagos, pero no había osos ni «pieles rojas», ni chunchos como ahora.

[...] Los phusa morenos hacían la despedida el miércoles siguiente a la octava y llamaban «Kacharpari» [...], se realizaba al medio día [...]. La música de los Kacharparis era muy triste e incitaba al llanto por sus letras [...].»

La informante señala finalmente que la fiesta y las danzas decayeron hacia 1920, por la corriente adversa y de ridiculización de las costumbres autóctonas.

En la década de los cuarenta del siglo XX, la fiesta muestra otra característica. Los festejos están a cargo de las comunidades que rodean la ciudad y son los alcaldes que encabezan los grupos de danza. Las comunidades y parcialidades de mayor participación fueron Jirata Huaraya, Chulluni, Yanamayo, Huerta Huaraya, Ichu, Chimu, Salcedo, Piruapirhuani, Chucuito y Mañazo. Es notoria la ausencia de autoridades urbanas.

Hasta 1940 cada comunidad debería aportar con un mayordomo a la iglesia siendo este cargo rotativo [...], haciendo erigir arcos o altares por los que la Virgen pasaba o se detenía respectivamente, esto el día 2 de febrero o día de la fiesta, porque el de la octava estaba dedicado a los alferados de la ciudad.

Los altares, arquitectura efímera propia de la tradición barroca, fueron construidos por las comunidades anexas a la ciudad, en las cuatro esquinas de la Plaza principal. Sirvieron como descansos en la procesión y han desaparecido en el tiempo, hoy subsiste uno.

Las tropas de sicuris fueron y son devotos tradicionales, en la fiesta. Los Mañazo, del barrio del mismo nombre, son centenarios, acompañan a la Virgen desde 1892, recibiendo aprecio de la colectividad. Otras tropas de sicuris aparecen y desaparecen, cambian de nombre, se fusionan y dividen, dinámica propia de la vitalidad y continuidad de los conjuntos campesinos y urbanos que participan en la fiesta.



7



8

- ▲ Fig. 7. Las danzas campesinas son expresiones culturales de fe popular. El 2 de febrero es el día central de la fiesta de la Virgen Candelaria.
- ◀ Fig. 8. La celebración católica es propicia para lucir trajes de fiesta. Campesinos quechuas de Santiago de Pupuja con sus galas del carnaval.
- ▶ Fig. 9. Danza del sector aimara en el desfile de conjuntos del campo. Se las denomina así para diferenciarlos de las de *trajes de luces*, que se presentan en *La Octava*.

La fiesta y los «trajes de luces»

En la década de 1950, comenzó otra etapa. Aumentó el número de conjuntos, tanto de los que visten *trajes de luces*, llamados así por la calidad de las telas utilizadas para confeccionarlos, con adornos de pedrería, hilos dorados y plateados. En 1955 apareció el primer grupo de bailarines con trajes de luces, iniciativa de la Morenada Orkapata. Los bailarines integraban originalmente el grupo de Sicuris del Barrio Mañazo⁹.

En 1960, se incrementó la presencia de *danzas del campo*, procedentes de comunidades, distritos y capitales de provincia. En la procesión del 2 de febrero participan conjuntos de tradición campesina, en La Octava, que no siempre es a los ocho días exactos, los de *trajes de luces*. Este hecho propició otro ciclo, el de la participación de agrupaciones como Morenada Huaqsapata en 1961, Rey Moreno Laykakota en 1962, Diablada Bellavista en 1963, Rey Moreno del Barrio Porteño en 1964 y Diablada Victoria en 1964¹⁰.

La devoción y fe aumentan, en parte por el crecimiento de la ciudad. En 1940 Puno tenía 22.472 habitantes, medio siglo después fueron 97.769 y el censo del 2007 reportó 136.754 habitantes.

Concurso de danzas

Es otra innovación creada en 1956¹¹ por el Instituto Americano de Arte de Puno que organizó el «Primer Concurso de Danzas Folklóricas» realizándose frente al atrio de la catedral. Los socios del IAAP organizaron, calificaron y premiaron a los ganadores.

El concurso se recibió con entusiasmo por el pueblo puneño. La concurrencia de participantes y espectadores demandaba cada año la intervención de más







11

personal, tiempo y recursos económicos, lo que superaba las posibilidades de esta institución cultural para organizar el concurso. La revista de este Instituto de 1962, informó que el IAAP: «organizó el gran certamen de Danzas Folklóricas de la Octava de la Virgen de la Candelaria». Así nace en 1964, la Federación Folklórica Departamental de Puno, que asume la organización de los concursos, y otras actividades que se cumplen hasta la fecha¹².

La demostración y concurso en la Plaza de Armas es el antecedente directo del «Concurso de Danzas Folklóricas», que se presenta en el estadio «Enrique Torres Belón» de la ciudad.

Con el paso del tiempo el número de conjuntos determinó que se realicen dos festivales. El de Danzas Autóctonas fue inicialmente el 2 de febrero, fecha que cambia cada año. El Concurso de Trajes de Luces también muda de fecha. Los grupos de danzantes han crecido considerablemente. En 1986 eran 40 danzas autóctonas y 51 de Trajes de Luces, hoy, son 82 y 74 respectivamente

Los resultados del concurso motivan inevitables protestas de los partidarios, que objetan las calificaciones. No pocas veces se llega a discusiones de alto tono y agresiones. Es parte del entusiasmo que motiva la competencia de los participantes.

◀ Fig. 10. Carnaval de Santiago de Pupuja, también conocido como de «Las Madejas», acompañan a la Virgen Candelaria en la procesión del día 2 de febrero.

▲ Fig. 11. Waraqueros de Sandía. El carnaval, es oportunidad para danzas colectivas, las mismas que se ofrecen a la Virgen Candelaria.

La Parada Folklórica

Surgió de manera informal, basada en la tradición de visitar el cementerio. El lunes siguiente a la Octava, los conjuntos de danza, especialmente los urbanos de trajes de luces, visitaban el cementerio. Seguían el circuito procesional del centro de la ciudad por el Parque Pino para saludar y reverenciar a la Virgen Candelaria al pasar delante de su templo; continuaban por el Jirón Lima hacia la Plaza de Armas

y luego al cementerio. El propósito era llevar ofrendas florales a las tumbas de parientes, amigos y miembros de la misma fallecidos en el año y que destacaron en la agrupación. Volvían a la ciudad danzando hasta el amanecer y siguiendo los versos de un *huayno* tradicional.

Los conjuntos seguían el mismo recorrido, unos iban a continuación de otros, formando un desfile que creció hasta tomar el día entero. Por Decreto Municipal el lunes fue declarado feriado en la ciudad, oficializando lo que existía de hecho. La Parada Folklórica se ha convertido en la mayor atracción turística de la fiesta de La Candelaria.

Para esta Parada, la imagen de la Virgen se ubica en el atrio del templo de San Juan, donde recibe el saludo de los bailarines que le depositan ofrendas florales y luego les da su bendición. En la última década, la Parada concluye pasada la

▼ Fig. 12. Secuencias del Qhajelo, danza de aimaras de Pichacani. El *chillador* -charango- pulsado por estos diestros jinetes cordilleranos expresa su devoción a la Mamita Cande.



medianoche y por ninguna razón se modifica o suspende, incluso durante las torrenciales lluvias del mes de febrero¹³.

El culto católico

El culto posee otras tradiciones, propias de la devoción católica y sus formas expresivas. Los devotos, en gran parte son los mismos que organizan la parte festiva de esa fiesta popular. Otros se ciñen más a las disposiciones del culto católico, como *Los Celadores de la Santísima Virgen de la Candelaria*, fundado el 31 de enero de 1972, cuidando la imagen y su veneración, resguardando las joyas, mantos y otros regalos que recibe de sus devotos, durante todo el año¹⁴. La cuidan y mudan de vestido, le ofrecen misas, novenas y comuniones. En cierta forma es la parte administrativa de todo el rito a la Virgen.





◀ Fig. 13. En el Arco y Plaza Deustua comienzan los desfiles procesionales. También se realiza el agridulce *kacharpari*, el adiós que señala el final de la fiesta y la esperanza de volver el próximo año.

▼ Fig. 14. Entrada de *qhapu*. Este combustible que se encenderá en el parque Pino para evitar las temidas heladas nocturnas de febrero, se trae desde comunidades vecinas.

▶ Fig. 15. Mujeres cargando haces de *qhapu* que arderá, dando calor a la Pachamama y proteger los campos de papa en floración asegurando la cosecha.

▶ Fig. 16. La fogata de *qhapu* irradia su calor. Mientras arde delante del templo de la Mamita, especialistas andinos preparan el *pagapu* –ofrenda– para la Pachamama.

Las Vísperas

El primer día de febrero se da inicio al culto popular. Al amanecer algunos conjuntos ascienden al cerro Azoguini, para darle serenata a la Virgen, tradición conocida como las Albas. El ruido de las camaretas, anuncian el inicio de la fiesta con La Entrada de Ceras. El Alferado de la fiesta del 2 de febrero y su séquito se dirigen al templo, a entregar los donativos para la Virgen.

En la tarde, en el mismo espacio, se realiza la Entrada de *Khapo*. Devotos de las comunidades campesinas de inmediaciones de la ciudad, se dirigen al Parque Pino, cargando en sus espaldas o a lomo de llamas, haces de *khapo*, *thola* y leña verde¹⁵. Las autoridades comunales van a caballo y el ingreso al parque se realiza por las vías del sur y del norte.

Este material se descarga en las cuatro esquinas del Parque Pino y es incinerado al anochecer. El ritual está relacionado con la agricultura y el clima de febrero, cuando la papa está en flor y se teme a las heladas que son letales y destructivas para este cultivo. Se espera que el calor de las fogatas y el humo las puedan ahuyentar. Simbólicamente se busca evitar el descenso de la temperatura con la quema que calienta a la Virgen.

Al día siguiente 2 de febrero, fecha central de la fiesta, ésta se inicia con las albas y la Misa de Alba a las 6 de la mañana y la Misa de Fiesta a las 10 en la Catedral. A las 2 de la tarde de ese día, sale la procesión de la Virgen por el centro de la ciudad, hasta pasadas las 6 de la tarde.

La Octava siempre es en domingo. La noche del sábado es la Víspera, los conjuntos de danzas, con el acompañamiento de sus bandas, recorren las calles de la ciudad siguiendo la ruta procesional. Para el desfile se visten con trajes iguales, buscando lucir uniformados. Tratan de ser originales frente a los otros conjuntos, portando algún distintivo, como caretas o accesorios en el vestido.





En las dos procesiones participan la jerarquía eclesiástica, el clero, las terceras órdenes laicas, autoridades políticas, civiles y militares, y los devotos. Los conjuntos de danzas de luces la acompañan por momentos, los sicuris del barrio de Mañazo se distinguen por acompañar todo el recorrido y se dice que son los preferidos de la Virgen.

El creciente número de conjuntos motiva que las albas se realicen en varias cumbres que rodean la ciudad. El alba tradicional es la del cerrito de Huajsapata, con la presencia de los sicuris de Mañazo ya referidos y son horas de música y danza colectiva, con gran ruido de las bombardas que despiertan al vecindario. Luego de la salida del sol se dirigen a su local institucional, para la Misa de Alba. Igual ritual se realiza en todos los templos y capillas de la ciudad. Posteriormente los grupos se dirigen a un lugar elegido para el desayuno que incluye potajes tradicionales, música y danza, y luego prepararse para el concurso de trajes de luces.



El Kacharpari

Viene del quechua *kachay*, que significa enviar, despedir. Es el último día, el de

despedida del final de cada conjunto y se inicia el lunes siguiente a la Octava, con el ritual de misas consecutivas en todos los templos de la ciudad, llevando procesionalmente réplicas de la Virgen Candelaria. Durante toda la semana desfilan los conjuntos, ya sin los trajes de la danza, yendo o regresando de las misas. En este día se renuevan a los directivos que organizarán la presentación en la fiesta del año venidero. Así mismo se aceptan nuevos integrantes de los conjuntos.

Al atardecer se sale a bailar en pandilla por calles y plazas. La tradición es ir al Arco Deustua y concluir la despedida en una de las plazas, es el *kacharpari*, el adiós, el hasta el próximo año.

El último *kacharpari* es de los Mañazo. Se dirigen al Arco Deustua tocando *waynos* y *sicuris*. Al «bajar» del Arco y regresar, camino a su local institucional, interpretan música de despedida, el *kacharpari* tradicional cuyos versos dicen:

El que se ido, ya se ha ido/ Negrita/ El que se queda/ Ilorando,/ He venido, no he venido/ Cholita/ A la puerta de tu casa. Este adiós tiene sabor agridulce por la música que hace pensar que alguien no estará presente en la fiesta del próximo año, por ausencia del lugar o haber partido para siempre.



CONSAGRADA
VIRGEN DE

◀ Fig. 17. La Patrona del Pueblo, como los ayavireños respetuosa y cariñosamente llaman a la Virgen de Alta Gracia.

▼ Fig. 18. El respeto y devoción a la Patrona, motiva que las damas se esmeren en el lujo y vistosidad del traje de *chola*, que cual vestido de gala lucen en esta ocasión.

La patrona del pueblo. Virgen de Altagracia

Ayaviri, capital de la provincia de Mariano Melgar, se posesionó en el siglo XX como centro articulador del comercio de fibra de alpaca y lana de ovino en el sur andino. Sus mansiones republicanas testimonian un cercano esplendor. Las tradiciones populares, como las pandillas carnavalescas y la celebración de la Virgen de Alta Gracia, la Patrona del Pueblo, con las corridas de toros, tienen renombre regional¹⁶.

Según la tradición oral, el origen del culto a la Virgen comienza en el siglo XVIII. La leyenda cuenta la aparición de la imagen, que rememora la historia del óleo con la Virgen y su decisión de quedarse en Ayaviri¹⁷.

*[...] un caballero de nacionalidad boliviana [...llevaba] consigo en una caja de cuero de res, un lienzo pintado con la imagen de la Virgen de la Alta Gracias, se dirigía del pueblo de Mocomoco de la provincia Camacho [...] a la ciudad del Cuzco [pernoctó en Ayaviri... y al día siguiente] al querer cargar la caja de cuero [...] constató, con gran sorpresa, que la liviana carga de días anteriores resultaba pesadísima, inamovible [...].*¹⁸

Para la tradición oral, el suceso ocurrió en 1748. Es singular la representación de aquel momento, en un óleo que para ser protegido se encuentra en el altar mayor del majestuoso templo de Ayaviri, conocido por la feligresía como la Catedral. En las procesiones de su fiesta, se lleva una imagen en bulto, de factura y origen desconocido, tradición que posiblemente se inició en 1750¹⁹.

Visión histórica de la fiesta

Es de interés una ligera referencia histórica de la fiesta. La visión diacrónica de la cultura, especialmente de aspectos ideológicos, ratifica que la tradición no es inmovilismo, es creación y recreación permanente.

Según otra leyenda, la Virgen María se presentó a una niña pastora en la colina del Kolqueparke, el año 1933. Así ha surgido otro culto mariano, con una fiesta el 24 de enero. De acuerdo al santoral católico, ese día se celebra a la Virgen de la Paz²⁰. La devoción aumenta con más personas, grupos musicales y danzas campesinas, que ya no lo hacen en la fiesta de la Virgen de la Alta Gracia, aunque los *alferados* de esta imagen ofrecen a la Virgen de la Paz, una misa²¹.

Yo quiero quedarme en este pueblo²²

Es la admonición de la Virgen María al español que la llevaba al Cusco. La celebración del 2011 comenzó el 14 de agosto y terminó el 22 de setiembre, lapso pleno de actividades, alcanzando su mayor intensidad del 7 al 11.

La Morenada Espectacular Poderosa 2011 programó una misa el domingo 14 de agosto, dando inicio a sus ensayos. Al momento es la única danza con *traje de luces*.



El siguiente domingo 21 de agosto, la misa fue para bendecir los trajes y el Manto que lucirá la Virgen durante la celebración, donado por los Alferados del Día Central. También fue la bajada de la Virgen, la imagen es trasladada del altar mayor al preparado en la nave, donde permanece hasta la conclusión de la fiesta. Son momentos de intensa ritualidad y solemnidad.

Del 24 al 30 de agosto, la actividad de los devotos, *alferados* y la Hermandad de la Virgen se acentúa. Es evidente el proceso de paso del tiempo profano al sagrado. Se desarrollan actividades con niveles de gran complejidad, fervor y compromisos hasta el 7 de setiembre, día de *las vísperas* del día central de la fiesta patronal.

La Víspera

Este día es de gran actividad, religiosa, social y profana, con matices culturales propios. El *Cargo Sin Pecado*, después de su misa, da una vuelta procesional a la plaza. Aquí ya comenzó la construcción del *Bosque* y los *descansos*. Esta muestra de arquitectura efímera es motivo de competencia, que no es aceptada ni reconocida.

El *Bosque* es una poza ceremonial, llamada así por la dimensión, ubicación de privilegio frente al templo, los adornos con follaje de plantas naturales, frutas de tierra caliente, garzas, imágenes de culto, iluminación eléctrica y equipo de sonido. En el interior se erige un altar con la imagen de la Virgen y cuadros de culto. Los *alferados*, devotos y visitas, disfrutarán de ponches y otras bebidas apropiadas a lo largo de la noche, acompañando a su patrona.



- ◀ Fig. 19. Concluida la Misa de Fiesta, las *cholas*, esposas de los organizadores de la celebración a La Patrona del Pueblo, encabezan el cortejo procesional.
- ▶ Fig. 20. La poza ceremonial más importante es «El Bosque». Arquitectura efímera de las fiestas católicas y lugar de reunión de los alferados.
- ▼ Fig. 21. Las esposas de los *Alferados* y las *Guías* en la procesión el día de la fiesta.



Las actividades públicas se desarrollan unas tras otras o al mismo tiempo. En otros momentos se superponen, en medio de festiva confusión de la concurrencia. Una ceremonia importante es La Entrada de Ceras de los Alferados del Día Central.

Cuando declina el día, irrumpe la Entrada del Qhapo. Son borricos cargados de *qhapu*, arbusto de la puna, que es el combustible de las fogatas que arderán en la noche. Danzantes con música de *pinquillos*, conducen las acémilas enjaezadas con gualdrapas, banderas peruanas y esquilas²³.

La noche va cubriendo la plaza. Parientes e invitados visitan los altares, consumen ponches calientes, disfrutan del pasacalle de las danzas. Ansiosamente se aguardan los fuegos artificiales, mientras las bandas de música compiten con entusiasmo.

La serenata, ofrenda de los *Alferados* del Día Central, programada para las 10 de la noche, comienza mucho más tarde. En las residencias de los otros *alferados*, prosiguen las actividades preparatorias del *Día Grande*. El ambiente de fiesta se percibe porque «todo es para la Mamita».

El Gran Día

El albazo, retumbar de 21 camaretas, anuncia el inicio del *Día Grande*. La música de las bandas saluda a la Virgen. En las residencias de los *alferados* la actividad es febril. A las 10 a.m. es la Misa de Fiesta y la procesión, en este recorrido la Virgen visita el *Bosque* y los altares. También se detiene en las pozas de los devotos de la vía procesional. En unas se ofrecen oraciones, en otras se recitan versos o grupos de instrumentos de cuerdas interpretan música de ocasión y *huaynos* ayavireños.





Concluida la procesión, comienza la parte profana, con almuerzos en casa de los *alferados* y en la tarde el pasacalle de las danzas recorre las calles principales del lugar, compartiendo devoción y alegría hasta el amanecer.

El siguiente día nuevos camaretazos rompen el silencio del amanecer. Es día de la Bendición, con Misa Solemne, procesión, recepción en el Bosque y los altares. En la tarde se *desata* estas arquitecturas efímeras. La faz religiosa de la fiesta se va esfumando poco a poco.

Toros y toreros

El 10 de setiembre comienza otra etapa de la fiesta, con misa en la capilla del Kolkeparque. Es el día de la Entrada de los toreros y Alferados de la Corrida de Toros, también de la distribución de *sitios* para los palcos de la corrida de toros. El ajeteo se traslada a la *moya*, al este de la ciudad, extenso humedal de verdor permanente y hábitat de *huallatas*.

La construcción de los palcos es interesante. Se relaciona con la alta sociedad, los que fueron hacendados, nuevos ricos, de los campesinos y especialistas en edificar palcos, creencias propias del momento, ceremonias andinas de propiciación. El día de corrida es fiesta total. Al finalizar se realiza la transferencia a los *Alferados* de la corrida de toros del próximo año. La corrida del día siguiente prolonga la fiesta, aunque ya el ambiente festivo va en descenso, para volver a la rutina del diario vivir.

La misa del 15 de setiembre, *La Octava*, confirma la celebración de la fiesta del año venidero. En la plaza central se ofrece el *huaqchakarakuy* en el atrio del templo, es el convite para compartir con los menos afortunados.

La música es de *kacharpari*, de la despedida.. El 22 de setiembre, la imagen de la Santísima Virgen de Alta Gracia retorna a su altar. La vuelta al mundo profano es la residencia de los Nuevos Alferados, comenzando las actividades de la próxima fiesta, digna de la **Patrona del Pueblo**.

- ◀ Fig. 22. Retorno de la Virgen de Alta Gracia a la Catedral de Ayaviri, luego de su recorrido por la vía procesional.
- ◀ Fig. 23. La devoción a La Patrona también se expresa con las imágenes de culto familiar, vecinal y gremial.
- ▼ Fig. 24. La Cruz de Mayo en Huancané tiene singular celebración patronal en el altiplano puneño. Los *Tatito* como se llama cariñosa y respetuosamente a las cruces, son vestidos con esmero y elegancia con mantos profusamente adornados.

Las cruces de Huancané

Huancané es capital de la provincia del mismo nombre y comprende el territorio desde las altas cumbres nevadas al lago Titicaca. Limita con Bolivia, con el nudo cordillerano de Apolobamba con el majestuoso Illampu boliviano. Está unido a Juliaca, importante centro comercial del altiplano. Esta cercanía tal vez es causa del limitado desarrollo comercial, escasos servicios y lento crecimiento demográfico de la localidad de Huancané.

La identificación de los huancaneños con una estirpe *wanca-chiriguana*, motiva una interrogante²⁴. *Chiriguano* fue una etnia trashumante del Chaco paraguayo que llegaron al altiplano en tiempo de Huayna Capac, que gobernó de 1493 a 1527, antes del arribo español a la costa peruana²⁵.

Tatitos de Huancané²⁶

La celebración de la Invención de la Cruz, como dicen Ramos Gavilán y Guaman Poma de Ayala, adquiere características especiales. Los preparativos religiosos sociales abarcan casi todo el año. Se consolidan a partir del 24 de abril con la Pri-





◀ Fig. 25. Barrios urbanos, familias y comunidades campesinas rinden culto a la Cruz de Mayo. Los desfiles procesionales van y vienen del templo donde se les ofrecen misas.

▼ Fig. 26. Inicio de la Procesión del 3 de mayo, a la que seguirán otras procesiones durante cinco días de intensa fe.

mera Velada de la Santísima Cruz una reunión de parientes y amigos del *Alferado* que asume la celebración.

El 27 de abril la *Segunda Velación de la Santísima Cruz*, confirma al *alferado* del siguiente año. Fue en una de estas reuniones que la Cruz Tatito Díaz se quemó por obra de las velas de los devotos. Las cenizas se conservan en un relicario, en la parte posterior de la actual cruz. El 30 ofrecen misa al *Tatito del Bosque* o *Magisterial* con agasajo a los concurrentes.

El tiempo y el espacio se sacralizan del 1 al 5 de mayo, período de intensa actividad ritual religiosa y profana, mostrando dos caras de la misma medalla, inseparables e indelible.

El espacio ceremonial lo conforman la Plaza Central, el Jirón Lima, la Calle de la Cruz, el mercado de abastos, el camino de ascenso al Calvario, El Bosque, la majestuosa cumbre del Pokopaka y las residencias de los *alferados*. El articulador es el templo dedicado a Santiago Apóstol en la Plaza Central y ocho cruces principales, a las que se suman las de culto familiar y las procedentes de comunidades campesinas de la vecindad.

El ciclo comienza al amanecer del primer día de mayo, con el tronar de la cohería de las Albas, anunciando el tiempo de fiesta. Siguen misas de saludo a la Santísima Cruz del Bosque y de Tatito Mamani del *Achachila* Pokhopaka. Las



misas se suceden, se bendicen mantos, sudarios, ceras, ramos, para reemplazar los del año pasado. Es fecha propicia para matrimonios. Mientras tanto las *tropas* de *sicuri* que acompañarán a la cruz, durante todo el tiempo de la celebración, aguardan en la plaza. Esta participación confiere singularidad y espectacularidad especial a la fiesta.

Las cruces se reúnen en el atrio del templo Santiago Apóstol a las 2 p.m. Son conducidas procesionalmente al templo, acompañadas de los devotos y las *tropas* de *sicuri*, se las ubican delante del templo, con los rostros de Jesús hacia la plaza. Los *sicuri* se agrupan en la plaza, ofreciendo un interesante concierto, a ratos de más de un grupo a la vez.

La ubicación de las cruces es:

Derecha	Centro	Izquierda
Tatito Díaz	Cruz Mayor	Tatito Mamani
		Tatito Primero
		del Bosque y 2do.
Tatito de Muñapata		del Bosque.

Esta ubicación es el arreglo para la *t'inka* o ceremonia de propiciación. La pareja de *alferados* de cada cruz extiende dos *istalla*, mantas, una pequeña réplica de la cruz, coca, dos botellas de vino, dos vasos. El *alferado* se ubica a la izquierda y su esposa en la derecha para que el especialista, *yatiri* o maestro, celebre la *t'inka*.

▼ Fig. 27. Las numerosas *tropas* de *Sikuris* otorgan especial singularidad a la fiesta de las Cruces de Huanané.

► Fig. 28. Las *tropas* de *sikuris* están compuestas por gran número de músicos.





Al concluir este momento, la pareja de *alferados* arrojan a la fachada del templo, hojas de coca humedecidas en vino y la concurrencia compite por desprender la coca adherida al muro, guardándolas como amuletos de bienestar y fortuna.

Luego se inicia el desfile procesional con los devotos, rumbo al Calvario del Phokopaka, para la tercera y última velación. Luego de un descanso, con la música vigorosa de los *sicuri*, en competencia de fraterna informalidad, se inicia el ascenso a la cumbre del Calvario Phokopaka. A mitad del camino las cruces del Bosque y de Muñapata son llevadas a sus lugares de origen. Las otras continúan ascendiendo al majestuoso Phokopaka, cargadas por sus devotos. Allí permanecerán toda la noche, *velándose* hasta el amanecer, sin perturbarse por el intenso frío y el fuerte viento nocturno. La fe tiene más poder y con ayuda de comida caliente y *ponches* transcurrirá la noche. Los *sicuri* retornan a la ciudad para descansar y ofrecer la música del día siguiente.

