

POESÍA DRAMÁTICA DE LOS INCAS

OLLANTAY

POR

CLEMENTE R. MARKHAM

Traducido del inglés

POR

Adolfo F. Olivares

Y SEGUÍDO DE UNA CARTA CRÍTICA

DEL DOCTOR DON

VICENTE FIDEL LOPEZ

BUENOS AIRES

Imprenta y librería de MAYO de C. Casavalle—Perú 115.

1883

POESÍA DRAMÁTICA DE LOS INCAS

OLLANTAY

POR

*CLEMENTE R. MARKHAM

Traducido del inglés

POR

Adolfo F. Olivares

Y SEGUIDO DE UNA CARTA CRÍTICA

DEL DOCTOR DON

VICENTE FIDEL LOPEZ

BUENOS AIRES

Imprenta y librería de MAYO de C. Casavalle—Perú 115.

1883

PRINTED BY...

ADVERTENCIA

El distinguido americanista Señor Clemente R. Markham acaba de publicar una traducción al inglés, cuidadísima, de la segunda parte de la Crónica del Perú por Pedro de Cieza de Leon, valiéndose de la prolija edición española hecha por el acreditado bibliófilo Señor Don Márcos Gimenez de la Espada en 1880.

Escusamos decir que esta obra, por la competencia del autor y por las eruditas discusiones que contiene, tanto en su introducción como en sus notas, sobre esta célebre crónica, merece toda clase de elogios de parte de los aficionados á los estudios arqueológicos y bibliográficos sobre la América.

Tomamos de esta traducción el siguiente estudio que como se verá tiene interés para nosotros, por cuanto se discute algo importante de lo publicado aquí sobre estas materias. Forma una especie de apéndice á ese estudio el artículo que le sigue titulado: *Un cuento peruano de amor*, que también inserta el Señor Markham.

Antes de comenzar esta traduccion, hemos acudido al Dr. D. Vicente Fidel Lopez, autoridad reconocida en la materia, para consultarle algunos puntos del trabajo que intentábamos traducir. De su amabilidad logramos ademas la preciosa carta con que nos ha honrado, — que tanto agradecemos, — que damos á continuacion del estudio del Sr. Markham.

A. F. O.

NOTAS

SOBRE LA

POESÍA DRAMÁTICA DE LOS INCAS

Las referencias que hace Cieza de Leon á los cantares y leyendas de la Corte de los Incas lleva á tratar la existencia del drama entre los antiguos peruanos, ó sea de la representacion de sus sucesos históricos en la forma dialogada. Esto ofrece por lo tanto una ocasion que no debe perderse para examinar la luz que arrojan en la cuestion las obras traducidas que han sido editadas por la Sociedad Hakluyt, y para darnos cuenta de la conclusion más razonable que debe deducirse de los materiales que tenemos á nuestro alcance.

En la página 32 del presente volúmen Cieza de Leon dice que los más instruidos de entre el pueblo eran elegidos para hacer conocer los hechos históricos por medio de cantares ó leyendas que eran trasmitidos de una persona á otra para conservarse de memoria. Tenemos aquí

el gérmen de la representación dramática, gérmen de que debe esperarse un desarrollo perfecto; y que esto sucedió así, es claro, según los asertos de otros historiadores. Garcilaso de la Vega dice: «No les faltó habilidad á los *Amautas*, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes. Los argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Todo era sobre cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. Supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas. No usaron de consonante en los versos, todos eran sueltos.» (1) El autor nativo Salcamayhua atestigua también la existencia de un antiguo drama, y aún da los nombres quichuas de cuatro diferentes clases de piezas. «Representaban en las festividades piezas que se llamaban *añay sauca* (2), *hayachuca* (3), *llama-llama* (4) y *hañamsi*» (5). Está pro-

(1) Vol. I, p. 194.

(2) *Añay*, interjección laudatoria; *sauca*, gozo, placer.

(3) Palabra que se refiere á cierta clase de montera.

(4) Muy estúpido. Probablemente burlesco.

(5) Tragedia.

bado por la sentencia que pronunció el Juez Areche contra los rebeldes del Cuzco en 1781 que se conservaba y difundía el conocimiento dramático después de la conquista española. Prohibió «la representación de dramas, como también otras festividades que los Indios celebraban en memoria de sus Incas» (1). El Dr. Justiniani, descendiente de los Incas, que tenía ochenta y cinco años cuando lo conocí en 1853, me dijo que recordaba aún haber visto, cuando muy pequeño, una tragedia quíchua representada por Indios en la ciudad de Tinta (2).

Los sacerdotes españoles aprovecharon esta aptitud de los Indios para las representaciones dramáticas y compusieron piezas en lengua quíchua, imitando los *Autos Sacramentales* entonces en voga. Garcilaso dice — «Los jesuitas compusieron comedias para que representaran los Indios, *porque conocieron que así era costumbre en tiempo de los Incas.*» Menciona tres clases de tales piezas (3), y añade «los jóvenes indios repetían los diálogos con tanta gracia,

(1) *Colección de obras y documentos por Don Pedro de Angelis*, vol. V. (Buenos Aires, 1836-37).

(2) El padre Francisco Iturri habla también de los «dramas quíchuas transmitidos hasta nosotros por una constante tradición.» — *Carta crítica sobre «La Historia de América de Juan B. Muñoz».* — (Roma, 1797).

(3) Vol. I, pp. 203-204.

sentimiento y acción apropiada, que provocaban una satisfacción y un placer generales; y repetían con tanta dulzura esas poesías, que muchos españoles derramaron lágrimas de placer al ver su pericia y habilidad. Desde entonces los españoles abandonaron la opinión de que los indios eran torpes, bárbaros y estúpidos.»

Muchas de estas piezas religiosas eran escritas por sacerdotes españoles en lengua quíchua, para que el pueblo las representase en las grandes festividades, y por consiguiente llevan un sello inconfundible de su origen hispánico. Poseo dos de estas piezas. Una ha sido compuesta por el Dr. Lunarejo, natural del Cuzco, y notable quichuista, que floreció en el siglo diez y ocho. Se titula *Comedia famosa del pobre mas rico* y tiene el mismo plan de los *Autos* de Lope de Vega y Calderón. La otra es anónima y parece de fecha anterior. Su título es *Usca Paucar, Auto Sacramental ó el Patrocinio de María*.

Tenemos pues la certidumbre de que los Incas cultivaban el drama, en los tiempos antiguos; que algunas de sus piezas fueron conservadas y fueron representadas hasta 1781; y que los sacerdotes españoles, viendo que los peruanos poseían aptitudes tradicionales para el drama, las aprovecharon para la inculcación del dogma religioso. Debía, por consiguiente, esperarse que una ó más de las antiguas piezas quíchuas se conservasen como distintas de los *Autos* reli-

giosos del tiempo de los españoles. Se sabe desde mucho tiempo que existe uno de tales dramas, bajo el título de *Ollantay*, y los cultivadores del quíchua concuerdan en la opinion que realmente él es de origen antiguo y que data de los tiempos pre-hispánicos.

El drama de *Ollantay*, tal como existe ahora, fué arreglado para la representacion, dividido en escenas, y perfeccionado con los conocimientos teatrales de la época hispánica; pero quichuistas competentes piensan que la mayor parte de los diálogos, discursos y trozos líricos, data de un periodo anterior á la conquista; y que es por consiguiente un drama Incano. Las copias manuscritas son probablemente numerosas, hechas algunas negligentemente por copistas ignorantes, y contienen palabras modernas sustituidas á las ilegibles de los originales. Pero otras versiones son más antiguas, y más correctas, y solo á éstas debe citarse cuando se ventila la cuestion de la fecha de la composicion. Sin embargo, no se ha reconocido críticamente hasta ahora un texto auténtico, del que se hayan suprimido todas las interpolaciones y en que se hayan conservado solo las partes incluidas en las versiones auténticas y más antiguas.

El drama fué por primera vez dado á conocer por don Manuel Palacios, en el *Museo Erudito*, periódico publicado en el Cuzco en 1837. El ilustrado mineralogista y anticuario peruano Don

Mariano Eduardo de Rivero (1), en su obra titulada *Antigüedades peruanas*, insertó dos trozos de él, en quichua y en español. El señor Rivero dice que se conservan copias de *Ollantay* escritas en los siglos diez y seis y diez y siete en bibliotecas particulares del Cuzco (2). El que primero dió á luz el texto completo fué el Dr. von Tschudi al fin de su gramática, en 1853, pero sin traducirlo (3). El manuscrito usado por este ilustrado alemán fué copiado de uno conservado en el Monasterio Dominicó del Cuzco por uno de los monjes, entre 1840 y 1845, por el artista Rugendas de Munich, cuya cópia dió al Dr. von Tschudi, encontrándose el original destrozado y en partes ilegible.

En Abril de 1853, tuve ocasion de examinar y trascibir una version de *Ollantay*, que segun se me informó era el texto más puro. Pertenecia al Dr. D. Pablo Justiniani, anciano sacerdote del pueblo de Laris, en el corazon de los Andes orientales (4). Su padre, el Dr. Justo Pastor Justi-

(1) *Antigüedades peruanas por Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi.* — (Viena, 1851), pp. 116.

(2) *Ibid.*, pp. 116-117.

(3) *Die Kechua Sprache*, von J. J., von Tschudi.—(Wien, 1853), pp. 71-110.

(4) Era hijo del Dr. Justo Pastor Justiniani, cirujano, y Doña Manuela Simancas Cataño, descendiente lineal de Hualpa Tupac Inca Yupanqui, una de cuyas hijas era madre de Garci-

niani, la copió del manuscrito original perteneciente al Dr. D. Antonio Valdez, cura de Sicuani, en 1780, y amigo del desgraciado Inca Tupac Amaru. El Dr. Valdez murió en 1816. Se dice que fué el primero que guardó el drama por escrito y lo arregló para la escena (1), pero esto es evidentemente un error, desde que hay un manuscrito de 1730 y otros del siglo anterior, según Rivero. Sin embargo, el manuscrito de Valdez es de gran valor, puesto que conserva todas las formas originales, y la fama de su dueño como quichuista está bastante garantida

laso Inca de la Vega, el historiador. El padre del Dr. Justo Pastor era don Nicolo Ambrosio Justiniani, su abuelo Don Luis Justiniani, su bisabuelo también Don Luis de Seville, cuyos padres pertenecían á la familia genovesa de los Justiniani, descendiente del Emperador Justiniano. Este primer Don Luis Justiniani vino al Perú y se casó con Doña Catalina Ortiz de Orue, cuyo padre, Don Pedro Ortiz de Orue, vizcaíno, era uno de los primeros conquistadores, y cuya madre era la Princesa Tupac Usca, hija del Inca Manco Ccapac II.

(1) El drama quichua *Ollantay* fué publicado en un periódico que veía la luz en el Cuzco en 1837, titulado *Museo Erudito*, núms. 5 á 9. El editor don Manuel Palacios dice que la historia había sido transmitida por una tradición inmemorial, pero que el drama había sido escrito por el Dr. Valdez. El editor tomó sus datos de Don Juan Hualpa, noble Curaca de Belen en el Cuzco, y de los Curacas de San Sebastian y San Blas, cerca del Cuzco, quienes dicen en su narración de la tradición que la rebelión de *Ollantay* fué originada por el rapto de una *accha* ó virgen del Sol.

por su exactitud. En 1853 estaba en poder de D. Narciso Cuentas de Tinta, sobrino y heredero del Dr. Valdez. Otra copia tomada del manuscrito de Valdez estaba en poder del Dr. Rosas, sacerdote de Chinchero, cerca del Cuzco. Comparé cuidadosamente las copias de Justiniani y Rosas. En el año 1871 publiqué la copia sacada del manuscrito de Justiniani, con una tentativa de traducción literal en inglés (1). Pero en tres ó cuatro pasajes adopté el texto de von Tschudi, y en todos estaba equivocado. Hubiera debido, como me convencí desde entónces, ceñirme estrictamente al texto de Justiniani. Sin embargo, en este texto hay varias adiciones insertas posteriormente por otra mano cuando el drama fué arreglado para la escena. Las puse en letra bastardilla.

En 1873 el erudito Dr. Don Manuel Gonzalez de la Rosa me dijo que tenia en su poder los manuscritos del Dr. Justo Sahuaraura Inca, archi-diácono del Cuzco, descendiente de Paullu, el hijo más joven del gran Inca Huayna Ccapac. Entre ellos hay una version del drama de *Ollan-*

(1) *Ollanta*, antiguo drama Inca, traducido del original quíchua. Por Clemente R. Markham, C. B. — (Trübner, 1871). Págs. 128, con una introduccion y notas. Mi traducción, debido á mi conocimiento imperfecto del idioma, contenia numerosas faltas, que han sido anotadas prolijamente por Zegarra, natural del país, en la obra que publicó en seguida.

tay, que el Dr. de la Rosa considera como la más auténtica y cuidadosa. Este texto no ha sido publicado hasta hoy.

Don José S. Barranca, en 1868, publicó una excelente traducción española, principalmente del texto de Von Tschudi, llamado ahora texto Dominicano. Va precedida por una interesante introducción, y en ella anunciaba el autor que estaba preparando para publicar un texto quíchua prolijamente editado, pero no sé que haya visto aún la luz (1). En 1876 el poeta peruano Don Constantino Carrasco publicó en Lima una versión del drama de *Ollantay*, en verso, perifrasedo la traducción de Barranca. Está precedida de una introducción crítica de la pluma del notable escritor peruano Don Ricardo Palma, que manifestaba su opinión de que el drama había sido compuesto después de la conquista española.

En 1874 el entusiasta preconizador peruano de la lengua de los Incas Dr. José Fernández Nodal, imprimió el texto quíchua con una traducción española en columnas paralelas. Esta versión tiene varios conceptos contradictorios (2).

(1) *Ollanta, ó sea la severidad de un padre y la Clemencia de un Rey*, drama dividido en tres actos, traducido del Quíchua al Castellano, con notas diversas, por José S. Barranca. — (Lima, 1868), págs. 16 y 71.

(2) *Los vínculos de Ollanta y Cusi Kcuyllor, Drama en*

En 1875 el Dr. Von Tschudi publicó en Viena un segundo texto de *Ollantay*, con una traducción. Su nueva traducción, como la primera, es principalmente la del texto Dominicano, pero parcialmente también la de otro manuscrito que está fechado en « La Paz, Junio 18 de 1735 » (1).