Apenas asoma el sol del 3 de mayo, las cruces retornan al poblado. En Maravillaspampa les sacan los paños blancos que las cubrieron para no sentir el frío nocturno. Es tiempo de diversión con el *matrimonio de las alasitas*. Alguien con cualidades histriónicas oficia de sacerdote, bendice a los contrayentes, casa a voluntarios, muchas veces novios, algunos se casan más de una vez. Es momento de gran diversión, regocijo y bromas para los concurrentes

Las cruces se concentran en el Mercado Central, donde se oficia la misa e inicia la procesión a la Plaza de las Cruces. Aquí las *visten*, con especial esmero y adornos,





para la procesión central. En este mismo tiempo se ofician misas para las cruces *del campo*.

La Entrada de Ceras es otro desfile procesional al templo. Parte de la Plaza de las Cruces hacia el templo, donde ocupan sus espacios tradicionales en la nave. La noche es de fuegos artificiales, jolgorio, animación y alegría.

El 3 de mayo, el Día Central, es recibido al estruendo de camaretas. El templo cobija más de tres decenas de cruces, incluyendo las del campo y las de devociones familiares. Concluida la Misa de Fiesta, se da inicio a la procesión, con acompañamiento musical de los *sicuris*, demostración que no se ve en algún otro lugar del altiplano.

Al partir la última cruz, aparecen los *Chiriguanos*, conjunto que interpreta música propia. Su singularidad se debe a la dimensión de sus zampoñas, el sonido grave de su música de siglos; los precede un guía que agita pañolones en sus manos, dirigiendo los movimientos de la *tropa*, luego se retiran.

Concluida la procesión, se realiza la transferencia a los *alferados* del próximo año. Se asegura la continuidad del culto a la cruz, siendo el día siguiente de descanso, con limitadas actividades de grupos familiares. El 4 de mayo es la despedida final, es de agasajo a los cocineros y quienes prestaron sus servicios de atención durante la fiesta. Así comenzarán los preparativos de la celebración del siguiente año.

El modesto exterior del templo sorprende por la calidad de sus retablos barrocos cubiertos de pan de oro, así como de óleos de la Escuela Cusqueña de pintura, destacando uno de gran formato que representa el Juicio Final.

Sicuris

Sicuri es la música que acompaña esta fiesta, así como los intérpretes y siku es el instrumento. Cada *tropa* incluye zampoñas de diferente tamaño, número de cañas, unas son masculinas, otras femeninas, de modo que se complementan entre sí. La Velación de las Cruces de Huancané, es la fiesta de las *tropas de sicuris*, formados por grupos de 50, 60 o más componentes, que baten con vigor sus grandes bombos.

Como complemento de esta fiesta se realiza una pequeña feria conocida como *Alasita* que en aimara significa *cómprame*. La oferta de miniaturas de muchos objetos deseados por la concurrencia, es su principal característica. Así se venden desde maquetas en miniatura de casas, autos, hasta títulos universitarios y billetes de dinero. El comprador adquiere, a modo de amuleto, el bien deseado. Esta feria se realiza al aire libre en alguna calle del poblado.

◀ Fig. 29. La nave central del templo acoge a las cruces de la ciudad y del campo. Su número varía. Se añaden nuevas, otras son llevadas por sus devotos a Lima, Cusco y Arequipa, para continuar con los cultos familiares.



◀ Fig. 1. Carnaval del distrito de Taquile.

▶ Fig. 2. *Lawa K'umu* del distrito de Acora.

Tradición musical de Puno

En *El Comercio* del 17 de marzo de 1967, José María Arguedas afirmó que «en ninguna parte del Perú, y sin duda de América pueden encontrarse tan variadas y tantas danzas como en Puno».

A través de la música y las danzas, los puneños expresan sus vivencias durante las fiestas religiosas. Estas se llevan a cabo en casi todos los pueblos donde existe un templo o una pequeña capilla. En ellas se observa el sincretismo entre las tradiciones ancestrales y el culto católico traído por los españoles. El campesino andino cree que la Pachamama se reencarnó en la Virgen María, pues ambas proveen lo esencial: vivienda, alimento y abrigo. Del mismo modo, muchos todavía creen que Inti es el dios que creó todo el universo y todavía se practica el rito conocido como

pago o *ch'alla* a la Pachamama, así como en la víspera de cada festividad religiosa se realiza el *qhapu*.

Las festividades puneñas

Con ligeras variantes, la celebración es similar en cada uno de los pueblos. En la víspera, los campesinos de los *ayllus* colindantes efectúan la entrada de *qhapu*, o ingreso a la ciudad llevando *ttola* (arbusto que les sirve de combustible) a lomo de llamas y burros adornados. Luego del pago a la tierra queman la *ttola* en la plaza, en una pira en honor al dios Inti. El alferado—designado desde el año anterior para organizar la fiesta y asumir todos los gastos— invita a los asistentes a llevar los cirios desde su domicilio hasta

el templo, en lo que denominan «entrada de ceras». Los acompaña un conjunto de *qhaperos* (músicos que acompañaron la entrada del *qhapu*), en medio del estruendo de cohetes y bombardas. En la noche, en el atrio del templo se celebran las vísperas, donde el alferado agasaja a sus invitados y ofrece un singular espectáculo de castillos pirotécnicos y fuegos artificiales.

El día de la fiesta comienza al amanecer, cuando el alferado, los *qhaperos* y los invitados que se atreven a desafiar el frío, suben al cerro donde mora el *Apu* del pueblo y donde casi siempre existe una cruz. Allí ejecutan música de albas, mientras queman innumerables bombardas y los concurrentes liban con pisco o *huaqay cholo* (mezcla de alcohol con agua).

Antes del medio día se lleva a cabo la misa de fiesta, y luego se inicia la procesión, en la que también participan los conjuntos de danzarines invitados, recorriendo las principales calles de la ciudad. Antes de que la imagen de devoción regrese a su morada permanente, se designa al alferado del próximo año, con la presencia del párroco y las autoridades. Luego, todos los invitados se trasladan a la casa del alferado para degustar un suculento almuerzo rociado con abundante licor. Allí los invitados se comprometen con una *apjhata* o donativo para la fiesta del próximo año.¹

En las festividades importantes, sobre todo aquellas de las capitales de provincia, una semana después o el domingo

siguiente a la fecha señalada en el calendario litúrgico católico, se celebra la octava, en la que se repiten casi todos los actos descritos anteriormente. Algunas veces esta celebración supera en importancia y suntuosidad a la que se realiza en la fecha principal.

Música y danzas tradicionales

La música que acompaña a las danzas se ejecuta con zampoñas (*antaras* o *phusas* en quechua y *sikus* en aimara), *pinkillos*, *quenas*, *toqoros*, *pitos* (flauta traversa andina), *tarqas* y otros instrumentos musicales que se conocen desde época precolombina, como lo atestiguan las imágenes en cerámica y textiles, así como los propios objetos procedentes de contextos prehispánicos.²

Asimismo, los cronistas españoles y mestizos narraron con detalle las costumbres, las ceremonias y las fiestas de esa época. Garcilaso de la Vega destaca que en el Collao «tañían los indios collas, o de su distrito en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par». Por su parte, Bernabé Cobo relata: «Encontrándome una vez en la provincia del Collao, durante la procesión de Corpus Christi pude contar cuarenta danzas distintas, en las cuales se imitaban las costumbres, cantos y pasos de las tribus indígenas a las cuales habían pertenecido.» Policarpo Caballero, investigador cusqueño, dice al respecto: «¡Cuarenta danzas distintas!

En un solo y pequeño pueblo. Contrasta con la insignificante cifra (que no llega a treinta) de nombres de cantos y danzas que hemos extraído de las relaciones de todos los cronistas.»

Estas manifestaciones demuestran que la región del Collasuyo, que circundaba al lago Titicaca, era pródiga en música y danzas. Es posible que desde entonces ellas conserven sus características esenciales.

Las antiguas melodías de estas danzas son generalmente pentafónicas, sin embargo también existen melodías tetrafónicas, exafónicas y heptafónicas. Sus modos dominantes son afines o compatibles con modos menores, aunque también hay melodías compatibles con modos mayores. Dada la variedad de danzas existentes, la música se caracteriza por una gran diversidad de pies rítmicos. Generalmente tienen varias «mudanzas» o escenas dentro de la misma danza, cada una con melodías propias. Estas suelen tener dos elementos estructurales o frases que se repiten, y a veces tienen una tercera que copia una semifrase anterior. Muchas melodías tienen un solo y muy sencillo elemento estructural. Algunas danzas son cantadas; los textos son muy bellos y principalmente de carácter erótico. Los instrumentos musicales usados son aerófonos acompañados por tambores o bombos. La métrica más frecuente es la de 2/4, a veces alternada con compases de 3/4 y en algunas danzas la de 6/8.





En el *Catálogo de la música tradicional de Puno*³, se transcriben mil novecientos cuarenta y dos melodías pertenecientes a doscientos treinta y cuatro danzas de Puno. Lamentablemente, ciento treinta y una danzas están extintas o en proceso de extinción.

Danzas de chaku

Los *choqelas* y *llipipulis* son las danzas rituales aimaras más importantes, y seguramente las más antiguas, relacionadas con la caza de camélidos. Tienen una importante connotación mágico-religiosa: el cronista Joseph de Acosta decía que los *choqelas* se consideraban descendientes o protegidos de *Chuki-Illa*, el dios del Trueno. Por su parte el padre Ludovico Bertonio los considera como «gente cimarrona que vive en la puna, sustentándose con la caza». La danza está vigente en las provincias de Puno, Collao, Chuchito y Yunguyo.

Ambas danzas son similares y la diferencia radica en que los segundos usan *llipis*, que son unos palos largos adornados con tejidos multicolores y que llevan en las puntas aves disecadas como símbolo totémico. Los *llipis* son llevados por muje-

res y están unidos por cintas para formar una especie de cerco circular con el que acorralan a la presa. La danza tiene varias escenas o mudanzas: el inicio del viaje hacia la cordillera, la cacería misma, el retorno, el *jaima* o relato de las peripecias del viaje que hace una anciana, la *ahuicha*, y finalmente culmina con el *kacharpari* o despedida.

Alberto Cuentas Zavala menciona que los lupaças —legendaria tribu preíncica que pobló el sur del lago Titicaca— veneraban al *puli* o *luli* (colibrí andino). En la zona quechua el *pulipuli* es una danza de *chaku* para cazar parihuanas (flamencos andinos) y otras aves lacustres. Su radio de influencia se extiende a las provincias de Lampa, Melgar y Azángaro⁴.

Danzas de carnaval

La fecha movable de los carnavales coincide con la floración de las papas y otros tubérculos en las chacras y el campesino puneño celebra este acontecimiento con alegría. Los conjuntos de bailarines se desplazan entre los surcos de las papas en flor, y también por la ciudad, con sus trajes multicolores, acompañados por música alegre y entonando cantos en los

que muestran su gratitud por los dones recibidos. Ellos van acompañados de los ancianos que tienen un papel especial en el *pago* a la tierra⁵.

En el carnaval de Acora, los compases finales de cada elemento estructural de la melodía culminan con un grito agudo que lanzan las mujeres que cantaron durante la danza, mientras los varones ejecutan la música en *lahua kumus* o flautas construidas en troncos de cantuta, la flor emblemática del altiplano.

En la provincia del Collao y en el distrito de Acora se baila tres danzas muy semejantes en música y evoluciones, que solo difieren en la vestimenta: la *chaqallada*, sin mayores adornos; el *qahuirí*, con trajes de fiesta; y el *mari*, en el que llevan una banda bordada multicolor que cubre desde el pecho hasta las canillas del bailarín.

El *huapululu* es una danza de carnaval de la provincia de Lampa. Los personajes principales son los *jañachus* (macho, jefe de una tropa de vicuñas) que cuidan a las mujeres que bailan al son de *pinkillos* o quenás, acompañadas del *toqoro* (*pinkillo* grande que emite sonidos graves, en peculiar juego contrapuntístico). En la misma provincia, el carnaval de Palca se

◀ Fig. 3. *Chita señalacuy* de la provincia de Melgar (una de las formas que deriva de «qhajchas de Orurillo»).

▼ Fig. 4. Carnaval de Arapa de la provincia de Azángaro.

distingue por la vestimenta y la danza misma que es más pausada. Mientras bailan, las mujeres emiten sonidos semejantes al que produce la llama cuando pasta.

En la provincia de Azángaro destacan el carnaval de Arapa, en el que los bailarines exhiben hermosas *ch'uspas* (bolsas para llevar la coca), el *phujllay* de Santiago de Pupuja, los carnavales de Chupa y de Licas. En la provincia de Melgar, el carnaval de Orurillo y en Huancané, el de Moho, los carnavales de Cabana y Huatakita en la provincia de San Román, así como los de Sandia, Patambuco y Cuyucuyu en la provincia de Sandia.

¡Huiphay! es una exclamación de euforia que lanzan los varones en la danza de la *huiphala* o de la alegría, en la que las

mujeres cantan los versos principales. Es una de las más difundidas en la región quechua, principalmente en las provincias de Azángaro y San Antonio de Putina, aunque se ha extendido a algunos distritos de Melgar y Lampa. Curiosamente, existe la *huiphala* aimara o *huiphalita* en la provincia de Huancané. Su métrica es de 2/4.

El traje de fiesta es de color claro y se agitan banderas blancas al son de la música que es ejecutada en quenas agudas y pequeños tambores. La *jallucha*, de ritmo diferente (3/4), se intercala entre las melodías de *huiphala*. Una danza muy parecida a la *huiphala* es la *unucaja*, acompañada por tambores pequeños llamados *unucajas* (cajas de agua).

Los *qhaperos* y los capitanes son danzas protagonizadas por jinetes a caballo; son estampas costumbristas en las que los personajes muestran lujo y ostentación. Los *qhaperos* de Lampa le dan una connotación patriótica, pues los jinetes imitan a soldados que lucharon contra los chilenos. En ambas danzas se alternan las quenas travesas nativas con cornetas de hojalata, sin llaves, hechas artesanalmente.

Los tucumanos, llamados también mulamulas, majeños o argentinos, son danzas de los arrieros que llevaban sus productos de feria en feria hasta la Argentina, de donde trajeron las famosas mulas tucumanas. Es una danza de varones, muy viril, en la que





◀ Fig. 5. «Llameritos de Cantería» de la provincia de Lampa.

▼ Fig. 6. Damas de la Danza nativa «Satiris o Yapuchiris» del distrito de Acora.

▶ Fig. 7. Carnaval del centro poblado de Jayllihuaya.

▶ Fig. 8. Danza de carnaval, del distrito de Acora.

tinias y mistura, perforando sus orejas en las que colocan aretes hechos con hilos de lana trenzados.

Danzas agrícolas

Las acciones de barbechar, desnuzar los terrones (*kkurpas*) con mazos (*kkupanas*), roturar, aporcar y sembrar (la mujer introduce la semilla en el hoyo hecho por el varón, con la *chakithajlla* o azada con rejón) son representadas por danzas como los *satiris*, *llamayuris* (escarbadores) y *yapuchiris* (labradores). La versión quechua es el *tarpu* (sembrar). Bernabé Cobo refiere que el *haylli* era una danza de los labradores, que acuden a ella con sus herramientas, los hombres con sus *tacllas* (rejones) y las mujeres con sus *atunas* de palo

golpean rítmicamente el suelo con sus botas «rozadoras».

Qqajhchas es la danza emblemática de la provincia de Melgar, con algunas semejanzas con la *huiphala*, en la que remplazan la bandera blanca con los *huich'is*, que son hondas tejidas de lana que hacen restallar en momentos oportunos. Es una danza muy alegre y de melodía hermosa.

Novenantes es una danza casi desaparecida, que se baila solamente en las provincias de Melgar y Carabaya, relacionada con las novenas del rito católico. Su música tiene una sincopación especial.

Danzas pastoriles

Llameritos es la danza quechua de los pastores de llamas, en la que jóvenes de ambos sexos, luciendo un sombrero de dos picos característico, bailan con pasos cortos, simulando arrear llamas con un *huich'i*. Se baila en Ayaviri, Lampa y Puno.

Llamaqati (arreador de llamas) y *uyhuaqati* (arreador de otros animales) son danzas pastoriles quechuas muy parecidas, con melodías muy sencillas. Los *ahuatiris* son la versión aimara de estas danzas.

Los *chuhuiris* hacen la danza ritual de la marca del ganado que se realiza durante la cosecha. Para ello adornan a ovejas, llamas y alpacas con serpen-





a manera de azuela de carpintero, con las que quebrantan los terrones y allanan la tierra.

Los *torotoros* de Lampa simulan roturar surcos en la chacra, con una yunta de toros. *Tintihuakas*, la versión aimara de esta danza, se presenta principalmente en Yanake, parcialidad a orillas del lago, en el distrito de Acora.

Cebada huajhtay, *ichu huajhtay* y *cebada rutuy* son danzas quechuas, principalmente de la provincia de Lampa. La simulación de las dos primeras se hace con un palo curvado en un extremo y golpean para separar el grano de la paja o para ablandar el *ichu* (paja brava de la puna) con el fin de hacer soguillas, esteras y objetos de adorno. En la tercera danza simulan segar la cebada con una hoz.

Virgilio Palacios Ortega



Danzas imitativas

Chunchos es una danza que parodia a los habitantes de la selva. En cada lugar tienen diferentes mudanzas, con ritmos y melodías diferentes, algunas de aire marcial y otras similares al huayno andino pentatónico. El traje es adornado con plumas de variados colores, llevando los varones un arco y flechas. En las provincias de Sandía y Carabaya se baila también los *chunchos* de Yahuarmayu y *chunchos* de Eskilaya, con poca ropa y adornados con plumas de aves selváticas. En la provincia de Chuchito se baila los *chunchos* de Juli, versión aimara de esta danza.

El *qqellu ppesqo* (*qqellunchu* o canario silvestre) es una danza de la provincia quechua de Lampa en la que

los niños imitan a esta avecilla y son perseguidos por cazadores provistos de escopetas que simulan matarlos; intervienen los *kkusillos* o bufones que espantan a los cazadores.

Ttika ttika es una hermosa danza de la provincia de Lampa, única en todo el Perú, que alude a la puya raimondi. La vestimenta está confeccionada con las hojas largas y espinosas de esta planta emblemática de Lampa. La música es ejecutada con zampoñas.

Turcos y pantomimos son danzas ejecutadas en Lampa solamente por varones, quienes imitan a militares españoles. Los pantomimos visten trajes más elegantes que los turcos que son extravagantes; las evoluciones de los primeros son más discretas ya que los segundos



9

imitan ridiculizando. Los bailarines portan espadas o sables que sacan a relucir en la mudanza del combate.

Mallkku kondoriri es una danza de Desaguadero en la que imitan al cóndor tanto en la vestimenta como en la danza, pues simulan el vuelo de esta ave agitando los ponchos negros. Las mujeres pegan lana blanca sobre su traje negro simulando que son copos de nieve.

El *puma tusuy* está relacionado con el puma, felino andino depredador del ganado. Los *chuchulayas*, danza quechua de la provincia de Melgar, llevan en su atuendo zorros, gatos monteses y otros animales disecados.



10

- ◀ Fig. 9. Hombre que representa al cóndor y niño que representa a la oveja o carnero en la danza nativa Condoriri del distrito de Desaguadero.
- ◀ Fig. 10. Damas de la danza nativa Condoriri del distrito de Desaguadero.
- ▶ Fig. 11. Danza nativa Rueda de la provincia de San Antonio de Putina.
- ▶ Fig. 12. Negritos de Qaqa, del distrito de Acora.



Danzas satíricas

El *machu tusujh* (baile de los viejos) es una danza quechua originaria de la provincia de Azángaro, que ridiculiza al viejo verde, gamonal o *misti* (mestizo abusivo), quien trata de demostrar seducción y virilidad en la danza. La indumentaria es estrambótica y consta de una levita raída y remendada, pantalón de dos colores diferentes para cada pierna y una notoria joroba en la espalda; bailan apoyados en un bastón retorcido de *qeñua* (árbol andino) que en determinado momento enarbolan haciendo alusión al falo. En otras provincias se conoce como *qopo qopo* o *siki siki* (*qopo* = joroba, *siki* = trasero). La versión aimara se denomina *achachi kkumu* (viejo jorobado). En Lampa se baila el *machupaya* (baile de viejas), que satiriza a las mujeres cruelmente, porque los danzantes son varones.





Chujchu (paludismo) es una danza de la selva de Puno, de la provincia de Sandía, en la que imitan al enfermo que sufre un ataque, temblando y retorciéndose en el suelo. La danza se reinicia cuando pasa la crisis.

Danzas con zampoñas

Sikuris es la danza más emblemática del departamento de Puno pues se baila en todas sus provincias y en todo el Perú. Su música tiene una sincopación especial y se caracteriza por expresar sentimientos viriles de fuerza y vigor. La ejecutan con zampoñas en la modalidad de alternancia y complementación entre el *ira* y el *arca*. Los *sikus* van acompañados por varios bombos.

El conjunto de ejecutantes del *siku* que acompaña a la diablada puneña se conoce como *sikumorenos* o *sikuris* de un solo bombo. La música tiene un ritmo característico, sincopado, y es ejecutada en zampoñas, instrumento tradicional. Sin embargo, el traje oficial de la danza es el de torero, incorporado por los españoles.

Los *sikuris* de un solo bombo y los de varios bombos tienen distintas melodías que ejecutan durante la danza, como la introducción, las dianas para celebrar al-

gún acontecimiento importante, las marchas que acompañan a las procesiones o las entradas de ceras y el *kacharpari* que es la melodía de despedida.

Música y danzas mestizas

Son aquellas que generalmente usan instrumentos musicales traídos de España (mandolinas, guitarras, arpas, violines, acordeón e instrumentos de viento) y trajes de luces. Por ejemplo, la marinera y pandilla puneñas usan trajes convencionales mestizos y son acompañadas por estudiantinas de cuerdas también mestizas. Existen algunos conjuntos tradicionales que se acompañan con bandas de músicos y que además han cambiado sus trajes por trajes de luces, pero conservan la melodía tradicional.

El huayno puneño es un género muy importante que originalmente tenía melodías muy hermosas, sin voces solistas. Posteriormente se incorporaron cantantes varones o mujeres y dúos mixtos. Cuando una estudiantina acompaña a una pandilla puneña, el huayno se convierte en huayno pandillero. Recientemente se han incorporado voces que acompañan a la pandilla con textos adecuados.

La diablada puneña

Es una danza colectiva, ritual y mestiza que se baila en las urbes. Enrique Cuentas Ormachea dice que «el indígena no repudia al Supay sino que, temiéndole, lo invoca y le rendía culto para evitar que le hiciera daño»⁸. La vestimenta de la diablada puneña tiene clara influencia española, con trajes adornados con bordados de hilos dorados o plateados, recamados con pedrería. La música es ejecutada con *sikus* nativos y bailan mestizos y cholos, aunque últimamente se han incorporado personajes de clase media, empleados, profesionales y también autoridades. Su ámbito de influencia abarca todo el departamento de Puno.

Según J.E. Fortun, la diablada es una danza masculina mimética, en la que el bailarín pretende identificarse con el demonio y a la vez recrear al público espectador. En 1962, José María Arguedas vio la presentación de esta danza en los teatros Segura y Municipal de Lima, por el elenco de APAFIT y el Centro Musical Theodoro Valcárcel: «El público deliró con esta danza en que las luces y colores de los trajes, la multiplicidad de los símbolos, la coreografía y la música se conjugaron en un juego permanente que nos cautivó». Y añade: «Es la danza más espectacular, de las más simbóli-

◀ Fig. 13. Sikuris de la zona aimara.

▼ Fig. 14. Pandilla puneña. Baile de carnaval, cerrito de Huacsapata, Puno.

cas, en la que los personajes lucen los trajes más brillantes y múltiples»⁹.

Los personajes principales son los diablos mayores llamados caporales, que son los bailarines de mayor talla y que lucen una larga y elegante capa, pechera, una faja ancha y en la cintura un faldellín, todos bordados con hilos plateados y dorados, adornados con pedrería. Los diablos menores o de comparsa no usan capa. Las *china* diablitas o *china supay*, representadas por un varón, llevan una careta sonriente con pequeños cuernos y culebras en el rostro, que traduce la tentación pecaminosa¹⁰.

Completan la comparsa de bailarines las llamadas «figuras», entre las que destacan el Viejito, que representa a un personaje virreinal, con levita finamente adornada, peluca canosa y sombrero de paja, que se desplaza lenta y

señorialmente, y el arcángel que lleva flamígera espada curvilínea en la mano derecha y reluciente casco metálico en la cabeza. Los otros personajes son animales como el león, gorilas, osos, jirafas, etc. Ellos desarrollan la danza asumiendo las características del personaje al que representan.

La principal diferencia con la diablada de Oruro es que ésta usa instrumentos de viento traídos de España, que ejecutan una música que no posee las características de ninguna danza ancestral o tradicional andina.

La pandilla puneña

Es la danza mestiza que se presenta en carnavales. Al bailar el huayno pandillero, las parejas deslizan los zapatos y botines casi a ras del suelo, a diferencia de otras regiones en las

que el paso del huayno es normal o son pequeños saltos o zapateo. Además, es característico cojear sobre el pie izquierdo, modalidad introducida por el bastonero Agustín Ávila que era cojo.

Como parte de su tarea de evangelización, los primeros sacerdotes españoles enseñaron a los nativos a tocar los instrumentos de cuerda que trajeron. Los trovadores y juglares de los siglos X al XIII, y luego las tunas universitarias, fueron precursores de las estudiantinas. Según Américo Valencia, en 1896 se fundó en Puno la primera estudiantina, que adoptó el nombre de «Progreso Musical» y fue dirigida por José Ignacio Molina; posteriormente destacaron las estudiantinas del Colegio Nacional San Carlos y del Seminario San Ambrosio y la Filarmónica Puno, dirigida por Rosendo Huirse y Alberto Rivarola.





En la *Revista del Instituto Americano de Arte de Puno* del año 1971, aparece un ensayo de Julián Palacios Ríos titulado «Montesinos, su estudiantina y las pandillas» que relata la forma como en 1906 don Manuel Montesinos fundó su legendaria estudiantina y formó la primera pandilla, que dio inicio a esta hermosa tradición del departamento. Relata allí que en los salones se bailaba el aguanieve, la cuadrilla de lanceros, *shotís*, mazurcas, valeses, etc. En el campo, la fiesta colectiva del *ayllu* era el *qhapajh raymi*, que se celebraba con alegría, y en la que se constataba la madurez de las papas (*jatha katuña*) y era la ocasión para separar y marcar las *ankutas* o ganado que cumplía un año. Esta fiesta colectiva se convirtió en los innumerables carnavales o *anata* que se baila en todas las parcialidades puneñas. En el mencionado ensayo se identifica a los integrantes de la estudiantina y se relata la forma en que se vivía el jueves de carnaval que poco ha cambiado desde entonces; también se describe cuando se bailó por primera vez la cuadrilla en compás de huayno pandillero en el aristocrático salón de un caballero prominente. «Esa estudiantina fue una escuela de arte peruano y de democracia», destaca el autor del ensayo.