Esta importante fecha prueba que el Dr. Valdez no era su autor, como lo suponía el editor del *Museo Erudito*, sino solo poseedor de uno de los mejores manuscritos (2).

Don Gavino Pacheco Zegarra publicó el texto de *Ollantay* en París en 1878, habiendo tomado su versión de un manuscrito encontrado entre los libros de su tío abuelo Don Pedro Zegarra. Añadió una traducción libre y muchas notas valiosas.

quíchua. Obra compilada y expurgada con la versión castellana al frente de su texto por el Dr. José Fernández Nodal, Abogado de los tribunales de justicia de la República del Perú: bajo los auspicios de La Redentora Sociedad de Filántropos para mejorar la suerte de los aborígenes peruanos (Ayacucho, en el depósito del autor). El Dr. Nodal comenzó pero sin terminarla una traducción inglesa.

(1) « *Ollanta*. Ein Alt-peruanisches Drama aus der Kechuasprache. Übersetzt und commentirt von J. J. von Tschudi. » (Wien, 1875.) 4 to., pp. 220

(2) Lopez también nos dice que su padre era amigo personal del Dr. Valdez, y nunca oyó que el ilustrado quichuista fuera el autor de *Ollantay*. Al contrario, creía que el drama era muy antiguo. Mariano Moreno, otro amigo íntimo del Dr. Valdez, hace la misma aserción. *Races Aryennes*, p. 325.

La obra de Zegarra es sin disputa la más importante que se haya escrito sobre este punto ; porque este notable peruano presenta la gran ventaja de conocer quichua desde su más tierna niñez. A esta ventaja, que no ha tenido ningun otro escritor anterior, une una extensa instruccion, perspicacia literaria y mucha sagacidad crítica. Está plenamente convencido de antigüedad del drama (1).

En sus *Races Aryennes* Don Vicente Fidel Lopez se refiere al drama de *Ollantay*, y discute el significado de la palabra. Los editores y críticos á que me he referido, todos quichuistas, han arribado á la conclusion de que *Ollantay* es un antiguo drama incano. Algunos de ellos, incluyéndome yo, han llegado á esta conclusion despues de largo estudio y mucha vacilacion (2).

(1) *Collection Linguistique Americaine*. Tome IV. — *Ollantay*, drame en vers quechuas du temps des Incas : traduit et commenté. Par Gavino Pacheco Zegarra. Paris : Maisonneuve et Cie., 25, quai Voltaire, 1878. pp. clxxiv y 265. Al final tiene un vocabulario de todas las palabras del texto de *Ollantay*.

(2) En mi libro *Cuzco and Lima*, escrito cuando tenía veinte y dos años, inmediatamente despues de transcribir la version de Justiniani, opiné por la antigüedad del drama. Pero en mi última obra, *Travels in Perú and India* (1862), espuse una duda y me incliné á la opinion de que el Dr. Valdez era su autor (Nota, p. 138.) Un estudio posterior prolijo y crítico del texto me obligó á adoptar de nuevo mi opinion anterior de

El siguiente es el argumento del drama. Ollantay, general de Anti-Suyu, estaba profundamente enamorado de la princesa Cusi-Ccoyllur, la primer belleza de la Corte del Inca Pachacutec. En vano el gran Sacerdote, Uillac-Umu, trató de disuadirlo, y aún hizo un milagro para desviarlo de su amor ilícito. Pachacutec, el Inca, rechazó al pretendiente de la mano de su hija, y Ollantay se rebeló ocupando la gran fortaleza, consistente en ruinas colosales, que han sido llamadas desde entónces Ollantay-tampu. En el interin Cusi-Ccoyllur dió á luz una niña que fué llamada Yma Sumac (« cuán hermosa es ! »). Por esta falta la princesa fué encerrada en un calabozo en el Aella Huasi, ó convento de vírgenes sagradas, por diez años. Pachacutec murió y su cetro pasó á su hijo Inca Yupanqui. Ollantay fué al fin vencido por medio de una estratagema. Ocultando su ejército en una quebrada próxima, el general Rumi-ñauí se encaminó hacia la fortaleza de los rebeldes y se presentó delante de Ollantay cubierto de sangre. Dijo que habia sido maltratado cruelmente por el Inca y que deseaba incorporarse á los insurrectos. Decidiendo á los rebeldes á celebrar una fiesta con borracheras y orgías,

que *Ollantay* era, en su parte principal, una composición de origen quíchua, que databa desde antes de la conquista. Todo lo que he leído despues ha confirmado mi creencia.

introdujo sus tropas y capturó á todos, incluso Ollantay. En seguida hay un diálogo muy tierno entre Yma Sumac y una de las vírgenes, que le permite visitar á su madre en la prision. Finalmente, el gran rebelde es perdonado por el magnánimo Inca, y la desgraciada princesa es devuelta á los brazos de su amante. A uno de los caracteres, un sirviente jöven y chistoso, llamado Piqui Chaqui, se debe la gracia cómica que chispea en toda la pieza.

Existen amplias pruebas de la antigüedad de la tradicion; el nombre de Ollantay era conocido en tiempo de los Incas, y se aplicaba á las famosas ruinas que existen cerca del Cuzco. El Padre Cristóbal de Molina, gran autoridad, que escribió en 1580, menciona á Ollantay-tampu, relatando el curioso ceremonial de los sacrificios (1). Salcamayhua, escritor del siglo diez y siete, tambien menciona á Ollantay (2). Este nombre por consiguiente era bien conocido antes de la conquista española (3). El nombre de Rumi-ñauí,

(1) Véase p. 51.

(2) P. 116.

(3) Don Vicente Lopez da la siguiente etimología del nombre de Ollantay. La segunda parte, *Antay*, significa « de los Andes », algo perteneciente á los Andes ; *Oll* debe ser una corrupcion de *Ull* ó *Uill*. La forma correcta deberia ser *Uill-Antay* ó *Uilla Antay*. *Uilla* significa leyenda, tradicion ó historia. *La leyenda de los Andes*. Varios de los manuscritos dicen

que significa « ojo de piedra », como el del general que, con la estratagema de mutilar su rostro, venció á Ollantay, no es raro en la historia de los Incas. Un general de Atahualpa tenia el mismo nombre. Un hecho curioso, como corroborativo de esta parte de la historia, tuvo lugar en 1837 : un indio presentó á Don Antonio María Alvarez, entónces Prefecto del Cuzco, un vaso antiguo de terra cotta, imitando la cabeza y el busto de un hombre. Dijo que él habia sido trasmitido de mano en mano en su familia durante muchas generaciones como el retrato de Rumi-ñauí. La persona representada debe haber sido un general por el *masccapaycha* ó insignia de su frente, y tiene cruzado el rostro por heridas, de acuerdo con el argumento del drama.

Pero las principales razones para acordar una

Apu-Ollantay ; *Apu* significa gefe : por lo tanto *La leyenda del Gefe de los Andes*.

Barranca propone *Ulla* como derivado de *Ullu*, « el poder del amor ». *Ccahuari-Ullanta* es una espresion de admiracion.

Nodal piensa que *Ulla* es realmente *Colla*, por haber desaparecido la *c*, porque la *n* es el pronombre de la tercera persona, y *ta* el acusativo. Traduce *Ollanta* como « su amante » con referencia á Cusi-coyllur.

El Dr. de la Rosa dice que Lopez está equivocado en su etimología, y que es más aceptable la propuesta por Barranca ; pero que piensa que él mismo ha descubierto una derivacion más racional. Sin embargo, todavía no la ha dado á luz.

Zegarra rechaza todas estas derivaciones.

fecha anterior á la conquista española á los discursos y diálogos de *Ollantay* estriban en su contextura interna. No hay en la pieza la más remota alusion al cristianismo, fenómeno imposible si el drama ha sido escrito en la época española, como la comedia del Dr. Lunarejo y el *Usca-Paucar*. Contiene cantos de indudable antigüedad, usados entre el pueblo quíchua más puro. El lenguaje es arcaico: se ven en él muchas voces que han desaparecido desde hace mucho tiempo del idioma quíchua, y solo se encuentran ahora en los vocabularios primitivos. Las formas gramaticales, tales como *cca* en vez de *pa* para el genitivo, son antiguas. El estado de la sociedad representado en el drama es completamente pagano, sin una huella del contacto español. El metro es octosilábico, como el del canto incaico conservado por Blas Valera, y es el mismo que tienen los más antiguos versos de la coleccion del Dr. Justiniani. En las copias primitivas y puras no se alude á alguna cosa ó á algun animal introducidos por los europeos. Todos los argumentos deben basarse por consiguiente en los textos auténticos, y no en las copias posteriores en que deben haberse deslizado muchos errores, tales como la sustitucion de palabras como *misi* (gato) y *asna* (asno), corregidas en otra copia por *Ulama*, en vez de la palabra original en ambos casos *atoc* (zorro).

Para la decision final de las cuestiones de esta

naturaleza es siempre ventajoso tener un fuerte adversario, que se tome la tarea de hacerse eco de todo lo que pueda decirse contra la opinion consagrada. En este caso el « Devil's Advocate » es nada menos que el general Don Bartolomé Mitre, ex-Presidente de la República Argentina. El general Mitre sostiene que todo el drama de *Ollantay* es de origen hispánico y que ha sido escrito en los últimos tiempos (1). No debe desotirse su opinion, porque es un hombre de vastos estudios que posee un espíritu crítico de primer orden. Pero su conocimiento del idioma quíchua y de los autores españoles que escribieron en los primeros tiempos de la conquista es limitado, como se verá más adelante. A pesar de ello, el cumplido general y estadista hubiera sin duda probado su tesis si ello hubiera sido posible. Los hechos sin embargo son muy numerosos y se encuentran demasiado conjurados contra él. Su ataque fué bien combinado, y llevado á cabo con gallardía, pero ha sido completamente infructuoso (2).

(1) *Ollantay. Estudio sobre el drama quechua.* Por Bartolomé Mitre, publicado en la *Nueva Revista de Buenos Aires.* (Buenos Aires, 1881) Páginas 44.

(2) Bartolomé Mitre nació en 26 de Junio 1821 y en sus mocedades estuvo varios años en el Perú y Chile como oficial y como periodista. Al volver á Buenos Aires, se distinguió como orador en la Asamblea Representativa y fué Ministro de

La primera embestida (*assault*) del General se dirige contra la evidente existencia de composiciones dramáticas entre los Incas. En él se declara á Garcilaso de la Vega única autoridad y se le echa á un lado en seguida, sin ninguna ceremonia, como indigno de crédito. Se declara triunfalmente entónces que Cieza de Leon y Acosta guardan absoluto silencio sobre la cuestion. Pero evidentemente el general Mitre habia leído sólo la primera parte de Cieza de Leon é ignoraba el contenido del presente libro. Ignoraba tambien la obra de Salcamayhua, en que se dan los nombres de cuatro diferentes clases de composiciones dramáticas. Aun desechando en absoluto la asercion positiva de Garcilaso, es evidente la existencia de cierto género de dramas en tiempo de los Incas.

En el segundo punto sostiene que todo el *Ollantay*, en sus formas generales y en sus detalles más minuciosos, es una composicion

la Guerra en 1859. En 1860 fué elegido Gobernador de Buenos Aires y fué elevado al rango de General. El 17 de Setiembre derrotó al General Urquiza en la batalla de Pavon y poco despues firmó un tratado con él. El 5 de Octubre de 1862 fué elegido Presidente de la República Argentina y desempeñó este puesto durante seis años con honor para sí mismo y ventaja para su país. Es un fuerte è ilustrado estadista como un hombre de mucho estudio. El general Mitre es autor de la *Vida de Belgrano* y otras obras.

cristiana y caballescra *de capa y espada*, semejante á las de Lope de Vega y Calderon. Mr. Ticknor dice que los dramas en que aparecen personajes reales quedan excluidos de las *comedias de capa y espada*; su fin primordial y su accion es la galanteria; su asunto es casi siempre intrincado y complicado; y va acompañado por un artificio burlesco de las aventuras y caracteres entre las partes principales del drama y los sirvientes y personajes inferiores (1). *Ollantay* es una composicion histórica en que actúan personajes reales; su móvil primordial y determinante no es la galanteria de los tipos *de capa y espada*; su trama es sencilla y no artificiosa, sin contener ninguna intriga. Así es que este drama quíchua, no solo no es una comedia española de *capa y espada*, sino que seria difícil encontrar dos géneros de composiciones dramáticas más distintos entre sí.

En seguida el General objeta que los sentimientos que predominan en *Ollantay* son el orgullo de casta, la fidelidad conyugal, el espíritu militar, el amor filial, la humanidad para con el vencido, el horror á la poligamia, la magnanimidad real, que son peculiares de la civilizacion europea, pero opuestos á todo lo que se conoce de la vida social incana. Sin embargo, el orgullo de

(1) Ticknor, vol. II, pp. 167.

casta ha sido considerado por casi todos los escritores de la materia como una peculiaridad característica de la familia incana. Escritores contemporáneos con la conquista nos cuentan de los peruanos muchas historias tiernas sobre la fidelidad conyugal y el amor filial; y daré la relación de una de esas tradiciones al fin de este trabajo crítico. El espíritu militar era objeto de mucha atención de parte de los Incas, que se veían siempre comprometidos en vastas conquistas. Constantemente se inculcaba la magnanimidad y generosidad hácia el vencido, y se nota su influencia en la conducta de los Incas, como nos lo dicen todos los escritores primitivos. En ninguna parte de *Ollantay* se habla con horror de la poligamia. Todos los sentimientos enumerados por el general Mitre como propios de la civilización europea son precisamente los que constituían la parte más noble del carácter incano, y los que por consiguiente debían entrar en la composición de un drama quíchua.

Objeta en seguida que en el drama de *Ollantay* se aprueba la rebelión y que esto es inconciliable con el carácter despótico de una corte como la de los Incas. Esta observación es igualmente aplicable á la corte española. Debe convenirse en que no se permitiría la tolerancia de la rebelión como principio, á menos que redundase en beneficio del crédito del Soberano. En la historia de los Incas no son desconocidas las rebelio-

nes felices y el mismo Yupanqui Pachacutec, el Soberano del drama, depuso á su hermano Urco, segun dice Cieza de Leon. Esta tradicion no seria oída con disgusto, ni lo seria tampoco la de *Ollantay*, en que el rebelde es vencido y en que se celebra la magnanimidad del Soberano.

Deben desecharse todos los argumentos del General que se basan en la evidencia interna que resulta de las palabras y pasages de la composicion, porque ninguna de las palabras que segun dice acreditan su origen hispánico se encuentra en la version auténtica. Debemos considerar como verdadera aquella version que excluya todas las palabras y pasages que no sean comunes á *todos* los manuscritos antiguos. Todas las palabras citadas por el General son corrupciones de texto debidas á la negligencia de los copistas (1).

(1) Sin embargo, es conveniente enumerar y disponer en una nota todos los puntos que hace notar el General Mitre.

I. Discute las palabras *huañuy ychunantin*, ó « muerte con su guadaña ». La palabra *ychuna* significa un instrumento para cortar *ychu* (yerba). El General Mitre sostiene que la idea de la muerte con una guadaña es exclusivamente europea. Pero la palabra no aparece en la version de Rosas, aunque equivocadamente la incluí en mi libro. Nodal trae *ychuspa*, que es una palabra completamente distinta.

II. El Gran Sacerdote hace un milagro haciendo brotar agua de una flor. *Ollantay* exclama que seria más fácil hacerla brotar de una roca. El General Mitre dice que la idea debe haber

El General Mitre objeta que el Gran Sacerdote se refiere al hilo roto del destino, que es una genuina imágen griega. Interpreta mal el pasaje. El Gran Sacerdote compara las consecuencias del acto que produciría la destruccion de Ollantay, no con el hilo del destino enredado y roto, sino con la lana y rueca de una máquina nacional de hilar descompuesta y rota, lo que es una figura indígena sugerida por los objetos que el observador tenía á su vista. El resto de este ataque del general se invierte en encontrar en

sido sugerida por el milagro de Moises, que de una roca hizo brotar una corriente. Es evidentemente un juego de palabras que envuelve una idea esencialmente quíchua. En la version de Rosas no existe la palabra roca sino ladrillo. *Ttica* es flor y *tica* ladrillo. El General no debía haber citado un pasaje que es seguramente de origen primitivo.

III. El general Mitre recuerda las palabras *misi* (gato), *asna* (asno), y *llama*, y las considera como una prueba de su origen hispánico. Pero todas son errores de los copistas. En las versiones auténticas la palabra *atoc* (zorro) ocupa el lugar de todas esas palabras en cada caso.

IV. El General sostiene mas adelante que la interjeccion *ay!*, que se encuentra quince veces en el manuscrito dominicano, no es quíchua sino española, y que es una prueba indisputable de su origen hispánico. Pero otro texto manuscrito dice *nay!* y *anay!* que son interjecciones bien quíchuas.

V. Hay una alusion á que una lechuza sobre los techos se considera presagio de muerte, que el general Mitre considera anacronismo. Pero no es exacto. En el concilio de Lima de 1583 se alude á esta supersticion popular.

Ollantay huellas de las antiguas ideas del mundo, pero sus analogías son forzadas en su mayor parte. Hay un *yaravi* ó composición lírica, que describe la belleza de la heroína, que el General compara con el canto de Salomón. La única semejanza que tienen entre sí es que ambos describen la belleza personal por medio de comparaciones con las bellezas de la naturaleza; lo que es común á casi toda clase de poesía. Pero el General Mitre, usando en parte la traducción libre de Zegarra, atribuye figuras al canto que éste no contiene, tales como «rostro blanco y trasparente como el alabastro, senos tan blancos como copos de nieve, mejillas como rosas caídas en la nieve, cejas como arcos que disparan dardos que abrasan y matan, dedos como tallos de algodón en flor.» No hay nada de esto en el texto auténtico. En el canto verdadero todas las figuras son estricta y esencialmente quichuas. Su frente es comparada á *Quilla*, la luna; sus ojos no á dardos sino á dos soles; sus cejas á arco-iris, la insignia de los Incas. Sus trenzas son negras mezcladas con oro, precisamente como está representada en un cuadro antiguo que existe en el Cuzco la cabellera ondulante de una princesa incana. El carmin de su mejilla se compara al *achancaray*, flor roja peculiar al Perú. Sus senos, no á la nieve, sino al *utcu* que revienta de los tallos, comparación que también es esencialmente pe-

ruana. Estas figuras demuestran que el *yaravi* no podía haberse compuesto en ninguna parte sino en la tierra en que florecen el *achancaray* y el *utcu* á las vista de las nieves de los Andes. El General Mitre llama la atención sobre que se ensalce una belleza cobriza y que su rostro se compare con la nieve. Las princesas incanas, según vemos en descripciones y cuadros antiguos, eran mucho más blancas que el pueblo en general, y esta notable diferencia, como es natural, lleva á ensalzar la belleza de su rostro, á celebrarla, á exagerarla, y por una licencia poética á compararla con lo más hermoso del suelo peruano.

Basándose todavía en un texto erróneo, el General Mitre observa que el Inca dice: — « Pon en tu mano este anillo, para que no olvides nunca que debes mostrarte clemente con todos. Levántate, eres un héroe, » que según él dice debe ser una reminiscencia de las ceremonias con que se armaban á los caballeros en la Edad Media. Es muy posible; pero el Inca no pronuncia un discurso semejante en el texto (1) auténtico de *Ollantay*: — Dice « Recibe esta *montera*, para que puedas comandar mi ejército y este arco que destino para tí. » El ofrecimiento de una mon-

(1) La Palabra *sipi* (anillo) es una interpolación posterior, que no se encuentra en el texto de Justiniani.

tera es una ceremonia peculiar de los Incas, y, entre otros, este pasaje nos ofrece pruebas evidentes de la antigüedad del drama.

El crítico observa entónces tres anacronismos más importantes. Se dice en el drama que el Inca muerto ha sido enterrado cuando los Incas eran siempre embalsamados y se conservaban sus cuerpos en el templo ; se indica el negro como color del luto, mientras que los Incas usaban el gris ; y finalmente se dice que la ciudad del Cuzco eligió nuevo Inca, á pesar de que la monarquía peruana era hereditaria. A todo esto se puede replicar que la palabra *pampasacta* de *pampani*, enterrar, se usa en los cantos más antiguos para todo acto mortuario ; que la palabra que se refiere al luto en el texto auténtico no es *yana* (negro) sino *ccica* (gris) ; y que los orejones del Cuzco, precisamente en el caso de este mismo Inca Yupanqui (segun Cieza de Leon), y en otros tambien, eligieron Soberano por circunstancias especiales.

La siguiente objecion es que el Inca, despues de perdonar á *Ollantay*, lo declaró sucesor suyo y lo invistió como tal con su orla ; lo que (es discutible) es históricamente falso é imposible en el Perú antiguo. Pero el Inca sólo invistió á *Ollantay* con la insignia correspondiente al rango de gran gefe (la orla *amarilla* y no la orla *escarlata* peculiar al soberano), y le encargó gobernara el Cuzco durante su ausencia, lo que es cosa muy

distinta. Eran frecuentes los acontecimientos de esta naturaleza y Cieza de Leon lo recuerda á cada paso.

Fracasó pues el General Mitre cuando pretende encontrar algunas cosas de origen europeo en el drama de *Ollantay*.

Tratando del personaje cómico del drama, sirviente de Ollantay, y refiriéndose al uso frecuente que hace de equívocos y giros de doble significado, el General Mitre sostiene que este ingenio es andaluz y que es opuesto al carácter del idioma quíchua. Pero en realidad, las expresiones de este sirviente, Piqui-chaqui, son tan completamente naturales del suelo, tan locales, sus alusiones y equívocos son tan velados, que ningun español — nadie sino un natural del país — hubiera podido escribirlos y aun concebirlos. En una composicion quíchua, escrita por sacerdotes españoles, que tengo en mi poder, figura un «gracioso» llamado Quespillo, cuyos equívocos son ásperos y sin ninguna señal de *double entendre*. Si Quespillo es una creacion española, Piqui Chaqui es seguramente una concepcion indígena.

La diferencia tan notable que existe bajo todos aspectos entre *Ollantay* y los dramas quíchuas religiosos escritos por sacerdotes españoles es una prueba contundente de su origen incano.

En seguida el General Mitre compara un simple discurso de Urco-huaranca, el general de

Ollantay, con una enumeracion de fuerzas de Homero ; una exposicion de sus servicios hecha por Ollantay, á un discurso del drama español del Cid Campeador; y la eleccion de Ollantay por su ejército á una eleccion de la guardia pretoriana descrita por Tácito. Estas semejanzas son tan forzadas y quiméricas que no necesitan réplica especial, pero presupondrian una erudicion asombrosísima en el autor español que imagina el General Mitre. Rumi-ñauí mutiló su rostro para hacer creer á Ollantay que habia sido maltratado por el Inca. Zópiro, en la historia que nos cuenta Heródoto, se cortó la nariz y las orejas con idéntico objeto, lo que no hizo Rumi-ñauí. Sin embargo, el General Mitre piensa que la idea tiene que haber sido copiada de Heródoto. Debe recordarse que la historia de la mutilacion de Rumi-ñauí está acreditada por una pieza antigua de alfareria incana.

El General Mitre cita despues un discurso de Ollantay de mi libro, texto que habia repudiado para hacer uso del texto dominicano. Su crítica de este discurso es juiciosa, pero las líneas que yo trascribí fueron evidentemente interpoladas por la persona que arregló el drama para la escena. Por eso, yo las habia puesto en letra bastardilla, como muy dudosas, é hice notar que no las traían Von Tschudi y Barranca, hecho de que el General no da cuenta.

El pasage no es auténtico y debe eliminarse

cuando se corrija prolijamente alguna version. De hecho, ha sido suprimida por Zegarra. Pero las aplicaciones que hace el General Mitre de unos textos primero y despues de otros, segun conviene á sus fines, no es conducente al verdadero objeto de la crítica, á saber, el descubrimiento de la verdad. Demuestra tambien que su ensayo crítico es prematuro y que no debiera haberlo tentado hasta que todas las versiones no hubiesen sido examinadas y cotejadas críticamente y hasta establecerse un texto auténtico.

El metro octosilábico en que está escrito el drama ha sido usado tambien por los dramáticos españoles, y el General Mitre nos dice que por lo tanto el drama ha sido escrito por un español. Pero él es tambien un metro peruano. El canto antiguo que nos da Garcilaso de la Vega, aunque impreso en líneas de cuatro sílabas, es realmente octosilábico. El metro octosilábico se compone con mucha facilidad en muchas lenguas, y es natural al quíchua, que lo ha usado segun vemos en la mayor parte de los cantos de la coleccion de Justiniani, que son octosilabos. Por consiguiente este metro no indica un origen hispánico, por más que haya sido usado en la literatura española.

La mayor parte de los argumentos del General Mitre queda reducida á poco más que lo siguiente: Hay un rio en Macedonia y hay un rio en Monmouth y por lo tanto Macedonia y

Monmouth son el mismo lugar. Este es un argumento muy antiguo pero nunca ha sido considerado concluyente. La teoría del General exige un autor español desconocido, del siglo diez y ocho, que escribía en quíchua, que posea una erudición portentosa, y que sacó sus ideas del Pentateuco, de los Cantares de Salomón, de Homero, de Tácito, de Heródoto, de Shakspeare, de Lope de Vega, de Mrs. Ratcliffe y de las Crónicas del Cid; y que sin embargo supo excluir de su composición hasta la más remota de las alusiones al cristianismo y á cosa alguna que pudiera ser española. Tal autor no puede haber sido sacerdote, porque poseemos composiciones quíchuas hechas por sacerdotes españoles, completamente distintas de *Ollantay*, y que contienen, como es inevitable, alusiones repetidas al cristianismo y ninguna á los autores clásicos de la antigüedad. Además, este autor imaginario debió conocer perfectamente el quíchua, en su forma más antigua y arcaica, y debió también haber sido versadísimo en todas las comedias, dramas y doble sentido de las palabras usadas por los naturales instruidos. Puede sostenerse abiertamente que no ha existido un prodigio semejante en el siglo diez ocho, y por lo tanto la teoría del General se viene abajo como un castillo de naipes.

Pero el General Mitre ha prestado un buen servicio á la literatura con la publicación de su

laboriosa crítica. Ha aducido todos los argumentos que puede oponer un erudito contra la autenticidad de *Ollantay*. Los quichuistas conocen ahora todo lo que puede decirse contra la antigüedad de la pieza, y saben que todo eso está fundado unas veces en textos incorrectos y otras en interpretaciones forzadas é imaginarias.

Las consideraciones anteriores que prueban que la mayor parte de los diálogos y trozos datan del tiempo de los Incas permanecen inmovibles, sin que nada de lo objetado por el General Mitre haya podido influir sobre ellas. Las proposiciones sostenidas por él se basan, como se ha visto, en textos corrompidos ó que carecen de validez intrínseca.

Es halagador el ver que el rico como interesante idioma de los Incas es estudiado siempre por ardorosos é inteligentes jóvenes peruanos. Entre ellos se encuentra don Martin Antonio Mujica, natural de Huancavélica, que ha emprendido un estudio serio del qutchua y sugerido algunos cambios en la ortografía basados en sólidos fundamentos. (1) Hay todavía mucho que aprender en esta importante rama de estudio y queda mucho trabajo utilísimo por hacer.

(1) He recibido del Dr. Mujica una copia de un *yaráhuí*, escrita con la ortografía que considera más adecuada, y con la que se acepta generalmente, en columnas paralelas.

Un texto realmente crítico de *Ollantay* es un desideratum. Hay muchas composiciones líricas, y quizás otros dramas quíchuas, en bibliotecas particulares. Deben buscarse diligentemente, editarse é imprimirse con traducciones. Debería emprenderse un diccionario, adoptando todos los vocablos que contienen los autores antiguos. Este es un campo tan extenso como noble que merece un cultivo cuidadoso, diligente y entusiasta, de parte de los jóvenes estudiosos de la tierra de los Incas. No deben tener efecto alguno las críticas como la del General Mitre que tanto desalientan. Por el contrario deben ser un estímulo para los estudiosos, que les haga hacer nuevos esfuerzos, tanto para asegurar la pureza de los textos, como para ilustrar su significado con la adquisición de mayor ciencia y con el cultivo de hábitos cuidadosos de crítica y de pensamiento.

Resumiendo, la conclusión de que el drama de *Ollantay* es de origen incano permanece establecida con más fijeza, y en un terreno más sólido, desde que ha resistido la crítica del General Mitre. El ataque fallido es una adición de fuerza.