Posteriormente, la pandilla puneña se organizaba casi siempre por iniciativa de las estudiantinas, asumiendo los directivos todos los costos.¹¹ El lugar de reunión era el cerrito de Huajhsapata

de romántica tradición u otro lugar aparente del campo, donde se degustaba viandas rociadas por licor. A la hora del crepúsculo las pandillas bajaban hacia la ciudad y desarrollaban la danza entre la Plaza de Armas, el parque Pino y las calles aledañas.

Esa danza está siempre precedida por la marinera puneña. Ambas se desenvuelven en una acción coreográfica compuesta de episodios o figuras coreográficas intercaladas, mostrando con movimientos armoniosos la sincronización con la música y la gracia y donaire desplegados, una verdadera exhibición de ballet.

Las voces de mando para el inicio de la pandilla o para el cambio de figuras las da el bastonero, que es el varón de la primera pareja, quien además de ser un eximio bailarín debe tener una voz potente. La estudiantina inicia la introducción para marcar el ritmo y predisponer al bailarín con los primeros compases que generalmente son una variación del tema musical predominante. A la voz de «¡Al pasito, aura!» empieza la danza y a medida que se desarrolla la música, cuando cambia la frase musical se cambia de figura.¹²

El traje de las cholitas consiste en una blusa de seda de color claro, un mantón de Manila sujeto con un *tupo* o broche, una pollera de vivos colores, botines de taco alto y un sombrero hongo. Los varones con saco negro y pantalón negro o

blanco, sombrero de paño negro o blanco de paja toquilla, llevan un mantón que le proporciona su pareja con el que cubre los hombros y a menudo parte del rostro para no ser reconocido.¹³

La música es el huayno pandillero que se interpreta en *legato* para expresar dulzura, arrobamiento y sentimiento amoroso. Su métrica es de 2/4 y el *tempo* es pausado, generalmente está en modo menor. Para finalizar, a la voz de «Remate, aura» del bastonero, la estudiantina ejecuta la introducción para que las parejas bailen el remate a su libre albedrío.

La marinera puneña

Se baila antes de la pandilla puneña, con las mismas parejas e igual vestimenta. Es también una danza de conjunto en la que los bailarines se forman en dos hileras, una de varones y otra de mujeres, frente a frente. La estudiantina inicia la introducción, mientras las parejas agitan los pañuelos hasta que al concluir la música el bastonero manda: «¡La primera, aura!» y se inicia la danza.¹⁴

La música tiene una métrica de 6/8. El tema tiene generalmente dos elementos estructurales, compuestos por dos semifrases que generalmente se repiten para preparar el remate en el que se baila con mayor vehemencia y soltura. Luego los bailarines se preparan para iniciar la pandilla puneña.

El huayno puneño

La música del huayno puneño tuvo su origen en las melodías tradicionales ejecutadas en instrumentos nativos. Una de las fuentes principales es el *sikuri*: el músico puneño le adaptó un texto a la melodía tradicional, suprimió la sincopación y lo ensambló en un modo menor.

En el acompañamiento se usa el bordoneo ejecutado por guitarras y guitarrones, en un verdadero juego contrapuntístico¹⁵. Los otros instrumentos que componen una estudiantina para ejecutar el huayno son: mandolinas (primera y segunda voz), violines (primera y segunda voz), mandola y el acordeón (que originalmente fue el bandoneón o concertina). Recientemente se ha sustituido el guitarrón por el contrabajo y se ha agregado la trompeta porque al desplazarse la pandilla por las calles el sonido es insuficiente.

La otra fuente importante del huayno puneño es el *qqajhelo*¹⁶. El artesano nativo creó el charango o chillador (llamado así por su alta sonoridad y lo agudo de su tesitura), que era usado por el jinete cordillerano para acompañar las melodías varoniles y recias que entonaba mientras recorría riscos y pampas andinas. El charango tiene cinco cuerdas afinadas según la secuencia si – mi – si baja – sol – re, para las cuerdas a partir de la primera hasta la quinta. Así, con una digitación muy simple, logra un acompañamiento



16



17

armónico en el modo de mi menor. Al charango solitario se le agregó mandolinas y guitarras y así nació el huayno rebelde, inconforme y altivo. Rodolfo Holzmann considera que con el charango se presentó el nivel de aculturación conocido como hibridización, que ocurre cuando un instrumento musical de origen extranjero se transforma en uno de uso tradicional¹⁷.

◀ Fig. 15. Mandolinistas de estudiantina, orquesta típica de la pandilla puneña.

▲ Fig. 16. Danzarines de la pandilla puneña, ejecutando la marinera.

▲ Fig. 17. Pandillas adornadas con serpentinas en la noche del carnaval.



◀ Fig. 1. *Sikuris* de la provincia de San Román de la zona de habla quechua.

▶ Fig. 2. *Sikuris* aimaras de la provincia de Huancané.

Organología del departamento de Puno¹

El universo tímbrico andino, abundante en colores instrumentales y sonoros, depara al estudioso un campo extenso de investigación. Su dimensión es considerable y rica. Lo es también la historia y el estudio de sus estructuras escalísticas, es decir, su organización musical propiamente. Ambos aspectos, uno de índole acústica y otro estética, trasuntan el espíritu del pueblo que los creó. Son el resultado del gusto particular de un grupo humano en perpetua búsqueda de la adecuación utilitaria de estos elementos. Y la prueba del nivel de sofisticación musical alcanzado.

En el devenir de su historia, el hombre andino experimentó con ritmos y sonidos vocales, primarios e imitativos de los fenómenos de la naturaleza circundante. Sosegó su fantasía y búsqueda de placer sonoros en el choque de elementos pétreos y orgánicos, materiales que podía

maniobrar con facilidad sin transformarlos para generar sonidos básicos.

Pero el uso de la madera, cañas y huesos de animales requirió de un proceso de sofisticación especial y del uso de herramientas apropiadas para su transformación en instrumentos musicales. Por el tipo de material, las cañas debieron de ser más fácilmente maleables que, por ejemplo, la madera. Tal vez por ello las flautas de pan en este material orgánico hayan sido de los primeros instrumentos en desarrollarse en sus versiones más elementales antes de alcanzar la madurez organológica de culturas posteriores. Las quenás halladas en Chilca, Lima, hace siete mil años, por ejemplo, debieron de ser posteriores a las antaras de cañas puesto que en su elaboración se requiere destreza en el manejo de materiales que imponían retos mayores para la definición de las formas deseadas y la

precisión en la ubicación de los orificios digitales que determinaban el material acústico a emplearse. La invención de la cerámica en el Formativo, originó un cambio técnico-organológico y estético profundo. Los timbres originados en materiales pétreos y orgánicos de los instrumentos musicales primarios se mezclaban con los timbres de los instrumentos confeccionados con la arcilla rígida al fuego, que es la cerámica. El uso del metal, en un devenir progresivo y lento en la evolución constructiva instrumental andina, multiplicó aún más este universo tímbrico del antiguo Perú.

Antecedentes musicales de la zona sur peruana

Cesar Bolaños, gran estudioso de la música peruana antigua y popular, al hacer un sistema clasificatorio de los diversos estilos organológicos e instrumentales del Perú antiguo, establece ciertas áreas en las que cree hallar un sello o impronta definido o predilección de uso sonoro. Estas áreas modélicas están inscritas, a su vez, en tres grandes zonas: nor andina, intermedia, y sur andina. El área que corresponde a nuestro estudio, la región Puno, corresponde al Área 5 en la zona sur andina, siempre según Bolaños, y comprende la franja que va de una línea imaginaria que se inicia en Lomas (Ica) y llega a Sicuani (Cusco) en Perú, hasta aquella que va de Copiapó (Atacama) en Chile hasta Salta (Salta), Argentina. En el lapso que va de 800 a.C. hasta el periodo

que coincide con la expansión inca (siglo XV), y basado exclusivamente en evidencia y observación arqueológicas, consigna algunos instrumentos característicos entre los que se hallan:

Trompetas (Qipa), de cerámica, comúnmente rectilíneas y cortas, como las de la cultura Pukara, al norte del lago Titicaca (800 a.C.-100 d.C.)

Flautas de pan o zampoñas (antara o siku), en quechua y en aimara respectivamente)

De varios tipos: en escalera convergente o W; en escalera simple; complementarias desglosadas; complementarias a la octava. De varios materiales: piedra, caña, madera.

- **Flauta de pan W** (en escalera convergente, es decir, con los tubos dispuestos simétricamente de mayor a menor tamaño delineando esta letra). Solo se tiene referencia de un ejemplar de piedra en Chuquisaca, en el Altiplano boliviano, pieza única que se relaciona con las *antaras* de ese tipo del Ecuador y la zona norteña peruana (culturas Jama-Coaque y Vicús, principalmente), aunque de menor antigüedad. Esta situación abre la posibilidad de un intercambio cultural entre dos zonas tan apartadas entre sí.
- **Flauta de pan en escalera simple.** Estas tienen el perfil característico originado por la disposición de los tubos en gradación, de los más grandes (graves) a los más pequeños (agudos).

Las mejor conservadas y sorprendentes son unas antaras de piedra con agujeros laterales que originan, al cerrarlos, modular las alturas de los tubos un semitono hacia abajo. Todas parecen estar influenciadas por la cultura Tiwanaku (500 d.C.)

- **Flautas de pan complementarias.** El diseño de estos *sikus* es en escalera simple. El concepto de complementariedad está referido a la alternancia de sonidos desglosados de la escala musical entre dos ejecutantes. También al refuerzo a la octava de una misma escala. De entre ellas las antaras de caña chiribaya (900-1100 d.C., Ilo, Moquegua), ocupan un lugar especial y son un aporte al desarrollo organológico de la zona sur andina, al presentar resonadores o pequeños tubos paralelos a los tubos principales más grandes que refuerzan los sonidos de estos a la octava superior. El clima de la región costeña en don-

de se desarrolló la cultura Chiribaya, lo mismo que su proximidad en el tiempo, han ayudado a que se hayan preservado estas cañas.

Silbatos, de cerámica y hueso. Los chiribaya tienen ejemplos de estos instrumentos. Los hay también de piedra, especialmente en el norte chileno.

Tambores, de madera, cerámica y hueso (vértebra de ballena). También indicios de pequeños timbales.

De igual manera son características las flautas longitudinales sin aeroducto, como las *quenas (qina)*, aunque el material de que estaban hechas no haya ayudado a su preservación. Por otro lado, en esta zona no se han encontrado restos físicos de flautas traveseras, aunque la presencia de estos instrumentos en el folklore actual puneño abre la posibilidad de su existencia en el pasado.



▼ Fig. 3. Banda musical compuesta por *pinkillos*.

▶ Fig. 4. Percusionista ejecutando los platillos.

▶ Fig. 5. Músicos de la zona de San Antonio de Putina. Danza nativa Rueda.

Instrumentos musicales en uso en el universo puneño actual

Puno es, de suyo, una tierra especialmente dotada para la creación sonora y dancística. La profusión de expresiones de este tipo se debe en parte a que en sus tierras han coexistido varias culturas o grupos étnicos que han heredado, y conservado, tradiciones, lenguas e idiosincrasias. El universo musical puneño es rico y vital. Tal diversidad de manifestaciones culturales y artísticas ha persistido hasta nuestros días. A diferencia de otras áreas en donde se han asimilado mayoritariamente instrumentos foráneos, en Puno se ha preservado mejor nuestro instrumental nativo. Es un ejemplo palmario de vigencia del universo tímbrico original andino. Virgilio Palacios, gran estudioso de la música puneña, en su *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*, destaca las referencias que de los instrumentos nativos hacen los cronistas de los siglos XVI y XVII. De entre ellos, el *siku* y el *pinkuyllu* o *pinkillu* (*pinkillo*) son los más mencionados y to-

avía ejecutados mayoritariamente en la región altiplánica. Tanto el Inca Garcilaso de la Vega como Guaman Poma de Ayala y Bernabé Cobo refieren y describen la singularidad musical de la región del Collao (o Collasuyo).

Dice Palacios: «la variedad de danzas... halla su explicación en que los campesinos puneños han creado para cada actividad comunal una o varias danzas con melodías diversas. Existen danzas para la caza (*Choquelas, Chaku huiphallas, Pulis*); agrícolas (*Tarpuy, Satiris, Llamayuris, Cebada huajhtay*); pastoriles (*Llameritos, Uyhuaqati, Toro cha'llay*); satíricas (*Machutusujj, Achachi kkumu*); imitativas (*Huaka huaka, Mallku kondoriri, Puma tusujj, Qqellu pisqo*); rituales (*Kallamachu, Ayarachi, Qhapu*); escenas costumbristas (Entrada de ceras, *Qhaperos*); y más».

Palacios distingue dos clases de música puneña: la mestiza (originada tras el contacto con la cultura hispana aunque de raigambre nativa, e interpretada con instrumentos de origen foráneo principalmente) y la tradicional, en la que

el elemento nativo está fuertemente marcado. Los conjuntos por excelencia de música mestiza puneña son las llamadas «estudiantinas» y las bandas de instrumentos de viento. La música tradicional puneña, en cambio, es interpretada por instrumentos nativos como el *siku*, *quena*, *quenacho*, *pinkillo*, *pito*, *toqoro*, *lawa kumu*, *tarqa*, *pututu*, *corneta*, *charango*, *bombo*, *tambor*, *unucaja* y *tinya*.

Clasificación de los instrumentos sonoros puneños

Tomando como referencia el ya clásico sistema de clasificación instrumental propuesto por Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel, daremos a continuación una breve lista de instrumentos músicos y sonoros en vigencia en el departamento de Puno. Hay que señalar que tras el contacto con la cultura occidental, los andinos conocieron instrumentos hasta entonces desconocidos por ellos. En cuanto a los instrumentos de viento la novedad fueron los instrumentos con embocadura a lengüeta simple (como en el caso del clarinete) o doble (como en el oboe). Otra novedad fueron las flautas de pico con aeroducto (lo característico de la región andina era sin aeroducto), cuya idiosincrasia fue adaptada para la construcción de sus propias flautas. Otra novedad en el campo organológico fueron los instrumentos de cuerdas que





eran prácticamente desconocidos en el mundo andino, a excepción del arco de boca o *kawka*, instrumento de posible origen amazónico que ha dejado rastros en Ayacucho y Moquegua. Estos instrumentos, tales como el arpa, la guitarra y el violín, fueron asimilados rápidamente por los constructores locales con características propias.

De acuerdo a su naturaleza acústica y constructiva misma, los instrumentos musicales pueden ser agrupados en cuatro grupos: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

Idiófonos

Estos instrumentos producen sonidos gracias a la rigidez y elasticidad de su material. La vibración del mismo instrumento por medio del golpe, pulsación o frotación origina el sonido. Si es generado por un golpe puede ser directo o indirecto. El golpe directo, a su vez, puede ser de entrechoque o percusión. Dentro de los primeros se encuentran los platillos, muy usados en los *Sikumoreños* y en las bandas de música en los centros urbanos como Puno, Huancané y Lampa.

Otros idiófonos de golpe directo, esta vez de percusión, son los palos y vasos de percusión. Dentro de los primeros los bastones de ritmo como la vara de

alcalde (en Lampa y Puno) y el triángulo o *cinisko* (en Lampa principalmente), y dentro de los vasos de percusión encontramos campanas independientes colgantes, como el *cencerro* (Chucuito, Puno).

Hay también idiófonos por golpe indirecto por sacudimiento, como los sonajeros. De entre ellos se puede mencionar a los sonajeros de calabaza, como en la danza *Llameritos* de Lampa; y a los cascabeles colgantes cosidos al traje de los danzantes de varios de los bailes populares que se practican en el departamento. También se pone en esta categoría a las espuelas como en la danza *Tucumanos*. Igualmente a las matracas.

Membranófonos

Son aquellos instrumentos musicales en que una o más membranas, por estar fuertemente estiradas, producen sonidos cuando un agente las pone en vibración. En el Perú se han encontrado membranófonos de golpe directo. El nombre genérico para los tambores en el antiguo Perú fue *wankar*. Sus dimensiones eran varias. Estaba hecho comúnmente de un tronco hueco con cuero de animal tensado que cubría los dos extremos. Al tamborcillo o pandero de doble membrana se le llamaba *tinya*. Se la percutía con una sola baqueta.

Estos dos instrumentos son análogos a los bombos y tambores actualmente en uso en el altiplano contemporáneo. Otro membranófono nativo puneño es el *unucaja* o *unutinya*. Es un tipo de *tinya* de madera o, más rústicamente, de tronco ahuecado, con pequeños palitos (llamados *charchas*) en el parche inferior que vibran al golpearse el parche superior, lo que le da una sonoridad característica. Las danzas más amestizadas usan tambores occidentales con dos baquetas y bombos importados.

Cordófonos

El único cordófono ampliamente difundido en Puno es el *charango*, creación andina que toma como modelo la guitarra occidental. Es de ejecución digital pero también se ejecuta con plectro. Sus cuerdas son de tripa. El más común es el de cinco juegos de cuerdas pareadas con una caja plana de madera como resonador. Si la caja de resonancia es el caparazón del quirquincho o armadillo se le denomina *kirkinchu* o *kirki*. El «*chillador*» es otro *charango* más pequeño que debe su nombre al efecto que produce sus cuerdas de alambre. Tiene la misma afinación que el *charango* y el mismo número y disposición de cuerdas. También su área de difusión. Acompañan



al *Qajelo* y a la *Qashua de Capachica* principalmente.

De los cordófonos occidentales que han sido asimilados por la cultura local, el violín, la mandolina, y la guitarra son los que más han tenido acogida. Estos instrumentos, lo mismo que el *charango*, son típicos en los conjuntos ciudadanos conocidos como «estudiantinas». La bandurria, el requinto y el guitarrón son otros instrumentos de cuerdas practicados en el departamento aunque menos populares que los anteriores.

El arpa, en cambio, no ha tenido el uso mayoritario que sí tiene en la zona central peruana, por ejemplo.

Aerófonos

Instrumentos cuyo sonido se produce por la vibración del aire en un tubo. Los aerófonos prehispánicos fueron básicamente sin aeroducto.

La zampoña es, seguramente, el aerófono más difundido y característico en la región puneña. Tiene diversos nombres: *antara* es el nombre quechua, *siku*, el aimara; también se le conoce como *phusa*. Las evidencias arqueológicas y referencias de los cronistas de la Colonia, indican que es un instrumento de larga data. Los vicús, moches en la zona norte y, especialmente, los nazca y chiribayas en el sur, han sido los principales constructores de este aerófono. De estos últimos se

han encontrado restos arqueológicos tangibles por haberse construido en materiales no perecibles como la cerámica, o por las condiciones climáticas de los lugares en que fueron utilizados. También por su proximidad en el tiempo, como en el caso de los chiribaya. En cambio conocemos de la existencia de estos instrumentos en la región norte por la iconografía que los presenta claramente en rituales y actividades cotidianas. Antiguamente confeccionadas de caña, cerámica, hueso (humano y animal), piedra; son hoy, sin embargo, principalmente hechas de caña de *chullko*, una caña que se encuentra en la ceja de selva. Los tubos son cerrados en su extremo distal o inferior. Pueden ser de una o dos filas (con resonadores o sonidos a la octava superior), y son mayormente de uso colectivo y complementario. Para la alternancia de sonidos de la escala musical característica de esta zona, se usan dos *sikus*: el primero *ira* (la fila que conduce, y que tiene la tóni-

ca del ámbito tonal en que se mueve la melodía); y el segundo *arka* (la fila que sigue). Los *sikus* tienen varios tamaños cuyos nombres varían de acuerdo a la danza que acompañan y a la ubicación geográfica. Son de seis y siete tubos principalmente. Cuando no tienen la forma característica en escalera (*chaka siku*) sino una rectangular, se les llama *tabla siku*. Las danzas principales que usan los *sikus* o *antaras* son los *Sikuris*, *Sikumorenos* y *Ayarachis*.

Las *quenás* (*qina*), antiguamente denominadas *quena-quenas*, son flautas sin canal de insuflación, como las zampoñas, usualmente de seis orificios. Se fabrican de palo de cantuta o cañas cilíndricas. El nombre del instrumento cambia no solo por su tamaño o morfología sino también por su uso. En Chucuito a las *quenás* de seis orificios y de caña *chaya* se les llama *chaqallu*. El *Quenacho* es otra variedad: hay de cinco y seis orificios, esta última de sonido más grave. El *quenali* se usa para la danza *Quena-quena* y *Pulis*.





8

En cuanto a las flautas transversales (o traveseras) se cuenta al *pito*. Estas son flautas sin canal de insuflación, al igual que las *quenás* y los *sikus*, hechas en caña cilíndrica, de seis y siete orificios, abiertas (en su extremo distal) y de medio tapadillo (o semiabiertas) también en el extremo inferior o distal. Se usan para acompañar danzas de carnaval y alusivas al matrimonio; también para los *Qaperos*.

Hay además flautas con canal de insuflación interno; aisladas, o sea, de un solo tubo; de embocadura en forma de pico (se les llama por eso flautas de pico), entre ellas el *pinkuyllu* o *pinkillo* (*pinkillo*). Guaman Poma de Ayala menciona el instrumento reiteradas veces. En Puno se le conoce más como *pinkillo*. Son por lo general hechas de caña (también se les hace de plástico actualmente). Pueden ser abiertas o semiabiertas en el extremo distal del tubo. Los hay de cuatro a siete agujeros. Si se les toca con una sola mano, por tener en la mano derecha un instrumento de percusión, tiene solo tres agujeros. Tiene varios tamaños y los nombres difieren de acuerdo a su ubicación.

La *tarka* es otra flauta de pico, de igual idiosincrasia que el *pinkillo* pero comúnmente hecha de madera de naranjo. Tiene forma octagonal e incluso hexagonal. De cinco o seis agujeros. Su área de vigencia va de Sandía a la región Colla. También se le conoce



9

como *koana*. Muy características son las *tarqueadas* de carnaval y otras danzas agrícolas aimaras en superposición de quintas paralelas.

El *toqoro* (*tuquru*) es un instrumento de parecido mecanismo a los anteriores. Es una flauta de pico hecha de caña *toqoro* (de ahí su nombre); mide de ochenta a noventa centímetros. Esta mayor dimensión le da un sonido más grave. Tiene cinco agujeros (excepcionalmente cuatro), solo en la cara anterior del instrumento. El tubo es de mediotapadillo (parcialmente abierto) en su extremo distal. Se le conoce en Azángaro, Lampa y San Román.

También se conocen trompetas naturales (sin mecanismo para cambiar la altura del sonido) sin boquilla, como los *pututus* (*pututos*) hechos de un solo cuerno de toro cortado en su extremo más delgado. Excepcionalmente presentan embocaduras añadidas. La *corneta* es una trompeta rústica de hojalata o cobre sin llaves. Es usada en la danza *Qaperos*.

Nuevos usos (a manera de conclusión)

Este patrimonio instrumental andino ha visto nuevas posibilidades de desarrollo en el ámbito académico peruano. Theodoro Valcárcel Caballero (Puno 1896-Lima 1942) fue tal vez el primer compositor en usarlo en sus estampas del ballet *Suray Surita*, para piano solo

e instrumentos nativos opcionales: *chil-chil*, *wankar*, *tinya*, *aylli-quepa*, *toqoro* (1939), aporte fundamental a la creación de un lenguaje musical auténticamente nacional en su forma y contenido, abierto a los hallazgos sonoros de su tiempo. Edgar Valcárcel (Puno 1932-Lima 2010) ha escrito, a su vez, el Cuento Sinfónico «Zorro Zorrito» (Homenaje a Prokofiev) (1991), para narrador, coro de niños, zampoñas y orquesta; y la cantata «Ojos Azules» (1992) para narrador, coro de niños, zampoñas y orquesta. Estos compositores, entre otros, han propuesto y defendido la vigencia de la herencia instrumental y estética del antiguo Perú.

◀ Fig. 6. Músicos acompañando la danza de K'ajelo de Pichacani.

◀ Fig. 7. *Sikuris* aimaras de Huancané.

◀ Fig. 8. Músicos aimaras con *tarka*.

▲ Fig. 9. Músico tocando el *toqoro*. Qhashuas de San Sebastián de Juliaca, provincia de San Román.



Índice

1. *La Pietá de Lampa*. Los visitantes de Lampa, conocida como la ciudad rosada por el bello color de sus paredes y techos, se sorprenden al conocer que un pueblo tan pequeño y remoto abrigue dos copias del famoso grupo escultórico de *La Pietá*, esculpido en mármol por el renombrado artista italiano del renacimiento Miguel Angel Buonarrotti, del cual no existen más que ocho réplicas exactas en todo el mundo. La historia que está detrás de este acontecimiento refleja tanto la astucia como el amor de uno de sus ciudadanos por su tierra, quien quiso embellecerla, remodelando su plaza de armas así como su catedral, dotándola de un osario y mausoleo para los vecinos notables y los lampeses que yacían en el cementerio de al lado, y de una copia de una de las obras de mayor belleza y perfección de la historia del arte. Enrique Torres Belón, ingeniero minero acomodado, natural de la ciudad, centrado en lograr su objetivo, no reparó en los obstáculos ni en las formalidades del caso y más bien percibió la oportunidad que le brindaba el hecho de que una de sus hermanas fuera monja y trabajara en el Vaticano, y luego de escribir una carta solicitándole al Papa Juan XXIII que autorizara se efectuara una réplica de la sublime escultura, le pidió a la religiosa que se la diera al Pontífice, quien generosamente, y para suerte de los puneños, accedió a vaciar una copia en yeso y enviarla a este pueblito perdido del sur del Perú. El proyecto original de Belón era coronar la cúpula del mausoleo en la que se construyó el osario con esta pieza, pero la copia de yeso resultaba muy pesada por lo que hicieron otra de aluminio, la cual ocupó el lugar de la primera, mientras que la segunda fue colocada en el municipio de la ciudad. Este hermoso gesto del Papa Santo parecería ser uno de sus milagros no solo por habernos concedido con él, el privilegio de albergar esta hermosísima imagen del Cristo yacente en brazos de su madre en nuestra tierra, sino por ser un acto al parecer predestinado a preservar dicha imagen para las generaciones futuras. El 21 de mayo de 1972, el geólogo australiano de origen húngaro Laszlo Toth, reconocido enfermo mental, golpeó con un martillo el rostro y uno de los brazos de la virgen de *La Pietá*, causándole un grave daño. Entonces, los restauradores italianos pudieron recurrir a nuestras réplicas de la escultura para poder repararla lo más fielmente posible al original. Este hecho lamentable, que pudiera haber privado al mundo de poder contemplar la maravillosa obra de Miguel Ángel, visitada y admirada por

miles de fieles y amantes del arte cada año, y expresión de la más alta maestría, fue neutralizado en parte por el sueño de un hombre peruano y la generosidad sin límites de un Sumo Pontífice.

Introducción

Jorge Flores Ochoa

1. Manuel A. Quiroga, jurista, poeta y líder político, es autor de los versos del Himno a Puno. La música corresponde a Rosendo Huirse, prolífico compositor.

El lago Titicaca. Una ubicación privilegiada

Nicole Bernex

1. Algunos autores consideran que el lago de Maracaibo es el más grande de América del Sur; no obstante, otros afirman que es parte del mar por estar conectado mediante un estrecho de 54 km al golfo de Venezuela, y de allí al mar Caribe y el océano Atlántico.
2. Raimondi, 1983: 173.
3. Lorgeoux, 1981: 74.
4. Roche *et al.*, 1991.
5. CAF *et al.*, 1996: 3.
6. Boyse-Cassagne, 1991: 483.
7. *Ibid.*: 484 (representación española del lago Titicaca del siglo XVI, en la *Crónica del Perú* de Cieza de León).
8. Odriozola, 1872, tomo III: 136.
9. Dessalines d'Orbigny, 1945.
10. Cónsul General Británico en Bolivia de 1836 a 1839. Realizó el *Estudio sobre el lago Titicaca*, publicado en 1847, así como un informe sobre Bolivia. Obra custodiada por el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
11. Castelnaud, 1850; Weddel, 1853.
12. Agassiz, 1876 (N.S.) 11: 283-92; Agassiz y Garman, 1876 3: 273-278, 279-286, 349-359, 361-375.
13. Grabado por Erhard Frères, en 1893, París. Estudio monográfico del lago, bajo su aspecto físico e histórico por Rafael E. Baluarte, cartógrafo de la Sociedad Geográfica de Lima, colaborador o dibujante del mapa oficial del Perú del profesor Antonio Raimondi. <<http://nla.gov.au/nla.map-rm1387>>
14. Banco Interamericano de Desarrollo, 2009.
15. <http://es.wikipedia.org/wiki/Islas_flotantes_de_los_uros>
16. Basadre, 1893: 37-51.
17. Wirmann *et al.*, 1991: 61.
18. *Ibid.*: 65-67
19. En sus *Aportes para el estudio y la historia de Huarina*, Juan Mamani de la Cruz precisa de la siguiente manera los tres tiempos. El

Ch'amaxpacha corresponde a la aparición de la materia (Eón Criptozoico), formación de cerros, valles, lagunas y otros accidentes geográficos; el Qh'anapacha a la aparición de la vida (Eón Fanerozoico), formación de especies vivientes, hoy petrificados en las rocas paleozoicas; y el Samipacha a la aparición de la inteligencia (Era Cenozoica, período cuaternario, épocas Pleistoceno y Holoceno) y aparición del hombre. <<http://www.gam-huarina.gob.bo/docs/historia-huarina.pdf>>.

20. Gaita, 2002.
21. Tovar, 1991.
22. ALT Perú-Bolivia.
23. Roche *et al.*, 1991: 88.
24. Brack y Mendiola, 2000: 188.
25. Iltis, 1991: 193-198.
26. INRENA, 2005: 18.
27. Guerlesquin, 1991: 252.
28. Iltis y Mourguiart, 1991: 254.
29. Tovar Serpa, 2002: 49-50.
30. Acebey *et al.*, 2004.
31. Gobierno Regional de Puno, 2008: 109.
32. D'Achille, 1994: 311.
33. Vellard, 1991: 463.
34. D'Achille, 1994: 301.
35. Vellard, 1991: 454.
36. A inicios de la década de 1970, Jacques Yves Cousteau llegó a reportar anfibios de más de 50 cm de longitud.
37. Fontúrbel, 2003: 19-52.
38. Mientras el Congreso del Perú ratificó ambos instrumentos jurídicos, el Congreso boliviano argumentó que el condominio establecido afectaba la soberanía del país debido a que establecía restricciones para la utilización individual de los recursos hídricos y, en consecuencia, postergó su ratificación. A raíz de ello, los estudios quedaron encarpados durante más de treinta años.
39. Prosiguiendo con este esfuerzo, en 1986 el Congreso boliviano aprobó los instrumentos jurídicos suscritos con el Perú en la década de 1950, aceptando la tesis del condominio del lago y la ejecución de los estudios. En: <<http://www.bvsde.paho.org/bvsacg/fulltext/willi.pdf>>.
40. PNUMA, 2011: 76-77.
41. Fragmentación de hábitats, degradación de la tierra debida a la contaminación minera y de hidrocarburos, procesos naturales de salinización, crecimiento urbano no planificado, ausencia de gestión de las aguas residuales y desechos sólidos, pesca descontrolada, pesquerías y vulnerabilidad de la región ante el cambio climático.
42. D.S. 25652 del 14 de enero del 2000.
43. World Resources Institute, 2003.
44. PNUMA, 2011: 147.

Comunidades que viven en el lago y en torno al lago

Nicole Bernex

1. Son veintinueve los distritos que colindan y demarcan el lago. Por el Norte, los distritos de Conima, Moho y Tilali (San Pedro de Moho), así como los de Huancané, Pusi, Taraco y Vilque Chico (Huancané); y por el Oeste, los distritos de Acora, Amantani, Capachica, Chucuito, Coata, Huata, Paucarcolla, Platería y Puno (Puno), Ilave y Pilcuyo (El Collao), Desaguadero, Juli, Pomata y Zepita (Chucuito), y Anapia, Copani, Cuturapi, Ollaraya, Tinicachi, Unicachi y Yunguyo (Yunguyo).
2. Antes llamados secciones de provincia.
3. Por el Este, los municipios de Puerto Acosta, Mocomoco y Puerto Carabuco (Elidoro Camacho), Achacachi y Ancoraimos (Omasuyos), Copacabana, San Pedro de Tiquina y Tito Yupanqui (Manco Kapac), Pucarani, Laja, Batallas y Puerto Pérez (Los Andes); y por el Sur, los municipios de Viacha, Guaqui, Tiahuanacu, Desaguadero, San Andrés de Machaca, Jesús de Machaca y Taraco (Ingavi).
4. Ancanollo, Carancas, Chosecani, Comoquipa, Guitarrani Humiñani, Huajahui Collana, Huanucollo, Huayllahuco Lacasilla, Patani Carancas y Santa Cruz de Cumi.
5. Ticuyo, Catarine, Choquechagua, Huañacaya, Villa Blanca, Arboleda, Jachapampa Central, Chuallami, Mosco, Miraflores, Chua Chua, Ancaruyo Riva, Cala Cala, Challapata, Alto Mollo, San Sebastián, Huancani, Choque, Kentomarca, Chusmuyo, Tukahui, Huara Huara, Pilar, Molino Chocopampa, Jocco, Irujani, Canawa Pujru, Tasapa Patacollo y Ccacallinca.
6. Tasapa A, Amaya Samahue, Quilca, Camaqueñi, Isani, Machaca Huyo, Santa Cruz de Cajnajo y José Carlos Mariátegui.
7. Son: Ampatiri, Batalla, Buenavista Chacachaca, Challacollo, Chatuma, Chatuma Central, Huapaca Santiago, Huaycuyo, Huecco, Huincurani, Iscuani, José Olaya, La Merced, Lampa Chico, Lampa Grande, Lampa Putuma, Llaquepa Pampa, Rinconada, Sajo, San Isidro, Simón Bolívar, Sisipa, Takahua, Tambillo, Ticaraya, Tuquina y Villa Santiago.
8. Son: Ancoaque Quilcani, Carancani, Caspa Central, Caspa Collpajahuira, Caspa Yanampaca, Central Sorapa, Chachacumani, Challapampa, Chila Pucara, Choco Coniri, Chucasuyo, Cruz Pata, Cutini Capilla, Cutini Huarahuarani, Huaquina Zapijicane, Huerta Parque, Itapalluni, Japoco Choquellusca, Kaje, Moyapampa, Palermo Rio Salado, Pallallamarca, Pucara Sullicani, Quelloquelluni, San Carlos Huallatiri, San Francisco de Ancoaque, Sihuyay, Suancata Cani, Suancata Central, Suancata Villa Rinconada, Tisihua, Tisnachuro Vista Azul, Tonconi y Yacari Tisñachuro.
9. Doce caseríos tienen una población que fluctúa entre 160 y 407 habitantes. Los más pequeños son Ahuiri, Calacoto y Tacapisi (Tambuyo). Otros cinco tienen una población entre 200 y 270 habitantes, y son: Wecco, Ccacorco, Ccopani (Central), Amaquilla y Sucuihuincalla, y cuatro superan el umbral de los 300 habitantes (Huayllani, Taucamaya, Santa Rosa y el mayor, Quellamaya).
10. Santiago de Kollca, Canta, Calawinkalla, Santa Rosa, Mohocachi, Almirante Grau, Coani Grande, Alianza, Manco Capac, Pamaya (Central), Ñajturi y Vilurcuni San Cristóbal, y una importante población dispersa (1.344 habitantes).
11. Diecisiete localidades tienen una población que fluctúa entre 150 y 199 habitantes. Ellas son: Chocaque, Challiri, Santa Rosa Central, Poccona 25 de Julio, Progreso, Río de la Plata, Santa Rosa Sacacatani 2, Machachuyo, Espiritu Santo Mulluni, Koye Pampa, San Roque, Sanguira Nueva Bellavista, Calampuni, San Martín, Korcori, Choquechaca, Jurana Yanapata y Queñuani Central. Otras veintidós cuentan con 200 a 299 habitantes, y son: Chambi Quimsa Cruz, Sanguira Machacuyo, Chamajahuira, Choquechaca Central, Chacapa, Caninsaya, Santa Rosa Sacacatani 1, Aynacha, Puerto Tapoje, Sanguira Central, Copapujo Central, Karacotaña, Imicate, Bellavista, Yacachi, Alfonso Ugarte, Pajana San Agustín, Tuncasi Chinumani, Poccona Sumapujo, Hunumani y Chambi Santa Cruz. Otros siete caseríos tienen una población entre 309 y 425 habitantes, y son: Villamar Aychuyo, Ingave, Kehuari Ocallasi, Jancopujo Chinumani, Central Aychuyo, Callacami Aychuyo y Kily Yanapata.
12. Corpa Flores, Yacango Central, Chingani, Catamuro Ii, Kanaqui, Chiaruyo Vincuniri, Queacachi (San Juan de Queacachi), Chucaraya, Corpa Maquera, Yurucachi, Challapujo, Pacco Risalazo, Quecañamaya, Huilasipe, Jancocollo, Ancasaya, Mulla Fasiri, Huaycho Huilamaya, Jila Chata, Tamapaca, Jichucollo Antamarca, Simillaca, Camicachi, Maquera, Copacachi Ichunta y Catamuro I.
13. Unidas Jilata, Chila Collo, Colloco Huaychani, Pantihueco B, Alfaro, Mañazo, Laque, Alquipa, Paccha Cacapi, Ticuyo, Huarahuarani, Santa María, Challacollo, Pallallamarca, Jilacatura, Huaraza, Chocco Quelicani, Concahue, Compacazo, Cangalli Achatuyo, Villa Lopez, Coraraca, Jacha Yacango, Yaurima, Checca, Ancoamaya, Pichincuta, Siraya, Collata y Mulla Continhuco Hirpani.
14. Checachata, Vilca Chile, Ccaccata, Ocoña, Urani Marcacollo, Lacaya, Huancarani, Churo Maquera, Conchaca, Choque, Jarani y Sulcacatura I.
15. Compuyo, Collpalaya, Huariquisana, Quispe Maquercota, Santiago Chambilla, Jalluyo, Fora, Cancamaya y Tara.
16. Asquicha, Santiago Mucho, Vilcamaquera, Santiago, Cachi, Chasqui, Caña Maquera, Pucara, Yajacircatuyo, Chojña Chojñani, Conapi Sumariri, Vilcaturpo, Pacco Cusullaca, Machacmarca, Quety y Sancuta.
17. Chaullacamani, Santiago Thiri, San Pedro de Huayllata, Sacari Titicachi, Ticona Cusullaca, Callachoco, Maquercota, Sucano y Chipana.
18. Thunhuaya, Thunculaya, Pircó, Chacapata, Rinconada Chajana, Rosaspata, Imata, Progreso, Humatunta, Socca, Huilalaca, Silluni Hamaya, Titijo, Ccoraja, Ancacca, Cucho Esqueña, Sacari, Patapampa, Anocariri y Huilacaya.
19. Amparani, Huañosuro, Chila, Kemacco, Jachacachi, Yanaque Amaya, Aymahui Quenarire, Huancartinquihui, Quenafaja, Huaychani, Chaulluta, Ccopamaya, Ayrumas Carumas, Pilcuyo, San Carlos, Apacani, Lacachi, Suopatja, Marquiri, Huantacachi Chila, Ccacca, Mocaraya y Ccopamaya Huallatani.
20. Inclusive más importante que La Paz.
21. Inquincho Churo, Callanca (Churo), Raya, Luquina Chico, Huitto, Cusipata, Concachi, Yocata, Karana, Barco, Tajquina Calajahuira, Huayrapata, Luquina Grande, San Jose de Pucani, Potojani Grande, Tacasaya, Parina y Chinchera.
22. Cerros de Calahuine, Cancharani, Azoguine, Huayllane y Salcedo, entre otros.
23. Son: Marca Paque, Candile, Corisi, Joche, Pancha Pampa, Cajano Pata, Corte, Quialjachi Pampa, Moro Viejo, Chincherpampa y Quivillaca.
24. Son: Collana Lojera, Santa Cruz de Capara, Cojelaque Llantapata, Arroyo, Queata, Putucune Pata, Urcunimuni, Llachahuy, Angel Carata, Samuchaca y Almosanchi.
25. Chojela, Isañura, Panchitani, Taman, Campanario, Jorelaje, Pampilla, Marcon Uruni, Chilloa Copacabana, Villa y Chapa Karikunka.
26. Vallecito, Silicachi, Huarejon, Chifron, Carmen, Lucero, Santa María, Cantuta Wirtani, Collacachi, Collpa, Miraflores, Siale (Santa Cruz), Janjara y Toctoro.
27. Otras tres localidades están registradas por el INEI sin conformar un sector propio. Ellas son: Quinuapata Suyu, Huayrapata Suyu y Central Suyu.
28. Nonis, 1993: 56.
29. Santa Cruz, Teache, Chojela, Ahuallani (Jatun Ayllu), Cilse Canara, Chullunquiani, Sanluis, Patiati, Soraza, Muni, Chimpa, Ccorpa y San Mateo.
30. Puytucani, Pelicano, Tercer Sector Puquis, Occocha- Ramis, Suagachi (IV Sector), Yuntamuy, Puquis Primer Sector, Tuní Requena I Sector, Quechuate Occopata, Perensa, Farralleta, Chapinahuro, Vinogache, Titilaque, Kilo Capujata, Tercer Sector Sacasco San Miguel y San Pedro de Ramis (San Pedro).
31. Cariña, II Sector, Keallamin Tejemori, Pumañaña, Chillojen Segundo Sector Puquis, Zona Lago, Sullata, Jasana Yamura, Sorajon, Jachagani, Panchomacha, Huayrapata, Central Fojjen, Catallia (III Sector), Chillopata (V Sector), I Sector y Coano Ramis
32. Sector Marcapata, Rosario Central Azangarillo, Balsapata, Pampa Titihue, Primer Sector Cuyuraya, Vizcachane, Titihue, Chijuyo Huerta, Pata, Cotapata Yanaoco, Piata, Santiaguillo, Cucho Amaru, Quechaya, Antacahua, Caparaya, Central Jorata, Tumanta Jinchuyo, Calahuyo, Tiquirine Toteria, Cupisco, Kakachi, Chuquiaguillo, Pampa Yanaoco, Huarisani, Cucho Yanaoco, Pampa Amaru y Cohasia.
33. Sicta Iricuyo, La Libertad, Parahuaycho, San Jose de Quishuarani, Huijipata y Quejone.
34. Casani, Jacantaya Central, Kisper, Llaulli, Centro Mallcusuca, Nuñuni Ticani, Chujucuyo, Copohuyo, Jacha Pomaoca, Putina, Ticani, Lloquesani, Quiriquiri, Huancacucho y Pacchani.
35. Complejo arqueológico que presenta murallas, *chullpas* y habitaciones cuadradas en un área de 9.000 m².
36. Aguallani (Sub Central Totorani), Alto Huayhua, Anahuaya, Carmen De Machacamarca, Chacahuara, Chacacqui Primero, Chamacatani, Cozani, Colleracana, Cruz Pata, Jupani Chico, Jupani Grande, Millisia, Muelle, Orurillo Alto, Orurillo Centro, Orurillo Grande, Paquechani, Pichari, Piñani, Pococata, Pucarata, Puerto Acosta, Quilumblaya, San Jorge (Sub Central Muelle), Tagachi, Tahata, Tahuacuyo, Totorani, Wila Collo, Majalaya, Upata, Llacharapi, Pasuja Achuata, Pasuja Pampa, Puerto Belén Pasuja, Ullumata, Jupí Cotapata, Sallacuco (Sub Central Sallacuco), Chajana (Central Umanata), Centro Pallallani, Chualluma, Cotini Kakallinca, Cutini Kakallinca A, Cutucutu, Faluyo, German

- Busch de Quillihuyo (Sub Central), Hichani, Janco Marca, Jichuirí, Kacapi, Karani, Kollurani (Sub Central San Juan), Pacolla, Pampajasi, Pucara Pajchani, Quillihuyo, San Lorenzo de Tirajahua (Sub Central San Lorenzo), Santiago de Tirajahua, Ticata, Tirajahua, Umanata, Villa Ticata, Alto Chijini, Kellahuyo, Mullu Marka, Purapurani, Cachachique, Cala Cala, Tomoco Grande, Challapata Belen, Sacuco, Sañuta, Anaco, Iquipuni, Juppi Grande, Kellisa, Kojachi I, Parajachi Primero, Pusani, Tanavacas, Villa Futani, Viquiquisa, Jupi Calangachi, Calangachi Grande, Centro Calangachi, Villa Puni, Ojchi Tipula, Ojchi, Comunidad Pampa Thicuaya, Centro Belén, Jankho Uma, Jutipampa, Pujraca, Chiluni, Taypi Chiñaya (Central Chiñaya), Taypi Chiñaya, Río Chiluni, San Juan de Cancanani (Sub Central Cancanani), San Juan De Cancanani, Jajaya, Liji Liji y Taypi Murukarka.
37. Cacachi, Cavinchilla, Huajacia, Marca Hilata, Mollipongo, Ollajsantia, Villa Karcuyo, Achicoya, Caldera, Capahuaya, Chillcani, Chipo Chico, Chipuspuri, Chorobamba, Chuani, Comaptia, Coñata, Copusquia, Cuturhuaya, Cutusuma, Komucala, Lapihuaya, Llojllata, Lucruviri Chico, Lucruviri Grande, Mujsahuma, Paasani, Parety, Pasarani, Cruz Pata, Quirabaya, Quisani, San Jose de Toejoni, San Pablo, Santiago de Mejillones, Santiago Pampa, Sewenquera, Surani, Vicotoconi, Yawarquilla, Aguas Calientes, Centro Putina, Cojata Pampa, Huancatapi, Jhoko Pampa, Karcapunco, Kirihuate, Puerto Chaguaya, Quiascapa, Quilima, Santiago de Okola, Sisasani, Tilacoca, Umacuayo, Villa Cojata, Villa Molino, Saygua Pampa, Chejerico, Mirmapata, Wilajayo y Yaricoa Bajo.
 38. El nombre proviene de los apellidos de dos familias fundadoras de la localidad: Huanco y Layme.
 39. La escuela indígena de Warisata, Bolivia, vista por maestros mexicanos (1940) <http://yleri.crefal.edu.mx/biblioteca_digital/coleccion_crefal/rieda/a1993_1/adolfo_velasco.pdf>.
 40. Froilán Mamani Humérez. Santiago de Huata: Historia de una región del Titicaca. En: <<http://www.ifeanet.org/temvar/SII-ANT8.pdf>>.
 41. Lupalaya, Ojellaya, Silaya, Capurita, Calata Grande, Calata San Martín, Camacachi, Chicharro, Corihuaya, Huayllani, Isla Taquiri y Villa Amacari.
 42. Cachilaya, Collana Chico Chililaya, Ilanquichapi, Pampa Chililaya, Toquiriri, Belén Hayes, Cohachijo, Karapata Alta, Kenakahua Alta, Quenacahua Baja, Isla Suriqui, Paco Chachacoma, Supicachi, Cuyambaya, Cascachi, Cumana, Cuyavi, Isla Quehuaya, Isla Sucuto, Isla Tirasca, Pajchiri, Patapatani e Isla Parity.
 43. Cala Cala, Chiaramaya, Chiripa, Chivo Taraco, Isla Sicuya, Jahuira Pampa, Jiwawi Grande, Pequeri, Sapana, Fachoca, Jiwawi Chico, Ñacoca, Coacollo, San José y Santa Rosa.
 44. Azafranal, Chiviraya, Kealluma, San Pedro de Desaguadero, Aceramarca, Huaripucho, Ñeke Jahuira, Titijoni, Vituncani, Okorani, Chuata, Jayuma, Masaya, Jayuma Zapana, San Juan de Huancollo, Yanari y Arasaya.

Lenguas y pueblos de la región circunlacustre

Rodolfo Cerrón-Palomino

1. Chirinos Rivera, 2001: 149-156.
2. Málaga y Bouysse-Cassagne, 1975; cf. Espinoza Soriano, 1982: 187-196.

3. Bouysse-Cassagne, 1987: cap. II.
4. Bouysse-Cassagne, 1991: 491-493.
5. Julien, 1983; Bouysse-Cassagne, 1987.
6. Cf. Ibarra Grasso, 1982; Torero, 1972.
7. Cf. Toledo, 1989: 97-100.
8. Cf. Calancha, 1976: cap. XXIII, p. 1467.
9. Cf. Cerrón Palomino, 2011.
10. Bertonio, 1984.
11. Cf. Vellard, 1954.
12. Cf. Cerrón Palomino, 2006.

Actividades productivas: Pesca y otros

Nicole Bernex

1. ALT Perú-Bolivia, 2008: 165.
2. Vellard, 1991: 499-503.
3. <http://www.alt-perubolivia.org/web_lago/WEB_LT/Finales/3_carac_socio_eco/carac_socio2.htm>.
4. PNUMA, 2011: 90.
5. Chura Cruz, 2009: 6-19.
6. PNUMA, 2011: 91-93.
7. Leveil y Orlove, 1991: 509-513.
8. *Ibidem*.
9. *Ibid.*: 509.
10. Cantidad de totoras que puede ser cargada entre los brazos y el pecho (*ibidem*).
11. ALT Perú-Bolivia, 2008: 112.
12. Según Tapia, 2002, tomo III: 139.
13. Artela, 2008.
14. En la cuenca del lago, el Plan Director Binacional identificó 28 proyectos de riego en el sector peruano (que suman 202.867 ha), y 6 en el sector boliviano (que suman 19.370 ha).
15. Bourges et al., 1991: 544.
16. La llama produce un vellón con fibras muy finas y carne de excelente calidad, más rica en energía y proteínas que la del bovino (peso medio de la llama 60 kg, obteniéndose unos 30 kg de carne). Además, el cuero es de buena calidad por su finura y resistencia, y es capaz de transportar hasta 75 libras de carga. En: <http://www.alt-perubolivia.org/web_lago/WEB_LT/Finales/3_carac_socio_eco/carac_socio.htm#17>.
17. <<http://www.oas.org/dsd/publications/Unit/oea31s/oea31s.pdf>>.
18. Antiguo puerto colonial donde se embarcaban minerales hacia el Perú y España.
19. Diagnóstico Ambiental del Sistema Titicaca-Desaguadero-Poopo-Salar de Coipasa (Sistema TDPS) Bolivia-Perú. En: <<http://www.oas.org/dsd/publications/Unit/oea31s/oea31s.pdf>>.

Agricultura y pastoreo en el Altiplano

Jorge Flores Ochoa

1. Dollfus, 1981.
2. Ochoa Nieves, 2006.
3. Rowe y Menzel, 1967.
4. Kaelger, 1979.
5. Flores Ochoa y Paz Flórez, 1983a, 1983b, 1986; Morlón, 1992.
6. Tepe: (De la onomat. *tep*, del azadonazo). m. Pedazo de tierra cubierto de césped y muy trabado con las raíces de esta hierba, que cortada generalmente en forma prismática, sirve para hacer paredes y malecones (DRAE).
7. Erickson, 1986: 59.
8. Kolata, 1989, 1993.
9. Lennon, 1982, 1986; Erickson, 1982, 1989.
10. Uhle, 1954; Smith et al., 1981.
11. Garaycochea, 1986a, 1986b.
12. Op. cit. 1986a, 1986b.

13. *Ibid*.
14. Flores Ochoa et al., 1994, tomo I.
15. Jacobs y Stern, 1964: 319.
16. Flores Ochoa, 1964.
17. Nachtigall, 1966.
18. Wing, 1975: 42.
19. Goldschmit, 1965.
20. Wing, 1975; Wheeler, 1988.
21. Rick, 1983.
22. Wheeler, 1988: 45-55.
23. Diez, 1964. La cantidad de animales es sorprendente. Las mayores haciendas poseyeron hasta 30.000 animales.
24. Millones, 1975.
25. Romero, 1949.
26. Rappaport, 1971.
27. Flores Ochoa, 1981.
28. Flores Ochoa 1976a, 1976b, 1978.
29. Winterhalder et al., 1974.
30. Flores Ochoa, 1976a, 1976b, 1978.
31. Palacios, 1977a, 1977b, 1988a, 1988b.
32. Flores Ochoa, 1981.

La cocina en el lago Titicaca

Marcela Olivas Weston

1. Ericsson, 2006.
2. Mamani, 1978.
3. Mujica, 1997.
4. Brack, 2005.
5. *Ibid*.
6. Mamani, 1978.
7. Fries, 2004.
8. Flores Ochoa, 1977.

La alimentación en la zona del lago Titicaca ayer y hoy

Rita del Solar

1. Comunicación de Lupe Andrade, investigadora adscrita al INAR (1977-1992) sobre Suka-Kollus y agricultura tiwanaku.
2. Proyecto Estudios de Cambio Climático, Programa Nacional de Cambios Climáticos, Ministerio de Planificación del Desarrollo, 2009.
3. Instituto Nacional de Estadística INE (2002).
4. Osvaldo Rivera Sundt, Alan Kolata, Charles Stanish, Gray Graffam, Clark Erickson, Marc Bermann y otros, junto con paleolimnólogos, paleopalinólogos y paleobotánicos, auspiciados por las universidades de Harvard, Cornell, Chicago, Caltech, Field Museum de Chicago, y UMSA, entre otras instituciones.
5. Evidenciado por excavaciones de sitios domésticos en Lukurmata (Berman, 1994).
6. Para una relación de alimentos disponibles en dichas épocas, véase Guaman de Ayala, 1980: 69, El Quarto.
7. «Su cultivo involucra aproximadamente a 265.000 agricultores en la producción de papa, lo que representa el 50% de las unidades agrícolas del país y aún hoy es la principal fuente de alimentación e ingresos» (Gabriel y Carrasco, 1998).
8. Anteriormente se utilizaba la *chajitaklla* o arado de pie (cuyo uso en tacanas o colinas pendientes aún persiste).
9. Costumbre observada personalmente por la autora en las comunidades de Puerto Pérez y Chillaya.
10. Paño de tejido tupido de lana, generalmente con dibujos tejidos o franjas de colores, que utilizan las mujeres para llevar bultos en las espaldas.