UN CUENTO PERUANO DE AMOR

La asercion del General Mitre de que no se contaba el amor conyugal entre las virtudes de los antiguos peruanos me lleva á trascibir una tradicion histórica que cuenta Miguel Cabello Balboa. (1) Los hechos que consigno tuvieron lugar durante la guerra entre Huascar y Atahualpa. Ilustra por lo tanto los últimos capítulos del presente libro. (2)

A la muerte del gran Inca Huayna Ccapac en la provincia de Quito le sucedió en el Cuzco su hijo lejítimo Huascar; mientras que el hijo que estaba con él, llamado Atahualpa, permanecia á la cabeza de un ejército en Quito. El cuerpo del soberano muerto fué enviado al Cuzco, acompañado por la reina viuda Mama Rahua Oollo, su hija la princesa Chuqui Uzpáy, y cuatro venerables consejeros que eran los albaceas de Huayna Ccapac. Al aproximarse al Cuzco, estos hombres venerables fueron arrestados, y no pudiendo contestar satisfactoriamente, como se les exigía, por qué se habia quedado atras Atahualpa, fueron ejecutados. El principal albacea ejecutado se llamaba Auqui Tupac Yupanqui.

(1) Concluyó su libro en 1586.

(2) Págs. 224 á 235.

La reina, Mama Rahua Ocllo, se disgustó mucho con esta crueldad de su hijo Huascar. Después de las exéquias de su padre, el nuevo soberano quiso casarse con su hermana Chuqui Uzpay, y solo después de titubear mucho, y aún con repugnancia, dió su consentimiento la reina madre.

Atahualpa envió á su hermano Huascar, como mensajero, al jóven Quilaco Yupanqui, hijo del albacea asesinado Auqui Tupac Yupanqui. Al llegar al valle de Xaquixaguana, Quilaco recibió un mensaje secreto de la reina madre, que lo amaba profundamente por ser hermano de leche de su hija, la jóven reina Chuqui Uzpay. La reina madre ordenó que saliese al encuentro del mensajero una procesion de doncellas, entre quienes habia una más hermosa que las demas, llamada Curi-Coyllur.

En la coronacion de Huascar, el gefe del valle de Yca llegó desde la costa con una hija preciosa llamada Chumbillaya. Inspiró una pasion violenta al Inca, que le dió el nombre Curi-Coyllur, la « estrella de oro ». Dió á luz una niña y murió poco tiempo después. Su hermana Corvaticlla, que queria mucho á Curi-Coyllur, llevó con gran cuidado la niña á una casa cerca del Cuzco, y por su belleza maravillosa le dió el nombre de la madre, Cury-Coyllur.

Curi-Coyllur tenia quince años cuando se reunieron las doncellas para ir á recibir al jóven

mensajero desde Quito á Siquillabamba. Quilaco se enamoró de ella. Fué al Cuzco, y no habiendo encontrado al Inca Huascar, que habia ido á Calca en el valle de Vilcamayu, fué allá y depositó á sus piés los presentes de su hermano Atahualpa. Huascar rechazó con desprecio los presentes y tambien á Quilaco. Quilaco volvió al Cuzco y contó á las reinas lo que le habia sucedido en Calca. El guardian de Curi-Coyllur, al oír hablar de su amor, le permitió visitarla. Varios dias despues Huascar lo envió con un mensage á Atahualpa, mandando por detras un ejército para someterlo.

Un dia, al amanecer, Curi-Coyllur estaba orando por la vuelta de su amante. Cuando descubrió un labrador con su *taclla* (arado) al hombro, creyó que era Quilaco con su *chuqui* (lanza). Al fin apareció un grupo de extrangeros en la colina que marchaban hácia Xaquixaguana. Estaba llorando cuando su amante mismo salió de un maizal próximo y se precipitó á sus piés. Quilaco le contó, y tambien á su tia, todo lo que le habia pasado en el Cuzco y pidió á Corvactilla la mano de su sobrina. Se le prometió para cuando fueran más pacíficos los tiempos, y Quilaco siguió su camino á Quito.

Entónces estalló la gran guerra entre los dos hermanos Huascar y Atahualpa. Quilaco habia prometido á Curi-Coyllur volver en tres años y ya habian pasado cuatro. Huascar se encontraba

á punto de casarla con uno de sus capitanes. Curi-Coyllur se cortó el cabello, se vistió con el traje de uno de sus criados, se pintó el rostro segun el uso de los que van á la guerra, y se metió en el campamento del ejército de Huascar. El general del Inca, llamado Huanca Auqui, se habia retirado al valle de Xauxa, donde encontró los refuerzos del Cuzco y donde fué reemplazado por Mayta Yupanqui. El ejército de Atahualpa, al mando de Quizquiz, avanzó hasta Tarma, encontrándose las fuerzas enemigas entre Tarma y Xauxa. La batalla duró todo el dia, pero el ejército de Huascar fué derrotado con una gran mortandad. Quilaco fué herido por una flecha y cayó sobre un monton de cadáveres, mientras que sus hombres estaban muy ocupados en la persecucion de los fugitivos para notar su caída.

Quilaco hubiera perecido lastimosamente por la pérdida de sangre ; pero descubrió un muchachon que andaba buscando algo entre los cuerpos y pidió auxilio. El muchacho corrió hácia él, sacó la flecha de la herida y se la vendó. Lo condujo hasta las orillas de un arroyo y lavó allí su cara y su cuerpo. Quilaco preguntó la causa de tanta ternura de un partidario de Huascar (1). «Hermano, dijo el muchacho, he

(1) Cada *ayllu*, ó linage se distinguia por sus monteras.

nacido en este sitio, me llamo Titu, no busco ningun beneficio.» Recogió algunas ramas, encendió fuego para calentar al gefe herido y así pasaron la noche. Al dia siguiente el muchacho condujo á Quilaco hasta una choza cercana para curarlo. Se le buscó por órden de Quizquiz y su desaparicion causó una tristeza profunda á Atahualpa.

Quilaco no pudo levantarse de la cama en muchos meses y durante este tiempo tuvieron lugar grandes acontecimientos. Huascar fué destronado, su familia fué exterminada en el Cuzco, el usurpador avanzó hasta Caxamarca, Pizarro llegó de la costa con los Españoles y Atahualpa fué hecho prisionero por ellos. Titu abandonaba frecuentemente la cabaña para pedir noticias á los pasajeros del gran camino. Un dia dijo á Quilaco que el poder de Atahualpa y sus generales habia concluido y que estraños hombres del mar gobernaban el país. Habló de la clemencia y la justicia de los Viracochas, como llamaba á los Españoles, y dijo que los creía mensajeros de Dios. Primero aconsejó al Gefe, que ya podia caminar, convenciéndolo despues, que se presentase al guerrero español que habia llegado á este valle. Era el famoso Don Hernando de Soto. Fueron juntos, y Titu, con ayuda de un intérprete, contó su historia al orgulloso pero noble conquistador. Quilaco descubrió recien que Titu era su antigua novia

Curi-coyllur, á quien no tenia esperanza de volver á ver ya.

Fueron bautizados con los nombres de Hernando Yupanqui y Leonora Curi-coyllur, y casados con arreglo á las leyes de la Iglesia. Pero el jóven gefe solo vivió dos años más. La viuda vivió despues con Hernando de Soto y dió á luz varios hijos: — Leonora de Soto, que se casó con Fernando Carrillo, notario de Su Magestad y que vivió en el Cuzco; Juana de Soto; Pedro de Soto y otros.

No conozco donde haya sido dramatizada la historia de Quilaco y Curi-coyllur, como la de Ollantay. Pero no dudamos que la « brillante erudicion » (1) del General Mitre, si apareciera la pieza, nos anunciaria en breve que era una « *comedia de capa y espada* », con todas las ideas é incidentes tomados de Homero, de Heródoto, de Tácito, del Pentateuco, de los Cantares de Salomon, de Shakspeare, de Lope de Vega, de Mrs Ratcliffe y del Cid Campeador. Demasiada erudicion es seguramente cosa peligrosa.

La otra historia que nos cuenta Balboa del amor de Elfquen Pisan, Gefe de Lambayeque, por la hermosa Chestan Kecfuin es igualmente romántico, igualmente de orígen indígena y tiene

(1) *Mercurio de Valparaiso*, 14 de Marzo de 1853.

tan poco que ver con los antiguo clásicos del mundo como *Ollantay*. Entre esta gente habia orgullo de casta, magnanimidad para con el vencido, espíritu marcial, amor filial y afeccion conyugal; y estos sentimientos encuentran su natural espresion en su literatura. Cieza de Leon en las siguientes páginas nos da un testimonio ámplio de la civilizacion incana.

SEÑOR DON ADOLFO F. OLIVARES.

Estimado amigo : Es sensible en efecto que el Sr. Markham no se haya ocupado en el folleto que usted ha traducido, con más especialidad de la parte lingüística del opúsculo titulado *Ollantay* del Sr. Mitre. No tengo inconveniente en hacerlo para complementar su excelente traducción, como Vd. me lo pide ; pero lo haré solo en la parte capital, y brevemente, porque estoy ocupado de otros trabajos que miro con mayor interés.

La parte lingüística del opúsculo del Sr. Mitre no reposa sobre el exámen directo de ningun texto quíchua, ó de códice alguno original de Ollantay ; y sí solo sobre la *traducción francesa* publicada por el Señor Pacheco Zegarra : á términos que el Sr. Mitre no ha investigado ni comprobado siquiera, si la traducción que adopta como irreprochable, es ó no concordante con el texto quíchua que va al frente en la obra de Pacheco Zegarra.

En esto hay ya un frecuente motivo de errores ; pues tratándose, como lo observa el Señor Markham, de una obra manuscrita, que ha venido

á nosotros de mano de copistas diversos, y sin fijar un código modelo, no puede tomarse por base de un trabajo de crítica la traducción de uno de tantos códigos diversos como son los que existen; y debía haberse confrontado el que se ha adoptado para saber lo que él consigna, antes de tomar lo que de él se traduce.

Entretanto, esa traducción del Sr. Pacheco Zegarra que se adopta como texto es una traducción deliberadamente *libre, libérrima*, é inexactísima también en la mayor parte de los puntos de importancia. Del mismo modo, *su texto* quichua contiene errores que están salvados en otros códigos, y que son evidentes para todo hombre que entienda ese idioma. Aquí en Buenos Aires tiene Vd. varios que podrían verificar en cualquier momento todo lo que paso á decirle. Le nombraré como el más competente, entre todos los que conozco, al Sr. Spilsbury, Pastor de la escuela metodista en San José de Flores, que posee según entiendo un código del *Ollantay*, y que conoce á fondo el del Sr. Pacheco Zegarra y su traducción. Puede consultarse también al Sr. Dr. Galdos, secretario de la Legación Boliviana, y á otros que pueden decir si la traducción de que tratamos es *libre* ó no.

Lo es tanto, que abundan los casos en que no se encontrará en el *original* una sola de las palabras ó conceptos que le atribuye la traducción. Y, como Vd. lo va á ver, son precisamente esas

libertades las que el Sr. Mitre ha tomado por *pruebas* de sus argumentos.

Comenzaré por una de las más fuertes y decisivas de todas las que se toman para probar que el *Ollantay* es un drama *fabricado* despues de la conquista.

Convengo desde luego en que si la prueba fuera cierta, seria tremenda y concluyente, como debe haberles parecido á todos los que no han podido juzgar por sí mismos.

Hay un diálogo en que el bufon *Piki-Chaqui* le reprocha al caudillo Ollantay, que siendo dadivoso para con todos, á él jamás le haya dado nada. Ollantay le pregunta (traduccion del Sr. Zegarra adoptada por el Sr. Mitre).

OLL. — De quoi as-tu besoin ?

PIKI-CHAKI — ¿ De quoi ? D' *acheter* ceci, cela

D'offrir une parure á la *petite*.

Et puis, dame ! je voudrais faire sonner

mon argent. . . *ça donne de la considération.*

Puede consultarse á todos los quichuistas del mundo para que digan si en el texto quíchua hay una sola palabra (una sola!) de las que he sublineado en la traduccion del Sr. Mitre, y digo—del Sr. Mitre, porque él hace suya la de Zegarra. No existe, ni por asomo, la palabra *acheter*: acepcion que los quíchuas antiguos no conocian, y que despues de la conquista se ha vertido por el verbo *Rantini* y *Ranti-cuni* (cambiar, trocar)

sin que haya ningun otro que le sea análogo ó sinónimo, y mucho menos el de *Kconani* ó *Kconi*, que en vez de significar *acheter* como dice el Sr. Mitre, significa *dar* ó *regalar*. El sentido de comprar seria evidentemente absurdo en un diálogo en que el *bufon* pide *que le den*; así es que el original dice *Kconay-pacj* (que me dés) y no *Rautiy-pacj*, que diria *que me cambies*. No existe en el texto la palabra *offrir*: no existen las palabras *ma petite*: no existe — « *Dame! je voudrais faire sonner* », ni tampoco *ça donne de la considération*.

Bien se comprende que no existiendo ninguna de estas palabras, resulta con toda evidencia que el Sr. Mitre ha tomado por *texto lingüístico* una traducción *libre*; pero una traducción libre no puede servir de base á la crítica lingüística, como lo comprenderá cualquiera que se preocupe del asunto.

Y todavía, si esa fuera una traducción fiel y concordante con el original quíchua, podría concebirse la cosa, por inaudita que sea entre filólogos y eruditos. Pero es que se trata de una traducción inexacta, llena de giros inventados y de paráfrasis de puro capricho, como lo vamos á ver en el original mismo de que P. Zegarra se sirve.

Texto quíchua y version literal

Como hemos dicho, el bufon *Piki-Chaki* se

queja de que siendo Ollantay un gefe muy dadi-
voso, á él nada le dé, ó nada le haya dado.
Ollantay le pregunta entónces :

¿Imapacj-mi Kcan Munanqui?
¿ Y para qué mas — tú quieres?

La partícula *mi* dá á la oracion un carácter de
afirmacion dudosa como diciendo *tú tienes bas-
tante, ¿ qué mas quieres?* (1)

Piki-Chaki le contesta :

¿ Imapacj ? Chaypacj, Kaypacj
¿ Para qué ? Para esto, y esto otro.
Huhman Ppachata Kconay-pacj
Un otro vestido da (para mi) regálame
Huh Kcollkiyta Rikunan-pacj
Un otro en que se vea mi plata
Nocka tari Manchanan-pacj
Para yo que asuste (ó imponga respeto).