Los kallawayas, terapeutas e intermediarios itinerantes de Suramérica

Carmen Beatriz Loza

1. Loza, 2004, 2005.

Mitos del Altiplano

Jorge Flores Ochoa

1. Diccionario Real Academia de la Lengua Española.
2. Eliade, 1961, 1982; Hocart, 1975; Lévi-Strauss, 1968; Maranda, 1972; Ossio, 1973; Radin, 1960.
3. Flores Ochoa, 1973, 2011; Flores Ochoa et al., 1998.
4. Garcilaso, 1960: 25-27
5. Cerrón Palomino, 1998:417-452, 1999: 137-162. Conferencia en la Universidad Nacional del Altiplano, febrero del 2012.
6. Flores Ochoa et al., 1998: 153-156.
7. Cf. Correo y otros diarios sobre identidad y futuro, 4 de noviembre. 2011; *Los Andes*, No. 4, noviembre, 1972, Año 83, No. 24076; *Puno Encanto*. Gobierno Municipal de Puno, 2011; *Puno CCCXLIII Aniversario. Programa de Actividades*. Municipalidad Provincial de Puno, 2012; *Quechuas y Aymaras*, noviembre del 2011. Por detalles de la minería y de San Luis de Alva, consultar Núñez Mendiguri, 2000.
8. Betanzos, 1987.
9. Centro Arqueológico conocido como templo de Wiraqocha, ubicado al pie del volcán Kinshachata que se mantiene inactivo en los últimos 500 años.
10. Rowe, 2003: 145-163, 165-180.
11. Roca, 1995.
12. Ramos Gavilán, 1976.
13. Flores Ochoa, 1973; Flores Ochoa y Núñez del Prado, 2005.
14. Flores Ochoa, 1973.
15. Valencia, 1973.

De Illapa a Tünupa: del rayo resplandeciente a las polleras multicolores

Ramiro Molina Rivero

1. Gisbert, 1973, 1995.
2. Ponce Sanjinés 1982.
3. Pachacuti Yamqui, 1968, 1993.
4. Cieza de León 1984, 1985, 1987.
5. Pachacuti Yamqui, 1968, 1993.
6. Rostoworski, 1986,
7. Ramos Gavilán, 1976.
8. Gisbert, 1973, 1995,
9. Sarmiento, 1943.
10. Ramos Gavilán, 1976.
11. Espinoza Soriano, 1980, 2003; Molina Rivero, 1983, 1992, 1995, 2008,
12. Levi-Strauss, 1979, 2004.
13. Urbano, 1981, 1988.
14. Gisbert, 1973, 1995.
15. Gisbert, 1973, 1995; Rostoworski, 1986.
16. Molina Rivero, 1992, 2008.
17. Wachtel, 2002.
18. Ponce Sanjinés, 1982.

Arqueología de la cuenca norte del Titicaca

Elías Mujica Barreda

1. La cuenca norte del lago corresponde al actual territorio peruano.

2. Valdivia et al., 1999.
3. Aldenderfer, 2003, 2006.
4. Aldenderfer, 1991.
5. Klink, 2005.
6. Aldenderfer, 1998; Stanish, 2003.
7. Klink y Aldenderfer, 2005.
8. Klink, 2005: 23.
9. Aldenderfer, 1998.
10. Craig et al., 2010: 44.
11. Craig et al., 2006: 1617.
12. Craig, 2005.
13. Aldenderfer et al., 2008.
14. Mujica, 1988.
15. Mujica, 1985.
16. Stanish, 2003: 99.
17. Stanish, 2003: 107, 2007: 129.
18. Stanish, 2003: 106.
19. Stanish, 2007: 129. Durante esta fase, en la cuenca sur del Titicaca comenzó el desarrollo de la sociedad Chiripa (Janusek, 2004: 125; Bandy, 2006: 211; Hastorf, 2008: 546), y hasta el momento no existen evidencias de relaciones entre ambas regiones de la cuenca del Titicaca.
20. Mujica, 1987, 1988.
21. Mujica, 1987.
22. Plourde y Stanish, 2006.
23. Mujica, 1991.
24. Los diseños combinan motivos geométricos con figurativos. Entre los primeros sobresalen los escalonados y entre los segundos las figuras humanas, en especial cabezas decapitadas, diseños de animales (venados, camélidos, aves) y la figura de un felino con el rostro de frente y el cuerpo de perfil que decoran los ceramios.
25. Mujica, 1996a.
26. Su esfera de influencia abarcó hasta el valle del Cusco (Perú) y por el sur hasta en el valle de Tiwanaku (Bolivia). En la costa del Pacífico se han encontrado evidencias pukara —como cerámica, textiles y tabletas de madera para inhalar narcóticos— en los valles de Moquegua (extremo sur peruano) y Azapa (extremo norte chileno), aunque hay evidencias de su presencia en la región de Iquique y hasta en la desembocadura del río Loa en el norte árido de Chile.
27. Véase los artículos de Rivera y Pärssinen en este volumen.
28. Mujica, 1988, 1996b.
29. Stanish y Steadman, 1994; Stanish, 2007.
30. Stanish y Steadman, 1994: 9. Durante el período Tiwanaku, la población se incrementó. En la zona entre Juli y Pomata, tal vez la mejor estudiada, se nota un incremento del 50% de la población asociada al cultivo en campos elevados con relación al período anterior, mientras que solo 4% vivía en tierras aptas para el pastoreo (Stanish, 2007: 132).
31. Kidder, 1943.
32. Stanish, 2007: 133.
33. De acuerdo a Ortloff y Kolata (1993), un déficit hídrico iniciado en el año 1150 generó una sequía crónica que duró 300 años. Esto causó que el nivel del lago Titicaca descendiera entre 12 y 17 metros y gran parte del lago se convirtió en un pantano salino rodeado de un paisaje árido desolador. Los sistemas de campos elevados, base de la producción agrícola intensiva, fueron abandonados debido a que era imposible mantenerlos por falta de agua, los altos costos de la mano de obra y la sal-

nización. Esto condujo al colapso del centro urbano de Tiwanaku y de la administración estatal, la población se dispersó y migró fuera de la región.

Esta hipótesis ha sido desechada por Erickson (1999), quien argumenta —en base a sus investigaciones en la cuenca norte del Titicaca— que las poblaciones que rodeaban al lago desarrollaron un complejo sistema de conocimiento, incluyendo una sofisticada tecnología agrícola y estrategias sociales refinadas para mitigar las fluctuaciones climáticas de corto y largo plazo, adecuadas a un paisaje dinámico y flexible, producto de cientos de generaciones de agricultores. Concluye que las sociedades de la cuenca del Titicaca no colapsaron luego de fuertes sequías e inundaciones durante nuestra historia más reciente, ni tampoco lo hicieron al fin de Tiwanaku, ni desaparecieron durante el período posterior a Tiwanaku. Por el contrario, la información arqueológica sobre los asentamientos rurales y la agricultura intensiva durante el período posterior a Tiwanaku demuestran continuidad y expansión.

34. Goldstein, 1989; Owen y Goldstein, 2001.
35. Otra característica interesante es que los poblados están rodeados por largas y angostas murallas de características defensivas, que miden de 3 a 5 metros de altura y algunas alcanzan hasta 7 kilómetros de largo —si las pusieramos en una línea recta—, formando de dos hasta cinco círculos concéntricos, con puertas pequeñas de tramo en tramo (Hyslop, 1977b). Dentro de las murallas se encuentran las viviendas, así como grandes espacios vacíos en donde pudieron resguardarse las manadas de camélidos en caso de conflictos bélicos.
36. Hyslop, 1977a.
37. Actualmente, la llama y la alpaca, las dos especies de camélidos domesticados en los Andes, junto con las especies silvestres de la vicuña y el guanaco, se encuentran en las zonas más altas de la cordillera, donde se han refugiado por la presión generada por los animales europeos introducidos a partir del siglo XVI.
38. Hyslop, 1979.
39. Por ejemplo, el poblado principal de los lupaqas fue mudado de Cutimbo a Chucuito, donde las viviendas de los señores de la época se encuentran dentro y bajo el pueblo actual, a pocos kilómetros al sur de la ciudad de Puno.
40. Hyslop, 1984: 263-264.

Pariti en el contexto regional tiwanaku

Jédu Sagárnaga

1. Bajo la coordinación de Martti Pärssinen.
2. Bennett, 1936.
3. Cf. Callisaya, 2005.
4. Luego de la entrega de los materiales a la UNAR, esa institución determinó la restauración de algunos especímenes para llevarlos a una exposición en Buenos Aires.
5. Fernández, 2006.
6. Fernández, 2005.
7. Luis Callisaya (2005) analizó los huesos y determinó la presencia de treinta y tres camélidos en el Rasgo 1.
8. Desarrollaré el tema en un artículo posterior.
9. Cf. Patiño y Villanueva, 2006.
10. Sagárnaga, 2008.

El Titicaca en la mirada de los cronistas

Carlos D. Mesa Gisbert

1. Betanzos, 1987: 11.
2. *Ibid.*: 13.
3. *Ibid.*: 100.
4. *Ibid.*: 156.
5. *Ibid.*: 191.
6. Cieza de León, 1984: I Parte, p. 278.
7. *Ibid.*: 280-281.
8. Pizarro, 1944: 199.
9. Sarmiento de Gamboa, 1965: 241.
10. Acosta, 1954: 38.
11. *Ibid.*: 38.
12. *Ibid.*: 43-44.
13. *Ibid.*: 74.
14. *Ibid.*: 81.
15. *Ibid.*: 136.
16. Lizárraga, 1968: 538.
17. *Ibid.*: 539.
18. *Ibid.*: 542.
19. Ocaña y Álvarez, 1969: 229.
20. *Ibid.*: 232.
21. *Ibid.*: 233.
22. *Ibid.*: 234.
23. Garcilaso de la Vega, 1963: tomo II, p. 26.
24. *Ibid.*: tomo II, p. 67.
25. *Ibid.*: tomo II, p. 69.
26. *Ibid.*: tomo II, p. 325.
27. Santa Cruz Pachacuti, 1968: 283.
28. *Ibid.*: 299.
29. Poma de Ayala, 1980: 239.
30. *Ibid.*: 298.
31. *Ibid.*: 131.
32. Murúa, 1952: tomo II, p. 96.
33. Ramos Gavilán, 1988: 191.
34. *Ibid.*: 191.
35. *Ibid.*: 133.
36. Vázquez de Espinosa, 1948: 566.
37. Calancha, 1976: 850.
38. *Ibid.*: 1962.
39. Cobo, 1956: tomo I, p. 77.
40. *Ibid.*: tomo I, p. 82.

Arquitectura en torno al lago Titicaca

Teresa Gisbert

1. Mesa y Gisbert, 2002: 41.
2. *Ibid.*: 43.
3. Mesa y Gisbert, 1972: 42 y ss.
4. Gisbert, 1980: 95 y ss.
5. *Ibid.*: 41 y 43.
6. Gisbert y Mesa, 1997: 330.
7. Calancha, 1638: tomo I, p. 139.
8. Ramos Gavilán (1988: 122 y ss.) alude varias veces al templo.
9. Véase nota 7.
10. Mesa y Gisbert, 2002: 52.
11. Mendoza, 1665: 42.

Arquitectura virreinal

Roberto Samanez Argumedo

1. Bauer y Stanish, 2003: 42.
2. *Ibid.*: 26-29.
3. Hampe, 2000: 348.
4. Bauer y Stanish, 2003: 73.
5. El cronista Meléndez narra que a partir de 1569 el Capítulo Provincial de la Orden fortaleció su labor en otros centros, señalando que «...aceptaron la vicaría y casa de Santo Domingo del pueblo de Acora en la provincia de Chucuyto, la de Pomata, la de Ylavi, la de

Zepita, la de Yunguyu y la de Capocauna, en la misma provincia de Chucuyto...» (Meléndez, 1681: 411, citado por Urbano, 1987: 211).

6. El virrey Toledo en carta al rey le decía: «...como han de tomar los pobres indios devoción con las iglesias si se les hace hacer a su costa, trayendo madera de 30 a 40 leguas...» (Matienzo, 1567, citado por Gutiérrez et al., 1978: 52).
7. Reivindicando a los frailes, el cronista Meléndez sostenía que: «...era maravilla ver como trabajaban los religiosos dominicos en aquellos pobres edificios de sus iglesias y casas, ellos hacían el barro, componían los adobes, quemaban la cal, cocían los ladrillos y servían de peones en la obra con lo que animaban a los indios que por orden de S.M. asistían a las fábricas...» (Meléndez, 1681, citado por Gutiérrez et al., 1978: 53).
8. Meiklejohn, 1986: 111.
9. Según refiere el investigador de la historia de la evangelización en la escuela, los misioneros aprendieron el idioma nativo: «para educar a los indígenas como si se tratara de españoles, considerando que con el tiempo serían como cristianos españoles» (Meiklejohn, 1986: 138).
10. Nieto et al., 2001: 71.
11. Nieto et al., 2001: 243.
12. Samanez, 2005: 203.
13. Sebastián, 1985: 63.
14. Gutiérrez et al., 1978: 183.
15. San Cristóbal, 2004: 70-71.
16. Refiriéndose a sus componentes, señalaba que estaban «tan adornados y enriquecidos de plata labrada, ornamentos ricos, lienzos de primorosa pintura y retablos macizos dorados» (Gutiérrez et al., 1978: 382).
17. Samanez, 2003: 109.
18. Mesa y Gisbert, 1985: 49-51.
19. Flores et al., 2011: 112-113.
20. Guibovich y Wuffarden, 2008: 16.
21. El párroco indica entre otras características, que tiene: «... 28 varas de fondo en cruz, hermosos arcos en que se ha de mantener la media naranja...» (Villanueva, 1982: 87).
22. En carta dirigida al rey en enero de 1678, el obispo dice: «En Assillo, porque amenaza ruina por un lado de la iglesia sin poderse reparar, está dispuesto el hacer, otra nueva y se van previniendo todos los materiales» (Guibovich y Wuffarden, 2008: 130).
23. Gutiérrez et al., 1978: 376.

El arte en el suroriente del lago Titicaca

Pedro Querejazu Leyton

1. Querejazu, 1986.
2. El tema puede ampliarse con el texto de Silvia Arze en este volumen. Véase también Gisbert et al., 2007.
3. Flores et al., 1998.
4. Querejazu, 1978a, 1978b.
5. Este retablo fue trasladado en el siglo XVIII a la iglesia del pueblo de Ancoraimas, casi ribereño del Titicaca.
6. Querejazu, 1981.
7. Este artista, nacido hacia 1585, estuvo activo en Copacabana entre 1616 y 1645.
8. La peana tiene fecha y firma: «Año de 1642 don Sebastián Inca». Se encuentra en la iglesia de Jesús, María y José, anexa a la Catedral.
9. Esta imagen es vestida como Virgen del Carmen. En la peana tiene la fecha: «1644 años».

10. Gisbert, 1994. Véase también el artículo de Ramiro Molina en este volumen: «De Illapa a Tunupa: Del rayo resplandeciente a las polle-ras multicolores».
11. Querejazu, 2009.
12. Querejazu, 1982-1983.

De catequesis a invención iconográfica: la imagen religiosa en los templos del Altiplano peruano

Luis Eduardo Wuffarden

1. Sobre el desarrollo histórico de la arquitectura virreinal en el Altiplano peruano, puede consultarse Gutiérrez et al., 1986 y San Cristóbal, 2004.
2. Flores Ochoa et al., 1993: 109-110.
3. *Ibid.*: 126-129.
4. Sobre el papel desempeñado por los grutescos o «romanos» en la construcción del imaginario religioso andino colonial, véanse las reflexiones planteadas por Estenssoro, 2003: 323-332.
5. Véase ficha y nota biográfica de Carl Brandon Strehlke en Rischel y Stratton-Pruitt (eds.), 2007: 422 y 536.
6. Gilio da Fabriano, 1564.
7. Citado por Blunt, 1940: 111.
8. La cronología de su permanencia en Juli fue propuesta por Martín S. Soria y posteriormente corroborada por Francisco Stasny. Véase Soria, 1956 y Stasny, 1969.
9. Mesa y Gisbert, 1974: 53-54.
10. Citado por Vargas Ugarte, 1963: 86-87.
11. Soria, 1956; Stasny, 1969.
12. Schenone, 2008: 244-247.
13. Reina Maldonado, 1653 II: 127.
14. Barroco hispanoamericano en Chile, 2002.
15. Gisbert, 2003: 61-97.
16. Talavera, 1597.
17. Por ello resulta significativo que uno de los lienzos del Corpus Christi muestre el paso de la santa limeña junto con la «Linda» —antigua y venerada imagen mariana de la catedral cuzqueña—, en lo que podría interpretarse como un contrapunto simbólico entre Cuzco y Lima. Así lo sugieren tanto Dean (2002: 93) como Wuffarden (1996: 73).
18. La expresión corresponde al título del conocido libro de Mujica Pinilla (1992).
19. Gutiérrez et al., 1986: 330.
20. Pintor y empresario, Forchondt era cabeza de una próspera casa exportadora fundada por su familia en el puerto flamenco de Amberes, que abastecía de obras de arte, muebles y objetos suntuarios a una clientela internacional. Uno de sus rubros principales fue precisamente el de las pinturas sobre metal, que solían recrear en pequeño formato obras capitales de la gran pintura europea de su tiempo y cuya demanda principal se hallaba en América. Este mecanismo comercial permitió difundir en el sur andino los valores cromáticos del barroco flamenco —ausentes de las estampas—, que tanto influirían en la conformación de la escuela cuzqueña. Sobre la empresa familiar de los Forchondt y su relación con el comercio artístico en Sudamérica, véase Mesa y Gisbert 1977 y Stasny 2005: 831-835.
21. Vargas Ugarte, 1956, II: 221-222; Schenone, 2008: 442-443.
22. Mesa y Gisbert, 1962: 153, figs. 105 y 106.
23. Gutiérrez et al., 1986: 172. Sobre la diversi-

- dad de calidades en la pintura cuzqueña de este periodo, puede consultarse Mesa y Gisbert, 1982, vol. I: 204-206.
- Citado por Gutiérrez *et al.*, 1986: 172.
 - Dicho concierto se suscribió ante el notario Domingo Gamarra el 6 de abril de 1757. Citado por Mesa y Gisbert, 1982, vol. I: 223 y Gutiérrez *et al.*, 1986: 172-177.
 - Véase la transcripción completa de esta leyenda en Mariátegui Oliva, 1948: 28.
 - Gutiérrez *et al.*, 1986: 224.
 - Mariátegui Oliva, 1948: 28; Mesa y Gisbert, 1982, vol. I: 221.
 - Estas obras fueron atribuidas por Mesa y Gisbert, 1982, vol. I: 223.
 - Schenone, 1992, vol. II: 707-713.
 - Un significativo episodio de «hechicería» relacionado con este asunto fue registrado el año 1707 por el cronista Diego de Esquivel y Navia en el pueblo cuzqueño de Capi. Véase Esquivel y Navia 1980, II: 197; Gisbert 1999: 78; y Mujica Pinilla 2002: 57, nota 141.
 - Gutiérrez *et al.*, 1986: 177.
 - Mestizo 2008: 142-143.

El arte textil de Acora, Juli y alturas

Christiane Lefebvre

- Diez, 1964: 49.
- Ese texto está basado en Lefebvre, 2009.
- La técnica del tapiz usada antiguamente para los textiles *cumbi* ha desaparecido de la región. Para más detalles sobre las técnicas textiles, puede consultarse Gisbert *et al.*, 2003: 66-71.
- El textil hecho con urdimbres en S tiene un acabado acordonado ligeramente hacia la derecha, mientras el textil urdido con hilos en Z tiene un acordonado hacia la izquierda.
- Guaman Poma, 1980: 236.
- Tschopik, 1968: nota 425.
- Boletín, 1976.
- Para una clasificación más elaborada de las *saltas*, véase Lefebvre, 2009: cap. 2.
- Bertonio, 1984.
- Para más detalles sobre el tema, consúltese Lefebvre, 2009: cap. 3.
- Cuentas Ormachea, 1982.
- Las prendas similares de Taquile tienen seis grupos de rayitas en lugar de cinco y se teje una *lliclla* parecida en la isla de Amantaní, zona quechua hablante.

Los textiles de Taquile: arte y memoria oral en el Titicaca

Wálter Rodríguez Vásquez

- Nonis, 1993.
- Matos Mar, 1957.
- White, 1928, citado en Nonis, 1993.
- Bertonio, 2004.
- Prochaska, 1990.
- Prochaska, 1990.
- Amat, 1999.

Trama y urdimbre, los hilos de la identidad. Arte textil en el sur del lago Titicaca

Silvia Arze

- Gisbert *et al.*, 1987: 3.
- Cobo, 1956: 151.
- Ordenanzas de Toledo de 1574.
- Murra, 1975.
- Gisbert *et al.*, 1987: 5.

- A. Rowe, 1977: 58, 74; Sinclair, 2006: 93; Ulloa, 2001: 13; Adelson y Tracht, 1983: 51.
- Cieza, 1967: 275.
- Bertonio, 1984: 57.
- Murra, 1978.
- Cobo, 1956: 231.
- Ibidem.*
- Cereceda, 1990.
- Gisbert, 1980: 40.

El torito de Cheqa Pupuja

Jorge Flores Ochoa

- Rowe y Menzel, 1967.
- Guaman Poma de Ayala, 1936.
- Sánchez Huanca, 1982; Ramos Núñez, 1967.
- Flores Ochoa, 1973.
- Cátedra de Folklore, 1966.
- Garcilaso de la Vega, 1963, tomo II, libro IX, cap. XVII: 356.
- Cátedra de Folklore, 1966.
- Matos Mar, 1984.
- Valcárcel, 1928.
- Graburn, 1976.
- Aguirre Beltrán, 1967.
- Arriaga, 1920.
- Flores Ochoa, 1976c; Mincetur, 2010; Ministerio de Cultura, s/f.
- González Holguín, 1952.
- Bertonio, 1956.

Fiestas patronales, poder y ciudadanía en el entorno del lago Titicaca

Ramiro Molina Rivero

- Barragán, 2009: 31.
- Barragán, 2009.
- Cárdenas, 2009.
- Gisbert, 2004.
- Vilela, 1948.
- Tassi, 2010.
- Ibid.*
- Tassi, 2010.
- Maidana, 2004. David Mendoza Salazar propuso que los morenos eran «el rostro de la identidad Aymara» (Mendoza, 2007).
- Soux, 2007.
- Véase Gianturco, 2009; Reyes, 2009.
- Hernández, 2006.
- Actualmente una banda de música está compuesta por 20 a 50 músicos. El número varía según el ritmo que van a tocar, porque no es lo mismo acompañar a una tropa de morenos que a una tropa de caporales. Los instrumentos de música más comunes en las bandas son: 12 a 20 trompetas, 8 a 16 bajos, 1 a 4 trombones de vara, 4 a 10 contrabajos, 2 a 4 percusionistas y 2 platilleros (Vilcarani, 1991).

Instrumentos musicales aimaras

Cergio Prudencio

- Teresa Gisbert observa en las portadas de las iglesias coloniales altiplánicas que la mítica figura occidental de la Sirena aparece frecuentemente tañendo un charango, como representación simbólica de la tentación. El Sereno, o *Sirinu*, podría estar asociado a esta imagen-símbolo, como tantas otras asociaciones indígenas de sus referentes telúricos con equivalentes colonizadores.
- Wankara* es la denominación aimara y quechua para tambor o instrumento membranófono. *Phutu* es hueco en aimara. La traducción

sería tambor ahuecado, porque se construye ahuecando un tronco.

La fiesta en el Altiplano

Jorge Flores Ochoa

- Marzal, 1993: 81.
- Marzal, 1993: 98.
- Op. cit.* 1993: 109.
- Flores Nájjar, 1995.
- Anónimo, s/f.
- Anónimo, s/f.
- Tresierra vda. de Guillén, 1978: 61-64.
- Cáceres Olazo, ms.1970: 49.
- Flores Nájjar, 1995: 55-56.
- Ibid.*: 56 y ss.
- Fue creado el 24 de abril de 1941. En Flores Nájjar, 1995: 57-58.
- Flores Nájjar, 1955.
- Ibid.*
- El *khapu* y la *tola* son arbustos. Las comunidades participantes son Cheqa-Capullani, Huallatani, Yanamayo, Urus Chulluni y Chimú de las parcialidades de Ojerani, Chimú, Huerta Huaraya, Capujra Chimú y Jirata Vizcachani. Cf. Flores Nájjar, 1995; Rodríguez, 2012.
- Flores Nájjar, 1995; Rodríguez, 2012.
- Título del libro del intelectual y vecino notable de Ayaviri. Cf. Tapia, 1970.
- Tapia, 1970, Rodríguez, 2007. Programa General, 2011.
- Tapia, 1970: 32-34.
- Tapia, *op. cit.*
- Tapia, 1970: 26-27.
- Es parte de las contradicciones entre el campo y la ciudad, del fin del sistema de hacienda, parte de la estructura dual de la sociedad andina o mejora económica. Es un tema por investigar.
- Programa General, 2011.
- Soukup, 1970: 37: «Balbisia Cav. Geraniáceas [los lugareños] lo usan como combustible».
- Sánchez Huanca, 1982: 37.
- «Durante su reinado [de Huayna Capac] los chiriguano atacaron el imperio desde el este, fueron expulsados, pero nunca dominados. Con ellos vino Alejo García, un aventurero español, desde la costa del Brasil, siendo el primer europeo que visitó el Imperio Inca» (Rowe, 1946: 202). Metraux apunta: «La primera migración indicada por Garcilaso de la Vega fue durante el [...] reinado de Ynca Yupanqui. Otra entre 1513 y 1518 [de acuerdo al] testimonio de un indio guaraní a Alvar Núñez» (Cabeza de Vaca, 1948: 465).
- En aimara y quechua tiene similar significado. Refiere a persona mayor, al padre. Puede provenir del taita español y Tata en latín.

Tradición musical de Puno

Virgilio Palacios Ortega

- Este acto es una reminiscencia del ancestral *ayni* o compromiso de ayuda mutua entre los miembros de un *ayllu*.
- Los mantos y cerámica mochicas muestran personajes que tocan instrumentos musicales que tienen todas las características de las zampoñas, adoptando la misma posición que usan sus actuales ejecutantes. En un vaso chimú encontrado en Trujillo, se ve a dos ejecutantes de zampoña, frente a frente, con una cuerda que une ambas zampoñas, dándonos a entender que ya entonces usaban la moda-

lidad de alternancia y complementación entre el *arca* y el *ira*, que es el modo de interpretación usando por los *sikuris* (ejecutantes del *siku*) de Puno.

La cultura Nazca nos ha dejado flautas de pan hechas de barro cocido. En Caral, asentamiento humano que tiene 5000 años de antigüedad, se ha encontrado flautas perfectamente bien conservadas. Algunos de estos instrumentos aparecen en los dibujos que ha dejado el cronista indio Guamán Poma de Ayala.

- Palacios, 2009.
- Existen varias danzas conocidas genéricamente como *pulis*, cuyos nombres varían de acuerdo a la zona en que se baila o por su simbología o atuendo. Algunas de ellas son: *qqarapulis*, *chatripulis*, *aukipulis*, *marchapulis* y *qenaqenas*. Asimismo, *ch'allpas* es una danza aimara en la que se usan *llipis* para cazar vicuñas mientras que el *chaku del zorro* es una danza quechua.
- Los campesinos también bailan las danzas de carnaval en otras festividades religiosas a lo largo del año. Además, muchas danzas que no son de carnaval presentan una mudanza que lleva ese nombre para expresar su alegría. Cada *ayllu* o parcialidad tiene su danza de carnaval, tanto en la zona quechua como en la aimara.
- En Lampa, los llameritos de Cantería llevan el *ipí*, que es un palo largo en cuya punta cuelgan aves disecadas como símbolo totémico; de él se desprenden cintas de colores que son tomadas por las mujeres, quienes bailan entrecruzándose con sus parejas vecinas, formando un vistoso trenzado cónico en forma de sombrilla.
- Existen otras danzas acompañadas por *sikus*, con características propias, como el *imillani*, los *kollavinos*, el *ttika ttika*, *satiris*, *isla sikus* (expresión de los pobladores de las islas del lago Titicaca), *palla pallas* y *soldado pallapallas*. Algunas de estas danzas usan trajes de luces.
- El sacerdote jesuita Diego Gonzales Holguín, autor del *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú*, al dar cuenta a su Provincial de la labor que realizaban los misioneros en Juli, señala que estos enseñaron a los nativos una danza y cantos que representaban los siete pecados capitales y el triunfo de los ángeles sobre los demonios. «Si el dato es cierto —acota Enrique Cuentas Ormachea—, el origen de la danza se hallaría en el Perú, en esa época y lugar».
- En esa misma ocasión, Sebastián Salazar Bondy dijo: «La Diablada es una de las más deslumbrantes danzas de Puno. En ella desfilan los demonios, los arcángeles, los animales feroces y el esqueleto de la muerte...».
- Las caretas de los caporales llevan adornos, entre los cuales destacan siete pequeñas mascarillas demoníacas que simbolizan los pecados capitales, y sapos y lagartos que muestran una expresión terrorífica.
- Entre estas destacaron las formadas por los hermanos Marcelino y Ricardo Cuentas, la Lira Puno de Pilar Díaz y Néstor Molina, la Estudiantina Dunker que dirigió Alberto Rivarola, el Conjunto Obrero Masías que dirigió Víctor Masías (quien presentó la Pandilla Puneña por primera vez en Lima), Círculo Unión Puno, Centro Musical Theodoro Valcárcel que dirigió el autor de este ensayo, Agrupación Puno de Arte Folklórico y Teatro (APAFIT) que dirigió Carlos Cornejo Rosello, con el Conjunto Orquestal Puno que dirigía Castor Vera Solano, Centro Musical «Los Íntimos» dirigidos por Elard Salas y diversos grupos de provincias, principalmente de Melgar, San Román y Lampa. En 1967 el Centro Musical y de Danzas Teodoro Valcárcel presentó las danzas puneñas en el Palacio de Bellas Artes de México.
- Las voces de mando son muchas y podemos mencionar algunas: «Esos pañuelitos», «Con su vueltecita», «Desecha» (para invertir el mo-

vimiento de la figura), «Una ruedita por la derecha», «Las cholitas al centro y por la derecha», «Al llegar a su pareja una entradita», «Con su agachadita», «Una salida con su entradita», «Esa vueltecita», «Divorcio» (para hacer dos filas, una de cada sexo), «Arquito de mantones», «Abanicando a su parejita», «Farolito», «Una ruedita por la derecha», «Cadena», «Serpentina», «Los cholitos rodilla en tierra y jaleando y las cholitas bailando», etc.

- La pandilla empezó siendo una danza «mal vista» y los varones lo hacían de incógnito y se rodeaban el cuello y parte del rostro con serpentinatas carnavaleras para no ser reconocidos.
- Tiene también varias figuras o mudanzas, entre las que mencionaremos: «Coqueteo», «Media luna», «Cepilleo», «A la segundita», etc.
- Los huaynos de otros departamentos usan solamente un rasgueo en las guitarras como acompañamiento. En el bordoneo de las guitarras puneñas varias melodías distintas se ejecutan simultáneamente, sobre la melodía del huayño.
- Danza aimara de la parte alta de la provincia de Puno, interpretada con charango (chillador) y conocida por sus letras que van de lo humorístico a lo patético.
- Otras danzas mestizas son la llamerada (danza pastoril), la *kallahuaya* (danza de curanderos), *huaca huaca* (imitativa), el *kullahua* (danza de hilanderos) y los doctorcitos (danza imitativa y satírica), que se bailaban con instrumentos nativos pero ahora son acompañados por bandas de músicos y han adoptado trajes de luces; sin embargo conservan las melodías tradicionales.

Organología del departamento de Puno

Fernando Valcárcel

- Organología se refiere al estudio científico y sistematizado de los instrumentos musicales.

◀ Página 370. Vestimenta del centro poblado menor de Ramis, Paraco, Huancané, Puno. Traje confeccionado con tejidos y tintes naturales. Colección del Museo Etnológico del Altiplano.

▶ Página 378. Danzantes de Tiwanaku, La Paz, Bolivia.



Bibliografía

- ACEBEY, Sandra, Lucia ALANOCA, René COPETICONA, Karen GARCÍA, Dora IBÁÑEZ, Rosa Isela MENESES, Carmen QUIROGA, Sergio VALDIVIA, René VILLCA y Ruth ZENTENO
 2004 *Diagnóstico preliminar de recursos naturales en la cuenca del río Suches (Prov. Camacho - Bolivia). Flora y vegetación, Cuerpos de agua, Peces y aves. Usos y percepción de plantas y animales por los pobladores*, Universidad Mayor de San Andrés, Instituto de Ecología, La Paz.
- ACOSTA, José de
 1954 *Historia Natural y Moral de las Indias*, Madrid.
- ADELSON, Laurie y Arthur TRACHT
 1983 *Aymara Weaving*, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- AGASSIZ, A.
 1876 Hydrographic sketch of Lake Titicaca. Hydrographic sketch of Lake Titicaca, *Proc. Amer. Acad. Arst. Sci.* 1876 (N.S.) 11, 283-92.
- AGASSIZ, A. y S. GARMAN
 1876 Exploration of Lake Titicaca. *Bull. Mus. Comp. Zool. Harv.* 3:273-8, 279-86, 349-359, 361-375.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo
 1967 *Regiones de refugio*, Instituto Indigenista Interamericano, Ediciones Especiales 46, México D.F.
- ALDENDERFER, Mark S.
 1991 Continuity and change in ceremonial structures at Late Pre-ceramic Asana, Southern Peru, *Latin American Antiquity* 2 (3), 227-258, Society for American Archaeology.
 1998 *Montane Foragers: Asana and the South-Central Andean Archaic*, Iowa City, University of Iowa Press.
 2003 Moving Up in the World, *American Scientist*, 91 (6), 542-549.
 2006 Modeling Plateau Peoples: The Early Human Use of the World's High Plateaus, *World Archaeology*, 38 (3), 357-370.
- ALDENDERFER, Mark S., Nathan M. CRAIG, Robert J. SPEKMAN y Rachel POPELKA FILCOFF
 2008 Four-Thousand-Year-Old Gold Artifacts from the Lake Titicaca Basin, Southern Peru, *Proceedings of the National Academy of Science*, 105 (13), 5002-5005, Washington D.F.
- AMAT, Gamaliel de
 1999 *Isla Taquile, paisaje, cultura y turismo*, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- ANÓNIMO
 s/f *Historia de la Virgen de la Candelaria*, Puno.
- ARTELA BELTRÁN, María Crucinda
 2008 Etnobotánica de plantas vasculares en el centro de Llachón, tesis, Universidad Nacional de San Agustín.
- ARRIAGA, Pablo Joseph
 1920 *La extirpación de la idolatría en el Perú*, Colección de Libros y Documentos para la Historia del Perú, vol.1, Lima.
- ALT Perú - Bolivia.
 2008 Macrozonificación ecológica económica del sistema TDPS.
 2012 Estudio de macrozonificación ecológica económica del sistema TDPS, en: <http://www.alt-perubolivia.org/pagina/pdf/macrozonificacion_economica_ecologica_tdps.pdf>, consultado en febrero 2012.
- BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO
 2009 *Programa de Agua y Alcantarillado Periurbano-Primera fase. BO-L1034/Bolivia. Análisis ambiental*, Mayo, La Paz.
- BANDY, Matthew S.
 2006 «Early village society in the Formative Period in the southern Lake Titicaca basin», en: Isbell, W. y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 210-236, Springer.
- BARRAGÁN, Rossana
 2009 «La fiesta del Poder, El poder de la Fiesta», en: Barragán, R. y C. Cárdenas, *El Gran Poder: La Morenada*, tomo III, Instituto de Estudios Bolivianos, UMSA-ASDI, La Paz.
- BASADRE, Modesto
 1893 Los lagos del Titicaca, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, 3 (3), 37-51.
- BAUER, Brian S. y Charles STANISH
 2003 *Las islas del Sol y de la Luna, ritual y peregrinación en el lago Titicaca*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.
- BERMAN, Marc
 1994 *Lukurmata: Household Archaeology in Prehispanic Bolivia*, Princeton University Press.
- BENNETT, Wendell C.
 1936 Excavations in Bolivia. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 35 (4), 329-507.
- BERTONIO, Ludovico
 1956 *Vocabulario de la lengua aymara*, edición facsimilar, La Paz.
- 1984 *Vocabulario de la lengua aymara*, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, Cochabamba.
- 2004 *Vocabulario de la lengua aymara*, Arequipa.
- BETANZOS, Juan de
 1987 *Suma y narración de los Incas*, Ediciones Atlas, Madrid.
- BLUNT, Anthony
 1940 *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford University Press, Oxford.
- BOLETÍN
 1976 Ritos de cosecha (Pentecostés), *Boletín Ocasional Estudios Andinos Aymaras*, 33, Chucuito.
- BOURGÉS, Jacques, José CORTES y Edgardo SALAS
 1991 «El potencial hídrico del lago», en: Dejoux, C. y A. Itlis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, 533-545, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- BOYSSE-CASSAGNE, Thérèse
 1987 *La identidad aymara: aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*, HISBOL-IFEA, La Paz.
 1991 «Poblaciones humanas antiguas y actuales», en: Dejoux, C. y A. Itlis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, 481-498, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- BRACK EGG, Antonio y Fernando BRAVO TECSI
 2005 *Perú, legado milenario*, Universidad de San Martín de Porres, Lima.
- BRACK, Antonio y Cecilia MENDIOLA
 2000 *Ecología del Perú*, PNUD-Bruño, Lima.
- CÁCERES OLAZO, Jorge Mariano
 1970 *Los sikhos morenos de Llavini*, tesis para optar al título profesional de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- Calancha, Antonio de la
 1638 *Crónica moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú*, tomo 1, Barcelona. 1652 *Crónica moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú*, tomo 2, Lima
 1976 *Crónica moralizadora de la Orden de San Agustín en el Perú*, 5 vols., Ediciones Ignacio Prado Pastor, Lima
 1990 A partir de los colores de un pájaro, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, 57-104, Santiago de Chile.
- CALLISAYA, L.
 2005 *Análisis de los huesos de mamíferos*

- y aves de Pariti, manuscrito en posesión del autor.
- CÁRDENAS, Cleverth
2009 «El poder de las polleras», en: Barragán, R. y C. Cárdenas, *El Gran Poder: La Morenada*, Instituto de Estudios Bolivianos, UMSA-ASDI, La Paz.
- CASTELNAU Francis, conde de
1850 *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud. De Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para, Chez P. Bertrand Libraire-Editeur, Paris.*
- CÁTEDRA DE INVESTIGACIÓN DEL FOLKLORE
1966 El torito de Pukara. Cerámica tradicional de Ch'eqa Pupuja, *Folklore. Revista de Cultura Tradicional*, 1, 103-146, Cusco.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
1998 El cantar de Inca Yupanqui y la lengua secreta de los incas, *Revista Andina*, 32, 417-452, Centro de Estudios Andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco.
1999 Tras las huellas del aymara cuzqueño, *Revista Andina*, 33, 137-162, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.
2006 *El chipaya o la lengua de los hombres del agua*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
2011 Contactos y desplazamientos lingüísticos en los Andes Centro-Sureños: el puquina, el aimara y el quechua, *Boletín de Arqueología PUCP*, 14, 255-282.
- CHIRINOS RIVERA, Andrés
2001 *Atlas lingüístico del Perú*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.
- CHURA, René e Hipólito MOLLOCONDO
2009 Desarrollo de la acuicultura en el lago Titicaca (Perú), *Revista AquaTIC*, 1, 6-19.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1967 *El señorío de los incas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
1984 *Crónica del Perú. Primera parte*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, Lima.
1985 *Crónica del Perú. Segunda parte*, Universidad Católica/Academia Nacional de la Historia, Lima.
1987 *Crónica del Perú. Tercera parte*, Universidad Católica/Academia Nacional de la Historia, Lima.
- COBO, Bernabé
1956 *Historia del nuevo mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- CORPORACIÓN ANDINA DE FOMENTO, BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO Y PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO
1996 *Amanecer en los Andes*, Washington D.C.
- CRAIG, Nathan
2005 The Formation of Early Settled Villages and the Emergence of Leadership: A Test of Three Theoretical Models in the Rio llave, Lake Titicaca Basin, Southern Peru, tesis para optar el Doctorado en Antropología, University of California at Santa Barbara.
- CRAIG, Nathan, Mark ALDENDERFER, Paul BAKER y Catherine RIGSBY
2010 Terminal Archaic settlement pattern and land cover change in the Rio llave, Southwestern Lake Titicaca Basin, Peru, en: Dean, R. (editor), *The Archaeology of Anthropogenic Environments*, pp. 35-53, Southern Illinois University, Center for Archaeological Investigations, Occasional Paper No. 37.
- CRAIG, Nathan, Mark ALDENDERFER y Holley MOYES
2006 Multivariate visualization and analysis of photomapped artifact scatters, *Journal of Archaeological Science*, 33, 1617-1627.
- Cuentas Ormachea, Enrique A
1982 La danza Choqela y su contenido mágico-religioso, Separata del *Boletín de Lima*, 19.
- D'ACHILLE, Bárbara
1994 *Kuntursuyo*, Ediciones Peisa, Lima.
- DEAN, Carolyn
2002 *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- DESSALINES D'ORBIGNY, Alcide
1945 *Viaje a la América Meridional*, Editorial Futuro, Buenos Aires.
- DIEZ DE SAN MIGUEL, Garci
1964 *Vísita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567*, versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- DOLLFUS, Oliver
1981 *El reto del espacio andino*, Serie Perú Problema 20, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ELIADE, Mircea
1961 *Mitos, sueños y misterios*, Compañía Fabril Editora, Buenos Aires.
1982 *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid.
- ERICKSON, Clark L.
1982 La aplicación de la tecnología prehistórica andina: Experimentos en campos elevados agrícolas: Huatta, lago Titicaca, 1981-1982, *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras*, Chucuito.
1986 «Waru-waru: una tecnología agrícola del altiplano prehispánico», en: *Andenes y camellones. Historia, Presente y Futuro*, 59-84, Ministerio de la Presidencia/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Lima.
1989 Raised-Field Agriculture in the Lake Titicaca Basin. Putting Ancient Agriculture Back to Work, *Expedition* 30 (3), 8-16.
1999 Neo-environmental determinism and agrarian «collapse» in Andean prehistory, *Antiquity*, 73 (281), 634-642.
2006 «El valor actual de los cultivos precolumbinos. Experiencias en Perú y Bolivia», en: Valdez, F (ed.), *Agricultura ancestral, camellones y albarradas. Contexto social, usos y retos del pasado y del presente*, pp. 315-340, Ediciones Abya-Yala, Quito.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1980 El reino aymara de Quillacas-Azanaques: siglos XV y XVI, *Revista del Museo Nacional*, 45, 175-274, Lima.
1982 «Los fundamentos lingüísticos de la etnohistoria andina y comentarios en torno al Anónimo de Charcas», en Cerrón-Palomino, R. (ed.), *Aula Quechua*, pp. 163-202, Signo Universitario, Lima.
2003 *Temas de etnohistoria boliviana*, Universidad Mayor de San Andrés.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de
1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* (edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna), 2 vols., Fundación Augusto N. Wiese, Lima.
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Instituto Riva-Agüero/Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- FERNÁNDEZ, S.
2005 Informe preliminar de análisis cerámico de vasijas de servir. Informe interno, Proyecto Arqueológico Chachapuma, La Paz.
2006 El componente cerámico del Período Formativo en el Pozo 1-H. Informe interno, Proyecto Arqueológico Chachapuma, La Paz.
- FLORES NÁJAR, Eldi Z.
1995 *La festa de la Virgen Candelaria y la ciudad de Puno como espacio ritual*, tesis para optar al título profesional de Licenciada en Antropología, Carrera Profesional de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- FLORES OCHOA, Jorge A.
1964 Pastores del ande sur-peruano, *Revista de la Universidad*, 1 (2), 2311-1138. Universidad Técnica del Altiplano, Puno.
1973 «Inkari y Qollari en una comunidad del Altiplano», en: Ossio, J., *Ideología mesiánica del Mundo Andino*, 301-338, Ediciones Ignacio Prado Pastor, Lima.
1976a Uywamichiq punarunakuna. Pastores de la puna andina, *Revista Universitaria*, 62 (130), 56-83, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
1976b *Pastores de puna: Uywamichiq punarunakuna*, Instituto de Estudios Andinos, Lima.
1976c Enqa, Enqaychu, Illa y Khuya Rumi: Aspectos Mágico-religiosos entre pastores, *Journal of Latin American Lore*, 2 (1).
1977 *Pastores de puna. Uywamichiq punarunakuna*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
1978 Classification et dénomination des camélidés andines sud-américains, *Annales. Économies Sociétés Civilisations*, 33 (5-6), 1006-1016.
1981 «Clasificación y nominación de camélidos sudamericanos», en: Lechtman, H. y A. M. Soldi, *Runakunap Kawsay-*

- ninkupaq Rurasqankunaqa. La tecnología en el mundo andino*, 195-216, Universidad Autónoma de México.
- 2011 Danzando literatura oral, *El Antoniano*, 115, 5-14, Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cusco. Publicado también en: Robles, R. (ed.), *Memoria y homenaje a José María Arguedas. Centenario de su nacimiento (1911-2011)*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- FLORES OCHOA, Jorge y Juan NUÑEZ DEL PRADO
2005 *Q'ero, el ultimo ayllu inka*. Instituto Nacional de Cultura. Dirección Regional de Cultura-Cusco/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Cusco.
- FLORES OCHOA, Jorge y Percy PAZ
1983a «El cultivo en Qocha en la puna sur andina», en: Fries, A. M., *Evolución y tecnología de la agricultura andina*, 45-79, Instituto Indigenista Interamericano, Cusco.
- 1983b *El cultivo en Qocha en la puna sur andina*, en: Mazuda, S. (ed.), *Evolución y tecnología de la agricultura andina*, 59-100, Universidad de Tokyo. Tokio.
- 1986 La agricultura en lagunas (qocha), en: *Andenes y camellones. Historia, Presente y Futuro*, 85-106, Ministerio de la Presidencia/CONCYTEC, Lima.
- 1992 *Une (Re) découverte Récente: La Culture en L'agriculture Paysanne dans les Andes Centrales: Pérou-Bolivie*, 255-265, INRA, París.
- FLORES OCHOA, Jorge, Kim MACQUARRIE y Javier PORTÚS
1994 *Oro de los Andes. Las llamas, alpacas, vicuñas y guanacos de Sudamérica*, volumen I, F.O. Patthey e Hijos.
- FLORES OCHOA, Jorge A. Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO.
1993 *Pintura mural en el sur andino*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 1998 *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth, KUON ARCE, Roberto SAMANEZ ARGUMEDO y Donato AMADO GONZALES
2011 Cusco desde la nieve de la puna al verdor de la Amazonía, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- FONTÚRBEL RADA, Francisco
2003 «Producción sostenible y conservación de la rana gigante del lago Titikaka (*Telmatobiusculeus*, Anura: Leptodactylidae): un nuevo desafío para La Paz, Bolivia», en: Fontúrbel, F. y G. García (eds.), *Propuestas para un desarrollo sostenible: lago Titikaka*, pp. 19-52, Estrategas K Publicaciones Integrales, La Paz.
- FRIES, Ana María EDITORA
2004 *Sabores y saberes. Comida campesina andina*, Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas PRATEC, Lima.
- GABRIEL J. y CARRASCO E.
1998 «Evaluación preliminar de la resistencia durable al tizón *Phytophthora infestans* en cultivos nativos de papa del Banco de Germoplasma Boliviano», en: Danial, D. y O. Chicalza (eds.), Segundo Taller de PREDUZA en Resistencia Duradera en cultivos altos en la zona andina, 153-158, Cochabamba.
- GAITA ZANATTI, Amilcare
2002 «Ejecución del Plan Director Binacional para la conservación y preservación del sistema hídrico Titicaca-Desaguadero-Poopó-Salar de Coipasa», en: Aguirre, C., C. Miranda y Y. Verhasselt (eds.), *Contribución al conocimiento del sistema del lago Titicaca*, Real Academia Belga de Ciencias de Ultramar/ Academia Nacional de Ciencias, La Paz.
- GARAYCOCHEA, I.
1986a «Agricultural Experiments in Raised Fields in Lake Titicaca Basin, Peru: Preliminary Considerations», en: Denevan, W. M., K. Mathewson y G. Knapp (eds.), *Pre-Hispanic Agricultural Fields in the Andean Region*, 385-398, Bogotá.
- 1986b *Rehabilitación de camellones en la comunidad campesina de Huata, Puno*, tesis para optar el título de Ingeniero Agrónomo, Universidad Nacional del Altiplano Puno.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1960 *Primera parte de los Comentarios reales de los incas*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXXXIII, Madrid.
- 1963 *Comentarios reales de los incas*, 4 tomos, Madrid.
- GIANTURCO, Giovanna
2009 Descendientes y epígonos de la migración italiana: Nuevas Identidades, entre diásporas y transnacionalismos, *Migraciones Internacionales*, 5 (1), México D.F.
- GILIO DA FABRIANO, Giovanni Andrea
1964 *Due dialogi*, Camerino, Antonio Gioioso.
- GISBERT, Teresa
1973 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía., La Paz.
- 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía., La Paz.
- 1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Línea Editorial, La Paz.
- 1999 *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*, Plural Editores, La Paz.
- 2003 «Del Cusco a Potosí. La religiosidad del Sur Andino», en: Mujica, R. (coord.), 61-97, *El Barroco Peruano*, vol. 1, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 2004 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía., La Paz.
- GISBERT, Teresa y José de MESA
1997 *Arquitectura andina*, Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco/Embajada de España en Bolivia, La Paz.
- GISBERT, Teresa, Silvia ARZE y Martha CAJÍAS
1987 *Arte textil y mundo andino*, Gisbert y Cía., La Paz.
- 2003 *Textiles en los Andes bolivianos*, Agencia Boliviana de Fotos/Fundación Cultural Quipus, La Paz.
- 2007 *Arte textil y mundo andino*, Gisbert y Cía., La Paz.
- GOBIERNO REGIONAL DE PUNO
2008 *Plan de Desarrollo Regional Concertado al 2021*, Puno.
- GOLDSCHMIDT, Walter
1965 Theory and Strategy in the Study of Cultural Adaptability, *American Anthropologist*, 67, 402-407.
- GOLDSTEIN, Paul S.
1989 «The Tiwanaku occupation of Moquegua», en: Rice, D., C. Stanish y P. R. Scarr (eds.) *Ecology, Settlement, and History in the Osmore Drainage*, pp. 219-256, British Archaeological Reports, International Series No. 545, Oxford.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*, Imprenta Santa María, Lima.
- GRABURN, Nelson H.H.
1976 *Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley.
- GUAMAN Poma de Ayala, Felipe
1936 *Nueva corónica y buen gobierno*, Institut d'Ethnologie, París.
- 1980 *El primer Nueva crónica y buen gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Edición Siglo XXI Editores, México D.F.
- 1987 *Nueva crónica y buen gobierno*, Historia 16, Madrid.
- GUERLESQUIN, Michellne
1991 «Las carofíceas», en: C. Dejoux y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- GUIBOVICH, Pedro y Luis Eduardo WUFFARDEN
2008 *Sociedad y gobierno episcopal*, Instituto Francés de Estudios Andinos/ Instituto Riva Agüero, Lima.
- GUTIERREZ, Ramón, Carlos PERNAUT; Graciela VIÑUALES y otros
1978 *Arquitectura del altiplano peruano*, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Argentina.
- 1986 *Arquitectura del Altiplano peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro
2000 La conquista y la temprana colonización (siglo XVI), en: *Historia del Perú*, Lexus Editores, Barcelona.
- HASTORF, Christine A.
2008 «The Formative Period in the Titicaca Basin», en: Silverman, H. y W. H. Isbell (eds.), *Handbook of South American Archaeology*, 545-561, Springer Press, Nueva York.
- HOCART, Arthur M.
1975 *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*, Siglo XXI, Madrid.
- HYSLOP, John
1977a Chullpas of the Lupaqa zone on the Peruvian High Plateau, *Journal of Field Archaeology*, 4 (2), 149-170.
- 1977b Hilltop cities in Perú, *Archaeology*, 30 (4), 218-225.
- 1979 El área Lupaqa bajo el dominio Incaico: un reconocimiento arqueológico, *Histórica*, 3 (1), 53-80, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- 1984 *The Inka Road System*, Academic Press, Nueva York.