Puede verse ahora cuan diversa es esta ver-
sion literal de la que dá P. Zegarra. Pero en el
código que éste sigue, y que está evidentemente
calcado sobre el de Tschudi, hay un defecto fun-
damental de analogía y de sintáxis, que altera el
sentido, y que ha inducido en un error grave á
P. Zegarra, haciéndole traducir *mi dinero* donde
solo dice *plata, metal de plata*. La interpolacion
del *mi* es una cosa casi imperceptible en el quí-

{1} V. G. Holguin, Cap. XVII, libr. IV, 9ª conjuncion.

chua: y lo es tanto, que cualquier copista ó lector incurre en ella á no poner un esmero cauteloso.

En este caso el copista ha escrito *Kcollkiyta* en vez de *Kcollquicta* ó *Kollquita*, que es lo mismo. Escribiendo *Kcollkiyta*, como lo tiene la copia de P. Zegarra, se dice *mi plata* (que no es *mi dinero ó mi moneda*) escribiendo *Kollkita* se dice *plata* sin el *mi*. Porque como la *y* es el posesivo de la primera persona (*Mio*), no llevándola el sustantivo, la cosa ú objeto deja de ser *mio* y queda en el sentido impersonal de una tal cosa; de *plata* pura y simple como en este caso.

El Sr. Mitre, que parece enamorado de su frase espiritual *hacer sonar mi dinero*, ha tenido por esta razon que alterar el sentido del verbo *Rikuni* (mirar, ver, aparecer á la vista) trocándolo arbitrariamente por *hacer sonar*, con cuyo sentido, nada, absolutamente nada, tiene que ver ese verbo.

Daríamos por perdido cuanto hemos estudiado de quichua en largos años, si no fuera esta la versión genuina de cada palabra; si *Kconi* envolviera el sentido de *comprar* que le dá el Sr. Mitre: si *Kcollkiyta Rikunan-pacj* pudiera traducirse por *hacer sonar mi dinero* con que él lo traduce, en vez de *Relumbron de plata, vista ó aspecto de plata*: cosa muy diversa de *sonido de mi dinero*: porque las joyas, los aderezos, y las condecoraciones de plata, se llevaban, se veían y se lucían en las orejas y *en los trajes* de

los nobles del Imperio Incano sin que fueran *dinero*, ni tuviera nada que ver con el sentido de *bolsa de dinero* que suena. Así también un noble brasileiro ó europeo, y un general argentino, pueden *hacer mirar oro, brillantes*, y plata en su pecho y en su traje, ricas condecoraciones de honor, sin ser ricos por eso, ni podérseles aplicar el sentido de que *hacen sonar* su dinero, en vez de *hacer mirar su rango, ó su poder*, en las joyas ó condecoraciones que hacen *ver* y que *lucen*.

Eso mismo es lo que contiene nuestro texto, ya sea que se deje el posesivo *y*, para que diga hacer *relumbrar mi plata*; ya que se suprima para que diga que relumbre ó haga *ver plata*.

Las condecoraciones, joyas, zarcillos (orejones), collares y placas *de plata*, eran insignias de nobleza de gerarquía social y de mando que distinguían á los Nobles del Imperio; y solo *plata* podían usar, por cuanto el oro, *imagen del sol*, era propio de los Incas, de sus deudos inmediatos y de sus mugeres reales, ó de la COLLA. Así es que la bufonada de *Piki-chaki*, bufon oficial de ese gran jefe, y por consiguiente ridículo al pretender gobierno y nobleza, consiste en pedir esa gerarquía caracterizada por los *relumbrones de plata*, y nó en hablar de dinero, ni de *hacerlo sonar*, lo cual no tendría nada de bufonería ni de pretencioso.

Precisamente este diálogo y estos conceptos, en donde el Sr. Mitre supone *un dinero ó sea*

pesetas que suenan, y que no existen ni en sombra siquiera, es uno de los que caracterizan mejor la evidente antigüedad histórica de esa pieza dramática y de su textura.

Toda la cuestión reposa pues sobre esta sencillísima pregunta ¿*Rikuni* quiere decir *hacer sonar*, ó quiere decir *ver*? quiere decir *sonido* ó quiere decir *relumbron*? Cualquier diccionario y cualquier hijo de Santiago del Estero pueden responder categóricamente á esta duda.

Con esta clase de lingüística hecha sobre malas traducciones, y sin la bastante información para desmenuzar el original de una lengua cualquiera, no hay cosa que no se pueda probar. Todo está en hacerle decir al texto traducido lo que no dice el texto original.

Y despues, eso de poner en boca del bufon la insolencia de que su amo, un soberano, le regale un vestido á *su manceba* (*á ma petite*) es el colmo de la licencia y del error; cuando no hay una palabra en el original quichua que autorice semejante sentido. ¿De dónde ha sacado eso el Sr. Mitre?

La forma *Huhman* que se ve en el segundo versículo — *Huhman Ppachata Kconay-pacj* es la partícula ó sufijo de caso acusativo que hace concordar *un otro* con *vestido* para que diga — Dadme á mí un otro vestido; un vestido distinto de este que llevo. Pueden verse todos los gramáticos desde G. Holguin hasta Mossi y Anchorena.

Algunos disputan sobre si en el idioma usual de la predicacion se podia ó no usar la preposicion *man* con acusativo, ó si solamente es propia con ablativo, pero el hecho es que el uso acepta lo uno y lo otro como se ve en el adjetivo numeral *otro*, *Huh*, que con la preposicion *man* (aquí es sufija) concierta con *Ppachata* para decir — « Un otro vestido quiero que me dés. »

Puede juzgarse ahora á lo que queda reducida esta terrible prueba de la moderna fabricacion del drama « Ollantay » que se ha fundado en la evidente y errónea sustitucion del sentido — « hacer sonar » que no existe, en vez del verdadero que es *mirar* ó hacer *ver*.

No es más acertado el Sr. Mitre cuando adelanta juicio sobre la acentuacion del idioma quíchua, y toma por base de su teoría los conocidos espondáicos que el Padre Valera, su copista, ó Garcilaso que los injiere en su obra, han escrito de una manera tan irregular, que con ella sola probarian que no entendian lo que escribian. El Sr. Mitre sin embargo los toma tal cual, sin anotarlos ni reponer su forma verdadera, y la *única* que tienen en la lengua. El Sr. Mitre los escribe así :

Sumac Nusta
Torallaiquin
Puzñuy quita
Paquer-cayan

Ahora bien, el 2º pronombre posesivo se es-

cribe *Yqui* (tuyo) todo junto; y el acusativo que es la forma en que él se halla en el tercer versículo, se escribe *Yqui-ta* ó *Yquita*, que aunque defectuosa es lo mismo porque la partícula casual debiera estar siempre *guionada* con el tema que se declina, ó que se conjuga. Pero poner y escribir en una obra en que se trata de gramática y de erudicion — *Puyñuy quita*, es ignorar que la *y* que se une al tema *Puyñu* (cántaro) se le quita al pronombre *Yqui*: es trucidar ese pronombre posesivo con una inocencia angelical, como sería escribir en español *Cantarotu yo*. Podría esto atribuirse á error de imprenta ó inadvertencia del Sr. Mitre; pero no es así. El Sr. Mitre *ha copiado con una exactitud mecánica* la página de Garcilaso (Cap. XXVII del 1º vol.) donde se ve esa degollacion lamentable del pronombre; y si fué error de imprenta en Garcilaso no se comprende que el Sr. Mitre lo haya transcrito, si sabia lo que transcribía. ¿Cuál de nosotros transcribiría á un libro propio un trozo que encontrara así en un libro ageno? ¿Quién que viera en un libro *Cantarotu yo* no transcribiría *Cántaro tuyo*, y mucho más tratándose de un verso y dando juicio sobre las acentuaciones de la lengua?

Pero hay más: — En el 2º versículo tenemos

Toralláiquin,

forma tambien errónea aunque no tanto; pero

donde se vé que tampoco se ha sabido distinguir y separar el mismo posesivo *Yqui* (*Yqui-n*). Porque *Tora* significa hermano: la sufixa *lla* es una partícula que dá el sentido de amor y ternura al nombre con que se une, como si digéramos « tu amoroso hermano »—« tu hermanito. »

El Sr. Mitre hace larga la *á* de *lla* siendo así que la larga es la *ó* de *Tora* y la *y* de *Yqui-n*: hace breve la *y* de *Yqui-n*, siendo así que es larga por ser la sílaba penúltima: hace breve el diptongo de *Puyñu* por razón de la *y* que le agrega erradamente al fin, siendo así que el diptongo es largo porque la palabra *Puyñu* tiene dos sílabas y se acentúa en la penúltima. Yo no sé que pueda hablarse de acentuación cuando se altera la forma fónica y gráfica de las voces.

En el primer versículo *Suma-c Ñusta* también está errado el Sr. Mitre. *Suma c* es el participio presente y activo del verbo *Sumani* (sobresalir por algo: esplendor) y se traduce por *esplendente*, el que *esplende*. El tema conserva la primera acentuación sobre la *u*, no hay duda, pero como acaba en una gutural que jamás puede ser breve puesto que *prolonga* el sonido *á* dentro de la garganta, hay que prolongar la acentuación como si fueran dos *á*, una breve y otra *ac*: y decir *Súma-ac*: prolongar es alargar.

En otras partes, el Sr. Mitre ha buscado pruebas para su tesis en otras diversas acepciones. Así, en la página 25 toma el *color blanco* que le

atribuye á la princesa del drama como prueba de que este es moderno. Seria prueba en efecto *si despues de la conquista se hubieran enblanquecido las jóvenes quichuas*. Pero siendo ahora tan cobrizas como eran entónces, la mayor ó menor blancura que se les dé, está en relacion con la clase baja y con otras razas peruanas, que como se sabe eran mucho más oscuras. Nosotros llamamos *blanca* á una mujer que comparada con una holandesa ó con una irlandesa, seria morena ; y se sabe perfectamente por el testimonio de los españoles, que los nobles peruanos eran *más blancos*, las mujeres sobre todo, que la plebe ó que las clases bajas.

Pero, áun haciendo á un lado esta circunstancia, y aceptando que han mentido los historiadores que lo dicen, lo que ahora voy á probar es que los textos traducidos por el Sr. Mitre con este motivo, reposan sobre errores visibles, y que *en ninguno* de ellos se dice que la Princesa Kcusi Koillur (Estrella de alegría) *fuese blanca*. Copiaremos, advirtiendo primero que el Sr. Mitre ha copiado malisimamente el texto mismo de P. Zegarra que sigue. Donde el texto dice *Llampu*, como Tschudi y como todos los demas, el Sr. Mitre escribe *Yllampu*, que es cosa muy distinta.

Llampu Kuncanri Kespi wayllusca
Suave (su cuello) como Cristal pulido.

Parakay ritin
 { *Y blanco* } como nieve

Vttqqu munaymi kkaskunwan kуска
 (A Flores de) algodón agradables sus senos semejantes
 Kuntan puririn
 Llenos se expanden.

El verter *Parakay Ritin* por *y blanco como nieve* es un error, una enorme inexactitud. *Parakay* tiene un significado único, que por lo visto ha estado muy lejos del Sr. Mitre: quiere decir única y textualmente *lluvia*. Ya vé pues el Sr. Mitre que no hay tal *blanco*. La nieve es blanca, pero cuando no se habla de su *color* sino del modo suave y tranquilo con que cae, no se puede poner *blanco* donde dice *lluvia*. Además *Kunkan* no tiene aquí el sentido de *cuello*, sino el de *voz*, y por eso va unido con la sufija *ri* que en este caso tiene el sentido de *comenzar á salir*. (Véase G. Holguin, cap. 11 del libro III § XXXVI). Así es que en este caso dice — «Suave la voz comienza á hablar.» En seguida viene la frase *Kquespin Wayllusca*. No sé de donde ha sacado el Sr. Mitre este participio *Wayllusca*, cuyo tema debiera ser *Huaylluni*. Pero *Huaylluni* es amar sentimentalmente, y no tiene nada que ver con *pulido*. ¿Será *Wayusca* del verbo *Huayuni*? pero *huayuni* es *pende*, *colgarse*, y su sentido aplicado á la nieve sería relativo al modo con que parece descolgarse. De todos modos acepto el *pulido*, porque no estoy seguro de que no exista la acepción, y resulta esta versión: *Suave la voz cuando comienza á salir* (hablar) es *Kespin Way-*

*llusca, como el cristal pulido—Parakay Rintin
ó la nieve que llueve.*

Cualquiera verá que esta *Lluvia de la nieve* que por su suave descenso puede compararse á una voz suave, caería en un absurdo aplicándola al sustantivo *cuello*, ó juntando *cuello con lluvia* en la misma metáfora. Hágase la perífrasis que se quiera, el hecho es que en el texto no hay nada de *cuello blanco, sino lluvia de nieve.*

Otro ejemplo: Utcqu		Munay mi Khaskcun huan		Kuska
Capullos de algodón		Amorosos en sus senos		se diseñan
		<i>Kuntan purisin</i>		
		llenos se expanden		

El Sr. Mitre escribe aquí *Kuntan* por *Huntan*: no sabemos si es error ó no; y traduce *puririn* por *expandirse*; nosotros diríamos *llenos para fluir*. Aquí también, como se ve, se trata de *senos turgentes*; y el algodón viene comparado como *capullo turgente y pronto á fluir*, nó como *color blanco*.

Dice el Sr. Mitre que en otra parte, el drama habla de la blancura de la princesa comparándola al alabastro. Es otro error. El pasaje á que se refiere, y la traducción libre que hace de él, es ésta

Achankaray-pas sansan uyampi

Sus mejillas son como rosas

Riti Huan Kusca

Caidas sobre la nieve

Mitun yuracj-pi samie utqha-pi
 Y su rostro blanco y transparente
 Hinan Rikuska
 es como el alabastro.

Aquí tenemos divergencia entre el código que sigue P. Zegarra y el que ha seguido Tschudi. No se comprende que un crítico que abre juicio sobre un poema *manuscrito*, y que tiene por delante *dos copias de diversísimo sentido*, no discuta y compare la divergencia, para decidirse por una ó por otra, con criterio propio. Y sin embargo, la divergencia es enorme: la version de Tschudi no contiene una sola palabra que *no esté consignada en los diccionarios*, y que no tenga un sentido propio y análogo al asunto. La de P. Zegarra contiene una palabra capital que *yo no he hallado* en ningun diccionario, y que por la nota con que se le acompaña, me inclino á creer que solo la conocen el Sr. Mitre y el Sr. Zegarra. Es la palabra *uthqha-pi* que estos señores toman por alabastro.

En lugar de esa palabra Tschudi pone *utkha* que quiere decir *vivaz*, y que concertando con (*Rikuscka* y con *Hinan* (Así mismo es) lleva en sí un sentido que no puede aplicarse al *alabastro*, ni al *rostro*, 1º porque el alabastro no es *vivaz*; 2º porque el rostro no es *vivaz* sino por la mirada; y 3º porque en esos dos versículos no se halla la palabra *rostro* ó *cara* sino *Rikuska* que es *mirada*.

Tschudi emplea la palabra *sani* (color morado) donde P. Zegarra usa de la palabra *samic* (*ventura, ó dicha en el juego.*) Entre esta otra divergencia habria sido bueno que el Sr. Mitre nos digera en qué se ha fundado *para preferir samik* (ventura en el juego) á *Sani* color morado. Francamente, seria bueno saber las razones que ha tenido para hacer esta preferencia de un código sobre el otro, y quisiéramos saber tambien si *al decidirse* consultó ó no con el Sr. Barros Arana, que debe saber mucho de esto y de otras cosas á estar á las cartas que sobre la materia ha publicado, ó le han publicado, y en las cuales poco descubre por cierto las bases de su criterio filológico.

Como se vé, estas divergencias son graves : y cuando se escribe sobre el valor lingüístico de una obra manuscrita no es dado ignorarlas, no haberlas reparado, no juzgarlas y no compararlas antes de decidirse. Pero el Sr. Mitre se ha decidido sin tomarse el trabajo ni de apuntarnos siquiera estas dificultades del asunto.

El Sr. Mitre no se ha apercibido de que P. Zegarra, á quien ciegamente sigue, descubre candorosamente su error en la nota con que pretende aclarar la acepcion de *alabastro* del Sr. Mitre. Allí dice que toma ese sentido de las *uscas* (bolitas de marmol *blanco* con que ha visto jugar á los muchachos del Cuzco). En hora buena !, acepto que así le llamen, pero no es por ser de

marmol, sino por ser *rodadoras, ligeras, y vivaces*; y eso es precisamente lo que significa la palabra *uthkha* ó *utska* que consignan todos los diccionarios (todos sin escepcion) con el sentido ÚNICO de *presto, y ligero*. De modo que las USCAS del Sr. Mitre no son tales *uscas* por ser BLANCO ALABASTRO, sino por ser *rodadoras y ligeras*, como lo saben todos y como lo dicen todos los diccionarios. ¿Dónde está pues el *blanco alabastro* del Sr. Mitre?

Pero aun suponiendo que *utska* fuera blanco alabastro, seria siempre un enorme error decir que el texto le atribuye ese color á *Kusi Koyllur*. Y vamos á verlo, dando la traduccion lineal de los versículos antes trascritos.

De las azucenas — el color fuego — sobre su cara — (ó en su cara) — con el de la nieve — se unen.

Si se pretende decir que el color *nieve* se refiere á la cara, debe aceptarse que tambien se refiere á la cara el *color de fuego* (rojo, punzó) y tendríamos una bella cara de princesa por cierto. Por fortuna, en el texto ese color *nieve*, lo mismo que ese *color de fuego*, se refiere á esa especie de azucenas ó rosas silvestres de las montañas del Cuzco llamadas — *Achancaray* : y que son — « ciertas flores blancas y coloradas « que usaban las Indias como adorno de la « cabeza. » (Tschudi Dicc. páj. 16: Torres Rubio, id. — páj. 143. Mossi, páj. 3 etc., etc.)

Véase pues en lo que queda el blanco de alabastro que el Sr. Mitre ha encontrado con sus propios ojos en el drama de *Ollantay*. Digo mal, quien lo ha encontrado por este señor, es P. Zagarra; pero francamente, sobre lingüística y textos no se puede escribir por traducciones libres é inexactas.

Sigamos la traduccion.

Húmeda en lo blanco (samik utscapi)

Mitun yuracj pi (juquetona vivaz)

Hinan Rickuskca

Así es su mirada.

Resulta pues que esta otra blancura, que tan fuertes argumentos le ha sugerido al Sr. Mitre contra la antigüedad del drama *Ollantay*, se refiere á la *córnea del ojo*; cuya blancura, como se sabe, en los negros africanos es muy superior á la del europeo, lo mismo que lo es en el *ojo americano*; y es precisamente ese contraste que la *córnea* forma con el iris negro y con la niña, lo que le dá esa rara vivacidad que hace su belleza.

El Sr. Mitre se ha ocupado de mí en su traduccion y folleto de *Ollantay* á pesar de que hasta ahora muy poco y muy prudente era lo que yo habia avanzado sobre ese drama. En mi libro de— *Les Races Aryennes du Perou* me limité á decir, como opinion propia — « De todos modos estoy « lejos de pretender que la forma actual de ese « drama sea anterior á la conquista ». Con esto

me parece que yo quedaba fuera de la tésis, y del problema tratado por el Sr. Mitre del modo que se ha podido ya ver. Pero el Sr. Mitre, que en sus cartas privadas y en sus opúsculos parece siempre interesado en mostrar que disiente en todo de mi manera de pensar, ha insistido muchas veces en hacer aparato del poco valor que dá á mis estudios sobre la antigüedad Pre-Colombiana. Yo los hago sin embargo, sobre los textos, hasta donde puedo, jamás sobre traducciones libres y malas que nunca acepto lijéramente sin verificar y sin saber verificarlas; y en cuanto á mi libro, en sus mismas pájinas he dicho *que aventuraba una tésis*: y que la ponía en discusión dando la manera en que la entendía. Claro era que no habia yo de esperar que todos los sábios del mundo se postrasen delante de mi obra. Sabia que la entregaba á la crítica, y eso era lo que yo buscaba, porque no pretendia humillar el saber ni la envidia de nadie. Se le han hecho críticas fundamentales, justísimas, cuya verdad y competencia soy el primero en reconocer, no tanto porque destruyan el fondo de mi sistema, cuanto por que revelan lo defectuoso ó las deficiencias de mi sistema de comprobaciones. Pero aun esas críticas se han hecho con un alto honor para mi nombre: honor que no me habia atrevido á esperar.

El que mas competente y especialista se ha mostrado en rebatir mis doctrinas ha sido el Sr.

V. Henri. No ha dejado un detalle, un incidente en que no me haya buscado y refutado, en su sentido: en muchos con poca eficacia á mi modo de ver, pero aprovechándose siempre con suma sagacidad de mis imprevisiones ó faltas de esposicion; y sin embargo me ha colmado de los mas altos elogios — «Ce n'est donc pas sans un « vif interet que les linguistes de tous pays et de « toutes écoles auront lu les premieres pages du « remarquable livre de M. Lopez, pages ardentes « de conviction, » etc., etc. Comparando mi libro con otros dice el crítico: «Mais si de pareilles « entreprises, sans profit pour la science, ne « rencontrent partout que la plus decourageante « indifference, il n'est pas ainsi *d'un ouvrage* « *serieux, dont l'auteur á employé, ou du moins* « *tenté d'employer la methode et les procedés* « *rigoureux de la veritable linguistique.* Das « une telle œuvre, même impuissante á le con- « vaincre, le critique respecte la profonde con- « viction de l'auteur et les consciencieuses re- « cherches qu'ellé lui á coûté. L'ouvrage de M. « Lopez *m'a étonné et charmé*, mais ne m'a pas « convaincu.»

Me parece que no hay autor que despues de haber lanzado un libro audacísimo sobre uno de los problemas mas oscuros que presenta la historia y la arqueología del mundo, no debiera quedar satisfecho con estas salvedades hechas por un crítico de esa importancia, y que se pro-

pone ser implacable contra el fondo del libro. ¿Qué no lo he convencido? En horabuena, pero lo he obligado á estudiar; y si ha continuado aplicando su saber al asunto, algo mas ha de saber ahora, y quizás . . . En cuanto á mí, amonestado por esa crítica sábia y competente, mucho tendré que salvar, con nuevos medios, de lo que antes he sostenido, si tengo tiempo de volver sobre eso.

En otras partes — « Ce n'est certes pas un linguiste comme M. Lopez qui il conviendrait de metre en garde etc. etc. » Entre tanto, el crítico me empareja con Max Muller y le echa á éste la culpa de haberme sugerido mi empresa, llamándole — « l' eminent et malheureux defenseur de l' « hypothese tourannizante. . . . M. Lopez lui- « meme, malgré son savoir incontestable et son « ingenieuse analyse, n'est pas constamment á « l'abri du meme reproche. »

De algunas de mis comprobaciones dice tambien — « Sont vraiment frappants, *irreprochables* au point de vue phonetique, et de nature á « faire illusion Nous devons convenir « que, si M. Lopez en eut seulement *decouvert* « *trois pareilles* pour chacune de ses permutations, il eut pu rendre, au moins plausible « l'hypothese de l'unité de deux phonetiques. » Si ahora volviera yo á escribir mi libro haria mucho mas de lo que se me pide. Pero donde el crítico ha ido á fondo sobre el defecto capital de mi libro,

es donde muy pocos entienden ó saben lo que « dice — « Ayons le courage de le dire, malgré « *la sympathie que nous inspire le travail de M. Lopez*: toute morphologie doit debuter par « une rigoureuse determination des racines, « faute de laquelle l' etude des themes et des « formes grammaticales ne peut offrir aucune « certitude. »

Ese es el defecto de mi libro, y esa la parte que tengo hecha para completarlo y someterlo á la crítica del Sr. Mitre.

En otra parte el crítico alsaciano dice: — Le « reste du livre de M. Lopez comprend l'étude de « l' astronomie, de la mythologie et de la chrono- « logie des anciens Peruviens, des details sur « leurs arts et sciences, details pleins d' interet « et de valeur, ou l'on pourrait toutefois relever « des regrettables inexactitudes, des confusions, « des assertions hasardées, á chaque fois que « l' auteur revient á son idée favorite. » Aquí, quien está equivocado es el crítico. No solo duda, sino niega que la palabra *topa* signifique calor, solsticio de verano, y asegura que el Diccionario de Tschudi no la consigna, á pesar de que ha podido verla en *tupa*. Y en cuanto al mito ó al símbolo del solsticio, en la figura de un ciervo, el libro de Squier, posterior al mio, copia esa figura misma del *ciervo solar* (capricornio) en su texto y la del *Cangrejo*.

Pero basta para satisfaccion de amor propio.

Otros criticos y otros libros voluminosos han hablado de mi libro con una completa adhesion. Una Revista inglesa de crédito lo ha estudiado ; y no se escribe hoy en Europa libro ninguno sobre la América antigua en que el mio no figure en pró ó en contra: y esto es algo; pues no todos los libros que se escriben son tenidos en cuenta por el movimiento científico del siglo.

Volviendo pues al opúsculo del Sr. Mitre debo notar que en la pájina 23 se ocupa otra vez de mí, *pensando que he confundido dos cosas distintas*, y que hé desconocido *la filiacion de la imágen de la muerte así en la Grecia como en el catolicismo*. SATURNO, dice el Sr. Mitre, era la *personificacion del tiempo y no de la muerte*. LAS PARCAS eran *las que simbolizaban la muerte*.

Tan desgraciado ha andado el Sr. Mitre en este rasgo de erudicion clásica, como en los de lingüística quíchua que hemos examinado. El mismo autor Rich, que sea dicho de paso no tiene nada de famoso, y que no pasa de un vulgar compilador, bastaria para corregir la leccion que el Sr. Mitre pretende darme. No es cierto que las *Parcas simbolizaran la muerte*. Por el contrario, simbolizaban la vida *desde el nacimiento hasta la muerte*. Las Parcas eran tres: « *Cloto*, la « mas jóven, presidia al nacimiento y tenia en la « mano *la quenouille (la Kueca)*. *La Lachesis* « tenia *le fusseau* (el huso) y *Atropos*, la tercera,

« y la mayor, ó la mas vieja, cortaba el hilo con « las tigeras. Simbolizaban pues el curso del « destino y la fatalidad que era el secreto de la « vida.» No tenian pues *guadaña*, por que los griegos eran demasiado artistas para poner la guadaña en manos de una vieja para que cortase un hilo de algondo con ella. El que tenia guadaña como *simbolo de la destruccion* y de la muerte era Saturno; y Rich, citando á Macrobio dice:—era la personificacion del *Tiempo destructor de todas las cosas. Este último sentido* es el de figura con guadaña que va en esta página segun la medalla muy rara sellada en honor de Heliogábalo.» Su propia cita esta pues en contra del Sr. Mitre. Macrobio es mas claro todavia y dice — « de la muerte »

Pero lo gracioso es que yo no hé hablado en el libro que cita el Sr. Mitre, de *Saturno* ni de las *Parcas*, para merecer que se me dé tan errónea leccion. Lo único que hé dicho es que en el Drama Ollantay se habla de la muerte como personificada en la guadaña, y que esto parece que fuera una reminiscencia, ó interpolacion clásica traída por el catolicismo de los conquistadores, que como se sabe, tenian las tradiciones de los griegos.

El Sr. Mitre siguiendo á P. Zegarra se toma de una frusleria para reprocharme que yo haya dicho que la palabra *Ychuna* (guadaña) era la única moderna que podia hacer dular de la antigüedad de la obra. Es cierto, pero es un mero

defecto de diction, como se verá. Tratándose de *Quichua* no hay moderno ni antiguo: no hay mas que quíchua. Desde que la palabra *Ychuna* no es de la lengua castellana que es la única que ha introducido voces exóticas en el Quíchua, es claro que *Ychuna* es una palabra quíchua, y antigua, ó propia de esa lengua. Asi es que lo que yo digo no fué que la palabra misma fuera nueva, sino que en el sentido de simbolo de la muerte (guadaña) podia parecer de origen moderno, es decir *de acepcion moderna*. Por lo demás, allí mismo digo que como guadaña, ó sea como hoz, les servia á los quíchuas *para segar* (como á los Arias de Italia y á Saturno) y que como la *muer-te siega vidas*, no habia razon para que el simbolismo no fuera espontáneo en una y otra raza. Y sinembargo el Sr. Mitre ha insistido en que se yó cuantas páginas sobre esta trivialidad siguiendo siempre á P. Zegarra.

Nos asegura el Sr. Mitre, que empeñados los quichuistas en hacer antiguo el drama de Ollantay, han achacado á los copistas las palabras modernas que él contiene, pero que se les han escapado muchas que quedan todavia como testimonio de la fabricacion. El argumento no tiene peso; por que, si como es sabido, el drama (antiguo ó moderno) ha venido copiado y recopilado hasta las manos de los que tienen copias de él, no hay base para decir que las primeras copias eran *españolizadas*, y que las segundas

son *rehechas* en el sentido de purificarlas. No hay erudito que no sepa que lo contrario es lo natural y lo que sucede siempre. Pero sea de esto lo que fuere, los argumentos del Sr. Mitre caen por su propio tenor. Dice que la palabra *Aznuta* ha sido suplida por *Llamacta* (Llama) y por *Atocta*; y que, *aún en esto mismo se han equivocado* « pues *Llamacta* no es el nombre del « llama sino « lo que corresponde al Llama, » « siendo la partícula *c*, antes de *ta*, un acusativo « que dá á esta desinencia un significado distinto, como lo observa P. Zegarra. »

Este Sr. dirá lo que quiera. Los gramáticos que hacen texto y doctrina, como Gonzalez Holguin, Torrez Rufino, Tschudi, etc., etc, usan de la sufija *cta* como forma acusativa *directa* del sustantivo mismo, y *no* como cosa ó calidad perteneciente al sustantivo. Léalos el Sr. Mitre y se convencerá de que está engañado, y de que ha confundido el genitivo en *c*, fuerte (sonido *k* ó *cj*) con *cta* que es simple acusativo. Su mismo guia P. Zegarra, le pone *atokjta* por *Llamacta* en ese pasage (pág. 22) á que el Sr. Mitre se refiere: — *Huh Atucjta* (ó *Atok-cta*) *wataskcata*: que quiere decir letra por letra — *un zorro atado*. ¿De qué calidad ó cosa perteneciente al zorro se trata aquí? Dirá el Sr. Mitre que es *de la cuerda*, y que la cuerda es cosa *perteneciente al zorro*? Seria mas que licencia en verdad; pero es, que ni aún ese refugio le queda-

ria, por que *Wataskcata* es el participio de pretérito pasado del verbo *Watani* (que los Diccionarios quichuas escriben *Huatani*) atar, amarrar, encerrar — que lleva la terminacion *ta* (*Was-taka-ta*) para concertar con el acusativo *Atokta*.

Necesario es para mayor claridad que pongamos y traduzcamos el diálogo directamente, y no en perifrasis libremente, como lo ha traducido P. Zegarra.

Ollantay entra á la escena y dice: Piki chaki donde estas? Piki chaki, con funestos presentimientos sobre los peligros que corre como agente de Ollantay, le contesta — Puñú-r keuskani Nanacjta: — Dormido estaba yo angustiosamente. (Digamos tenía una pesadilla) *Tapya moskcu-kuni*: « un mal agüero soñaba dentro de mí. » Ollantay le pregunta con un acusativo natural — ¿ Qué? (qué soñabas?) — Soñaba un *zorro amarrado* (entrampado) Ollantay le dice *Kcan puni Kcaykca Kar-kan-ki?* — tu ciertamente serias tú ese (*zorro*) que asi estabas?

Esta es la traduccion, letra por letra. P. Zegarra traduce asi en francés — *Je m' etais endormi et je rêvais des choses sinistres*. Aquí comienza el error del Sr. Mitre. Este *des choses* le ha hecho tomar el texto como genitivo ó *accidente del zorro*, siendo asi que es un acusativo, ó modismo francés que se traduce por acusativo, *oracion de activa* como deciamos en las clases: *soñaba cosas siniestras*; y como la cosa siniestra

era un *zorro atado* (ó entrampado) es evidente la forma acusativa y directa en que se halla el sustantivo *zorro*.

Y despues ¿de dónde ha sacado el Sr. Mitre que la forma *Atocta* (pág. 36) es igual á *Llamacta* y que ambas contienen la desinencia *cta*? Esa desinencia está en *llamacta* por que el tema *Llama*, que termina en una vocal abierta, exige el fonismo *c* en esta forma *Llama-c-ta*; pero no está en *Atocta*, porque el tema es *Atoc* (zorro) y como éste tema ya tiene la gutural final, la forma es *Atoc-ta* y no *Ato-cta* como tendria que ser para que se le pudiera equiparar con *Llama-cta*. La *c* ó *k* de *Atok* forma parte integrante del tema, como la *s* de *tempestas* en latin; mientras que la *s* de *Musa-s* es desinencia, y no parte integrante del tema *Musa*. En el tema latino *Templum*, la letra *m* es parte integrante del tema; mientras que en *Dominu-m* la misma letra es sufixa ó desinencia de caso. Esto de hacer lingüística sobre un idioma muerto ó primitivo no es tan facil como el Sr. Mitre lo ha creido. La *c* ó *k* de *Atok* pertenece al tema, y no es la inflexion *c* ó desinencia como el Sr. Mitre lo ha creido por su forma material; por que esa palabra *Atok* (zorro) se compone como la mayor parte de las de esa lengua de dos raices, ó de dos temas aglutinados. Aquí tenemos el tema *Atha* (abominable, infame perverso) unido á la raiz *Oc* (*Occarini*) robar, arrebatarse del suelo; aglutinacion con que se

designa el animal mas característico en su género. Ya vé pues el Sr. Mitre cuan errado anduvo al tomar por formas idénticas *Atoc-ta* y *Llama-cta* cambiando inocentemente el dedo de una mano á la otra.

Si para informarse en las inflexiones ó desinencias de la lengua quíchua, el Sr. Mitre hubiera ocurrido á una buena gramática cualquiera, como las de los jesuitas Torrez Rubio, Gonzalez Holguin y otros de la primera época de la conquista, habria encontrado esta regla de ortografía y de prosodia á la vez — « Cuando el nombre que se trata de declinar acaba en una vocal, el acusativo se forma introduciendo una *c* entre la letra final del nombre y la terminacion *ta* del acusativo ; y cuando el nombre termina en una *semi-vocal*, ó lo que esos gramáticos llaman *dos vocales*, se quita la *c* y se pone simplemente *ta* » Cuando el tema termina en *c* no hay que decir : se deja la *c* en el tema pues es propiedad suya (como la *m* y la *s* en *Templum* y *tempestas*) y se le agrega simplemente *ta*. Ejemplo de lo primero habria encontrado el Sr. Mitre en el cap. 1º lib. 1º de Gonzalez Holguin. Esa desinencia *cta* que segun el Sr. Mitre *no es la cosa misma* sinó *cosa perteneciente al objeto*, está allí, en ese eminente gramático, como *acusativo de la cosa misma* con este ejemplo de declinacion.

Nom. Ccari — El varon
Gen. Ccarip — Del varon
Dat. Ccaripac — Para el varon
Acus. CCARI-CTA — Al varon.

Torrez rubio: pone lo mismo, tomando el ejemplo *Runa*-hombre.

Acusat. RUNA-CTA

Esta *c* se quita en nombres como *yuyay*-pensamiento; cuyo acusativo es *yuyay-ta*.

Ya vé pues el Sr. Mitre como está equivocado en dos cosas graves: la primera, en que la forma *cta* diga cosa perteneciente al objeto, y no el objeto mismo puesto en acusativo; y la segunda que la forma *cta* sea moderna. Es todo lo contrario, esa forma es perfectamente arcaica y *anticuada*: así es que se la encuentra en las gramáticas antiguas del primer tiempo. (1)

Precisamente esa forma de *cta*, como la del genitivo en *c*, y muchas otras que contiene el

(1) El Padre Diego Gonzalez Holguin comenzó á componer la suya en 1580 y obtuvo licencia con privilegio en 1607. Suponiendo que haya empleado cuatro años en aprender la lengua como para encontrarse en aptitud de escribir una gramática, plazo muy corto, tendríamos que las formas que él consigna son contemporaneas de la conquista. Habia ya una anterior de Fr. Domingo de S. Tomás pero tan compendiada y somera que era evidentemente insuficiente para aprender y practicar bien la lengua.

drama Ocllantay con profusion, y que son arcaicas para todo el que tenga conocimiento de este idioma, y que pueda compararlas con los escritos mas modernos de *quichua españolizados* ó *españoles*, son una valiosísima prueba de la antigüedad de ese drama; ó por lo menos de la antiquísima base que tienen los *trozos* del drama *primitivo*, si es que ha habido un arreglo posterior de sus diálogos. Por nuestra parte, hoy estamos mas convencidos que antes de su incuestionable antigüedad con respecto al tiempo de la conquista.

Por otra parte ¿De donde saca el Sr. Mitre que en algunos códices se encuentra *llamaeta* en vez *llamata*, en ese pasage del sueño fatídico de Piki Chaqui de que tratábamos. No es por cierto el de P. Zegarra, que pone *atockta* y no *llamaeta* como puede verse (página 22). No es Tschudi que pone la forma moderna *Aznuta*, sin *c*, en el texto; y *llama* en la nota de la primera edicion página 77. En la segunda edicion pone *Yana llama huatascacta* (página 73) que Tschudi traduce correctamente así: *Von einen schwarzen angebundenen Llama (un negro amarrado, Lama)*. Ignoramos de qué códice ha tomado Tschudi esta variante ó version; pero lo que sí decimos es que esa forma del acusativo es arcaísimas, y que solo se halla en los textos mas antiguos. Ella consiste en reunir los temas sin ninguna inflexion ó desinencia, aglutinándolos

todos para poner la del acusativo en la última palabra que concierta con todas las anteriores. Así *Yana* (negro) es el tema simple: lo mismo es *Llama* (el lama) y el participio pasado (atado) que hace de adjetivo, es el que viene á consumir el sentido con el acusativo *Huatasca-cta*. Y como se vé esa forma en *cta* es la misma de *Ccari-cta*, *Runa-cta*, que emplean los gramáticos antiguos como designacion directa del acusativo.

Veamos otro argumento del Sr. Mitre que ha debido hacer grande impresion en los que no se han dado á esta materia con la debida erudicion; y que ha debido parecerles concluyente. Aquí es bueno trascribir palabra por palabra: — « En « una escena (dice) se encuentran tres alusiones « contrarias á las costumbres quíchuas, y pro- « pias de las ideas europeas. Se habla del Inca « muerto que ha sido enterrado (*pampaskacta*), « y nadie ignora que los Incas no se enterraban, « y que embalsamados eran conservados en el « templo del sol sentados sobre sillas de oro. Se « habla de vestidos negros de duelo, y es sabido « que el color pardo era el luto de los antiguos « peruanos. Dícese que la ciudad del Cuzco ha « elegido un nuevo Inca, y es excusado decir « que la monarquía incásica es hereditaria por « origen divino, y no electiva. »

Inducido por la descuidadísima traducción del Sr. Pacheco Zegarra, y tomándola como si fuera un texto original bien comprobado, el Sr. Mitre

ha caído otra vez aquí en un error evidente. El significado genuino y verdadero del verbo *Ppanpani* que dá el participio de pasiva *Ppampaska-cta* (1) (acusativo) no es *enterrar*, sino CUBRIR, *ocultar, tapar, velar, guardar*. (2) El sentido de *enterrar*, es enteramente moderno y aplicado despues de la conquista para decir *cubierto con tierra*. Tan evidente es esto, que los quíchuas decían, y dicen — *Inti Quilla-ctan* PPAMPAN, esto es — « El sol *cubre* la luz de la luna (la vela ó la oculta). Para decir que una mujer vá *tapada* ó *cubierta* con un velo, con un manto, con un pañuelo, con algo en fin que la tapa ó *cubre*, dicen: *Pamparicuc Huarmiti*. Al manto ó rebozo que se echan sobre la cabeza, le llaman *Ppanpacuna*. Si quisieran decir, que el que grita más *apaga* la voz del que grita menos, es decir: que la « voz mayor *cubre* á la menor, dirían — *Hatun Kcunca huchhuylla-cta* PPANPAN. Estas voces y acepciones que conoce y practica cualquier qui-

(1) El Sr. Mitre ha tomado esta palabra de la página 80 de P. Zegarra: pero la ha escrito mal. *Ppampasca-cta* participio pasado del verbo *Ppanpani*, se escribe con doble *p* (*pp*) y desde luego no es la palabra *Pampa* (llanura) con que el Sr. Mitre la confunde como puede verse en Tschudi y los otros. El mismo P. Zegarra la pone con el signo de duplicacion de que él usa, partiendo el arco de la *p*. Por mi parte tengo que la mejor ortografía seria *Pfanpani*.

(2) Véase Mossi, página 212: — y Tschudi página 424.

chuísta entendido, se pueden verificar en cualquier diccionario. Para decir el *relleno*, de cualquiera cosa, como el relleno ó repleto de los cadáveres despues de extraerles las vísceras para momificarlos, se decia con la misma raiz: *Ppanana-nac* es decir *pellejo puro* ó *pura cubierta*, como la del tambor, cosa hinchada pero sin interior, fofa, aparente.

Ya vé pues el Sr. Mitre cuan lejos estamos del sentido *enterrar* que ha tomado de P. Zegarra. Lo que hay es, que cuando la conquista impuso la obligacion de enterrar á los muertos, la palabra *Ppanpani* tomó ese sentido *nuevo*. Los quítchuas dijeron *ppanpani*, como era natural, para decir *cubierto con tierra, oculto bajo tierra*. Pero no es esto lo que el Sumo Sacerdote dice en el drama de Ocllantay cuando trae á la escena la noticia de que el Inca Pachacutec ha muerto, sino que *Pachacutec está ya cubierto*.

Veamos ahora porque es que el Sumo Sacerdote entra en escena diciendo que Pachacutec está *ya cubierto*, para decir que ha muerto.

El Padre José Acosta que en su tiempo era uno de los naturalistas y químicos mas estimados; hablando de las mómias, en el capítulo XXI del Libro VI, avanza una opinion que hoy está convertida ya en un hecho incontestable. Dice que la primera operacion era *cubrirlos con un cierto betun* (ó barniz) que impedia por lo pronto el que se corrompieran las carnes. La presuncion del

sábido padre es hoy un hecho comprobadísimo. Sin necesidad de ocurrir á los libros de erudición especial, lo podriamos ver en un pequeño libro de Paul de Saint-Victor (*Hommes et Dieux*) que anda en manos de todos, donde se hallará eso de que se *cubria* las mómias con barniz, en un fragmento titulado *La Mómia* . «A unos les vaciaban de las entrañas y los rellenaban con drogas aromáticas: á otros los *hundian* en un caldero de *betun* (*Ppanpaska-cta* diria un quí-chua) ó barniz, *Stigia lustral* , que los hacia incorruptibles. » (páj. 62-63).

Asi pues, lo que el Sumo Sacerdote viene diciendo á esa escena del *Ocllantay* no es — Al Inca Pachacutec lo han *enterrado* , como entiende el Sr. Mitre, sino — « Al Inca Pachacutec lo han *embarnizado* , ó *lo han cubierto, tapado, envuelto en betun* : que es lo que se hacia segun el P. Acosta. Y esto es lo mismo que si en una comedia de ahora 70 años, entrara alguno diciendo — *Al Rey lo han amortajado* : ó si ahora dijéramos — « Al Rey *ya lo han encajonado* » lo que por cierto no seria decir lo han enterrado, como traduce el Sr. Mitre.

Tenemos pues, que tan lejos de que esa dición descubra ó revele una práctica nueva, y por consiguiente la fabricacion moderna de ese drama, es al contrario, una prueba intachable de su *genuina antigüedad* , de su procedencia evidentemente incásica; y de que el Sr. Mitre ha tomado

por forma moderna, la forma mas antigua que quizás contiene toda la obra; creyendo que los descuidos é inexactitudes de Pacheco Zegarra son códice genuino: y que una traduccion libre, descuidada, inexacta casi siempre, es un original, ó mas que un original. La exejesis practicada de este modo, es una cosa inaudita entre los eruditos de textos y arqueólogos.

Por lo demás, si fuera del caso profundizar mas en la parte arqueológica de la historia de los Incas, le mostraríamos al Sr. Mitre con suma facilidad, que no es exacto el cuento que como muchos otros, ha tomado de Garcilazo — de que las momias de los Incas estaban sentadas al aire y por orden, á la derecha de la imájen del sol en sillas y tablones de oro. Por supuesto que Garcilazo no habia visto nada de eso, porque cuando él nació de padre español, ya no habia tales sillas ni tales tablones, ni tal imájen del sol. Todo eso habia desaparecido desde 1533, saqueado y jugado á los naipes, segun el mismo Garcilazo, y por último exportado á España despues de haber sido martillado, roto, y reducido á fragmentos, setenta y un año antes de que Garcilazo fuese llevado á España de edad de nueve años, y cuando no podia tener mas criterio que el de las leyendas ó cuentos de las indias que servian de *criadas* en su familia, que, sabe Dios lo que le contaron. El mismo Garcilazo contradice en el capítulo XXIX del Libro VI estos cuentos que

ha hecho en el capítulo XX del Libro III. Allí cita al P. Acosta, sabio distinguido, y *testigo ocular*, mucho mas digno de crédito que « el descendiente de los Incas » y de un criterio cien veces superior ; que tan lejos de ratificar la descripción de Garcilazo sobre las mómias dice en el capítulo VI del Libro V. — « Primeramente los « cuerpos de los Reyes y Señores, procuraban « conservarlos, y permanecian enteros sin oler « mal ni corromperse. De esta manera estaban « los Reyes Incas en el Cuzco, *cada uno en su « Capilla y Adoratorio* ; de los cuales el Visorrey Marqués de Cañete HIZO SACAR (notese, « sacar) y traer á la ciudad de los Reyes tres « etc. etc. » De manera que esas mismas mómias que dice Garcilazo que vió en casa del corregidor Polo Ondegardo, habian sido EXTRAIDAS de su adoratorio: y como esta capilla se llamaba *Huaca* ó *Guaca* segun el padre Acosta, era necesariamente un *sepulcro subterráneo*, ó nicho trabajado debajo de tierra, donde las momias *estaban enterradas* (sin tierra) con sus tesoros: — del mismo modo que ahora enterramos (sin tierra) los cadáveres de las personas distinguidas ó pudientes: y eso es precisamente lo que se decia *Ppanpaska-cta* entre los antiguos quíchuas.

Ademas, hoy no necesitamos ya de que Garcilazo nos diga en que forma se presentaban las mómias peruanas. No hay quien no haya visto alguna, dibujada cuando menos. Todas ellas

están *tapadas, cubiertas, ó envueltas en un manto de esparto ó de juncos fuertes*, que forma una cubierta ó tapado como *manto tejido*. Y ya vé el Sr. Mitre que están precisamente en la forma de un hombre ó mujer tapada; á lo cual los quíchuas dicen como hemos visto — *Ppanpa-Ricuc Runa* (vel) *Huarimi* (*Hombre embozado, ó mujer arrebozada*) lo que no es igual al sentido posterior de enterrar aunque tenga, como tiene, *sentido mortuorio*.

Cualquiera verbo español anticuado, podría dar lugar al error en que ha caído el Sr. Mitre siguiendo la traducción *enterrado*, en vez de *cubierto ó tapado*. Tómese el verbo *fallecer*: un texto antiguo que creemos es de Ayala en la crónica del *Rey Don Pedro* dice: — « Fallecian los médicos en aqueste logar. » Nuestro maestro de Retórica nos ponía este problema ¿ qué quiere decir? y nosotros contestábamos — Se morían los médicos en este lugar. » — ¿ Y si morían los médicos porqué no se morían los demás? — A esto no sabíamos que responder; y él entonces nos resolvía la duda con mas ó menos pendantismo, y nos enseñaba que *fallecer* quiere decir *faltar*; y que el sentido era *faltaban los médicos en aquél lugar*: lo cual, en lo antiguo, era incuestionable. Del mismo modo, en lo antiguo *Ppanpani* no era *enterrar* sino *cubrir* y *tapar*; y el Sr. Mitre ha traducido *Ppanpasca-cta* como nosotros traducíamos *fallecer*, por lo que ahora

significa, y nó por lo que significaba *en lo antiguo*.

Mas esplicito es todavia el P. Acosta en lo que sigue del capítulo citado—«mandaban hacer (dice) los Reyes Inguas *figuras á su semejanza*, que hacian llevar como ídolos en las marchas de guerra y en las procesiones; — « y de estos ídolos se han encontrado muchos *en los enterratorios del Cuzco*. » Admira la sagacidad de este sábio padre, cuando uno ve que los egiptólogos modernos han descubierto al favor del microscópio, que las mómias no tienen conservados los rasgos de la fisonomia como se creia, sino que estos rasgos SON UNA CUBIERTA de hilas adheridas á la cara por medio de un betun compuesto de cera, goma y de otras sustancias aromáticas que forman una *máscara*, pintada despues para figurar el busto ó retrato del muerto. De otro modo, habria sido imposible evitar que al secarse el pellejo se deformaran los rasgos de la cara ó los rasgos de la fisonomia. Asi es que el Dr. Granville, el Dr. Pettigrew, y Mr. G. Rawlinson en sus comentarios al Libro II, Cap. 86 de Herodoto, dicen: « Las facciones no se habrian
« podido reconocer si no las hubieran *cubierto*
« con masas de hilas ; de modo que la faz que se
« veia, era la que *cubrian y pintaban* asi en cada
« mómia. Para esto se *cubria* toda la mómia
« *envolviéndola* con vendas embebidas en una
« goma ó betun que ellos componian. » Exa-

tamente, eso mismo es lo que dice tambien el P. Acosta hablando de las figuras y mómias de los Incas : — « los acomodaban cubriéndolos con « *un cierto betun*, y las dejaban de tal manera « que parecían vivos, pues los ojos se los for- « maban con una lámina de oro, tan bien hechos « que parecian los naturales. » Todo eso era *cubrir, tapar*, es decir : — *Ppanpashani* : voz que el Sr. Mitre ha tomado en el sentido posterior de enterrar, desconociendo la perfecta antigüedad y la propiedad del sentido *cubrir, tapar* ó *envolver*.

En la página 13 dice el Sr. Mitre lo siguiente : « Don Ricardo Palma, que se atrevió á poner en « duda la originalidad del drama aduciendo timi- « damente algunas consideraciones que somera- « mente habiamos espuesto un año antes en una « carta sobre literatura americana que se publicó « en la «Revista Chilena,» decia : « Tentado « estoy de sostener que la obra no fué compuesta « en la época de los Incas, sino cuando ya la con- « quista española habia echado raices en el Perú.» « Bastó esto para que la primera autoridad del « Perú en materia de lengua quichua, don Gabi- « no Pacheco Zagarra, — de quien hablaremos « despues, — le dirigiese una severa amonesta- « cion, diciéndole que « hablaba de lo que no « habia estudiado y que ignoraba completamen- « te. » Han sido la de Palma y la nuestra las « dos únicas protestas que contra la originali-

« dad de este drama se hayan hecho en el mun-
 « do literario ; todos los demás creen de buena
 « fé, que es un verdadero aereolito, caido no se
 « sabe como, del mundo incásico. »

Severo en efecto pero no injusto, anduvo el Sr. Zegarra cuando eso le dijo al Sr. Palma, porque la verdad es, que para hacer exejesis, se necesita conocer la lengua de que se trata, y todas las variantes que estén en cuestion. Lo curioso ahora, es ver que el Sr. Mitre convenga en que su opinion y la de Palma *son las dos únicas opiniones* que se han levantado contra la antigüedad del OCLLANTAY. La opinion del Sr. Palma no cuenta, porque desde que no sabe quichua, no es capaz de leer ni de examinar la obra en su original. No queda pues sino la opinion del Sr. Mitre, *que es única*, contra la de todos los quichuistas é historiadores antiguos y modernos que desde Cieza de Leon hasta nuestros dias han tratado de la América pre-Colombiana y de su literatura.

Pero ¿sabe quichua el Sr. Mitre? ¿Puede leer y juzgar el drama de OCLLANTAY en su original y en la diversidad de variantes con que corre manuscrito? ¿Conoce y ha comparado algunas ó la mayor parte de esas copias? ¿Cuántas son las que conoce y de qué propiedad proceden? . . . Puede ser! Nosotros no aseguramos que nó porque no lo lo sabemos. Pero lo que sí aseguramos con lo poco que sabemos de esa lengua,

es: — que en su trabajo sobre OCLLANTAY, el Sr. Mitre no nos ha dado prueba ninguna de lo primero, ni de lo segundo, y mucho menos de lo tercero y de lo cuarto.

Muchísimo mas podria yo agregar sobre la parte lingüística del Drama *Ocllantay*, que el Sr. Pacheco Zegarra ha tratado con una libertad y con una incorreccion evidente para todo el que sepa la lengua quíchua por principios. Dice el Sr. Mitre que ese señor es el mas competente de cuantos han escrito sobre ella. Asi será! Suponemos que el Sr. Mitre no tiene mas prueba que la que dá su origen del Cuzco y la voluminosa traduccion que ha dado de el OCLLANTAY. Pero lo que se puede asegurar, y lo que no negará todo quichuista como el Sr. Spilsbury (residente en San José de Flores) por ejemplo, es que esa traduccion es incorrecta, y tan libre, que en muchísimos puntos capitales es infiel, como el Sr. Markham lo observa con muchísima razon. Cualquiera sin haber nacido en el Cuzco, podria hacer otra con mayor verdad, y con mas sujecion al texto, que la que ha observado ese señor. Bastaria emprender el trabajo con tiempo desocupado para continuarlo hasta su fin.

Pero en la premura con que he tenido que redactar esta carta, se me iba pasando por alto refutar otro punto en que el Sr. Mitre hace hincapié para favorecer su tésis. Ese punto es relativo á lo que el crítico llama *la eleccion* de Tupak-

Yupanki para suceder á Pachacutec. La palabra *Ahllan* en que él se funda, y que los diccionarios consignan en la forma *Acllan*, no quiere decir precisamente elegir en la acepcion moderna de nuestro derecho constitucional, sino consagrar, proclamar, ó recibir, en el sentido con que nosotros diriamos *fué jurado* tal Rey. Asi es que las *Virgenes del Sol* se llamaban *Aclla-cuna* esto es—las consagradas, ó si se quiere *las electas*, no porque fueran *elegidas á votos* sino por *consagradas* y *levantadas* sobre las demas, ó separadas de las demas en grado y posicion, como hoy decimos es un *electo del Señor*. Del mismo modo — cuando en el drama se dice *Ahllan* hablando del nuevo Inca, se ha querido decir ascendido, jurado ó proclamado: ceremonia ó acto por la que pasaban todos Incas al tomar posesion del trono, ya fuese que lo heredasen, ya que lo usurpasen.

La prueba de que esto es así, y de que en el drama no se habla de un *Inca electo por el pueblo*, está en el texto mismo del drama, en donde se dice que — «Pachacutec, padre de Tupak-Yupanki, *le ha dejado ó trasmitido á este* (literalmente *Sakehin*) *el Llautu* ó insignia real de los Incas (*Incari Llawtun sakehin*) y la *Clava* ó *maza*) del mando soberano, ó del sumo poder *Chhampin-tan sakehin kamackin*. Con solo tener ojos se vé que el texto no habla de un *Inca electo por el pueblo del Cuzco* como ha entendido el Sr. Mitre; sino de un príncipe á quien su padre

le deja la corona, como á heredero suyo, y que como *tal* ha sido proclamado ó aclamado por el pueblo del Cuzco : pues ambos conceptos están en el mismo diálogo y á renglón seguido sin contradecirse.

En cuanto á que el color negro (*Yana*) no era el color del luto entre los Incas, yá el Sr. Markham le ha contestado concluyentemente al Sr. Mitre : que en otras copias, de las que él tiene algunas se lee *Cica* en vez de *Yana* (*Ceniciento* en vez de *negro*) lo que basta para que el argumento caiga á tierra.

Me he estendido, dejando correr la pluma, mucho mas de lo que pensaba al comenzar. Voy á terminar ; pero antes quisiera saber ¿cómo haria yo para que el Sr. Mitre se olvidase, no de la estimacion en que lo tengo por su laboriosidad y sus trabajos, sino de que yo tambien escribo de historia, de arqueologia y de otras cosas ? ¡ Cuánto tiempo dejaríamos de perder ambos, si este honorable compatriota se resolviese á no mencionarme para nada, á fin de no obligarme á que yo me ocupe de sus obras !

Ahora Sr. Olivares, debo decirle que la traduccion que Vd. ha hecho del folleto del Sr. Markham es muy buena, y muy útil por la importancia que este señor y su obra tienen en la literatura y en la historia Perú-Incana.

Soy con este motivo su amigo

VICENTE F. LOPEZ.