- IBARRA GRASSO, Dick
1982 *Lenguas indígenas de Bolivia*, Librería-Editorial Juventud, La Paz.
- ILTIS, André
1991 Estudio florístico general, en: Dejoux C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- ILTIS, André y Philippe MOURGUIART
1991 Repartición y biomásas, en: Dejoux C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- INRENA
2005 *Plan de uso turístico de la reserva nacional del Titicaca*. Lima.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA.
2006 *Taquile y su arte textil*. Lima.
- JACOBS Melville y Bernhard STERN.
1964 *General Anthropology*, Barnes & Noble, Nueva York.
- JANUSEK, John W.
2004 Tiwanaku and its precursors: recent research and emerging perspectives, *Journal of Archaeological Research*, 12 (2), 121-183, Nueva York.
- JULIEN, Catherine J.
1983 *Hatunqolla: a View of Inca Rule from the Lake Titicaca Region*, University of California Press, Berkeley.
- KAELGER, Karl
1979 *Condiciones agrarias de la sierra sur peruana (1899)*, prefacio y notas de Magnus Morner, Serie Historia Socioeconómica del Cusco 2, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- KIDDER, Alfred V.
1943 *Some Early Sites in the Northern Lake Titicaca Basin*, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 27 (1), Cambridge.
- KLINK, Cynthia J.
2005 «Archaic Period research in the Rio Huenque Valley, Peru», en: Stanish, Ch., A. B. Cohen y M. S. Aldenderfer (eds.), *Advances in Titicaca Basin Archaeology 1*, 13-24, Cotsen Institute of Archaeology Monograph Series 54, University of California, Los Angeles.
- KLINK, Cynthia J. y Mark S. ALDENDERFER
2005 «A projectile point chronology for the South-Central Andean highlands», en: Stanish, Ch., A. B. Cohen y M. S. Aldenderfer (eds.), *Advances in Titicaca Basin Archaeology 1*, 13-24, Cotsen Institute of Archaeology Monograph Series 54, University of California, Los Angeles.
- KOLATA, Alan
1989 *Arqueología de Lukurmata*, vol. 2, La Paz.
1993 *The Tiwanaku. Portrait of an Andean Civilization*, Blackwell, Cambridge & Oxford.
- LEFEBVRE, Christiane
2009 *Los textiles aymaras del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI*, consultado en <<http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/Lefebvre.php>>
- LENNON, Thomas J.
1982 Raised Fields of Lake Titicaca, Perú: A Pre-hispanic Water Management System, tesis doctoral, Department of Anthropology, University of California.
- 1986 «Agricultura en camellones en la cuenca del Lago Titicaca: aspectos técnicos y su futuro», en: *Andenes y camellones. Historia, presente y futuro*, 373-384, Ministerio de la Presidencia/ CONCYTEC, Lima.
- LÉVI-STRAUS, Claude
1968 *Antropología estructural*, EUDEBA, Buenos Aires.
1979 *Estructuras elementales de parentesco*, Siglo XXI, México D.F.
- LEVIEIL, Dominique y Benjamin S. ORLOVE
1991 Importancia Socioeconómica de las macrofitas, en: Dejoux C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca*, 509-513, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- LIZÁRRAGA, Reginaldo de
1968 *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Biblioteca de Autores Españoles tomo 216, Madrid.
- LORGEUX, Jeanny EDITOR
1981 *Lacs et fleuves*, Col. La Nature, Hachette, París.
- LOZA VIDAURRE, Carmen Beatriz
2004 *Kallawayá. Reconocimiento mundial a una ciencia de los Andes*, UNESCO/ Viceministerio de Cultura/Fundación del Banco Central, La Paz.
2005 «Cosmovisión Kallawayá», en: *Patrimonio de los Andes*, UNESCO, Quito.
- MAMANI, Mauricio
1978 «El chuño: preparación, uso, almacenamiento», en: *Tecnología andina*, Ravines, R. (comp.), 227-239, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- MARANDA, Pierre
1972 *Mythology*, C.Nichols & Company Ltd, Londres.
- MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo
1948 *Iglesia de la Asunción de Azángaro*, Biblioteca de Historia del Arte Peruano, Lima.
- MARZAL, Manuel
1993 «El encuentro religioso», en: Peralta, G. (comp.), *Encuentro de dos mundos*, 79-117, Banco de la Nación, Lima.
- MATOS MAR, José
1957 *La propiedad en la isla de Taquile*, Lima.
1984 *Desborde popular y crisis del Estado*, Serie Perú Problema 21, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- MEIKLEJOHN, Norman
1986 *Una experiencia de evangelización en los Andes. Los jesuitas de Juli (Perú)*, Cuadernos para la historia de la evangelización en América Latina, Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas, Cusco.
- MELLENDEZ, Fray Juan de
1681 *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú del Orden de Predicadores*, tomo I, Roma.
- MENDOZA, David
2007 «Los Morenos: El rostro de la identidad aymara», en: Cuba, S. y H. Flores (comp.), *Boliviana 100% paceña: la Morenada*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- MENDOZA, Fray Diego de
1665 *Crónica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*, Madrid.
- MESA José de y Teresa GISBERT
1962 *Historia de la pintura cuzqueña*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires.
1972 *Escultura virreinal en Bolivia*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz.
1974 *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*, Cuadernos de Arte y Arqueología, La Paz.
1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz.
1985 *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia* (segunda parte), Suma Artis Historia General del Arte, volumen XXIX, Espasa Calpe, Madrid.
2002 *Monumentos de Bolivia*, Gisbert, La Paz.
- METRAUX, Alfred
1948 «Tribes of the Eastern Slopes of the Bolivian Andes», en: *Handbook of South American Indians*, volume 3, 465-485, Smithsonian Institution, Washington D.C.
- MILLONES, Luis
1975 Economía y ritual en los Condesuyos de Arequipa, *Allpanchis. Revista del Instituto de Pastoral Andina*, 8, 45-66, Cusco.
- MINISTERIO DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO
2010 *Toro, torito de Pucará. Galería y estudios*, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, Lima.
- MINISTERIO DE CULTURA
s/f *El Toro de Pupuja*, DVD, Proyecto Qhapaq Ñan, Ministerio de Cultura, Lima.
- MOLINA RIVERO, Ramiro.
1983 La tradicionalidad como medio de articulación al mercado. Trabajo presentado al Seminario sobre la Participación Indígena en los Mercados Surandinos, siglos XVI a XX, Sucre.
1992 *Leyendas Uru Muratos*, Colección Textos Escolares, ASUR-UNICEF, La Paz.
1995 La Leyenda de la Tunupa, *Revista Encuentro*, 5, La Paz.
2008 *De identidades y memorias: Aymaras y Uru en el sur de Oruro*, Universidad Mayor de San Andrés/Fundación Diálogo, La Paz.
- MORLÓN, Pierre
1992 Comprender la agricultura campesina en los Andes Centrales Perú-Bolivia, Instituto Francés de Estudios Andinos/ Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas, Lima.
- MUJICA BARREDA, Elías
1985 «Altiplano-coast relationships in the South-Central Andes: from indirect to direct complementarity», en: Masuda S., I. Shimada y C. Morris (eds.), *Andean Ecology and Civilizations: An Interdisciplinary Perspective on Andean Ecological Complementarity*, 103-140, University of Tokyo Press, Tokio.
1987 Cusipata: una fase pre-Pukara en la cuenca norte del Titicaca, *Gaceta Arqueológica Andina*, 13, 22-28, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
1988 Peculiaridades del proceso histórico temprano en la cuenca norte del Ti-

- titicaca: una propuesta inicial, *Boletín del Laboratorio de Arqueología*, 2, 75-122, Escuela de Arqueología e Historia de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- 1991 «Pukara: una sociedad compleja temprana en la cuenca norte del Titicaca», en: *Los incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*, 272-297, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid.
- 1996a La pirámide Qalasaya. Arquitectura monumental Pukara en la cuenca del Titicaca, *Medio de Construcción*, 120, 18-23, Editora 1/2 de Construcción, Lima.
- 1996b «La integración sur andina durante el período Tiwanaku», en: Albó, X. y otros, *La integración sur andina cinco siglos después*, 81-115, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas/Corporación Norte Grande Taller de Estudios Andinos/Universidad Católica del Norte de Antofagasta, Cusco.
- 1997 Los andenes de Puno en el contexto del proceso histórico de la cuenca norte del Titicaca. Ponencia presentada en el simposio Conservación y abandono de andenes, 227-239, Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima.
- MUJICA PINILLA, Ramón
2003 «Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano», en: Mujica, R. (coord.), *El Barroco Peruano volumen 1*, 1-57, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- MUNICIPALIDAD PROVINCIAL DE PUNO
2012 *Puno CCCLXIII Aniversario*.
- MURÚA, Martín de
1952 *Historia General del Perú*, Madrid.
- MURRA, John
1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- 1978 Los olleros del inca; hacia una historia y arqueología del Qollasuyo, en: Quezada F., F. Pease y D. Sobrevilla, *Historia, Problema y Promesa. Homenaje a Jorge Basadre*, 415-423, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- NACHTIGALL, Horst
1966 «Ofrendas de llamas en la vida ceremonial de los pastores de la puna de Moquegua (Perú) y de la puna de Atacama (Argentina) y consideraciones histórico-culturales sobre la ganadería indígena», en: *Actas y Memorias, XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, España, volumen 3*, 193-198, Sevilla.
- NIETO, Víctor, Alfredo MORALES y Fernando CHECA
2001 *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Manuales de Arte, Cátedra, Madrid.
- NONIS, Christian
1993 *Taquile, encuentro con los hijos del Sol*. Puno.
- NÚÑEZ MENDIGUIRI, Mario
2000 *Minas y mineros del siglo XVII en San Luis de Alva y sus efectos socioeconómicos*, Universidad Nacional del Altiplano, Oficina Universitaria de Investigación, Puno
- OCAÑA, Diego de y Arturo ÁLVAREZ
1969 *Un viaje fascinante por la América Hispana del Siglo XVI*, Madrid.
- OCHOA NIEVES, Carlos
2006 *La etnobotánica del Perú desde la prehistoria al presente*, CONCYTEC. Lima.
- ODRIOZOLA, Manuel
1872 *Documentos literarios del Perú colectados y arreglados por el Coronel de Caballería de Ejército, Fundador de la Independencia, Manuel Odriozola, tomo tercero*, Imprenta del Estado, Lima.
- ORDENANZAS
1574 *Ordenanzas de Toledo para Chuquisaca*, ANB EC, 1574, 131.
- ORTLOFF, Charles R. y Alan L. KOLATA
1993 Climate and collapse: agro-ecological perspectives on the decline of the Tiwanaku State, *Journal of Archaeological Science*, 20 (2), 195-221.
- OSSIO, Juan M.
1973 *Ideología mesiánica del mundo andino. Antología*, Ediciones Ignacio Prado Pastor, Lima.
- OWEN, Bruce y Paul S. GOLDSTEIN
2001 Tiwanaku en Moquegua: interacciones regionales y colapso, *Boletín de Arqueología PUCP*, 5, 169-188, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- PACHACUTI YAMQUI, Joan de Santa Cruz
1968 *Relación de antigüedades del reino del Perú*, Biblioteca de autores españoles, tomo CIX, Madrid.
- 1993 *Relación de antigüedades deste Reyno del Piru*, versión paleográfica de César Itier, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.
- PALACIOS RÍOS, Félix
1977a Hiwasaha uywataña, uka uywaha hiwasaru uyusitu. Los pastores ayмара de Chichillapi, tesis para optar al grado de Magíster en Ciencias Sociales, Especialidad Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- 1977b «Pastizales de regadío para alpacas», en: Flores Ochoa, J., *Pastores de puna. Uywamichiq punarunakuna*, 155-170, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- 1988a «Tecnología del pastoreo», en: Flores Ochoa, J., *Llamichos y Paqocheros. Pastores de llamas y alpacas*, 87-100, Centro de Estudios Andinos, Cusco.
- 1988b «Pastores de llamas y alpacas», en: Albó, X. (ed.), *Raíces de América. El mundo ayмара*, 133-150, Alianza Editorial, Madrid.
- PALACIOS, Virgilio
2009 Catálogo de la música tradicional de Puno, Fondo Editorial del Congreso de la República, Lima.
- PATIÑO, T. y J. VILLANUEVA
2006 Excavación y análisis del material arqueológico del pozo 7, isla Pariti. Ponencia presentada en I Reunión Anual SALP, La Paz.
- PAZ MAIDANA, Freddy
2004 *Taraqu: Cuna de la Morenada*. La Paz
- PIZARRO, Pedro
1944 *Relación del descubrimiento y conquista de estos reinos del Perú*, Buenos Aires
- PLOURDE, Aimée M. y Charles STANISH
2006 «The emergence of complex society in the Titicaca Basin: the view from the North», en: Isbell, W. y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, 237-257, Springer, Nueva York.
- POMA DE AYALA, Guaman
1980 *Nueva coronica y buen gobierno*, 3 tomos, Siglo XXI, México D.F.
- PONCE SANJINES, Carlos
1982 *Tunupa y Ekako: Estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco*, Editorial Juventud, La Paz.
- PROCHASKA, Rita
1990 *Taquile y sus tejidos*, ARIUS/CONCYTEC, Lima.
- PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL MEDIO AMBIENTE (PNUMA)
2012 *Perspectivas del Medio Ambiente en el Sistema Hídrico Titicaca-Desagüadero- Poopó-Salar de Coipasa (TDPS)-GEO Titicaca*, Panamá.
- PROGRAMA GENERAL
2011 Programa general en honor a la Santísima Virgen de Alta Gracia. Municipalidad de Ayaviri.
- QUEREJAZU, Pedro
1978a *The Sculpture in Maguey, Dough and Glued Cloth in Bolivia and Peru*, ICOM-CC, Zagreb, Yugoslavia.
- 1978b Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina, *Arte y Arqueología*, 5-6, 137-152, La Paz.
- 1981 La Virgen de Copacabana. *Arte y Arqueología*, 7, 83-94, La Paz.
- 1982-1983 El pintor Joaquín Castañón, *Arte y Arqueología*, 8 y 9, 129-132, La Paz.
- 1986 «Materials and Techniques of the Andean Painting», en: *Gloria in Excelsis, the Virgin and Angels in the Viceregal Painting of Peru and Bolivia, Exhibition Catalogue*, 78-82, Center for Inter-American Relations, Nueva York.
- 2009 «El arte quiteño y ecuatoriano en la Audiencia de Charcas y Bolivia», en: *Arte quiteño más allá de Quito*, Fondo de Salvamento, Municipio Autónomo de Quito, Quito.
- RADIN, Paul
1960 *El hombre primitivo como filósofo*, EUDEBA, Buenos Aires.
- RAIMONDI, Antonio
1983 *El Perú*, vol. I, Editores Técnicos Asociados, Lima.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso
1976 *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, Academia Boliviana de la Historia, La Paz.
- 1988 *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, Ediciones Ignacio Prado Pastor, Lima.
- 1995 *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Cámara Nacional de Comer-

- cio/Cámara Nacional de Industria, La Paz.
- RAPPAPORT, Roy A.
1971 *Nature, Culture and Ecological Anthropology*, en: Shapiro, H. L. (ed.), *Man, Culture and Society*, 237-266, Oxford University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2001 *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, Madrid.
- REINA MALDONADO, Pedro
1653 *Norte claro del perfecto prelado en su pastoral gobierno*, 2 tomos, Melchor Sánchez, Madrid.
- REYES ROMO, Felipe
2009 Entre fronteras de la identidad y los contornos de una comunidad imaginada, *Revista Congresista*, 8 (184), México D.F.
- RICK, John W.
1983 *Cronología, clima y subsistencia en el Precerámico peruano*, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
- RISHEL, Joseph y Suzanne STRATTON-PRUIT
2007 *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica.
- ROCA CHOQUE, Teodoro
1995 *Pachatusan – Huanca Jesús. Janaq – Pacha Ñan*, Convento de La Merced.
- ROCHE, Michel, Jacques BOURGES, José CORTES y Roger MATTOS
1991 Climatología e hidrología de la cuenca del lago Titicaca en: Dejoux, C. y A. Iltis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- RODRÍGUEZ VÁSQUEZ, Walter
2007 *Cruces, santos y vírgenes. Fiestas patronales en Puno*, Gobierno Regional Puno, Puno.
2012 «Oro, brocados y bordados para la Virgen de La Candelaria», en: *Puno festivo, 17-44*, MuniLIBROS, Municipalidad Provincial de Puno, Puno.
- ROMERO, Emilio
1949 *Historia económica del Perú*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- ROSTWOROWSKI, María.
1986 *Estructuras andinas del poder: ideología y política*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ROWE, Ann Pollard
1977 *Warp-Patterned Weaves of the Andes*, The Textile Museum, Washington D.C.
- ROWE, John H.
1946 *Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest*, en: *Handbook of South American Indians*, vol. 2, 183-330, Smithsonian Institution, Washington D.C.
2003 *Los incas del Cuzco, siglos XVI – XVII – XVIII*, Instituto Nacional de Cultura, Cusco.
- ROWE, John H. y Dorothy MENZEL
1967 *Peruvian Archaeology. Selected Readings*, Peek Publications, Palo Alto, California.
- SAGÁRNAGA, J.
2008 *Alianza y ritualidad en Tiwanaku. Las vasijas pares de Pariti, Chachapuma*, *Revista de Arqueología Boliviana*, 4, 5-25, Producciones CIMA, La Paz.
- SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto
2003 *Orígenes y difusión del Barroco cusqueño*. Memorias del Primer Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino, Viceministerio de Cultura de Bolivia-Unión Latina, La Paz.
2005 *El Manierismo y su transición al Barroco en la arquitectura cusqueña del siglo XVII. Memoria del II Encuentro Internacional sobre Barroco*, Viceministerio de Cultura de Bolivia-Unión Latina, La Paz.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio
2004 *Puno: Esplendor de la arquitectura virreinal*, Ediciones PEISA SAC, Lima.
- SÁNCHEZ HUANCA, Felipe
1982 *Huancané. Tierra y hombres*, Huancané.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
1943 *Historia de los Incas*, Emecé Editores, Buenos Aires.
1965 *Historia Índica*, Madrid
- SCHENONE, Héctor
2008 *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- SINCLAIRE, Carol
2006 «Wari y Tiwanaku. Los tejidos imperiales», en: Sinclair, C., S. Hoces de la Guardia y P. Brugnoli, *Awakhuni. Tejiendo la historia andina*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- SORIA, Martín S.
1956 *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires.
- SOUKOP, J.
1970 *Vocabulario de los nombres vulgares de la flora peruana*, Colegio Salesiano, Lima.
- SOUX, María Luisa
2007 «El culto al apóstol Santiago en Guayqui Cuba», en: S. y H. Flores (comp.), *Boliviana 100% paceña: la Morenada*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- SMITH, Clifford T., William DENEVAN y Patrick HAMILTON
1981 «Antiguos campos de camellones en la región del lago Titicaca», en: Lechtman, H. y A. M. Soldi (eds.), *La tecnología en el mundo andino*, Universidad Nacional Autónoma, México D.F.
- STANISH, Charles
2003 *Ancient Titicaca, The Evolution of Complex Society in Southern Peru and Northern Bolivia*, University of California Press, Berkeley.
2007 «Agricultural intensification in the Titicaca Basin», en: Thurston, T. y C. Fisher (eds.), *Seeking a Richer Harvest*, 125-139, Springer, Nueva York.
- STASTNY, Francisco
1969 Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 22, 15-19, Buenos Aires.
2005 «Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio en el Nuevo Mundo», en: *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, 817-851, Lima.
- STANISH, Charles y Lee STEADMAN
1994 *Archaeological research at Tumatumani, Juli, Peru*, *Fieldiana Anthropology New Series* 23, Field Museum of Natural History, Chicago.
- STATSNY, Francisco
1969 Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 22, 15-19, Buenos Aires.
- TALAVERA, Diego de
1597 *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Tomás de Guzmán, Toledo.
- TAPIA, Fernando
1970 *La Patrona del Pueblo*, Lima.
- TAPIA, Mario
2002 «La agricultura en el altiplano de Puno», en: *La fauna peruana y técnicas agrarias andinas*, tomo III, Milla Batres, Lima.
- TASSI, Nico
2010 *Cuando el baile mueve montañas: religión y economía chola mestiza*, PRAIA, La Paz.
- TOLEDO, Francisco de
1989 *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.
- TORERO, Alfredo
1972 «Lingüística e historia de la sociedad andina», en: Escobar, A. (comp.), *El reto del multilingüismo en el Perú*, 51-106, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- TOVAR, Agustín
1991 Lago Titicaca. Observaciones sobre la disminución progresiva de sus aguas. Estudio dedicado a las Sociedades Geográficas de Lima, en el Perú, y de La Paz en Bolivia, *Boletín Sociedad Geográfica de Lima*, 1 (4), 163-167.
- TOVAR SERPA, Oscar
2002 «Panorama fitogeográfico del Perú», en: *Enciclopedia temática del Perú. La flora peruana*, tomo II, 49-50, Editorial Milla Batres, Lima.
- TRESIERRA vda. de GUILLÉN, Inés
1978 Las fiestas patronales de antaño, *Revista del Instituto Americano de Arte*, 12, 61-64, Puno.
- TSCHOPIK, Harry
1968 *Magia en Chucuito. Los aymaras del Perú*, Instituto Indigenista Interamericano, México D.F.
- UHLE, Max
1954 *The aims and results of archaeology. Max Uhle 1856-1944*, John H. Rowe (ed.), *American Archaeology and Ethnography*, Berkeley.
- ULLOA, Liliana
2001 *El arte de tejer en los Andes*, Universidad de Tarapacá, Arica.
- URBANO, Enrique.
1981 *Viracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco.
1987 *El escándalo de Chucuito y la primera evangelización de los Lupaca (Perú)*,

- Cuadernos para la historia de la evangelización en América Latina 2, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.
- 1988 Thunupa, Taguacapa, Cachi, introducción a un espacio simbólico andino, *Revista Andina*, 6, 201-224.
- VALCÁRCEL, Luis E.
1928 *Tempestad en los Andes*, Biblioteca Amauta, Editorial Minerva, Lima.
- VALDIVIA, Roberto, Jorge REINOSO y Elías MUJICA
1999 Descripción y evaluación de un sistema de qochas en la cuenca norte del Titicaca, *Gaceta Arqueológica Andina*, 25, 147-166, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
- VALENCIA ESPINOZA, Abraham
1973 «Inkari Qollari dramatizado», en: Osio, J., *Ideología mesiánica del mundo andino*, 281-300, Ediciones Ignacio Prado Pastor, Lima.
- VARGAS UGARTE, Rubén S.J.
1956 *Historia del culto de María en Hispanoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, 2 vols., Talleres Gráficos Jura, Madrid.
1963 *Los jesuitas del Perú y el arte*, Librería e Imprenta Gil, Lima.
- VARIOS AUTORES
2002 *Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el convento franciscano de Santiago*, Museo de América/Telefónica, Madrid.
2008 *Mestizo: Del Renacimiento al Barroco andino*, Impulso, Lima.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio
1948 *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*, Washington D.C.
- VELLARD, Jehan
1954 *Dieux et parias des Andes*, Editions Emile-Paul, París.
- VELLARD, Jean
1991a «Los ofidios», en: Dejoux, C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
1991b «Los batracios», en: Dejoux, C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
1991c «La práctica antigua de la pesca en el lago», en: Dejoux, C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, 499-503, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- VILCARANI, Ponciano
1991 *Bandas populares de música*, MUSEF.
- VILELA DEL VILLAR, Luis Felipe
1948 «Noticias de la imágenes de La Paz y provincias», en: *La Paz en su IV Centenario*, tomo III, Ediciones del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz, La Paz.
- VILLANUEVA URTEGA, Horacio
1982 *Cuzco 1689. Documentos*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.
- WEDDEL, H.A.
1853 *Voyage dans le nord de la Bolivie et dans les parties voisines du Pérou ou visite au district aurifère de Tipuai*, Chez P. Bertrand, Libraire-Editeur, París.
- WACHTEL, Nathan
2002 *Regreso de los antepasados: Los indios urus de Bolivia, del siglo XX al XVI. Ensayo de historia regresiva*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- WHEELER, Jane C.
1988 «Nuevas evidencias arqueológicas acerca de la domesticación de la alpaca y la llama y el desarrollo de la ganadería autóctona», en: Flores Ochoa, J., *Llamichos y Paqocheros. Pastores de llamas y alpacas*, 45-58, Centro de Estudios Andinos, Cusco.
- WING, Elizabeth S.
1975 La domesticación de animales en los Andes, *Allpanchis*, 8, 25-44, Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- WIRRMANN, Denis, Jean-Pierre YBERT y Philippe MOURGUIART
1991 «Una evaluación paleohidrológica de 20.000 años», en: Dejoux, C. y A. Ittis (eds.), *El lago Titicaca: síntesis del conocimiento limnológico actual*, ORSTOM-HISBOL, La Paz.
- WORLD RESOURCES INSTITUTE
2003 *Ecosistemas y Bienestar Humano: Marco para la Evaluación*. Resumen.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
1996 «La serie del Corpus Christi: Historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVII», en: Wuffarden, L. E. (ed.), *La procesión del Corpus en el Cuzco*, Unión Latina, Sevilla.

► Página 386. Músico de tropa de *q'enas Mollo* (o *mullu*), de la provincia Muñecas.



Registro de Autores

Jorge A. Flores Ochoa

Doctor en Letras y Ciencias Humanas con especialización en Antropología por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Ha sido profesor honorario de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la Universidad Daniel Alcides Carrión de Cerro de Pasco, y de la Universidad Católica de Santa María de Arequipa. Recibió numerosas becas de investigación, entre ellas las de la Fundación Ford, Peruvian Institute for Educational Development, Fundación John Simmon Gugengheim, Universidad de Tokio, Stipendienwerk Lateinamerika-Deutschland E.V., del Museo Nacional de Osaka y muchas otras.

Entre las distinciones recibidas está el reconocimiento de la Asociación de Criadores de Alpaca y Llamas de Chile, la Medalla de la Ciudad del Cusco, el Trofeo Taklla como «Uno de los Cien Grandes del Agro Peruano (1988)», el Diploma del Parlamento Indígena de América y el Premio Nacional a la Trayectoria Profesional que otorga la Red Nacional para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Como investigador, su aporte fundamental fueron los estudios sobre la importancia del pastoreo de los camélidos altoandinos, así como la agricultura de altura

con técnica de las *qocha*. Entre sus numerosas publicaciones destacan las cinco reediciones de *Pastores de Paratía* y su traducción al inglés.

Roberto Samanez Argumedo

Arquitecto con estudios en Brasil y postgrado en la Universidad de Roma, La Sapienza, especializándose en restauración de monumentos históricos. Siguió cursos de especialización en España y Yugoslavia. Como reconocimiento a su labor, recibió de la World Monuments Fund, un fondo para estudiar la conservación de Cusco. Ha sido Profesor Principal de la Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas en la Universidad Nacional San Antonio Abad. Docente invitado por diversas universidades del país, de España y los Estados Unidos. Conferencista y ponente en numerosos congresos y reuniones internacionales sobre temas patrimoniales y de historia del arte y la arquitectura.

Director Nacional del Proyecto Especial del Perú y la UNESCO para la puesta en valor de monumentos de la región Cusco-Puno y consultor de ese organismo internacional para misiones en Brasil, Bolivia y en el Perú. Autor de proyectos para la recuperación y puesta en valor de sitios arqueológicos de época Inca y de numerosas obras de restauración de monumentos históricos. Recibió reconocimientos por su investigación de tecnologías apropiadas para la conservación de monumentos de adobe.

Entre otras publicaciones, es coautor de seis libros de la serie *Arte y Tesoros del Perú* del Banco de Crédito del Perú. Es uno de los autores del libro *Iglesias de la antigua ruta de la plata*, publicado recientemente en Santiago de Chile.

Nicole Bernex

Doctora en Geografía por la Universidad Paul Valéry, Montpellier, Francia. Es profesora principal del Departamento de Humanidades y Directora Académica del Centro de Investigación en Geografía Aplicada en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido profesora visitante de las Universidades de Madison y San Diego (EE.UU.), Laval (Canadá), Bergen (Noruega), Salamanca, Granada, Badajoz y Alcalá de Henares (España) y París (Francia). Fue Presidenta Honoraria del Foro Peruano para el Agua y Vicepresidenta de la Sociedad Geográfica de Lima.

Es miembro de la Academia Nacional de Ciencias y de la Unión Geográfica Internacional. Ha dirigido numerosos proyectos y programas de investigación. Es editora de la Revista Geográfica del Instituto Panamericano de Geografía e Historia. También se desempeña como consultora de organismos nacionales e internacionales.

Cuenta con más de ciento cuarenta publicaciones entre libros y artículos, entre otras: *Raimondi* (2012); *Amanecer en el bajo Huatanay. Diagnóstico de Recursos Naturales del Valle de Cusco* (2005); *Cambio climático, retroceso glaciar y GIRH* (2010); *Aportes metodológicos a los planes de gestión integrada de cuencas* (2009); *Atlas Provincial de Quispicanchi* (1997); *El Río que se aleja* (2010); *Metodología para el análisis de la pobreza* (1994); *Una aproximación a la lectura del espacio: Cuenca del río Sisa* (1993); *Atlas regional de Piura* (1988).

Rodolfo Cerrón-Palomino

Especialista en lenguas andinas, es doctor en Lingüística por las universidades de San Marcos (Lima) e Illinois (sede de Urbana-Champaign). Es profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en ejercicio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido profesor visitante y conferencista en diversas universidades del país y del extranjero.

Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua y de la Academia Peruana de la Historia, y hasta ahora el único miembro honorario peruano de la *Linguistic Society of America*.

Ha publicado varios libros y numerosos artículos de su especialidad en revistas de reconocido prestigio nacional e internacional. Entre sus últimas publicaciones figuran *El chipaya o la lengua de los hombres del agua* (2006), *Voces del Ande: ensayos sobre onomástica andina* (2008) y *Chipaya: léxico y etnotaxonomía* (2011), en coautoría con Enrique Ballón Aguirre.

Marcela Olivas Weston

Arqueóloga de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participó en proyectos arqueológicos en Marcahuasi, Nazca, Junín y Cajamarca. Desde 1985 se dedica a la investigación, docencia y gestión cultural. Ha sido docente de la Universidad de Lima (talleres de Arqueología en 1991-1995) y de la Universidad del Pacífico (talleres de Arqueología entre 1995 y 2000 y de Museos en 2010 y 2011).

Fue directora del Instituto Nacional de Cultura-Cajamarca y directora académica del Centro Cultural Antares, artes y letras en Lima y Cajamarca. Es curadora de las exposiciones de Arte Popular de la Universidad del Pacífico desde 1996, y de la exposición «Celebración de Oficios y Tradiciones. Arte popular del norte peruano» (Lima, 2012). Actualmente es Directora del Museo Nacional Chavín (Ancash).

Sus últimas publicaciones son: *Cajamarca, la cocina del mestizaje* (2009), seleccionado como el mejor libro de cocina regional del Perú para el Gourmand World Cookbook Awards. (París); *Ancash, la cocina tradicional* (2011), también seleccionado, como el mejor libro de cocina regional del Perú para el Gourmand World Cookbook Awards (París); y *Celebración de oficios y tradiciones. Arte popular del norte peruano* (en prensa).

Elías Mujica Barrera

Arqueólogo y antropólogo, formado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, con MA por la Universidad de Cornell. Ha concentrado sus investigaciones en el altiplano del lago Titicaca, en las poblaciones de lomas de la costa central y en el surgimiento de sociedades complejas en la costa norte del Perú.

Ha sido Jefe del Instituto Nacional de Cultura, Presidente de la Asociación Peruana para el Fomento de la Ciencias Sociales, Coordinador Adjunto del Consorcio para el Desarrollo Sostenible de la Ecorregión Andina – CONDESAN y miembro de la Comisión Nacional Técnica de Arqueología del Perú. Actualmente se desempeña como consultor independiente en la gestión del patrimonio cultural y natural, el uso turístico de los bienes patrimoniales y el impacto económico en la comunidad.

Ha publicado más de 120 artículos en libros y revistas nacionales y extranjeras, y es autor o coautor de 15 libros en temas de su especialidad.

Luis Eduardo Wuffarden Revilla

Historiador y crítico de arte, estudió Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fue paleógrafo y Jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. Obtuvo la beca del Convenio ICI-IRA (1989) para investigar en archivos de España y el Premio CONCYTEC a la investigación sobre pintura peruana (1990). Ha sido corresponsal peruano del Allgemeines Künstler Lexikon editado en Munich, Alemania y miembro del comité científico en el proyecto «Pintura de los reinos».

Es miembro del Instituto Riva-Agüero, del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima, y miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, en Lima.

Es autor o coautor de los libros: *Vinatea Reinoso* (1997), *Sérvulo Gutiérrez* (1998), *Elena Izcue* (1999), *Tilsa* (2000), *La recuperación de la memoria* (2001) y *Mario Urteaga* (2002), editados en Lima y Madrid, y de *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, *La Basílica Catedral de Lima* y *Los incas, reyes del Perú*, editados por el Banco de Crédito del Perú. Entre sus últimas publicaciones destacan *Camilo Blas* (2010), *Pintura de los reinos* (2010), *Szyszlo* (2011), y *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2012).

Wálter N. Rodríguez Vásquez

Licenciado en Antropología por la Universidad Nacional del Altiplano, Puno. Ha sido profesor universitario, presidente del Instituto Americano de Arte y vicedecano del Colegio de Antropólogos CR Puno. Asimismo, es miembro del Colegio de Periodistas del Perú CD-Puno y realiza periodismo cultural en radio y televisión. Participó en el equipo de estudio y elaboración del expediente «Taquile y su arte textil», que mereció la proclamación por la UNESCO en 2005 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

Dirige la revista anual *Alasita*. Entre sus publicaciones se cuentan *Música popular de Puno. Antología* (2007), *Cruces, santos y vírgenes, calendario festivo de Puno* (2007), *Ritual de dualidad complementaria en Amantaní* (2007), *La danza en Puno* (2008), *Virgen de la Candelaria: aproximaciones a su dinámica festiva* (2009).

Christiane Lefebvre

Bachiller en Arquitectura y maestría en Conservación de Monumentos Históricos por la Universidad de Montreal, Canadá. En los años que radicó en Puno compiló los documentos históricos relacionados con la tradición textil de la zona aimara peruana, así como el análisis de los textiles etnográficos. Junto con Augusto Dreyer hizo la restauración de La Casa del Corregidor de Orellano, trabajo que les mereció un diploma honorífico del Instituto Nacional de Cultura (1981).

Ha sido curadora de exhibiciones y consultora para el Museo Canadiense de las Civilizaciones, Ottawa. Sus publicaciones relacionadas con los textiles son: *Tejidos del Altiplano peruano, Catálogo de exhibición* (1983) y *Los textiles aymaras del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI* (2009).

Virgilio Palacios Ortega

Nacido en Puno, Musicólogo y compositor. Violinista del Conservatorio Nacional de Música. Ingeniero de Minas en la Universidad Nacional de Ingeniería, realizó estudios de Post-Grado en Georgetown University de Washington D.C. y University of Nevada. Ejerció su profesión durante 12 años en diversas empresa mineras y luego como empresario y consultor minero. Fue Rector de la Universidad Nacional del Altiplano, la Universidad Nacional de Tacna «Jorge Basadre Grohman». Docente de la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima.

Dirigió diversos conjuntos y estudiantinas en Puno y en la Universidad de Ingeniería. Hizo labores de tecnificación e instrumentación de melodías tradicionales puneñas y ejecutó música culta de autores reconocidos y también de música latinoamericana, peruana y puneña. Participó en embajadas culturales: Cusco, Lima, y México. Formó la tuna universitaria de Puno, que sigue en vigencia, y fundó la estudiantina de docentes de la Universidad Nacional de Ingeniería.

Compuso, instrumentó e hizo arreglos para las estudiantinas, conjuntos de cámara y tunas universitarias con quienes grabó diversos LP, así como para las orquestas de los colegios Newton y Villa María, en los cuales se desempeñó durante veinte años como profesor de violín por el método Suzuki.

Ha sido coautor de la «*Antología de la música puneña*». Asimismo, en el 2,009 el Congreso de la República publicó su obra «*Catálogo de la Música Tradicional de Puno*». Su reciente deceso impidió la publicación del Catálogo de la música mestiza de Puno que estaba en preparación.

Fernando Valcárcel Pollard

Compositor, director y pianista Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y luego obtuvo una beca, en el prestigioso Curtis Institute of Music de Filadelfia, donde se graduó como compositor. Obtuvo su maestría en dirección de orquesta en Texas Christian University en Fort Worth, Tejas, Estados Unidos. Asimismo, recibió las becas de Southern Perú, Margot Fonteyn de la Organización de Estados Americanos y de estudios de Domaine Forget Music Festival, Quebec, Canadá.

Ha ejercido la docencia en el Conservatorio Luis Duncker Lavalle de Arequipa, el Conservatorio Nacional de Música de Lima, y la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha desempeñado, además, como director titular de la Junior Youth Orchestra de Fort Worth, Tejas, Estados Unidos; la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil; y la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música de Lima. Ha sido director invitado de varias orquestas profesionales de Perú, México y Chile.

Actualmente es el director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, y al frente de ella ha impulsado la ejecución de obras de compositores peruanos contemporáneos, incluyendo varios estrenos mundiales y obras del repertorio del siglo XX.

Teresa Gisbert

Arquitecta por la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia. Obtuvo en dos ocasiones la beca Guggenheim para realizar investigaciones sobre arte virreinal. Por

invitación de The Getty Center for the History of Art and the Humanities, realizó investigaciones sobre pintura hispanoamericana virreinal y su incidencia indígena. Ha dictado numerosos cursos de Arte Virreinal en la Universidad Católica de Santiago de Chile, Universidad de La Rábida (España) y en la Escuela de Altos Estudios Sociales de París. Fue Directora del Museo Nacional de Arte de La Paz y del Instituto Boliviano de Cultura. Galardonada con el Premio Nacional de Cultura (Bolivia, 1995) y condecorada por el Gobierno del Perú con la Orden del Sol en Grado de Gran Cruz (2003).

Ha publicado *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980) y en colaboración con M. Cajías y S. Arze *Arte textil y mundo andino* (1987), libros dedicados a dar a conocer la cultura indígena y los problemas de la cristianización. Asimismo, en colaboración con José de Mesa publicó *Historia de la pintura cuzqueña* (1962). En *El paraíso de los pájaros parlantes* (1999) se muestran las relaciones de la sociedad colonial andina con el mundo exterior.

La doctora Teresa Gisbert tiene una relación muy estrecha con la Colección *Arte y Tesoros del Perú*, pues ha participado en varios de sus libros.

Pedro Querejazu Leyton

Graduado en Artes Plásticas por la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca, Sucre, y Graduado en Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid. Asimismo, estudió Historia del Arte. Ha sido conservador y restaurador del Museo Nacional de Arte, La Paz. Director de los Museos Municipales y del Museo Nacional de Arte, La Paz. Director de la Fundación BHN y de la Fundación esART, La Paz. Asimismo, fue coordinador del Área de Cultura del Convenio Andrés Bello, Bogotá.

Es miembro de la Academia Boliviana de la Historia, de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica, Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina y Correspondiente de la Real Academia de la Historia.

Entre sus publicaciones destacan: *La Placa* (1990), *El dibujo en Bolivia* (1996), *Guiomar Mesa* (2009), *Luigi Domenico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz* (2009) y *Keiko González* (2010). Asimismo, ha sido editor y coautor de numerosas publicaciones especializadas.

Carlos D. de Mesa Gisbert

Político, periodista e historiador. Egresado en Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia). Fundó y dirigió la Cinemateca Boliviana (Archivo Nacional del Cine). Ha sido Presidente del Congreso Nacional, Vicepresidente y Presidente de Bolivia (2002-2005).

Ejerció el periodismo por un cuarto de siglo en medios de prensa, radio y televisión, especialmente en la red boliviana de TV, PAT. Ha sido profesor en universidades de Bolivia y de España.

Es autor de trece libros y ciento seis documentales para la televisión. Es columnista en la prensa boliviana y presidente de la Fundación Comunidad, vinculada a temas de gobernabilidad y Derechos Humanos.

Ramiro Molina Rivero

Licenciado en Ciencias Políticas y Filosofía (Universidad de Southern Connecticut), estudios de postgrado al doctorado en Antropología (Universidad de Yale y Columbia) y maestría en Políticas Públicas de la Universidad de Harvard. Fue Rector de la Universidad de la Cordillera, Presidente de la Fundación Diálogo y actualmente Director del Museo Nacional de Etnografía en La Paz, Bolivia.

Ministro de Asuntos Indígenas de Bolivia (1993-1996). Coordinador del proyecto «Justicia Comunitaria» del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Bolivia (1996-1998). Docente en la Universidad Católica Boliviana, y en la Universidad de la Cordillera. Profesor invitado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Paris. Consultor sobre Derechos Indígenas y Asesor de varios Ministerios.

Recibió varios premios académicos y de cultura: la Medalla de Oro de la Orden de Palma Académica otorgada por el Gobierno de Francia, la medalla Tea al Mérito otorgada por la Alcaldía de La Paz y reconocimiento como Defensor del Patrimonio Cultural otorgado por el Senado de la Asamblea Plurinacional de Bolivia.

Entre sus publicaciones destacan: *Tiempo de Vida y Muerte: estrategias socioeconómicas y reproductivas en el mundo andino: De memoria e Identidades: los urus y aymaras en el sur de Oruro; Leyendas Uru Muratos; La Justicia Comunitaria: aproximación jurídica, antropológica y social.*

Martti Pärssinen

Defendió su tesis doctoral sobre la organización política del Estado Inca en la Universidad de Turku (Finlandia) en 1992. Como especialista en culturas andinas y amazónicas ha dirigido varias misiones arqueológicas en Bolivia y Brasil. Además, ha realizado exhaustivas investigaciones en varios archivos históricos de España y Sudamérica.

El doctor Pärssinen ha sido director del Instituto Iberoamericano de Finlandia en Madrid. Actualmente reside en su país de origen, donde ocupa la cátedra de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Helsinki. Ha publicado *Caquiaviri y la provincia Pacasa. Desde el Alto-Formativo hasta la conquista española, 1-1533* (2005), y coautor de *Textos andinos, corpus de textos khipu incaicos y coloniales I-II* (2004-2010), así como de *Pariti, The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca* (2011).

Rita del Solar Taborga

Estudios de Historia en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia y de Alta Cocina en Williams Sonoma, Nueva York y Florencia, Italia. Recibió el Premio de la Universidad Católica Boliviana 2012 en reconocimiento al mérito cultural y a sus investigaciones sobre la quinua y el ají. Es autora de doce libros, entre los que destacan: *Quinua real, el grano de oro de Bolivia* (2010); *El ají, un regalo de Bolivia al mundo* (2011), *Las poderosas Vírgenes de Bolivia* (2012), entre otros.

Como actividades sobresalientes debemos mencionar los cursos de Arte en el Colegio Calvert, La Paz, Bolivia y las funciones cumplidas como Presidenta de la Cruz Roja Boliviana. Ha sido también Presidenta de Amigos de los Museos y custodio del Palacio de Gobierno, del Ministerio de Relaciones Exteriores, de la Honorable

Alcaldía Municipal de La Paz, de la Honorable Cámara de Senadores y Diputados, y Presidente y Fundadora del ICOM Bolivia. Actualmente se desempeña como consultora gastronómica e investigadora de comida novo boliviana.

Carmen Beatriz Loza

Historiadora y demógrafa de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Postdoctorado en el Instituto Max Planck de Historia de la Ciencia. Durante varios años se dedicó al estudio de los quipus con la catalogación de la colección del Museo Etnológico de Berlín. Recibió el Premio Michel de Certeau (París) por su investigación histórica. Actualmente es Directora de Investigación del Instituto Boliviano de Medicina Tradicional Kallawaya (INBOMETRAKA).

Sus investigaciones más destacadas se ubican en la historia de la arqueología con *Itinerarios de Max Uhle en el altiplano boliviano* (2004) y también en *Develando órdenes desatando sentidos, un atado de remedio del período Tiwanaku* (2007).

Claudia Rivera Casanovas

Licenciada en Arqueología por la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, Bolivia, con maestría y doctorado en la University of Pittsburgh, Estados Unidos de Norteamérica. Obtuvo la beca para Arqueología Latinoamericana otorgada por la Heinz Foundation, así como becas de investigación de la National Science Foundation, la Wenner Gren Foundation y del Instituto Francés de Estudios Andinos. Actualmente es profesora titular en las Carreras de Antropología-Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, e investigadora de número del Instituto de Investigaciones sobre Asentamientos Humanos en la Universidad Católica Boliviana. Entre sus principales investigaciones y publicaciones están el estudio de un barrio de alfareros y sus actividades en Ch'iji Jawira, Tiwanaku; estudios sobre patrones de asentamiento prehispánicos y arqueología regional en la región de Cinti, Chuquisaca; la presencia de Tiwanaku en el valle de Tapacarí, Cochabamba; y el arte rupestre y su contexto regional en los valles cruceños y potosinos; así como estudios sobre tecnología textil prehispánica en el occidente de Bolivia.

Jédu Antonio Sagárnaga Meneses

Licenciado en Arqueología, con Maestría en Ciencias Políticas y Filosofía, además de un curso de Museología en Madrid. Es docente invitado en la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, desde 1996 a la fecha. Asimismo es responsable de Arqueología en el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de dicha casa de estudios. Ha dictado cursos en otras universidades como Católica, de Aquino, San Francisco, Franz Tamayo y del Valle, en Bolivia, y University of Duke en Estados Unidos de Norteamérica.

Recibió dos becas para cursillos sobre patrimonio y museología en Santa Cruz, por parte de AECl (2003, 2004), otra para el curso sobre Museo y entorno. Patrimonio cultural y aprovechamiento turístico (2006). También recibió subvenciones de investigación por parte de la Embajada de Holanda (2007, 2008 y 2012) y ESMICAL S.A. (2010).

Ha dirigido (o codirigido) numerosos proyectos de investigación o de arqueología de contrato. Es autor de decenas de artículos publicados en revistas y memorias;

así como de ocho libros. Asimismo, es director y editor de *Chachapuma. Revista de Arqueología Boliviana*.

Silvia Arze

Licenciada en Historia con Maestría en Historia Andina y Amazónica por la Universidad Mayor de San Andrés. Se ha especializado en historia de sociedades rurales, urbanas y pueblos indígenas de los siglos XVI a XXI en Bolivia. Asimismo, investiga sobre arte, arte popular, artesanía, iconografía y simbología. También ha realizado estudios sobre etnicidad, identidad, herencia cultural y desarrollo.

Fue consultora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Bolivia, profesora del Diplomado en Gestión Cultural, Unión Latina – Universidad Nuestra Señora de La Paz, y del Postgrado en Ciencias Sociales, Universidad La Cordillera, La Paz.

Ha sido coautora de *Arte textil y mundo andino*, con T. Gisbert y M. Cajías, que ha tenido cinco ediciones hasta el año 2010 y del *Manual para la creación y desarrollo de Museos Comunitarios* (con C. Camarena y T. Morales, 2009), entre muchas otras publicaciones en temas de su especialidad.

Cergio Prudencio

Compositor, director de orquesta, investigador, docente y ensayista. Fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde su establecimiento en 1980. Con ella ha desarrollado una estética contemporánea de fuertes reminiscencias ancestrales y la OEIN ha alcanzado proyección internacional.

Compositor de música para formaciones instrumentales convencionales como grupos de cámara, solos, música electroacústica y sinfónica, con difusión en diferentes países de América y Europa. Compuso obras por encargo del Festival of Perth (Australia) del que fue compositor residente, la Fundación Pro Helvetia (Suiza), el Festival Donaueschinger Musiktage (Alemania), el Ensemble TaG (Suiza) y el festival Klangspuren (Austria). Fue compositor residente en el Schloss Wiepersdorf (Alemania), en Bellagio Study and Conference Center de la Fundación Rockefeller (Italia) y becario de la Fundación Guggenheim (EEUU).

En el campo audiovisual, su música acompaña a más de cincuenta títulos de cine, teatro, video y danza.

► Página 396. Indumentaria de soltera del distrito de Capachica. Luciendo en la cintura un sincho adornado con monedas de plata. Museo Etnológico del Altiplano.



Título

La Magia del Agua en el Lago Titicaca

Edición

Banco de Crédito del Perú

Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia - Lima 12, Perú.

Relaciones e Imagen Institucional.

Primera edición, diciembre del 2012, Lima, Perú.

Coordinador en Bolivia

Dra. Teresa Gisbert.

Dr. Pedro Querejazu.

Coordinador en Perú

Dr. Jorge Flores Ochoa.

Arq. Roberto Samanez.

Diseño gráfico

Marianella Romero Guzmán.

Fotografías

Daniel Giannoni Succar: pp. Carátula, VI, VII, VIII, XII, XIX, XX-XXI, XXII, XXXII, 8, 10, 12, 13, 15, 18 (Fig. 13), 19, 20, 21 (Fig. 16), 22, 25, 27, 28, 29, 30-31, 32-33, 34, 35, 36, 38, 39 (Fig. 6), 41, 42 (Fig. 2), 44, 45, 46, 47, 48 (Fig. 10), 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 63, 64, 65, 66 (Figs. 7, 8), 78-79, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 139 (Fig. 24), 148, 149, 150 (Fig. 4), 151 (Fig. 7), 155 (Fig. 12), 163, 169 (Fig. 14), 172 (Fig. 19), 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184-185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226-227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 250, 251, 252, 253, 254 (Fig. 12), 255, 256-257, 258, 259, 260, 262, 263, 282, 285, 286, 287, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367 (Fig. 5), 368, 369, 370, 378, 396.

Javier Ramírez More: pp. mapas encarte, 40.

Víctor Neira: pp. XVI, 22 (Fig. 21), 23 (Fig. 23), 253 (Fig. 9).

Teresa Gisbert: pp. XXVI, 37, 158-159, 162, 166, 167 (Fig. 9), 168 (Figs. 11, 13), 170, 173 (Fig. 22), 175, 264, 268 (Fig. 4), 271 (Fig. 10), 275, 277 (Figs. 18, 20).

Antoine George (Consultor Turismo Sostenible): pp. XXX-XXXI, 14 (Fig. 9), 49, 83.

Pedro Querejazu: pp. 2, 4, 5 (Fig. 7), 6, 7, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 134 (Figs. 13, 14), 135, 137 (Fig. 20), 152, 155 (Fig. 11), 160, 164, 165, 167 (Fig. 10), 168 (Fig. 12), 169 (Fig. 15), 171, 172 (Fig. 20), 173 (Figs. 21, 23), 174, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 266, 267, 270, 271 (Fig. 9), 272, 273 (Fig. 12), 274, 276, 277 (Fig. 19).

Martti Pärssinen: pp. 3, 5 (Fig. 6).

Nicole Bernex: pp. 11, 14 (Figs. 7, 8), 33 (Fig. 9), 48 (Fig. 9), 71.

Gerard Rio: pp. 16, 26, 234-235, 252 (Fig. 4), 254 (Fig. 11), 261, 324-325, 352.

Úrsula de Bary: pp. 18 (Fig. 12), 21 (Fig. 17), 24, 31 (Fig. 6), 42 (Fig. 1), 66 (Fig. 6), 82, 93, 146, 367 (Fig. 4).

Roberto Elías y Piperis: p. 22 (Fig. 20).

Mylene d'Auriol: pp. 23 (Fig. 22), 61.

Yoshi Shimitzu: pp. 39 (Fig. 5), 74, 75, 76, 77.

Jorge Flores Ochoa: pp. 57, 58, 60, 278, 279, 280, 281, 283, 284.

Franck Charton: p. 62.

Lupi Andrade Salmón: pp. 68, 71 (Figs. 4, 5).

Alfredo La Placa: pp. 69, 72 (Fig. 7).

Swiatoslaw Wojtkowiak/swiatoslaw.com: p. 70.

Jaime Cisneros: p. 72 (Fig. 8).

Herminio Correa: p. 73.

Liseth Gavilán: pp. 90, 92.

Fernando Soria Antezana: pp. 94, 96, 97, 98, 99.

Antonio Suárez Weise: pp. 100, 101, 102, 104, 290, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 322, 386.

Ramiro Molina Rivero: pp. 103, 107.

Claudia Rivera Casanovas: pp. 124, 134 (Fig. 12).

Philipp Schauer: pp. 132 (Fig. 7), 136, 137 (Fig. 21).

Alan Kolata: p. 132 (Fig. 8).

Erick Bauer: pp. 138, 139 (Fig. 23).

Jédu Sagárnaga: pp. 140, 141, 142, 143, 144, 145.

Biblioteca Real de Copenhagen, Dinamarca: pp. 146, 154.

Juan M. Ossio: pp. 150 (Fig. 5), 151 (Fig. 6), 153.

Carlos Mesa Gisbert: p. 156.

Jhon Minichello/Universidad de Brown: p. 157.

Colección Arte y Tesoros del Perú/Libro Pintura Mural en el Sur Andino (p. 176): p. 225 (Fig. 17).

Christiane Lefebvre: pp. 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249.

Margaret Young-Sánchez: p. 268 (Fig. 5).

Gonzalo Montero/Museo ASUR: p. 269.

Peter McFarren: p. 273 (Fig. 13).

Alfredo Zeballos E.: pp. 288-289, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307.

Camila Molina: pp. 318, 321, 323.

Compilación bibliográfica

Glenda Escajadillo Gallegos.

Producción

Ausonia S. A.

Supervisión: Pilar Marín.

Preprensa: Darío Corihuamán, Leonidas Marín, Rosalía Pineda.

Encuadernación: José Abanto, Manuel Calderón, Celestino Eulogio.

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2012
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU





