

Persistencia de la cosmovisión y la concepción espacial
indígenas en imágenes andinas de la religiosidad cristiana:
una descripción de tres objetos culturales de los siglos
XVII y XVIII en Perú

A DISSERTATION
SUBMITTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF MINNESOTA
BY

Nelly Pilares

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Nicholas Spadaccini, Adviser

August, 2013

Agradecimientos

Quiero agradecer a los profesores del Departamento de Español por su aporte en mi formación académica; principalmente el gran apoyo y ayuda de mis profesores Nicholas Spadaccini y Raúl Marrero-Fente por su orientación, su paciencia y trabajo constante para entregarme sus comentarios teóricos y críticos; a los profesores Ana Forcinito y Patrick McNamara por estar siempre dispuestos a hacerme llegar sus sugerencias. A todos los miembros de mi comité por su flexibilidad y disposición para encontrar horarios comunes, cuando lo que menos tenemos es tiempo.

Agradezco también a los profesores y compañeros de historia del Arte, en especial a los profesores Michael Gaudio y Jane Blocker por haberme dado la oportunidad de contrastar mis ideas con los puntos de vista de la historia del arte. Al profesor Walter Mignolo por encontrar valor a mi trabajo y darme sugerencias para seguir investigando.

Para Carlos

Para Paula y Camila

Para mis padres y hermanos

CONTENIDOS

Lista de figuras.....	v
Introducción.....	1
 Capítulo I	
 La religiosidad andina y la producción artística en el Perú	
colonial.....	13
1. Los objetos de estudio.....	17
2. Religión y arte andino, y las manifestaciones de esta conexión	
Cultural.....	20
3. Iconografía y cultura visual andinas.....	33
4. Acercamiento a las concepciones de espacio y tiempo del mundo	
andino anterior a la colonia.....	38
5. El período de la estabilización colonial: algunas relecturas	48
 Capítulo II	
 Teoría de la imagen visual y teorías culturales en el análisis del	
arte colonial peruano.....	57
1. Teoría del análisis visual.....	57
2. Aspectos de teoría crítica y cultural aplicados al arte colonial.....	77

3. Sincretismo cultural y las consecuencias de esta hibridez en la cultura andina	90
Capítulo III	
La supervivencia de la concepción del espacio andino en dibujos religiosos de Guaman Poma.....	
1. Análisis de imágenes religiosas de Guaman Poma	114
Capítulo IV	
La espacialidad andina en el auto sacramental El Hijo prodigo de Juan de Espinosa Medrano	
1. Semiología del espacio teatral.....	142
2. Sentido del espacio en el texto.....	143
Capítulo V	
Una lectura del cuadro <i>Virgen del Cerro</i>.....	
1. La representación de la Virgen en el Nuevo Mundo.....	162
2. Análisis técnico del cuadro <i>Virgen del Cerro</i>	165
3. Aspecto semántico.....	184
Conclusiones.....	191
Obras citadas.....	198

Lista de Figuras

Figura 1. Esquema de Santa Cruz Pachacuti	36
Figura 2. Diagrama del esquema de Santa Cruz Pachacuti para explicar la distribución del espacio en el Coricancha.....	37
Figura 3. Las cuatro regiones del Tawantinsuyo. Sistema de <i>cuatripartición</i>	43
Figura 4. Análisis de la línea. Dibujo 306: <i>La Santísima Trinidad</i>	62
Figura 5. Dibujo 3: <i>Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva</i>	65
Figura 6. Análisis del plano. Dibujo 3: <i>Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva</i>	66
Figura 7. Texturas visuales.....	74
Figura 8. Dibujo 7. <i>Adán y Eva</i>	126
Figura 9. Análisis del punto. Dibujo 7. <i>Adán y Eva</i>	127
Figura 10. Dibujo 19. <i>La primera Edad de los indios Vari Viracocha</i>	128

Figura 11. Análisis del punto. Dibujo 19. <i>La primera Edad de los indios Vari Viracocha</i>	129
Figura 12. Análisis de la línea. Dibujo 19. <i>La primera Edad de los indios Vari Viracocha</i>	130
Figura 13. Dibujo 3. <i>Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva</i>	131
Figura 14. Análisis del punto. Dibujo 3. <i>Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva</i>	132
Figura 15. Dibujo 340: <i>El Cristo crucificado: "Murió por el mundo y por todos los pecadores, hijos de Adán y Eva"</i>	133
Figura 16. Principio de <i>Cuatripartición</i> . Dibujo 340. <i>El Cristo crucificado: "Murió por el mundo y por todos los pecadores, hijos de Adán y Eva"</i>	134
Figura 17. Anónimo. <i>La Virgen del Cerro</i> , S. XVIII. Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.....	168
Fig. 18. Análisis del punto. Anónimo, <i>Virgen del Cerro</i> , siglo XVIII. Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.....	169

Fig. 19. Principio de <i>cuatripartición</i> . Anónimo, <i>Virgen del Cerro</i> , siglo XVIII. Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.....	170
Figura 20. Análisis de la línea. Anónimo, <i>Virgen del Cerro</i> , siglo XVIII. Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.	173
Figura 21. Principio de <i>bipartición</i> . Anónimo. <i>Virgen del Cerro</i> . Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.	189
Figura 22. Principio de <i>tripartición</i> del espacio vertical. Anónimo. <i>Virgen del Cerro</i> . Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.....	190

*El arte es una mentira
que nos acerca a la verdad.*
Pablo Picasso

INTRODUCCION

Puedo decir que el tema de sincretismo en el arte andino peruano comenzó a interesarme desde siempre, cuando entraba con mi familia a las iglesias de cada pueblo que visitábamos en el Sur del Perú. Recuerdo mirar con mucha admiración manifestaciones de La Escuela Cusqueña en los cuadros, pinturas y esculturas que había en las iglesias de las ciudades y los pueblos, aunque fuera en la capilla más pequeña. Me refiero a esos monumentales altares de catedrales e iglesias, revestidos con láminas de oro y plata, con techos en bóveda decorados con pinturas. La admiración volvió cuando más adelante, en sucesivos viajes al Cusco, visité Andahuaylillas, un pueblo situado a 45 Km. de la ciudad del Cusco. Allí se levanta la Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, conocida como *La Capilla Sixtina de América*, con únicos cuadros y pinturas correspondientes al período colonial. Me llamó la atención desde el sobrenombre de la capilla, su inmenso órgano, su gran altar con láminas de oro y plata y sus decoraciones, y desde luego, sus pinturas en el techo. Entonces, surgió la pregunta ¿quién o quiénes hicieron

semejante obra? Lo único que sabía al respecto era lo que nos dijo el guardián y guía de la capilla: “dice que hartos famosos trabajaron aquí, hasta Leonardo...”

En el Perú y en gran parte de Latinoamérica, la religión católica ha sabido dialogar, y a veces incluso disputar sus imágenes, con las costumbres populares de origen indígena que nunca han cesado de reproducirse en un ejercicio de reidentificación perpetuo. Así, incluso en nuestros días en pueblos y ciudades tenemos fiestas de las cruces, de los santos y de las numerosas vírgenes; además de las conocidas fiestas por el Día del Señor, (según sea llamado ocasionalmente el Patrono de cada pueblo). Cuando digo fiestas, me refiero a grandes celebraciones en las que la gente baila y canta en honor a imágenes religiosas y creencias del acervo católico, pero donde también se conserva las costumbres de la ingesta masiva de licor y de hacer comidas muy especiales para venerar a Su Patrón o Patrona, en medio de rezos, misas, bendiciones y grandes procesiones que llevan la imagen sagrada, tal cual Inca en tiempo de El Tawantinsuyo, como nos recuerdan tan claramente los dibujos de Guaman Poma. Se trata sin duda de una prueba más de ese mestizaje cultural que se ve en cada rincón del Perú. Los altos muros incaicos de piedra en el Cusco, por ejemplo, o las singulares fachadas

de iglesias de sillar (piedra volcánica) de Arequipa, o incluso las huacas que se encuentran en medio de la ciudad de Lima. Se puede decir sin exageración que la población peruana aún convive con el pasado, acaso como una continuación subconsciente de prácticas de sus antepasados. Así, los peruanos se han acostumbrado a observar sin inmutarse una iglesia católica construida junto a algún templo religioso indígena; como en el caso de la Iglesia de Santo Domingo en el Cusco, cuyas paredes colindan con El Coricancha o Templo del Sol y es uno de los más importantes centros religiosos prehispánicos. Las piedras pulidas del estilo inca son rematadas por la construcción colonial española, en una yuxtaposición que es viva encarnación de la heterogeneidad fundacional de la cultura peruana.

En medio de iglesias, templos, muros y fiestas patronales, resulta de gran interés preguntarse por el origen de tales construcciones visuales, de conocer con precisión de dónde venía cada componente de esa mixtura, quizás como eco a las preguntas acerca de mí misma. Incluso mi propia experiencia personal me llevaba a encontrar más y más indicios de que en el Perú hay una alternancia de tiempos conviviendo día a día. Incluso, en mi tiempo como estudiante de la Escuela de Bellas Artes en Arequipa, mis temas de reflexión y mis propias pinturas se abocaban a mostrar el antes y el

después, el presente y el pasado, representando a menudo elementos indígenas o nativos, en contraposición con elementos hispánicos. Es así como tuve la idea de hacer para mi graduación un cuadro titulado La Virgen Andina, que tenía como imagen central una vasija Inca que a la vez era el cuerpo de la Virgen; usaba colores puros; la Virgen tenía dos trenzas muy largas que sobrepasaban la vasija/cuerpo y una montera (sombrero típico de los Andes, con la superficie superior plana). En el fondo del cuadro había montañas, cerros o apus, también en homenaje a este pasado. Todos estos símbolos, imágenes e ideas, llegaron a mí simplemente como expresión de una necesidad de responder estéticamente a un desafío de comprensión cultural que el propio país venía ofreciendo. Un desafío que extendido a esta disertación, también busca anclarse en las preguntas por el sentido general de la simbolización visual del proceso cultural de cristianización, por comprender la colonia como período de consolidación de ese encuentro, y por el enorme bagaje de información que la cultura visual andina tiene todavía para entregar a los estudiosos colonialistas para comprender la cultura que vertebra América Latina, y en particular, la zona andina.

Este trabajo consiste en discutir desde una amplia base de teoría cultural y de teoría de la imagen visual tres artefactos modelos que dan cuenta clara de los procesos de hibridación, mestizaje y sincretismo en el contexto de la colonización en el Perú. Los tres artefactos elegidos son el cuadro *Virgen del Cerro*, de autor anónimo y probablemente pintado en 1720. En segundo lugar, varias imágenes pintadas a manera de ilustración de su propia crónica por Felipe Guaman Poma en *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) y; finalmente, una lectura de la elementos de teatralidad y las imágenes visuales de espacialidad contenidas en el texto dramático *El hijo pródigo* (1643), de Juan de Espinosa Medrano. En el contexto de este trabajo, resulta muy preciso como ilustración que nuestros tres artefactos en revisión sean, en sentido general, discursos andinos de cristianización, o al menos, formas de cristianización concebidas en un contexto transcultural, es decir, en un proceso de contacto entre las culturas indígena y española.

En la perspectiva de este trabajo, me interesa enfocarme en tres ángulos predominantes de la discusión crítica sobre la cultura colonial: primero, la discusión sobre las características del barroco colonial y la hibridación en América latina (José Antonio Maravall, Mabel Moraña,

Néstor García Canclini); en segundo lugar, la discusión en torno a la colonización cultural en el espacio de América (Serge Gruzinski, Walter Mignolo), y finalmente los elementos que hacen posible hablar de una hibridez religiosa (Gauvin Alexander Bailey, Joshua Lund).

Considero que tal condición de objeto cultural utilizado como forma de propaganda de una cultura dirigida también puede ser reconocida en otro tipo de artefactos artísticos, como son la literatura o la pintura. Entonces, si bien para Maravall el Barroco estaría limitado a un tipo de arte que se realizó en España en un momento determinado para ejercer el poder; podríamos extender su concepto al tipo de arte y literatura que se realizaba en las colonias, en este caso en el Virreinato del Perú. Esto es así, pues en determinado momento el arte de entonces, llegó a constituirse como un mecanismo de control por parte de España para ejercer el poder en sus colonias, y notoriamente para propagar las ideas y valores de la religión católica a los pobladores indígenas y mestizos. De esta manera, considero que podríamos encontrarnos frente a una producción artística cuyo objetivo central sería persuadir de la importancia de las ideas europeas difundidas en el Perú. En mi perspectiva, una de las razones por las que estos tres productos artísticos que estudio con profundidad entre los capítulos III y V,

son modélicos y cuestionadores es precisamente porque en ellos es posible hallar con claridad elementos visuales, simbólicos, propios de la cultura indígena en el mundo colonial, aquella cultura supuestamente eliminada pero que a pesar de la dificultad en su reconstrucción académica, se nos hace cada día más precisa. Desde este punto de vista, podemos entender estos tres artefactos también como herramientas que, teniendo una difusión amplia en el mundo colonial, y proveyendo a la Corona Española la oportunidad de difundir imágenes y dogmas católicos entre los pobladores andinos, permitieron sin proponérselo tan plenamente preservar la iconicidad prehispánica y dar cuenta a la vez de su transmutación creativa que expresa la cosmovisión indígena por debajo, a lado o condensada con las imágenes católicas y los valores del colonizador.

Esta discusión sobre el uso de las herramientas simbolizadoras del proyecto colonizador para perpetuar valores otros, visiones otras del mundo, nos lleva en vía directa al tema de considerar artefactos como estos también, como formas protéicas de un *pensamiento de frontera*. Por pensamiento de frontera nos referimos con Mignolo a los momentos en los que el imaginario del sistema del mundo moderno se rompe (2000:23), o deja de cumplir su programa completo, y sus fisuras abren paso a expresiones que recrean,

discuten y a veces incluso niegan el supuesto curso principal del discurso dominante. Como ya he referido, estos conceptos descritos por Mignolo pueden sin complicaciones ser aplicados a los tres casos estudiados en este trabajo. En mi perspectiva, en ellos se aprecia que sus autores utilizan formas técnicas de las artes europeas, pero al mismo tiempo, logran insertar en sus productos artísticos códigos visuales y de espacialidad indígenas por lo que también es posible reconocer componentes correspondientes a una visión religiosa andina. Así, estos autores utilizarían las técnicas europeas para ingresar al “espacio de conversación hegemónica” y al mismo tiempo, poder insertar en sus discursos estructuras de pensamiento prehispánico.

Por estas mismas razones, en los capítulos que siguen, además de hacer un análisis visual y espacial de las imágenes en cuestión, es posible también hacer una interpretación de estas imágenes como momentos específicos de un largo proceso de hibridación dentro de un contexto social, político y cultural complejo, para comprender mejor los mecanismos de apropiación y resistencia en la convivencia de dos o más culturas, en este caso la cultura andina y la cultura europea.

Intento demostrar a través de este trabajo, que los artefactos escogidos nos dan una suerte de *imagen congelada* de un proceso largo de

hibridación, un proceso atravesado por las coordenadas de una incipiente colonialidad-modernidad que empezaba a establecerse en los territorios que España dominaba en América. Al referirme a *imagen congelada*, quiero dar a entender que cada artefacto cultural se puede ver como una imagen estática del momento histórico al cual pertenece; pues es peculiar en sus características ya que ese determinado objeto cultural, solo podría ser posible como tal en el momento y en las circunstancias en que se representó; entonces, estaría necesariamente en directa conexión con el contexto histórico, político, económico y social de ese período temporal. Esto ocurre de manera más explícita en textos dramáticos que pudieran ser representados en diferentes épocas y, aunque se tratara del mismo texto dramático, el momento en que se hace cada una de las representaciones resultará siendo único e irrepetible debido a que en cada momento se articulan diferentes coordenadas como el lugar de representación, por ejemplo; entonces, no producirá el mismo efecto representar *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano en un lugar público, como una plaza, un patio o en el atrio de una iglesia (como se representaban los autos sacramentales en España en el siglo XVI); que hacer una representación de la misma obra en un teatro a la italiana, con caja negra, telones, etc.; para no mencionar que

el impacto que tendría en el público sería obviamente diferente según la época en que se represente. Lo mismo ocurre con la pintura, ya que los conocimientos formales que tiene el pintor son diferentes en cada período; así mismo, los materiales que se utilizan para el soporte y los pigmentos, serán diferentes para cada momento histórico, según el avance de las técnicas, el medio que usen para diluir los pigmentos, etc. Así, una obra pictórica podría resultar en un objeto cultural con características propias y *sui generis* en cuanto al color, por ejemplo. En el caso de la escritura, el concepto de *imagen congelada* se ve influido también por el tipo de técnicas formales y modelos de escritura que corresponden a cada época o cada estilo diferente. Finalmente, como podemos notar, este concepto de *imagen congelada* resulta a su vez articulando las categorías de espacio y tiempo.

Por otro lado, tomando en cuenta la historia como proceso, podemos decir que los productos culturales aquí estudiados son también *imágenes en movimiento*, que describen una trayectoria histórica y cultural, es decir, que son parte de un proceso, como pequeñas piezas o engranajes de una gran máquina. De ese modo, la lectura estética y visual de cada uno de estos objetos permite anticipar o recapitular los momentos del proceso social

vivido en la zona andina. Considero que al entender qué tipos de mecanismos ocurren, estaríamos también en la capacidad de comprender las posibles implicancias de estos procesos dentro de contextos análogos de colonización y la interacción de culturas.

En cuanto al nombre de este período artístico, según Bailey (23) el término Barroco Mestizo en las Artes Plásticas fue aplicado por Ángel Guido en 1925 para referirse al estilo arquitectónico peruano correspondiente a los siglos XVII y XVIII, caracterizado por una apariencia peculiar, que incluía elementos nativos de la flora y fauna, así como simbología indígena. Este arte se caracterizó por una repetición del modelo del Barroco llevado desde España hacia las colonias y se le denominó “mestizo” porque esta era la forma de expresar la participación de artistas peruanos y sus aportes artísticos. Posteriormente, sigue Bailey, este término sufrió un cambio, cuando académicos como Harold Wetthey deciden introducir el término “arte criollo” para referirse al arte de origen europeo, realizado en América.

Aunque los historiadores usan ambos términos, Bailey afirma que la discusión continúa respecto a cuál es el más apropiado para referirse al arte peruano o latinoamericano colonial, ya que ambos términos tienen una

connotación racial, y por ende, una identificación con cada grupo. Por ejemplo, dice Bailey, algunos historiadores prefieren no usar el término “mestizo”, porque supone una forma de arte provincial, producto de un escaso conocimiento de las técnicas artísticas europeas y estaría limitado a pertenecer a esta clase social específica. Bailey prosigue asintiendo que otros académicos afirman que este nombre da una connotación de reivindicación indígena, manifiesta en el resurgimiento de motivos indígenas después de un período inicial de colonización. En el caso específico de este estudio, nosotros utilizaremos el término “*mestizo*”, pues desde mi punto de vista, el término “*mestizo*”, si bien fue y es utilizado para nombrar a las personas producto de la fusión racial de raza blanca e indígena, que ocurrió durante la Colonia, es una categoría que podría a su vez denotar una fusión cultural y por ende, artística. Además, podemos tomar en cuenta que durante la Colonia fueron precisamente los *mestizos* quienes tuvieron más acceso a la educación y la información venida de Europa, formando parte de instituciones académicas¹.

¹ Otro término que se utiliza para denotar este arte latinoamericano colonial, es el término “Barroco Andino”, pero no resulta un término muy exacto, porque supone una ubicación geográfica específica, al aludir a la región de los Andes, que si bien es cierto en su momento fue el principal foco de producción cultural, no fue el único, ya que se conoce que el arte colonial se circunscribió también en otras regiones.

Capítulo I

La religiosidad andina y la producción artística en el Perú colonial

En la región de los Andes, durante la Colonia, las técnicas artísticas fueron de mucha importancia para la misión evangelizadora católica con el fin de instituir su cultura. Las técnicas artísticas en la región andina, en la época de la Colonia, fueron desarrolladas por la Corona Española, en su afán de instituir su cultura. La pintura, las artes plásticas en general, la literatura y el teatro estaban enfocados en la representación de imágenes de santos, ángeles y especialmente vírgenes bajo las estructuras figurativas de la religión católica. Desde el inicio, se aprecia en el arte colonial peruano, un particular modo de representación de las imágenes religiosas, dando como resultado una apropiación de los modelos figurativos de España, y a su vez, inclusión de elementos aborígenes peruanos, lo que a ojos de algunos autores indigenistas peruanos (Luis E. Valcárcel, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas) constituye un mecanismo de resistencia indígena, pues algunos elementos como el uso de iconografía andina y el uso del espacio representarían una necesidad de manifestar y reivindicar la cultura

indígena aborígen. Sin embargo, sostengo que es muy difícil determinar la intención del autor o artista conociendo solamente su obra o tratando de articular su historia en el contexto colonial. De esta manera, es posible decir que nos hallamos frente a una cultura híbrida, que en su primer momento pudo haber sido una cultura heterogénea, para usar el término de Antonio Cornejo Polar. Sin embargo, más adelante, subsisten y conviven elementos fusionados, mezclados de ambas culturas: la cultura autóctona indígena y la cultura hispana; constituyendo una cultura híbrida (García Canclini).

En el presente trabajo realizaré un análisis técnico desde el punto de vista visual en los dibujos religiosos de Guaman Poma en *El primer nueva corónica y buen gobierno* y en el cuadro de la *Virgen del Cerro* (Potosí, 1720) así como los elementos de teatralidad que se pueden deducir en *El hijo pródigo* de Juan de Espinoza Medrano, partiendo de la hipótesis de que algunos elementos de la cosmovisión indígena, en cuanto a la distribución de espacio y del tiempo, persisten en las imágenes visuales religiosas andinas de estos tres objetos culturales de los siglos XVII y XVIII.

Como se sabe, la sociedad indígena andina prehispánica, no tenía desarrollado un sistema de escritura. Su forma de comunicación era básicamente oral y la manera de hacer un registro de su memoria, era a

través de la utilización de imágenes visuales en objetos utilitarios (tocapus o vestidos incas, vasos ceremoniales, huacos, tejidos, ceramios, etc.) (Franklin Pease, María Rostworowski). Este proyecto de investigación tiene importancia, porque pretende recuperar la imagen visual como elemento de expresión y de registro de la memoria en la sociedad incaica, partiendo del supuesto de que la comunicación visual y la oral eran las bases fundamentales de transmisión de ideas en el ande peruano prehispánico. La mayoría de investigaciones se basan en estudios de textos desde el punto de vista de la teoría literaria, sin embargo, debido a que las características de comunicación en el Imperio Inca eran básicamente por medio de imágenes, una aproximación a los objetos culturales desde el punto de vista de las artes plásticas y teatrales, tiene aún mucho que aportar.

La producción artística y literaria en el Perú colonial se vio indiscutiblemente influida por la presencia de la cultura aborígen peruana y la cultura española. Muchos artistas mestizos e indios, como los conocidos Guaman Poma y Juan de Espinoza Medrano, han recogido información de la época colonial para retratarla en sus producciones artísticas, ya sean crónicas, dibujos, obras dramáticas o pintura. Debido a su experiencia de vida en dos mundos culturales diferentes (el hispano y el indio), estos

artistas, han sido capaces de trasladar estructuras de pensamiento andinas no occidentales a un discurso literario escrito en español o por lo menos, a discursos que se hallaban dentro de los cánones occidentales de la época (conocimiento hegemónico).

En el presente trabajo me concentro en revisar algunos elementos característicos de la cosmovisión andina, que pueden ser hallados en una lectura formal de los dibujos religiosos del *El primer nueva corónica y buen gobierno* del cronista peruano Guaman Poma, del cuadro *Virgen del Cerro* de autor anónimo y de un análisis visual de la pieza teatral *El Hijo pródigo* de Juan de Espinoza Medrano. A mi entender, muchos de los aportes técnicos formales pictóricos indígenas utilizados en estos productos artísticos pertenecientes a la época colonial del Perú, corresponden tanto al modelo europeo llevado por los españoles, como al modelo cosmológico andino, es decir, a la concepción y distribución de los elementos iconográficos según la cosmovisión de la sociedad incaica.

Los elementos occidentales, como la condición social del indio y el realismo social han sido ampliamente trabajados por la crítica en referencia a la literatura indigenista contemporánea (Angel Rama, Cornejo Polar 1981, 2003) así como a la historia colonial peruana (Manuel Burga, Alberto Flores

Galindo) y el arte visual latinoamericano (Juan Acha, Juan Carlos Lombán); pero quedan aún por desarrollar más estudios sobre la visión andina desde el punto de vista de un análisis técnico, pictórico de las imágenes visuales. Por este motivo, es que el propósito de este trabajo es utilizar los principios de análisis formal desde el punto de vista de las artes plásticas para verificar qué tipo de elementos iconográficos andinos y europeos son utilizados por los autores de estos productos culturales. También gracias a las teorías semióticas de Patrice Pavis y Ann Übersfeld, será posible analizar la espacialidad en el auto sacramental *El hijo pródigo*. Así, será posible realizar un estudio de estos tres productos culturales desde la teoría formal de la imagen visual y de la teoría semiótica, para determinar que subsisten algunos de los elementos espacio temporales de la cosmovisión andina.

1. Los objetos de estudio

Antes de hacer una descripción detallada de los objetos a estudiar en la investigación, procederé a explicar las razones por las que elegí trabajar con estos objetos culturales. Estos productos artísticos corresponden a diferentes etapas del período colonial peruano, *El primer nueva corónica y buen gobierno* corresponde al año 1615/1616 (primera mitad del siglo XVII), *El hijo pródigo* de Espinoza Medrano corresponde a la segunda mitad del siglo

XVII y esta versión de *Virgen del Cerro*, al año 1720 (inicios del siglo XVIII); aunque otras versiones del mismo cuadro corresponden a años anteriores. Como es posible observar, si bien existe una diferencia en las fechas asignadas a dichos objetos culturales, se puede afirmar que todos ellos corresponden al período conocido como el Barroco Mestizo. Además, ordenaré los objetos culturales de acuerdo a sus fechas de producción; así podremos determinar las características de cada uno de estos objetos como *imágenes congeladas* y a la vez, estudiarlas como *imágenes en movimiento* pertenecientes a un período histórico que no es estático (ver introducción). Entonces, partiré analizando imágenes religiosas de Guaman poma en *El primer nueva corónica y buen gobierno*; seguiré con el auto sacramental *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano y concluiré analizando el cuadro *Virgen del Cerro*.

Otra razón para elegir estos objetos de estudio es que tanto el cuadro de *Virgen del Cerro* como la crónica de Guaman Poma y el texto dramático *El hijo pródigo*, tienen su origen en la Región Andina, lo que de alguna manera constituye un criterio para encontrar creencias comunes entre los pobladores de esa zona desde tiempos previos a la conquista, el impacto que tuvo la conquista en esta población (que en un inicio alojó a la capital del

Imperio, y más adelante, en la época colonial, llegó a ser la región más desarrollada artísticamente) y su nueva forma de entender las creencias a partir de ese choque cultural.

Del mismo modo, podemos afirmar de estos tres productos culturales, que nos encontramos frente a productos artísticos con temas religiosos, tal como explicaré más adelante en detalle para cada caso. En los tres casos, los autores utilizan creencias religiosas católicas para representarlas y recrearlas según su entendimiento de dicho credo. Es así, que los autores demuestran en su arte, un amplio conocimiento de la religión católica y un deseo o necesidad de darla a conocer a través de su legado artístico. Sin embargo, estos tres autores ofrecen a través de sus objetos artísticos una visión particular de esta religión católica, que tuvo que “negociar” con la visión religiosa indígena para ser instaurada.

La última razón por la que elegí estas tres obras artísticas, es que nos hallamos frente a un arte producido por autores mestizos, es decir, sujetos que aunque no tenían una mezcla racial, eran sujetos mestizos culturalmente, pues dominaban el español, el quechua y el aymara; ya que se habían criado en un entorno en el que conocían bien las costumbres y creencias indígenas prehispánicas, así como tuvieron mucha influencia de españoles y en

particular de la religión católica. Dicho también de otra manera, su mestizaje se ampliaba hacia la producción artística, pues estos artistas dominaban técnicas artísticas europeas y arte cusqueño al mismo tiempo. Ya que es importante en el contexto de esta investigación comprender mejor cómo operaba este “mestizaje artístico” en relación a las creencias religiosas católicas e indígenas y qué conexión existía entre ambas, haremos un recorrido por el arte peruano precolombino. Así, creo necesario describir cómo se iniciaron las manifestaciones artísticas en el Perú desde el arte rupestre, pasando por el arte de las culturas preincaicas y el arte de la cultura inca; para poder seleccionar los elementos e iconografía procedentes del arte indígena en contraposición al arte europeo traído por los españoles.

2. Religión y arte andino, y las manifestaciones de esta conexión cultural

Desde tiempos remotos la producción artística en el Perú fue sumamente avanzada. La existencia de una producción artística fructífera antes de la llegada de los españoles es evidente por la abundancia de restos y vestigios arqueológicos observados hasta la actualidad. El arte prehispánico no se desarrolló como arte puro, o como arte en sí mismo; sino que estuvo en íntima relación con los quehaceres de la vida diaria de los pobladores del

antiguo Perú (así como en otras culturas antiguas). Así, se conoce a la fecha la existencia de objetos ceremoniales, tejidos, objetos de oro y plata y por supuesto, restos arquitectónicos. Hoy se sabe que el uso de objetos artísticos para ceremonias religiosas era una práctica permanente incluso antes del Imperio Inca.

Jesús Ruiz Durand puntualiza que “el devenir histórico de estas zonas geográficas ²aglutina la presencia e interacción de un tejido complejo de influencias de múltiples culturas superpuestas, paralelas, derivadas y protagónicas a través del tiempo” (VII). Por esta razón, explica Ruiz Durand, no es posible estudiar la iconografía andina sin referirse a las culturas prehispánicas. En tal sentido, considero de pertinencia detenerme a discutir los elementos de la iconografía y cultura visual andinas, observables en los objetos estudiados que son materia central de este trabajo, y que nos recuerdan vivamente aquello que se conoce de la cultura visual prehispánica. El recorrido que propongo a continuación es apretado y sucinto, puesto que la experiencia cultural asentada en el territorio peruano puede alcanzar los varios milenios de antigüedad. Mi interés primordial es encontrar cómo la iconografía llamada en general prehispánica, posee caracteres

² Se refiere concretamente a Ayacucho, Cusco, Puno que son ciudades actuales de los Andes peruanos.

suficientemente particulares que se fueron sumando a lo largo del desarrollo de los pueblos hasta llegar a la época colonial y aún hasta nuestros días.

Jean Guffroy (10-11) señala que para Ducccio Bonavia, algunas de las manifestaciones religiosas que todavía se aprecian en el Perú actualmente, tendrían sus orígenes en relación a la pintura rupestre, es decir, mucho antes del desarrollo de culturas preincaicas. Para Bonavia, sigue Guffroy, un ejemplo notable es el rito de adoración del Señor de Qoylluriti en el Cusco. Este santuario de un Cristo católico, El Señor de la Nieve Blanca, se ubica en lo alto del nevado de Sinakara. En un cerro cercano, conocido con el nombre de Moro wisa, los peregrinos que se dirigen al santuario de Qoylluriti asisten a un abrigo. Esta cueva natural presenta pinturas de arte rupestre que corresponden principalmente a camélidos, aunque también hay pinturas de canes y unas representaciones esquemáticas que podrían corresponder a figuras humanas. El paso de los peregrinos por la cueva tiene el objetivo de preguntar (*waturicuy*) o adivinar ayudados de las pinturas. Este cerro Moro wisa es la deidad de esta zona, quien controla la fertilidad. A este ser divino se le conoce con el nombre de *Roal*. Según la creencia, el espíritu de esta deidad habita en la cueva donde se encuentran las pinturas. Para este grupo indígena, el ganado se considera un préstamo en

recompensa a las relaciones entre los hombres y este ser divino. Para establecer una comunicación con esta deidad, los pobladores deben hacer una ceremonia con entrega de hojas de coca. Con este ejemplo, se puede observar la cosmovisión indígena andina de la cual aún la pintura rupestre en las cuevas forma parte.

Sin embargo, la gran producción artística en el territorio peruano, corresponde a las culturas precolombinas. Estas culturas se desarrollaron a lo largo de todo el Perú. Algunas de las culturas precolombinas más importantes son: Cultura Chavín (en el departamento de Ancash, en la Región Andina Central), Cultura Mochica y Cultura Chimú (en el departamento de La Libertad, Norte del Perú), Cultura Nazca y Cultura Paracas (en la Costa Central), Cultura Tiahuanaco (en el altiplano de Perú y Bolivia), Cultura Huari (en Cusco, Huamachuco, Pachacamac y Huaraz-Región Sur y Central). De estas culturas Chavín, Tiahuanaco y Huari corresponden estrictamente al área andina, por lo que las describiré a continuación.

Para referirnos a los diferentes aspectos de esta cultura, seguiremos a Luis Lumbreras (51 y ss.), quien señala que la cultura Chavín se desarrolló “en el mismo corazón de los Andes”, a una altitud de 3180 m.s.n.m. Por su

ubicación estratégica, tuvo influencia tanto de la Costa como de la Selva.

Sus pobladores practicaron la ganadería, la agricultura, la construcción y la metalurgia. Chavín es considerada la cultura matriz de la civilización andina. Probablemente esta cultura tendría sus orígenes en alguna cultura selvática; se puede hacer esta afirmación debido a que su iconografía corresponde a elementos selváticos en su mayoría.

Algunas de las principales manifestaciones culturales de Chavín, son sin lugar a dudas sus templos y centros ceremoniales; por lo que se puede deducir que en esta cultura la religión ocupó un lugar preponderante. Las figuras del jaguar, el caimán y la anaconda, así como de otros animales y elementos naturales de origen selvático, son recurrentes en el arte de Chavín.

En cuanto a su clasificación social, Chavín tuvo a sus pobladores divididos en dos grandes grupos: los campesinos y los especialistas. Los especialistas eran los sacerdotes que vivían en los templos o casas ceremoniales y su función era ser mediadores divinos. Por esta característica de servir de nexo entre los pobladores comunes y los dioses, los sacerdotes vivían del trabajo de los campesinos, quienes a manera de tributo les otorgaban productos agrícolas.

La religión en la cultura Chavín estuvo basada en la adoración de animales. En sus esculturas, representaron seres sobrenaturales con rasgos de animales selváticos. En ellas se aprecia la influencia del jaguar, la anaconda el caimán y al mismo tiempo, fue también importante la presencia de aves de origen andino como el halcón, el águila y el cóndor.

En cuanto a sus manifestaciones artísticas, podemos decir que los chavín alcanzaron notable desarrollo en arquitectura, cerámica, escultura y metalurgia. En el caso de la cerámica, señala Lumbreras, los primeros hallazgos fueron encontrados por el historiador peruano Julio C. Tello. Esta cultura realizó trabajos muy avanzados en cuanto a la técnica. Sus ceramios fueron monocromos, primordialmente utilizaron el negro, gris y marrón. En sus cerámicas representaron felinos, serpientes y otros animales como aves andinas. Estas decoraciones se hicieron con incisiones y diseños en relieve. La representación de estos animales estuvo indiscutiblemente relacionada con la adoración a la naturaleza que era parte de la visión religiosa de los chavín.

Esta visión religiosa es aún más evidente en su arquitectura y en su escultura. El más importante de los templos es el Centro Ceremonial Chavín de Huantar. En este templo, en forma de U. Esta forma de U se caracteriza

por la presencia de una pirámide central, a cuyos costados derecho e izquierdo, se ubican otras dos pirámides, dando la apariencia de una planta en U. La pirámide central es una especie de altar principal, o altar mayor, alrededor de la cual se puede apreciar la presencia de plataformas, pirámides truncadas, provistas de pasadizos interiores, plazas rectangulares hundidas y pozos circulares. En todo este centro ceremonial se puede observar innumerables esculturas y obeliscos que representan los dioses Chavín o a deidades imaginarias que tienen diferentes atributos correspondientes a varios animales. En una encrucijada de pasajes del Templo Viejo se enclava el Lanzón, un monolito de piedra que lleva grabado la imagen de una deidad de aspecto felino y antropomorfo; ésta es la principal obra escultórica de Chavín.

Para la metalurgia, los Chavín utilizaron láminas de metal, martilladas, presionadas, repujadas o trabajadas con instrumentos con punta o filo, que posteriormente eran finalmente convertidas en lienzos sobre los que se grababan o destacaban figuras o diseños de los estilos propios de la época. Estas láminas eran entonces dobladas o unidas con ayuda del fuego o simplemente también del martilleo y así eran convertidas en coronas, orejeras, narigueras, collares, pectorales, cinturones, brazaletes, y otros

adornos, casi todos dirigidos a ser parte del vestir personal. Esta manifestación artística estaba también en relación con la religión; pues los chavín practicaban la adoración a los muertos, los cuales eran enterrados con todos sus accesorios de vestido trabajados en metales. También se han encontrado piezas que pudieron servir para otros fines, como para inhalar estupefacientes, cubrir cetros y contener bebidas o comidas, esto es, pequeños recipientes en forma de vasos o copas, que cumplían funciones más ornamentales que utilitarias.

Por otro lado, aún siguiendo a Lumbreras, la Cultura Tiahuanaco se desarrolló en la zona del Altiplano, entre Perú y Bolivia, al Sur del lago Titicaca. Actualmente se ha llegado a la conclusión de que Tiahuanaco fue el centro del mundo en su tiempo, y fue un centro de peregrinación; por lo que se dice que fue el directo antecedente de la Cultura Inca. Posteriormente, Tiahuanaco dejó de ser un centro de adoración y se convirtió en un poblado; este es el momento en que compartía territorio con la Cultura Huari.

Por el hecho de constituir un centro de peregrinación y por el tipo de hallazgos encontrados, los investigadores han coincidido en que la religión cumplió un papel muy importante en esta cultura. Sus manifestaciones culturales estuvieron ligadas a la práctica religiosa. Se ha encontrado que

existió vinculación entre la Cultura Chavín y la Cultura Tiahuanaco, sobre todo, en lo que se refiere a la representación de sus deidades. En la Puerta del Sol, uno de los principales monumentos arquitectónicos de Tiahuanaco, se encuentra como figura central, la misma deidad que se halla recurrentemente en otras esculturas Tiahuanaco y en la Cultura Chavín. La cabeza representada en esta Puerta del Sol, corresponde a la misma imagen encontrada en La Estela de Raimondi de Chavín. Esta deidad corresponde a una mezcla de características de animales como el puma, el águila el cóndor. Los principales centros ceremoniales en Tiahuanaco incluyen: El Palacio de Kalasasaya y Chullpas, la pirámide de Akapana, entre otras. Estos centros ceremoniales tuvieron una arquitectura similar a la de los incas, por lo que se cree que los Tiahuanaco fueron directos antecesores de la arquitectura inca por la utilización de piedras de grandes dimensiones.

Como vemos, en el Perú y especialmente en los Andes, existieron culturas preincaicas que desarrollaron técnicas artísticas avanzadas de cerámica, pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, textilería, etc. Dejando un legado muy importante a la civilización inca. Entonces, en el imperio Inca, el arte tuvo gran importancia y calidad, porque resultó de la suma de los avances artísticos de técnicas y materiales de las culturas preincaicas. En

este sentido, el conocimiento y el saber de la cultura inca fue también un resultado de la hibridación de otras culturas.

En cuanto a la civilización inca, seguiremos en adelante las explicaciones de Pease (1991: 145). Básicamente se puede afirmar que la religión indígena andina estaba en relación con el cosmos, con el culto a los muertos y con la adoración de la naturaleza. En cuanto a la relación con el cosmos y los objetos celestes, podemos decir que el arte estuvo en directa relación con estos elementos, principalmente, el sol, máxima deidad del Imperio Inca; así también, se adoraba a la luna, y las estrellas. El arte, en relación con los astros, presentó diferentes manifestaciones como la construcción de relojes solares, templos en culto al sol y a la luna. Algunos ejemplos de arquitectura de este tipo de arte lo constituyen el Coricancha, principal templo de adoración en la ciudad del Cusco; los relojes solares de Machu Picchu y Sacsayhuamán, los calendarios solares y el templo de la luna en Quenco. Para Pease, estos templos ceremoniales, especialmente en adoración al sol, estaban ubicados en lugares relacionados con la administración del Imperio, por lo que este investigador afirma que la adoración al sol fue una práctica vinculada a los altos gobernantes y que estuvo más bien restringida a los pobladores comunes. Por ejemplo, en el

Coricancha, había lugares de acceso restringido, a los que únicamente podía ingresar el Inca. Si bien se ha hallado algunos otros templos de adoración masiva llamados *ushnu*, estos sólo eran utilizados excepcionalmente por los pobladores comunes y es por esta razón de restricción de adoración al sol que según Pease no se encuentran abundantes templos de adoración a este astro a lo largo de todo el territorio que fue ocupado por los incas (Pease 1991: 157)

En cuanto a la metalurgia, Pease (170 y ss.) los incas, a diferencia de otras culturas que los antecedieron, desarrollaron el trabajo en bronce. En este campo, no llegaron a superar la fastuosidad del trabajo metalúrgico de la Cultura Chimú, pero se sabe que cuando los incas conquistaron a los Chimú, muchos de sus artesanos llevaron la técnica al Imperio Inca. De la misma manera, los objetos de oro y plata estaban en relación íntima con el culto al Sol, por su capacidad de reflejar la luz de este astro, así, es conocido por crónicas de los siglos XVI y XVII que el Coricancha (templo de adoración al Sol) tenía todas las paredes enchapadas en oro y que existía un jardín botánico de figuras hechas en oro que representaban plantas sagradas como el maíz. Los incas también produjeron objetos metálicos como pectorales y herramientas ceremoniales como las hachas.

En cuanto a la cerámica Pease (1991:167) dice también que los incas no lograron superar la técnica de las culturas previas a la incaica, pero se conoce que el aríbalo fue un aporte inca. El aríbalo es un recipiente de cerámica que podía alcanzar hasta 1.50 m. de alto y que estaba decorado con figuras geométricas; en las asas y en el pico llevaba la figura de la cabeza de un animal. Este recipiente era utilizado para el transporte de chicha o agua en grandes cantidades y podía ser atado a la espalda de quien lo transportaba. Otras formas de cerámica inca son el kero o vaso ceremonial, trabajado principalmente en madera, con decoraciones geométricas y de animales pintadas en su superficie y que servía principalmente para las ceremonias religiosas.

Otra manifestación artística inca, señala Pease (1991:168), está en relación a la elaboración de textiles. La textilería fue de dos tipos: la abasca, era el más sencillo, de base utilitaria, que tenía que ver con el uso de prendas de vestir de los pobladores y que el Inca repartía al pueblo en las llamadas “redistribuciones” a lo largo del Imperio. El otro tipo de textiles, denominado cumbi, que eran tejidos más finos y de elaboración más cuidadosa en cuanto al uso de materiales y técnica, correspondían a los tejidos elaborados con fines ceremoniales o rituales, así, estos textiles eran

utilizados en ofrendas realizadas a las divinidades y en los funerales, servían como ajuares para enterrar a los muertos.

En cuanto a la danza, la música y el teatro, la música y la danza estaban relacionadas principalmente con las ceremonias de tipo agrícola, había danzas especiales destinadas a cada época del calendario agrícola, danzas para la siembra y para la cosecha, por ejemplo. Además, existía música y danza fúnebre, amorosa y guerrera. Los instrumentos musicales que utilizaban eran principalmente de viento, flautas y quenas a base de conchas de caracoles (pututu) y de cuernos de ganado, también utilizaron ciertos tipos de tambores con cuero de animales e instrumentos de percusión en base a semillas. El teatro también existió en el Imperio Inca; se puede considerar dentro de los estudios teatrales los rituales y ceremonias incas, pues corresponderían a una forma teatral que aunque no tenían un libreto escrito, eran “piezas” que se repetían siempre de la misma manera en las que quienes participaban, seguían un patrón de movimientos y acciones a manera de una obra de teatro. Estas representaciones correspondían a ritos religiosos, ceremonias agrícolas y ganaderas, funerales, celebraciones de fiestas de adoración a las deidades indígenas, etc. El principal ejemplo de este tipo de ritual lo constituiría el Inti Raymi o fiesta del sol, en el que

desde tiempos ancestrales hasta la fecha, se sigue celebrando bajo los mismos códigos de representación.

3. Iconografía y cultura visual andinas

Como hemos descrito anteriormente, el arte inca proviene de una variedad de culturas preincaicas que fueron importantes por su capacidad de producir técnicas artísticas muy elaboradas. Del mismo modo, la iconografía inca surgió de la herencia que recibieron los incas de esas culturas preincaicas. Gracias a la existencia de las crónicas podemos conocer más sobre la cosmovisión andina y sus formas de organizarse. Por otro lado, existen objetos culturales que también nos ayudan en este proceso de tratar de entender el pasado para lograr una identidad en el presente.

Una de las más importantes crónicas es *Relación de las antigüedades deste Reyno del Piru*, de Santa Cruz Pachacuti que contiene un famoso dibujo del altar central del Coricancha (ver figuras 1 y 2). Es un esquema de analogías de símbolos con un ordenamiento *tripartito* con pares opuestos. Representa tres mundos: el Hanan, de arriba, el Kay de aquí, y el Uku (*Ucu pacha* o *Urin pacha* para Pease). En la constelación de la Cruz del Sur que preside el esquema, se ubican tres estrellas alineadas en forma vertical y opuestas a dos laterales. Debajo, se ubica la figura central de

Wiracocha, representado por un óvalo vertical y compuesto por tres círculos superpuestos e intersecados en línea vertical –los tres mundos que hacen una unidad. Entre el mundo Kay, de aquí, y el mundo Uku (Hurin), de abajo, existe comunicación por orificios, cuevas, lagunas, ríos, cráteres, de donde salen los seres vivos. La comunicación entre el Hanan y el Kay es el Sacerdote sabio, astrónomo, gobernante. A los lados del óvalo se ubican el Sol y la Luna. También se observa unos dibujos que representan a un hombre y una mujer, y debajo una rejilla “colca-pata”: reserva, depósito y andén (Ruiz Durand, XIV-XV).

Ahora, se sabe también que los incas tuvieron conocimientos avanzados de matemáticas; como se ha observado en los monumentos arquitectónicos y otros objetos culturales. Las estructuras de composición geométrica como parte de los dibujos representados por los incas se pueden encontrar distribuidas en forma armónica. Los principios geométricos que conocieron los incas son: el cuadrado, forma fundamental y simple, sus formas derivadas, origen de la *bipartición* y *tripartición*; el rectángulo, el triángulo, el círculo, la espiral, la escalera, la *cuatripartición* (Tawa), la cruz cuadrada las escalas y la cuadrícula en base a una unidad repetida en rejilla se trazan diagonales que se interceptan diagonal y horizontalmente. Los

puntos de intersección pueden ser puntos de referencia o núcleos. Las cuadrículas tienen por fin armonizar, modular y organizar los elementos de la composición (Ruiz Durand, XVI-XX).

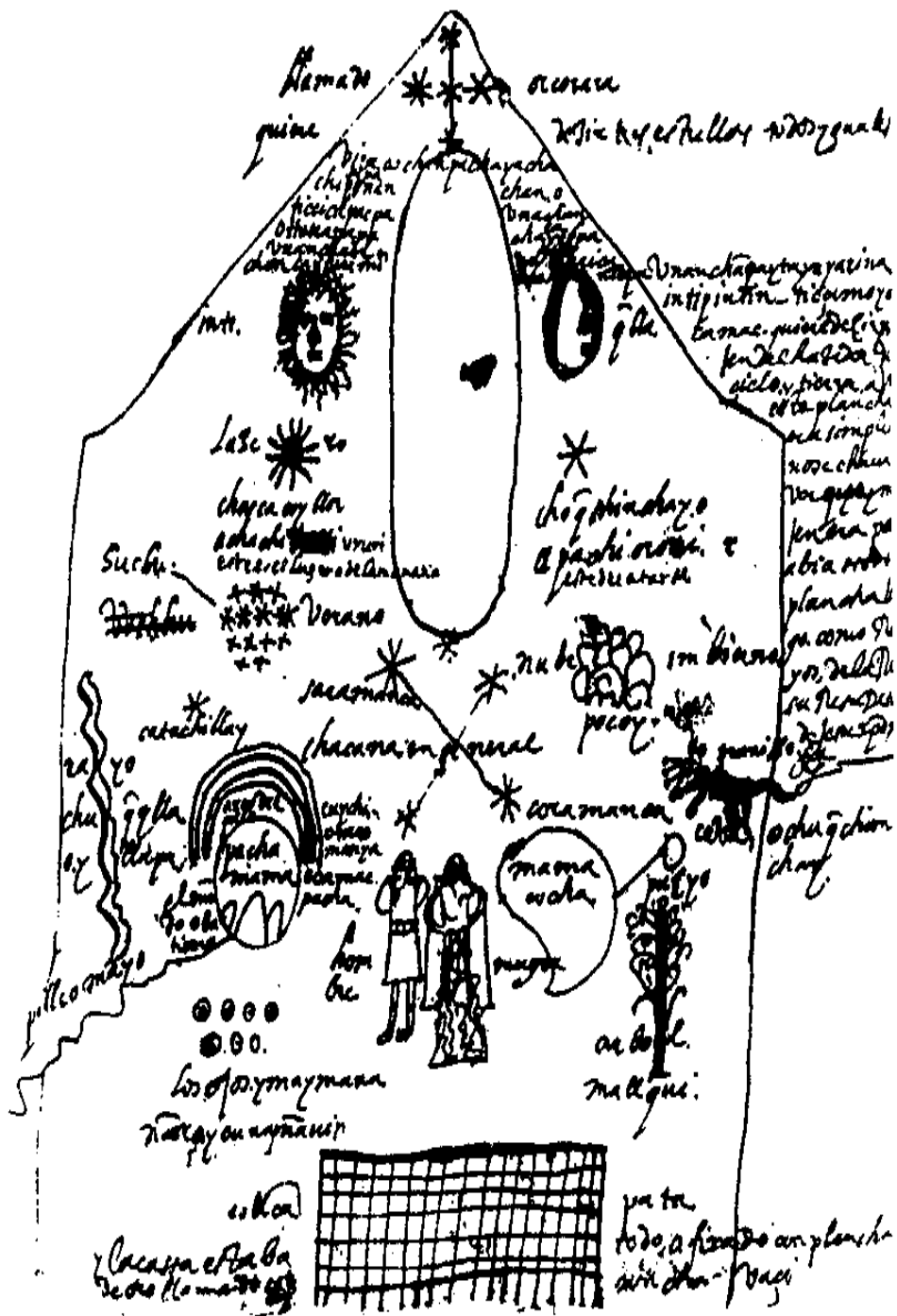


Figura 1. Esquema de Santa Cruz Pachacuti

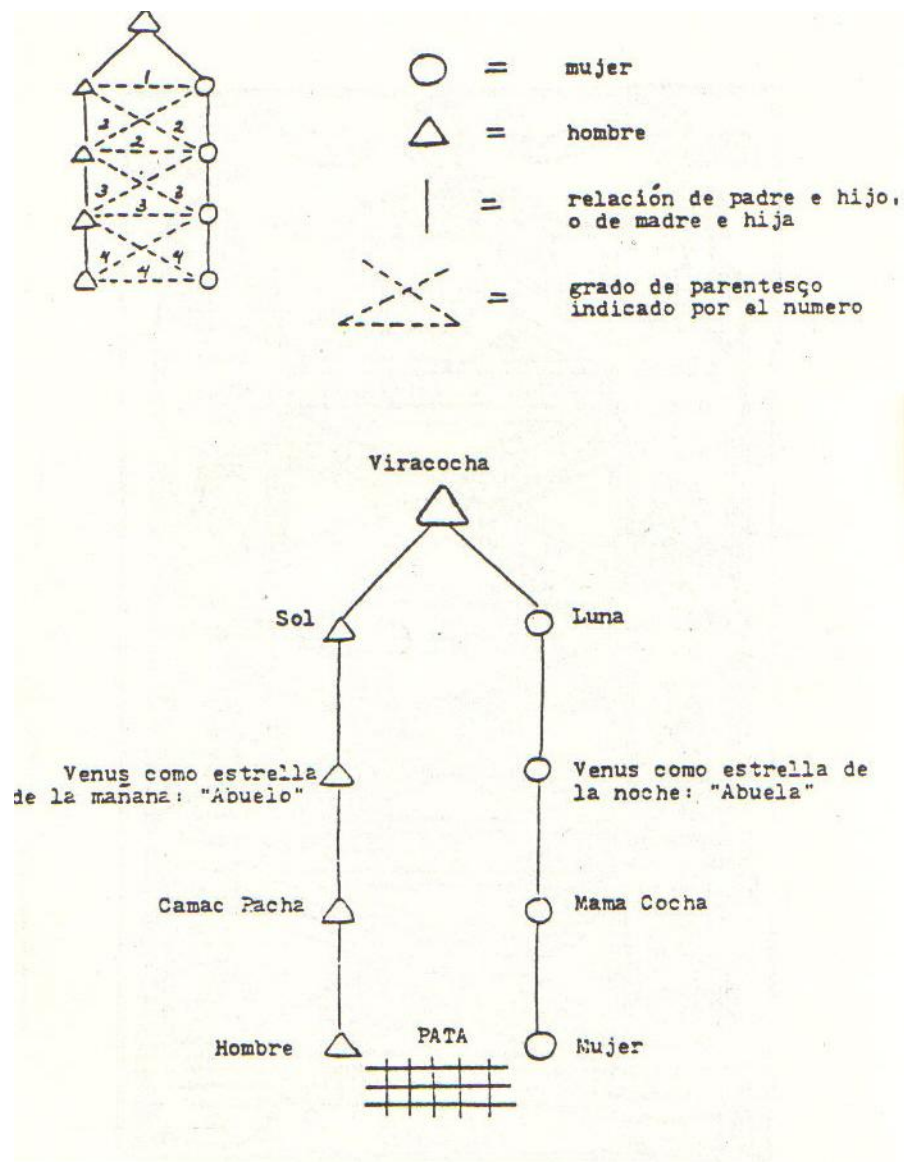


Figura 2. Diagrama del esquema de Santa Cruz Pachacuti para explicar la distribución del espacio en el Coricancha.

Tomado de Mercedes López Baralt (220).

4. Acercamiento a las concepciones de espacio y tiempo del mundo andino anterior a la colonia

Todas las manifestaciones culturales visuales e iconográficas andinas a la vez llevaban aparejadas fuertes concepciones acerca del espacio y del tiempo, como formas de comprender la realidad circundante. En el contexto del presente trabajo, será de interés destacar entonces también cómo las concepciones de espacio y tiempo andinas, originarias, se deslizan, replantean o simplemente subyacen en las formas visuales de los objetos de estudio. Lo que estoy diciendo es que, por ejemplo, la distribución de la espacialidad de un cuadro, la forma en que aparecen destacados elementos figurativos y no figurativos, puede también relacionarse con concepciones no occidentales del tiempo, la prioridad espacial y las divisiones de la tierra, como se conoce sucedía en las iconografías incas. Algo similar ocurre, como intento demostrar después, con la iconografía dibujada por Guaman Poma en la cuales una concepción del espacio incluye divisiones de cielo y tierra, pero también de los espacios de la cultura andina como el *kay pacha* y el *uku pacha*, lo cual deriva en jerarquías, llevando a un punto totalmente nuevo de sentido cuando intentamos leer las relaciones sociales o las referencias a las castas.

Esta presencia de una concepción visual andina, no occidental también se va a destacar en el uso del tiempo y de la espacialidad en artefactos hechos para la concretización precisamente espacial, como sucede en el caso del drama *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano. En casos como éste, las diferenciaciones alcanzan también a las concepciones sociales de los espacios de lo público y lo privado, la importancia de la representación de la casa como elemento espacial central, y las notorias diferencias en relación a la presencia de la calle, la plaza u otras simbolizaciones espaciales que son comunes al teatro español de la época. Además, analizaremos también cómo el tiempo influye en esta obra teatral y cómo la concepción indígena del tiempo influye a su vez en la escritura (y potencialmente en la representación) de la obra. Así, la obra presentará momentos en que predomina la concepción occidental del tiempo, así como otros en los que la cosmovisión andina temporal es evidente. También observaremos las relaciones de tiempo y espacio en el contexto teatral.

Para comprender mejor la cosmovisión andina en cuanto al tiempo y al espacio, traigo a discusión las explicaciones de Antonio Peña quien dice: “En quechua- como sabemos- no hay términos diferentes para expresar espacio y tiempo; para ambos vale la palabra “pacha”” (39). Con este texto,

Peña trata de hacernos entender cómo los antiguos pobladores del Imperio Inca entendían que espacio-tiempo era una dualidad y que eran inseparables, incluso en su idioma aborígen. Además, sabemos, gracias al estudio de las crónicas, que tanto el espacio como el tiempo eran sagrados. Para Pease: “las crónicas son pródigas en reproducir mitos en los cuales se presenta la concepción del espacio básicamente dualista (1991:146)

Más adelante, Pease (1991:146) presenta el ejemplo de la dualidad *hurin-hanan* (bajo y alto); para este autor esta dualidad provendría de la suma de los ámbitos diseñados en la ordenación del mundo que hiciera *Wiraqocha* en *Tiawanacu* (1991:126). De esta manera, cuando se refiere al espacio vertical, Pease explica que, según la cosmovisión andina, el mundo estaría compuesto por tres planos: El mundo de arriba o *Hanan pacha*, el mundo de “aquí” llamado *Kay pacha* y el mundo de abajo llamado *Ucu pacha* o *Urin pacha*. Debemos tomar en cuenta, como se explicó anteriormente, que en esta nomenclatura la palabra *pacha* puede significar a la vez “tiempo y espacio”; lo que daría una noción de mundo, tierra y lugar. Pease continúa explicando que la *Pachamama* (madre tierra), estaría ubicada “bajo la tierra y en el interior de la montañas”. Además, que los lugares de donde procedía la gente, es decir los grupos de parentescos,

estaban siempre ubicados en el subsuelo y recibirían el nombre de *paqarina*.

Ahora bien, Pease señala que siguiendo con la concepción dualista, para *Pachamama* que se encuentra en el subsuelo, debería existir una deidad equivalente que se encuentre en el mundo de arriba y, que Wiraqocha sería esta deidad. De esta dualidad “cielo-tierra (subsuelo)”, el resultado sería el mundo de aquí, es decir el *Kay pacha*.

En cuanto al sistema de organización del espacio en el Imperio Inca Mignolo, (2003:249-251) toma los conceptos investigados por otros estudiosos (Rostorowski, Tom Zuidema, Pease) y se refiere a éste, diciendo que es un sistema que se basa en una ideología compleja que dividía los espacios sagrados en torno al Cuzco y, por medio de ellos, de todo el imperio, quedando seccionado en cuatro grandes territorios que tenían su contrapartida en las direcciones del universo: Chinchasuyu al norte, Collasuyu al sur, Antisuyu al este y Contisuyu al oeste (en adelante, los mencionaremos como *suyus* o lugares). Estos cuatro cuartos se organizan a su vez en el Cusco en dos mitades: Urin Cusco o el Bajo Cusco (*concepto de bipartición*), (Contisuyu y Collasuyu), y Hanan Cusco o el Alto Cusco, (Chinchasuyu y Antisuyu). Como sabemos, este sistema de *cuatripartición* es también importante en la distribución de los alimentos, pues las *colcas*

(lugares de almacén de alimentos para casos de emergencias), se hallaban siempre en un cruce de caminos provenientes de cuatro lugares o poblados ubicados alrededor de ésta, a manera de satélites.

Por otro lado, Zuidema (1964: 1; 1990: Cap.5) basándose en la *Relación de los ceques* del cronista Bernabé Cobo, que data de 1556, propone que además de los conceptos de *cuatripartición* y *bipartición* descritos anteriormente, había una concepción *tripartita* en la división del territorio Inca. Este concepto estaba en relación a la ubicación de las 328 *huacas* o lugares sagrados, considerando el Templo del Sol como el centro. Desde allí se trazaban líneas imaginarias llamadas *ceques* hacia cada una de las *huacas*; de tal manera, que a cada uno de los *suyus* le correspondía tres *ceques* (excepto en el caso de Cuntisuyu). Cuntisuyu tenía 14 *ceques* y los otros tres *suyus* 9 cada uno. A su vez, cada *ceque* estaba dividido en tres grupos de tres. Las *huacas* eran asignadas para ser veneradas y cuidadas por ciertas clases sociales que pertenecían a estos *ceques*.

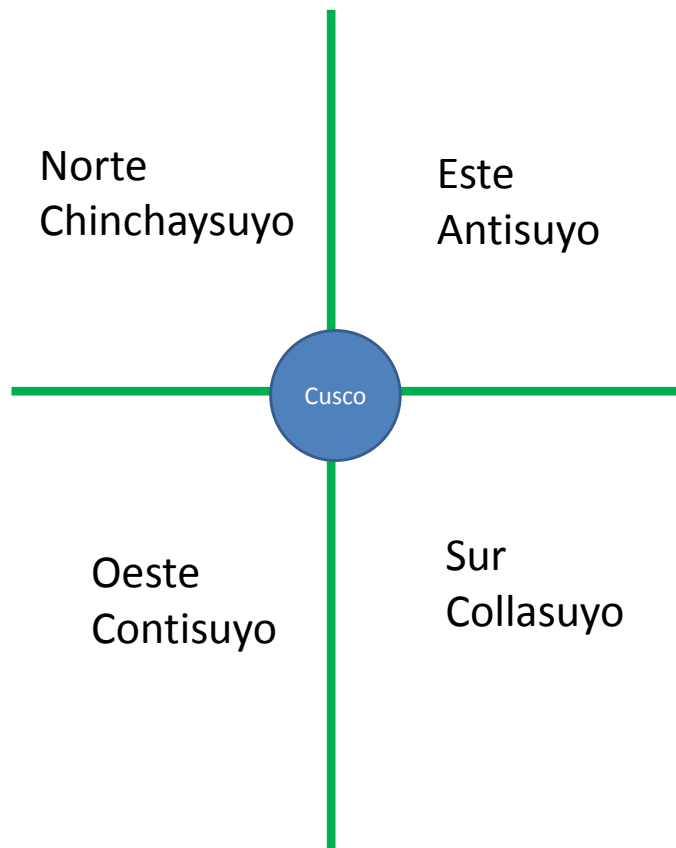


Figura 3. Las cuatro regiones del Tawantinsuyo. Sistema de *cuatripartición*.

En cuanto al concepto del tiempo para los incas, Pease (1991:149) señala que existía una concepción cíclica del tiempo. Para entender la idea de tiempo cíclico, seguiremos la explicación de Alison Spedding (33 y ss.) quien observa que: “Todas las culturas, en todo lugar y época, han comprendido el tiempo de una manera lineal y también circular” (34).

Por ejemplo, en la cultura occidental, el tiempo tiene estas dos acepciones. La primera manera de entender el tiempo en la cultura occidental, sería el que conocemos como tiempo lineal. En este sentido, se explica el tiempo con una sola dirección, es decir, el tiempo que avanza y nunca vuelve, en el que las cosas se gastan y las personas se envejecen y los seres vivos en general, nacen, crecen y mueren. Por otro lado, la cultura occidental también hace uso del tiempo cíclico; pues ocurren circunstancias repetitivas que se suceden con cierta frecuencia ya conocida. Spedding pone como ejemplo las fases lunares (luna llena, cuarto menguante, luna nueva y cuarto creciente) y el ciclo de las estaciones (primavera, verano, otoño, invierno). Del mismo modo, explica Spedding, ocurren por ejemplo las fechas de las fiestas o el ciclo del año escolar. Otro ejemplo de tiempo lineal sería la concepción Católica de la vida de Jesucristo, en este aspecto, ésta religión interpreta que Jesucristo vivió y murió en una época determinada y que éste es un hecho que pasó, como una circunstancia única, que no se repite. Sin embargo, Spedding también hace la aclaración que en la religión Católica no solamente se vive un tiempo lineal, sino que, a la vez, se toma en cuenta un tiempo cíclico; pues como sabemos, las fiestas católicas se repiten cada año y cada vez en la misma época del año. Así, sabemos que,

por ejemplo que el 25 de diciembre tendremos la celebración del nacimiento de Jesucristo, aunque otros eventos cíclicos no están determinados por fechas exactas; por ejemplo, el inicio de año escolar. Entonces, Spedding explica que se puede decir que el tiempo lineal es solamente una variación dentro del tiempo cíclico; por ejemplo, sabemos que todos los años iniciamos el año escolar en determinado mes del año, pero que cada año la fecha es diferente.

Para Spedding, finalmente, aunque todas las culturas tengan la concepción del tiempo en forma lineal y cíclica, lo que hace las diferencias entre una cultura y otra, es el valor que le den al tiempo. Así, nos explica, que una cultura puede valorar y entender el tiempo lineal como un tiempo de progreso, en el que todas las cosas son mejores que antes; o también, puede valorarlo como una decadencia, en que antiguamente todo era mucho mejor o, finalmente, una cultura puede ignorar el tiempo pasado y entender, que en los aspectos más importantes, no ha habido cambios. El caso de la cultura occidental sería el primero, en el que el tiempo se asocia a una idea de progreso, en cuanto a inventos y tecnología, por ejemplo, en un avance hacia una vida mejor.

Entiendo que, la idea de que la cultura andina tenía una concepción cíclica del tiempo (Pease), podría considerarse como parte de la explicación que nos otorga Spedding. Entonces, bajo su idea de tiempo lineal y tiempo cíclico para cada cultura, podríamos decir que en el mundo andino el tiempo era predominantemente cíclico, pues, como explican diferentes autores (Pease entre ellos) el tiempo estaba en directa relación con el ciclo agrícola y el tiempo de las fiestas; es decir, tenían un calendario basado en el tiempo de siembra y cosecha, así como en relación con las fiestas, que eran muy importantes, como el solsticio de invierno, o el solsticio de verano, por ejemplo.

Pease (149) nos recuerda que gracias a los cronistas conocemos la idea del tiempo para las antiguas poblaciones andinas. Él nos muestra el ejemplo de las crónicas de Guaman Poma, en las que este autor mestizo explica que hubo cuatro edades anteriores a los incas y que éstas fueron: *Uari Uiracocha runa, Uari runa, Purun runa y Auca pacha runa*. Y que en este tiempo los hombres habían pasado desde la población originaria de los Andes y la perfección de la agricultura, al crecimiento de la población y aparición de las guerras. Pease explica que: “[la cuarta edad corresponde a]

una especial coyuntura donde los señoríos étnicos alcanzaron su perfección (149)".

Después de estas cuatro edades, recién vendría la edad de los incas (*Inca pacha runa*) en la que se inició la "idolatría". Sin embargo, Pease, arguye y estoy de acuerdo con él, que cuando Guaman Poma hizo esta descripción sobre las edades de los Incas, estaba influenciado por el tiempo occidental, ya que el mismo cronista describe más adelante las edades judeo-cristianas e incluye las edades de los incas en la descripción lineal del tiempo occidental. En esa inclusión, la última edad cristiana, la de Cristo, sería una edad paralela a la edad de los incas; la llamada *Inca pacha runa*. Por lo tanto, Pease concluye que Guaman Poma escribió sus crónicas y manifestó la concepción del tiempo en relación con la visión occidental.

Sin embargo, esta afirmación de Pease no contradice nuestra idea de hibridación y mestizaje en las manifestaciones coloniales, porque Guaman Poma se ve influido por la concepción occidental del tiempo; pero a su vez hace una comparación de ese tiempo occidental con el concepto del tiempo en la cultura andina. Además, cabe recordar la afirmación de Spadding descrita en párrafos anteriores en referencia a que todas las culturas tienen

una doble concepción del tiempo (lineal y cíclica) aunque se pueda observar predominancia de alguna de las dos sobre la otra.

5. El período de la estabilización colonial: algunas relecturas

Me interesa abordar el tema de la producción artística colonial, cuyos ejemplos son el asunto central de este trabajo, desde el ángulo historiográfico cultural. Como se sabe, la historia de la cultura colonial en los Andes tiene diversas aproximaciones, y muchas de ellas pueden llegar a ser contradictorias. Sin embargo, considero útil plantear elementos de la historia de la producción cultural en la Colonia a partir de los momentos establecidos para la literatura peruana por el crítico Carlos García Bedoya.

Para García Bedoya, hay al menos cinco grandes momentos en la historia de la literatura peruana desde el momento de la llegada de los españoles, a saber: un período de imposición de la dominación colonial (1530-80), un período de estabilización colonial (1580-1780), la crisis del régimen colonial (1780-1825), la república oligárquica (1825-1920) y la crisis del estado oligárquico (desde 1920). En esta propuesta, se considera los procesos culturales peruanos solo desde el momento de la Conquista, pues aunque conocemos la gran influencia cultural indígena, no es posible

reconstruir su existencia prehispánica a través de artefactos culturales o literarios fijos. Como asevera García Bedoya:

Al tiempo que la sociedad andina prehispánica es radicalmente trastocada (con la Conquista), los nuevos dominadores imponen sus propias instituciones y sus propios modos de organización social. El mundo andino queda así incorporado al gran ámbito del imperio español. Se inicia así el período de estabilización colonial (29).

Como puede verse, la propuesta de García Bedoya está hecha bajo presupuestos sociohistóricos, y en ella es claro el interés de plantear un proceso para la producción literaria habida en el Perú después del choque cultural por la llegada europea. Basado en trabajos etnohistóricos (Espinosa Soriano, Lumbreras), García Bedoya plantea un diálogo con trabajos de periodización literaria y cultural en el ámbito de la historia latinoamericana, principalmente con los trabajos de Raimundo Lazo y Hernán Vidal.

El período de estabilización colonial correspondería a los doscientos principales años de la historia colonial andina. Sus coordenadas están fijadas por dos hechos históricos desde la caída de la resistencia indígena en Vilcabamba y la organización del Virreinato gracias a la labor del Virrey

Toledo (1580) hasta el proceso de crisis del régimen colonial que desemboca en las grandes revoluciones indígenas de Tupac Amaru y Tupac Catari (1780). En el medio, el período de estabilización “constituye pues cronológicamente, pero también desde una perspectiva social y cultural, el núcleo central de la vasta fase colonial de la historia peruana” (García Bedoya 30). El período de estabilización colonial está organizado en torno a diferentes marcos: el político y económico (31-36) en el que puede observarse la necesidad de la administración colonial española de expandir su dominación en el tejido social andino.

La complejidad de la sociedad indígena colonial, en cuyo espacio aun persisten instituciones sociales y organizaciones económicas del Tahuantinsuyo, pone trabas enormes a la dominación española. La conclusión de este proceso se observa en la existencia de facto de dos repúblicas organizadas en paralelo, la de los españoles y la de los indios. Como apunta García Bedoya: “fruto de la violenta superposición de dos universos sociales, el Virreinato del Perú fue una sociedad escindida” (32).

Un segundo marco de comprensión del período de estabilización está dado por los fenómenos culturales. García Bedoya se ocupa de demostrar la complejidad del choque cultural en la sociedad colonial que

vive el Perú. La sociedad está organizada alrededor de una cultura dominante y una dominada, en la que la cultura dominante se propone la eliminación de los remanentes culturales de la cultura dominada. Esto, considera García Bedoya, es especialmente palpable en el proceso de evangelización y difusión de la religión cristiana, en particular en referencia a los procesos denominados como “extirpaciones de idolatrías”. Sin embargo, la forma en que la cultura indígena dominada resistió la avanzada cultural europea es de interés central en esta propuesta. Como comenta García Bedoya:

Ante la agresión cultural de los dominadores, el mundo andino respondió mediante complejos mecanismos de resistencia. Esta dialéctica de imposición agresiva y resistencia dio lugar a vastos procesos de transculturación, que no fueron de modo alguno síntesis armónica de dos cosmovisiones, sino a un tiempo conflictivo entrelazamiento y coexistencia rigurosamente jerarquizada de dos realidades culturales (37).

Considero de interés para mi trabajo adherir a esta periodización, pues ella facilita la comprensión del proceso cultural de la colonia en el Perú, al mismo tiempo que plantea las especificidades del proceso peruano

evitando las generalizaciones. Es interesante además, porque García Bedoya concentra su trabajo en la forma en que ese período de estabilización colonial trajo consigo una serie de procesos de sincretismo cultural. Como refiere el autor, una buena parte del proceso cultural peruano del período de estabilización colonial se da a través de la intervención de las élites andinas que habían aprendido el español, o había empezado a dominar elementos culturales llevados al Perú por los dominadores. Se da un proceso de trasvase de cultura, en que las elites andinas buscan recomponer su poder, discutir el poder colonial español y asegurar su permanencia en la sociedad colonial. En este sentido, es claro que los productores culturales de los mensajes que analizo en los capítulos siguientes de este trabajo, pueden con facilidad ser considerados entre los miembros de tales elites andinas, miembros a la vez de la llamada “república de indios”, o del llamado “discurso andino” (García Bedoya).

El discurso andino aquí mencionado comprende el “conjunto de expresiones discursivas vinculadas con las elites andinas” (163). Tal sector de la sociedad colonial peruana, estará encargado de la producción de discursos por medio de los cuales se pueden ir insertando en la discusión

pública (en particular la cerrada “república de españoles”) los puntos de vista y la sensibilidad del “otro” sector de la sociedad colonial.

Ahora bien, García Bedoya hace la advertencia de que la producción discursiva andina no puede confundirse con la identidad étnica de sus productores, “sus textos pueden ser el resultado de la práctica escritural de individuos propiamente indígenas [...] pero también de mestizos más o menos andinizados, que comparten una posición semejante en el mundo virreinal” (163). Hay en estos productores culturales una flexibilidad en la agenda, la que puede muchas veces ser resultado de la propia flexibilidad (y complejidad) del tejido social colonial. Así, como ya anticipan varios otros estudiosos de la colonia peruana (Burga, Flores Galindo) las elites andinas hicieron suyo el discurso religioso cristiano, y participaron de su difusión. El propio Guaman Poma, y Espinosa Medrano, pueden ser considerados, en este aspecto ejemplos de una elite andina pero cristianizada. En este aspecto, García Bedoya advierte que el sujeto del discurso andino en la colonia peruana podría incluso llegar a ser un criollo (sacerdotes franciscanos y jesuitas) interesado en estrechar sus lazos con los grupos señoriales andinos.

Sin embargo, es necesario recordar que el discurso andino colonial peruano es un discurso transcultural, que nace como resultado de un proceso

de irrupción de una cultura ajena, y la resistencia de otras originales, y los múltiples caminos de encuentro (o desencuentro) entre ambas. Las elites andinas, en particular, conservan el bilingüismo como el recurso por excelencia, y adhieren con apertura al credo cristiano.

De esta manera, como establece García Bedoya citando (168) el trabajo de Stern, a lo largo del siglo XVII se genera una nueva casta de indios que había llegado a crear fortunas e influencias a través del comercio o la artesanía. Algunos llegaron a tener cargos de funcionarios públicos y religiosos y disfrutaban de exenciones de impuestos al trabajo comunitario. Tal descripción de las elites andinas coincide con claridad con la figura histórica de José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, quien llevaría adelante la rebelión nativista más importante de la colonia peruana. Pero también es un retrato más o menos preciso de cronistas como Guaman Poma o escritores como Espinosa Medrano.

Un siguiente aspecto en que es de utilidad la perspectiva del período de estabilización colonial, es su relación con el proceso cultural del barroco andino. Las formas del barroco andino incorporaron, por su propia tendencia estética, elementos de la cultura andina. Para García Bedoya, son varios los ejemplos contundentes de formas culturales propias del barroco andino, pero

especialmente la pintura cuzqueña y el teatro colonial andino. “Estas expresiones revelan la apropiación andina de los códigos del barroco, configurando un barroco transcultural o barroco andino. Así pues, los códigos del barroco peruano, no sólo posibilitan la constitución de un sujeto criollo, sino también de un sujeto andino” (196). De esta forma, podemos afirmar que cuando observamos formas culturales del barroco andino, no solo vemos artefactos culturales sino también documentos de un proceso cultural. Esto es, que al apreciar la pintura colonial, el teatro o la literatura construidos como discursos de elites andinas en el período de estabilización colonial peruano, lo que a la vez podemos observar es cómo tales elites o productores recreaban su proceso de apropiación y resistencia frente a la cultura dominante. En ese sentido, el barroco andino conserva un rico conjunto de símbolos sobre un proceso cultural e histórico al que de pocos modos podemos acceder en la actualidad.

En conclusión, considero que la elaboración crítica del período de estabilización colonial, es una forma útil para describir el proceso histórico social y cultural en que estos tres productores estaban inmersos, ayudándome a identificarlos como sujetos andinos que intentan acompañar

las dos formas culturales (española e indígena) en que el contexto histórico los había enmarcado.

Capítulo II

Teoría de la imagen visual y teorías culturales en el análisis del arte colonial peruano

Debido a que este trabajo parte desde una perspectiva de descripción formal de las imágenes visuales desde el punto de vista de las artes plásticas, realizaré una explicación de los fundamentos visuales que utilizaré para analizar los objetos culturales descritos en la sección anterior y ubicar la presencia de elementos correspondientes a la imagen visual en la cosmovisión andina.

1. Teoría del análisis visual

Cuando nos referimos a los elementos de la imagen visual, nos remontamos a Vasily Kandinsky. Él desarrolló sus trabajos e investigaciones concluyendo que los elementos morfológicos de la imagen visual se hallan divididos en dos grandes grupos: Los elementos morfológicos básicos y los secundarios. Kandinsky consideró que los elementos básicos de una obra pictórica y gráfica son: el punto, la línea y el plano. Este autor explica que estos elementos básicos son imprescindibles para que pueda concretarse una

obra pictórica o gráfica. Es decir, que no existiría ninguna obra gráfica ni pictórica sin la presencia de punto, línea y plano. Por otro lado, Wicius Wong considera que todos los elementos de la imagen visual son importantes y están íntimamente ligados con la forma. Wong distingue: el punto, la línea, el plano, el volumen y el color.

Para este trabajo utilizaré la clasificación de Justo Villafañé y Norberto Mínguez (111); es así que consideraremos dentro de los elementos morfológicos el punto, la línea, el plano, la forma, el color y la textura.

Como refieren Villafañé y Mínguez (111-115), el punto es el elemento icónico más simple. Es un elemento que conecta modalidades sensoriales, trasciende a la materia y no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar. Por su parte, Wong se refiere al punto diciendo que: “Un punto indica posición. No tiene largo ni ancho. No ocupa una zona del espacio. Es el principio y fin de una línea y es donde dos líneas se encuentran o se cruzan” (26).

A mi entender, el punto es un elemento básico y fundamental en una obra artística, por lo tanto, podría ser el “inicio” de toda obra pictórica. No existe obra pictórica que no contenga puntos. Un punto puede ser dado por: una marca de un lápiz, una marca de una pincelada, un lugar donde se

entrecruzan o intersecan dos o más líneas, la marca que deja un objeto filoso en una superficie dura, etc. Los elementos figurativos, dependiendo de su tamaño, pueden constituir la idea de punto. Estos puntos nos pueden servir como referencia para identificar las relaciones espaciales con los otros elementos de la imagen visual. Si, por ejemplo, un elemento figurativo se halla ubicado en el centro del cuadro en una pintura, podemos tomarlo como punto de referencia para ubicar los otros elementos figurativos y establecer su relación con el primero. En cuanto a las dimensiones del punto, un punto podría estar representado, por ejemplo, por un elemento figurativo predominante, el que llame más la atención del espectador. Entonces, se le podría dar el mayor valor a este punto y tomarlo como referencia para determinar los puntos “satélites” (que están alrededor o cercanos) que tendrán un valor de importancia según su tamaño y relación con el elemento figurativo predominante.

El segundo elemento morfológico a analizar, será la línea. Wong (44 y ss.) se refiere a la línea de una manera muy sencilla afirmando que cuando un punto se mueve, su recorrido se transforma en una línea. Kandinsky, aporta su definición conocida diciendo que la línea es el trayecto del punto. También, la línea se puede definir como una sucesión de puntos. Villafañé y

Mínguez (118) manifiestan cinco funciones de significación plástica que pueden atribuírsele a la línea: 1. La capacidad de la línea para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen. Esta característica tiene que ver con la idea de “movimiento” en la imagen visual. Así pues, el observador podría verse prioritariamente atraído, por ejemplo, por una dirección específica en un cuadro, por estar ocupada por líneas o porque las líneas convergen en ese lugar. 2. Separar dos planos entre sí, sobre todo aquellos contornos lineales que diferencian cualitativamente dos áreas de distinta intensidad visual. Es pues, gracias a la línea que podemos definir los bordes o los límites de un objeto o un área visual. Así, podemos definir si un objeto se encuentra a la derecha o a la izquierda de otros, por ejemplo. 3. Dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado, que se consigue superponiendo líneas curvas casi tangentes a la línea de contorno que delimita la superficie plana del objeto al cual se le quiere dotar de esa tridimensionalidad. 4. Representar la tercera dimensión, la profundidad. En un dibujo, las líneas nos dan la sensación de poder separar imágenes por su ubicación, es decir, podemos como observadores asumir que los objetos en un cuadro se encuentran “adelante” o “atrás”. 5. Afirman y Mínguez, que “la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para señalar las

características estructurales y dar forma a cualquier objeto”. En mis palabras, las líneas pueden ubicarse en el contorno de un dibujo o pueden utilizarse para “sombrear” o “rellenar un dibujo sin que se muestre sus contornos con una línea específicamente dibujada. Haciendo una clasificación simple, las líneas se pueden dividir básicamente en líneas rectas y curvas. Además, podemos encontrar también líneas mixtas que son aquellas constituidas por dos o más líneas que puedan identificarse o dividirse como dos líneas con diferente trayectoria. A continuación, en un dibujo de Guaman Poma podemos identificar las líneas como parte de la forma. En este ejemplo, la cruz estaría constituida por dos líneas rectas entrecruzadas. Además, podemos ver en la túnica de Cristo la presencia de muchas líneas curvas. También, se puede hallar una línea mixta si consideramos una de las líneas curvas de la túnica y la línea recta que baja desde la rodilla hasta el pie derecho (figura 4).

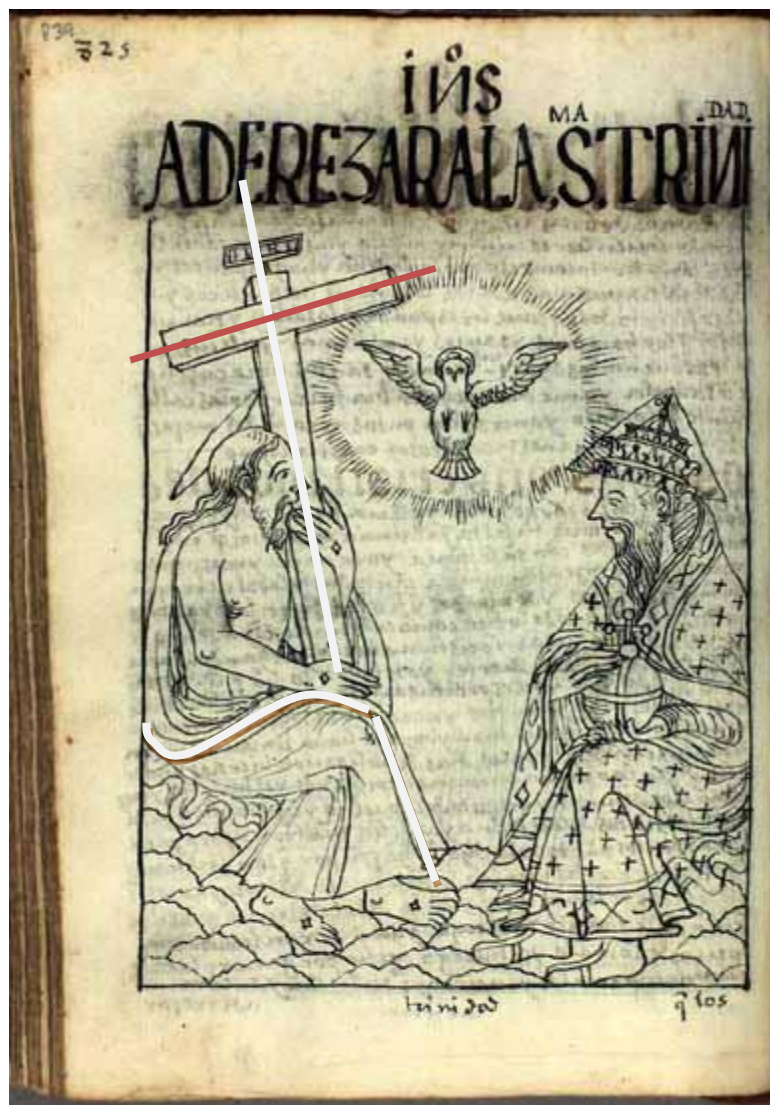


Figura 4. Análisis de la línea. Dibujo 306: *La Santísima Trinidad*. En *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Guaman Poma. Edición alojada en El Sitio de Guaman Poma³.

³ De aquí en adelante, los dibujos de Guaman Poma fueron tomados de El sitio de Guaman Poma <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

En este segmento me referiré al plano, que guarda estricta relación con la forma, la línea y el espacio. Villafañé y Mínguez señalan que desde un punto de vista morfológico el plano puede tener dos características principales: “su bidimensionalidad y su *forma*” (119); es decir, que en el plano solamente se puede distinguir largo y ancho. Un ejemplo claro de plano, es la superficie de lona o el lienzo donde el pintor trabajará su obra de arte. Así mismo, una hoja de papel o una cartulina también constituyen planos. Villafañé y Mínguez (119) señalan que como elemento icónico su naturaleza es absolutamente espacial y es un elemento idóneo “para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen”. Siguiendo con el ejemplo del pintor trabajando sobre lienzo, al iniciar su trabajo y hacer la primera línea, él está ya delimitando planos, es decir, la línea funciona como una especie de borde de dos planos distintos que en el futuro probablemente serán diferentes en colores y/o texturas y/o sombras.

Los planos sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que se hallan superpuestos. Como señalamos anteriormente, cuando hablamos de plano, no tomamos en cuenta la profundidad. Entonces, el plano nos puede solamente dar la *idea* o la *ilusión* de distancia (cercanía y lejanía) o de profundidad (superficialidad y

profundidad). El plano, tiene pues solamente largo y ancho, prescindiendo de la profundidad que es característica de los espacios tridimensionales. El estudio y análisis del plano en un dibujo artístico nos puede llevar a definir las estructuras de la imagen y a explorar las relaciones que existen entre dichas estructuras, entendamos por estructura las formas que, en suma, constituyen la totalidad de una imagen. Para Henry M. Sayre (34), una de las funciones primarias de la línea es describir la forma y el espacio.

Por ejemplo, en el siguiente dibujo de Guaman Poma titulado Dios crea el mundo y se lo entrega a Adan y Eva, podemos observar claramente un grupo de imagenes en primer plano (Dios, Eva, Adan) y en segundo plano se ubica el paisaje que constituye el fondo del dibujo (Figura 5).

Más adelante, en la figura 3, se muestra que las imágenes de primer plano (Dios, Eva, Adán) han sido opacadas para poder diferenciar este primer plano del segundo plano, constituido por el paisaje.



Figura 5. Dibujo 3: Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva.



Figura 6. Análisis del plano. Dibujo 3. *Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva.*

En cuanto a la forma, Wong afirma que todo elemento lo que pueda ser visto tiene una forma que permite ser principalmente identificada en la percepción. Recordemos que, como dijimos anteriormente, para Wong incluso el punto, la línea y el plano constituyen formas. Además, podemos

decir que la forma posee tamaño, color y textura determinados. Así, podemos afirmar que todos estos elementos visuales detallados anteriormente, constituyen lo que generalmente se llama forma. En las artes visuales podemos diferenciar formas en los espacios vacíos también, porque un espacio vacío está definitivamente delimitado por líneas y son justamente éstas quienes constituyen las formas.

Por otro lado, Villafañé y Mínguez (124-125) afirman que la “forma” se refiere al conjunto de características de un objeto. Estas características se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación, contexto o punto de vista. Es decir, que según estos autores, la forma va a depender de muchos factores que están en relación con el objeto. Estos autores también hacen una referencia a las diferencias entre forma y estructura. En este sentido, definen que la estructura o forma estructural son las características permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual. Es esta última definición es la que nos interesa especialmente en el campo de las artes visuales, porque otorga a los objetos o imágenes un valor característico y diferente que nos servirá a quienes lo percibimos (observadores) como una pauta para establecer una identidad visual de los objetos o imágenes. Es decir, que gracias a esta característica especial de la

forma y a la facultad del ser humano de memorizar y reconocer los objetos percibidos visualmente, podemos encontrar los objetos o imágenes en el espacio de la representación.

Desde mi punto de vista, muchas veces, un cuadro, por ejemplo, nos presenta formas superpuestas o formas que no están organizadas para definir un objeto. Éste es el caso de algunos cuadros abstractos. Estos cuadros muestran la imagen sin una exacta correspondencia con los cánones de identidad visual del observador. Así, podría darse el caso de que un cuadro presente una secuencia de líneas desorganizadas y superpuestas, por ejemplo; lo cual “no tiene sentido” en la percepción visual del observador puesto que “no existe” para él una identificación concreta con una forma específica. Esta “ausencia de forma” puede ser un recurso del artista para transmitir cierto tipo de sensaciones visuales, como por ejemplo, la sensación de un caos o desorden. En cuanto a este aspecto, según como sean representadas, las formas pueden aparecer completas o incompletas en una superficie de representación. Cuando una forma se encuentra “completa” o al menos, es reconocible para la percepción del observador, recibe el nombre de forma orgánica. En el caso opuesto, cuando una forma no está representada en su integridad y requiere que el observador la complete

imaginariamente con los recursos posibles de su percepción visual, recibe el nombre de forma inorgánica. Muchas veces, los artistas emplean formas inorgánicas ambiguas con el objetivo de hacer que el observador al completar el objeto, identifique sólo un objeto o múltiples objetos. Esta posibilidad de interpretación múltiple (el observador puede completar la forma para lograr más de un objeto reconocible) permite que una imagen visual tenga varias interpretaciones, lo cual amplía su significado.

El quinto elemento a estudiar será el color, para lo cual tomaré en cuenta que algunos autores como Villafañé y Mínguez (119) señalan que una forma de definir el color es diciendo que es una forma visible de energía luminosa que constituye uno de los atributos de definición de los objetos, como resultado de la excitación de células fotorreceptoras de la retina. El resultado de esta estimulación visual se conoce como color luz. En este sentido, el color constituye un fenómeno que no depende del observador solamente, sino de la capacidad de los objetos para absorber o reflejar la luz. Además, quiero precisar que existe también el llamado color pigmentario o “color de la paleta”. Nos referimos a los pigmentos o materiales físicos que sirven para dar color a una superficie (o soporte) determinada, para constituir una obra. Otros conceptos de este elemento se basan en aspectos

subjetivos del observador, como las cualidades térmicas, dinamismo, producciones cromáticas de avance y retroceso: propiedades sinestésicas de los colores que se asocian, por ejemplo, a determinados sonidos. Bajo estos alcances, cada observador tendrá diferente apreciación, por cuanto las sensaciones que transmiten el color no son absolutas y están determinadas por experiencias individuales de cada espectador.

Los colores pigmento se pueden clasificar en primarios, secundarios y complementarios. Como sabemos, los colores primarios son: amarillo, rojo y azul. De la combinación de cada par de estos colores vienen los colores secundarios que son: anaranjado, verde y violeta o morado. Así, amarillo y rojo darán origen al anaranjado; amarillo y azul, al verde; rojo y azul al violeta o morado. Cuando nos referimos a los colores complementarios, tomamos en cuenta los colores primarios y para su complementario, consideramos el color que no interviene en el color secundario. Entonces, el complementario de amarillo será violeta o morado (que es azul más rojo); el complementario de rojo será verde (que es amarillo y azul); y el complementario de azul será anaranjado (que es amarillo y rojo). Además, existen las familias de colores. Estas familias de colores son el grupo de colores que contienen un color primario específico. Así, por ejemplo, la

familia del amarillo serán todos los colores (tonos) que llevan amarillo en su composición. Los colores complementarios nos sirven para crear contrastes y tensión en la imagen; a diferencia de las familias de colores que son utilizadas para dar guardar armonía entre los colores de la imagen representada.

Debemos mencionar que el blanco y el negro no son considerados colores, sino que se dice que el negro es resultado de la mezcla de todos los colores y que el blanco es la ausencia de color. Entre ambos podemos encontrar tonalidades diferentes de grises. Cuando un color puro (rojo, amarillo o azul) se mezcla con blanco, nos dará como resultado el brillo en la imagen. Por ejemplo, si mezclamos rojo con blanco, nos dará como resultado diferentes matices de color que se encuentran entre rojo y blanco, (como rosado oscuro o rosado claro). Otro es el caso cuando mezclamos un color puro (rojo, amarillo, azul) con negro, el resultado será la sombra. Para seguir con el ejemplo del color rojo, si mezclamos rojo con negro, nos dará matices de que se encuentran entre estos colores (como el amaranto o granate) .

Como sexto elemento morfológico a analizar, me ocuparé de la textura. Bruno Munari (87 y ss.), afirma que la textura es un elemento que sensibiliza

y caracteriza materialmente las superficies, y es la misma materia de la textura la que forma las imágenes al densificar o espaciar el fondo. En mi opinión, podemos decir que todas las superficies materiales presentan textura. Ejemplos de textura incluyen: papel, cartón corrugado, tejidos de lana o de algodón, el granulado o escarchado de las paredes, etc. Entonces, todas las formas pueden tener algún tipo de textura. Munari también se refiere a la textura diciendo que: “Cada textura está formada por multitud de elementos iguales o semejantes distribuidos a igual distancia entre sí” (88). Un requisito de los elementos que constituyen una textura es que éstos deben tener características iguales o similares que armonicen entre sí y que en conjunto den la idea de una misma calidad de superficie. Por citar un ejemplo: si colocamos treinta palitos de madera idénticos, uno a continuación de otro, conectados por su contorno más largo; lograremos que éstos formen una textura. Esta nueva superficie uniforme que se ha creado, es decir la textura, presenta las características de estar integrada por elementos iguales (o muy parecidos) distribuidos a igual distancia entre sí y como a lo que Munari llama “uniformidad”. Además, es necesario que cada palito de madera tiene también su propia textura individualmente, formada

por elementos mucho más pequeños, que necesitarían lentes de aumento para ser observados.

Villafañé y Mínguez (126) señalan además que lo más destacable de la textura como elemento plástico es que en ella coexisten unas cualidades táctiles y ópticas afectando, por lo tanto, a dos capacidades sensoriales (la visión y el tacto). Normalmente atribuimos textura a superficies rugosas en las que es posible palpar el conjunto de sus elementos; sin embargo, debemos recordar que este tipo de superficies pueden también ser representadas en una imagen visual. Entonces, como resultado, obtenemos imágenes texturadas. En otros casos, la superficie táctil texturada no puede ser representada en la imagen visual. También estos autores dicen que: “la mayor parte de las superficies tienen acabado pulido, lo que no quiere decir que no posean texturas” (126).

En el contexto de este trabajo, vale la pena recordar que todas estas aproximaciones estrictamente técnicas a la lectura de un cuadro colonial, pueden ofrecernos una riqueza interpretativa probablemente inusual. Así, al considerar los artefactos pictóricos coloniales desde un ángulo técnico, las imágenes aparecen en sus complejas tramas de líneas, texturas y niveles de realidad, lo que a mi entender, ayuda a comprender mejor el sentido general del cuadro. Una segunda razón para hacer uso provechoso del análisis técnico, es que permite eludir la tendencia impresionista en la recepción del cuadro. Por tendencia impresionista entiendo aquí la tendencia a retomar en el cuadro las costumbres receptoras de la iconografía moderna occidental solamente, leyendo los cuadros pintados en el siglo XVII como si fueran imágenes contemporáneas. Esta tendencia opera, generalmente en un plano no directamente consciente. Si al contrario, el análisis estructural es provechoso, es porque permite releer hábitos de figuración y de simbolización que escapan a la tradicional forma de ver un cuadro.

Para continuar con el análisis formal, me referiré a los elementos dinámicos. Nos ocuparemos en esta sección del estudio del movimiento, tensión y ritmo. Según las ideas de Bernard Berenson, el movimiento: “Es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los

delineamientos de todas las partes dentro de estos límites” (74). Además, este autor señala que movimiento y valores táctiles adecuados son imprescindibles en una obra de arte. El movimiento resulta una experiencia subjetiva del observador, produciendo una sensación de traslación de todo el objeto o de algunas de sus partes. Los objetos parecen moverse, o parecen cambiar de lugar o posición en un lugar; pero, como es obvio, ningún objeto se mueve físicamente en la composición. Otro elemento a analizar es el ritmo. Según Villafañé y Mínguez, el ritmo “es la conjunción de dos elementos básicos-estructura y periodicidad- que se manifiestan en el espacio y en el tiempo” (140). En otros términos, ritmo es una cualidad de la repetición de un mismo módulo u objeto con igual intervalo entre éstos. Vendría a ser, entonces una repetición de patrones. La existencia de ritmo supone una presencia de módulos los cuales se ordenan representando una armazón más compacta. En cuanto al peso visual, está dado por la ubicación de las figuras en la composición. Otro concepto relacionado con estos anteriores, es el peso visual está en directa relación con el equilibrio visual. Así, podemos definir si la obra que estamos analizando es simétrica o asimétrica y si existen elementos que llaman la atención del espectador por el hecho de romper la simetría. También, podremos definir el papel, el color

y las formas del fondo en relación con la figura central o las imágenes principales para investigar si equilibran o desequilibran la composición. Villafañé y Mínguez se refieren a la tensión como elemento de la obra de arte y señalan que el equilibrio visual y el peso visual estarían ligados a este concepto.

Para finalizar esta sección, podemos afirmar que en la composición visual intervienen muchísimos factores tales como los que hemos descrito anteriormente: el punto, la línea, el plano, el color, la textura, la forma, el ritmo, el movimiento y el peso visual, entre otros. Cada autor que describe la composición de la imagen visual y sus objetos de análisis formal, contribuye a la discusión considerando en cada caso elementos morfológicos y dinámicos que son comunes entre los autores y, otros que se mencionan en algunos textos y no en otros. Entonces, es importante destacar que los elementos descritos anteriormente, no son la totalidad de elementos visuales de la composición, sino, más bien los que nos servirán como guía para el análisis de las obras en capítulos posteriores.

2. Aspectos de teoría crítica y cultural aplicados al arte colonial

Entre autores de crítica cultural dedicada al mundo hispano, hay un interés marcado por redefinir la interpretación del mundo colonial. De estos

aportes, puede considerarse conceptos centrales para el análisis que seguirá en los capítulos III al V.

Por su parte, Moraña (243-247) señala que el concepto de Barroco, aunque ha sido extendido al contexto latinoamericano, necesita ser precisado en cuanto a su influencia en otras culturas. Moraña destaca el período del Barroco como un fenómeno que al atravesar fronteras culturales en el momento de la conquista, sufre un proceso de reordenación o apropiación constante que da como resultado un producto barroco latinoamericano, híbrido, reciclado, diferente al movimiento europeo que le dio origen. Para Moraña es fundamental puntualizar la importancia de las oposiciones conceptuales de hegemonía y subalternidad, y de centro y periferia como consecuencia de este choque cultural. En este sentido, la autora extendió su discusión hasta la definición del término *ultrabarroco*, el cual sería un estilo sobrecargado y saturado que corresponden al churrigueresco y al rococó en la arquitectura posterior a la colonia.

Estos conceptos de Moraña resultan muy productivos al ser aplicados a los objetos de estudio materia de esta investigación. Así, será posible entender cómo se produjeron los mecanismos de apropiación del arte barroco en la región andina, explicados como parte de un proceso de

transculturación e hibridación que a la vez actúa como un mecanismo de supervivencia del Barroco. Por otro lado, el propio concepto de *Barroco* puede servir para explicar la producción artística colonial y la cultura visual de la época. Este presupuesto teórico, me permite presentar el Barroco latinoamericano observable en los tres objetos que estudio, como resultado del encuentro entre las culturas occidental e indígena originan un barroco diferente, *híbrido, reciclado* al que llamamos el arte mestizo.

Ahora bien, la percepción del arte mestizo, o barroco latinoamericano, como un proceso de hibridación requiere detenerse en la propia definición de hibridación. García Canclini (14) ha definido que hibridación son procesos socioculturales en los que las estructuras o las prácticas discretas, que en un primer momento existían en forma separada, se combinan para dar origen a nuevas estructuras, objetos y prácticas.

En este contexto, se puede entender con García Canclini que las estructuras discretas en mención, fueron también estructuras mezcladas, de las que no se puede decir que en esencia fueron puras. Así, si aplicamos esta afirmación a la investigación presente, podríamos decir que si bien el arte colonial fue resultado de la posible mezcla de formas artísticas indígenas (andinas) y del arte barroco español, estas dos entidades discretas que se

combinaron no fueron entidades puras, sin antecedentes. Por el contrario, como sabemos, en el caso del arte barroco español puede apreciarse una serie de derivaciones e influencias del arte del resto de Europa Occidental. De la misma manera, conocemos que el arte andino inca, precolonial, tuvo también influencia del arte de numerosas regiones del antiguo Perú, es decir, de otras civilizaciones que los incas fueron conquistando (ver capítulo I). Por medio de estas aseveraciones de García Canclini, considero posible para el contexto de mi investigación que es necesario establecer *una filiación* del arte en estudio, que no solamente podemos limitarnos a entender el arte Mestizo como consecuencia de dos culturas únicas, y que por el contrario, en ellas está la presencia de muchas diferentes marcas culturales: culturas anteriores existentes en el Perú desde tiempos remotos y culturas europeas que influyeron en el arte de España.

En otro aspecto, me interesa discutir aquí la forma en que los elementos artísticos del período barroco andino que propongo estudiar son susceptibles de ser entendidos a la luz de una discusión sobre *la colonialidad del poder* que se instala en los Andes después de la llegada de los españoles. Ha sido Mignolo (2003: 315 y ss.) quien, tomando prestado el concepto del sociólogo peruano Aníbal Quijano, ha establecido que el sistema colonial

estuvo (está) basado en una estructura *colonial del poder*. Para Mignolo existen por lo menos dos categorías diferentes relacionadas con las fuerzas de poder; una primera, que se halla en el eje central, y que pertenece a la esfera hegemónica; y está formada por las personas que participan en la discusión hegemónica respecto al Estado, la cultura y el gobierno. La segunda categoría correspondería a una posición marginal, y está compuesta por los subalternos, quienes no están involucrados en la discusión central o hegemónica y que se hallan subyugados al poder ejercido por la esfera hegemónica, dominante. En este sentido, se da una estructura de poder que se halla relacionada con el flujo de la información y del conocimiento y con la participación de las personas en el aparato central, hegemónico.

Para Mignolo, en esta estructura colonial del poder, en la que están en juego discursos hegemónicos y subalternos; las normas son dadas por el grupo hegemónico y los subalternos son los que aceptan y aplican dichas normas. Mignolo describe este fenómeno como "un conflicto de los conocimientos y las estructuras de poder" (2011: 7 y ss.). Así, nos encontramos frente a una pugna entre ambos grupos (hegemónico y subalterno), en la que sus discursos juegan un rol preponderante, pues son éstos los que se involucran o no en la conversación o discusión dominante.

Es por medio de estos discursos que sus autores se ubicarían dentro o fuera del eje central, hegemónico, dominante y la manipulación y el flujo de conocimiento están directamente ligados al mencionado ejercicio del poder.

Como una manera de ilustrar las complejas tareas a las que se ve sometido el pensamiento (y la producción artística) en relación a la estructura colonial del poder, Mignolo propone el término *pensamiento de frontera* para ejemplificar el modo en que es posible hallar modos de pensamiento subalterno que se enfrentan a la *colonialidad del poder* (Quijano). Por pensamiento de frontera nos referimos con Mignolo a los momentos en los que el imaginario del sistema del mundo moderno se rompe (2011: 9). En este punto es necesario acotar que esta ruptura del sistema del mundo moderno no se da con un afán estético o de simple trasgresión de las normas, como ocurre en los objetos artísticos transgresores del canon, por ejemplo; sino, que se halla motivada por la existencia de dos mundos paralelos que coexisten al mismo tiempo en el mismo sujeto.

Según Mignolo éste sería precisamente el caso paradigmático del cronista peruano Guaman Poma quien por ser un mestizo cultural, coexiste tanto en el mundo indígena como en el mundo europeo. De esta manera, en su discurso Guaman Poma se vale de herramientas occidentales para

expresar pensamientos o ideas indígenas a favor de sus propios intereses o de su propia agenda que hoy puede llamarse, con las diferencias obvias del caso, subalterna al poder de su tiempo. Estas “herramientas europeas” estarían constituidas no solo por el uso de una lengua dominante, sino también por el uso de las formas literarias occidentales y de la concepción pictórica europea para la presentación de imágenes.

Otro aspecto a tomar en cuenta en esta aproximación tiene que ver con los modos de representación visual observables en las obras en cuestión. En este sentido, Gruzinski se ha referido a la forma en que se dio la expresión artística en las colonias, específicamente en lo relacionado a las copias náhuatl de algunas obras europeas, arguyendo que éste es un “problema lingüístico” (25); bajo este supuesto, el arte resultaría siendo una “lengua básica” o un “idioma básico” visual, en el que cada cultura o pueblo tiene sus propios “dialectos visuales”. Este término “dialecto”, dice Gruzinski, también ha sido empleado por Bialostocki para describir una expresión local de una forma estilística más general (como la versión del arte polaco de la arquitectura italiana del Renacimiento). Para Gruzinski, los “dialectos visuales” son igual de valiosos que el idioma básico, aunque el producto resulte estilísticamente diferente.

Esta explicación de la expresión artística en las colonias, basada en el diálogo como mecanismo de acción y resistencia, es a mi parecer un modelo válido y acertado para estos tres casos que se encuentran en estudio; pues no sólo supone una interrelación directa y recíproca entre las culturas implicadas (a manera precisamente de los interlocutores en un diálogo) sino también este principio lingüístico supone que el dialecto visual posee derivaciones lingüísticas que proceden de diferentes fuentes, lo cual requiere de una negociación como mecanismo de apropiación y resistencia, para llegar a producirse un entendimiento, o por lo menos una convivencia, esto es, para producir productos culturales híbridos.

Me interesa ahora ocuparme de la temática de la hibridación, y cómo la encuentro productiva para la lectura de los objetos de estudio que elaboraré en los capítulos siguientes. En referencia a la definición misma, Lund (4) hace una revisión del término hibridación (*hybridity*) partiendo desde el momento en que fue adoptado por los estudios culturales desde una perspectiva científica botánica. En este sentido Lund dice que la definición más simple que se le puede atribuir a este término es la de “mezcla”. Así, Lund define que a partir de esta conceptualización, es posible comprender otras definiciones elaboradas por pensadores y críticos en el área de los

estudios culturales latinoamericanos, tales como mestizaje, sincretismo, transculturación, antropofagia, lo real maravilloso, heterogeneidad, entre otros.

Por otro lado, Lund aporta a la discusión sobre la hibridación la propuesta de que el término en cuestión debe ser visto también desde el punto de vista *biopolítico*, esto quiere decir, que “debe traer a colación, los contratos sociales que gobernaron la naturalización de las diferentes relaciones entre sujetos, cuerpos y el estado, y que articulan raza y nación” (7). De este modo, la propuesta de Lund relacionada a la hibridación deja de ser una reflexión en torno a las mezclas raciales, y se amplía hacia una explicación de *la mezcla* en muchos sentidos: mezcla racial, cultural, política y, social. En adelante, Lund pasa a hablar de “tipos de hibridación” que a su entender, necesariamente repercuten en los productos culturales latinoamericanos. Haciendo un recorrido, a modo de argumentación, por la formación del Estado-nación mexicano, Lund enfatiza que los pensadores positivistas del siglo XIX, como Gabino Barreda, han explicado el fenómeno histórico mexicano en gran medida a través de la discusión de la noción de *mestizaje* para articularlo con los conceptos de raza, tiempo y nación. Según Lund esta es una forma efectiva de comprender los procesos de formación

del estado-nación en México. Con las diferencias del caso, considero aceptable encontrar parangón entre los procesos históricos mexicano y peruano, en lo que atañe a los propios procesos de hibridación cultural.

Por mi parte, creo que tales aproximaciones podrían ser útiles en mi investigación, pues permiten entender el proceso de hibridación como una situación compleja en la que se ven involucrados muchos aspectos diferentes, como son: el aspecto social, político, racial y cultural.

Comprendiendo el contexto histórico peruano del siglo XVII y el momento en que los elementos culturales de las obras aquí estudiadas fueron creados, es posible hablar de momentos que concretizan la experiencia de hibridación en la cultura peruana.

Es interesante observar que la indagación en la experiencia colonial de la cultura visual peruana puede también llevarnos con rapidez a discusiones de naturaleza estética. La lectura desde el punto de vista estético, basada en términos como yuxtaposición, sincretismo y convergencia como procesos generales de intervención, encuentro e interinfluencia entre formas artísticas, se convierten en nociones de utilidad a la hora de interpretar artefactos visuales de la época colonial en el Perú. Para precisar estos términos tomaré en cuenta las precisiones de Bailey (28-31), quien se

refiere a estudios de historiadores de arte y explica que estos términos se usan para describir el intercambio cultural en el nivel de imágenes individuales, temas y motivos.

Haremos una revisión de los mecanismos culturales de apropiación y resistencia del arte en las colonias, tomando el punto de vista de Bailey (22 y ss.) quien a su vez hace una síntesis de las tesis de otros autores y define los términos para intentar dar una nomenclatura a este tipo de arte. Los términos de “centro” y “periferia” para Bailey, no demuestran atributos universales, ni una clasificación muy científica; pues parten del hecho de que es obvio encontrar que en todo pueblo que reacciona a una nueva y extraña forma de arte, se dan dos tipos de variantes en las expresiones artísticas: un tipo, que está dentro de los estándares comunes (centro); y otro, que sobrepasa estos estándares (periferia). Este concepto de periferia, sería análogo a los conceptos de arte subalterno y arte provincial que emplean otros autores para referirse a un arte que se manifiesta fuera de la metrópoli o del centro hegemónico. Además, Bailey señala que los términos de centro y periferia, son un producto de la aplicación de la teoría de *Volksgeist*, que se fundamenta en el hecho de que cada pueblo tiene una “personalidad colectiva” que lo lleva a expresarse de una manera particular.

Bailey explica que la yuxtaposición en el arte es una rara situación que ocurre cuando un motivo de una cultura cambia sutilmente por influencia de otra cultura, la europea, por ejemplo. Esto supone la reducción del motivo que se inserta, al nivel de decoración y tiene una mínima influencia en el tema principal del trabajo artístico; esto generalmente ocurre en un nivel marginal, como por ejemplo, en los bordes decorativos. Es precisamente en estos pequeños aspectos, superficiales, en que los artistas indígenas podían encubrir afirmaciones de identidad y creencias que podía interactuar muy de cerca con la imagen central.

La convergencia y el sincretismo podrían involucrar una suerte de mezcla de ambas formas y significado. La convergencia puede ocurrir cuando dos diferentes culturas tienen diferentes significados para un símbolo o imagen, por ejemplo, los católicos y musulmanes tienen diferente concepción de Jesús. Para los católicos, Jesús es el hijo de Dios; mientras que para los musulmanes, es un soplo o aliento de Dios. En algunos casos, puede ocurrir una convergencia puramente coincidente; tal es el caso de culturas que nunca han compartido elementos históricos, pero que comparten elementos o símbolos con diferente significado para cada una.

Finalmente, el sincretismo, según Bailey, se superpone a la convergencia y se refiere a la incorporación de elementos de una cultura a otra. Este proceso puede involucrar fusión de formas y significado que es difícil de distinguir. Este es el caso de la representación de la Virgen María en la Escuela Cusqueña de pintores en el siglo XVIII, cuando se representaba masivamente a la Virgen, pero, en el fondo, su representación hacía referencia a figuras y conceptos prehispánicos. El sincretismo, por lo general, tiende a fusionar las imágenes similares y producir una nueva imagen con un significado verdaderamente híbrido.

Conociendo estos mecanismos que propone Bailey para la representación de símbolos en el arte, sería posible identificar cuáles de estos tipos de mezcla se estarían produciendo en los tres objetos artísticos de estudio. En algunos casos, por ejemplo, los procesos son aparentemente muy claros, como sucede en elementos de la pintura *Virgen del Cerro* y en el de las pinturas religiosas en *El primer nueva corónica y buen gobierno*, en los cuales podríamos encontrar un sincretismo religioso. Sin embargo, el interés por discutir estos términos en la aplicación e interpretación de los objetos de estudio, también nos ha de llevar a explicar si al mismo tiempo ocurren en los mismos objetos artísticos algunos de los otros mecanismos de

apropiación y resistencia artística mencionados en la sección anterior, o si se trata de elementos ambiguos cuya lectura puede ser tributaria de las visiones diversas al mismo tiempo.

3. Sincretismo cultural y las consecuencias de esta hibridez en la cultura andina

Como sabemos, el pasado histórico peruano con referencia a la época de dominación española, constituye una marca cultural importantísima para el Perú. Durante el período de la Conquista se dio origen al mestizaje tanto racial como cultural entre España y las distintas culturas autóctonas. Este aspecto está directamente relacionado con la identidad de los pueblos latinoamericanos. Así, la herencia artística no solamente de este momento de dominación, sino de todos los períodos posteriores resulta muy rica y compleja de analizar.

Las culturas americanas en su afán por encontrar las verdaderas bases de su identificación, explicada por este mestizaje producto de una transculturación originada en la mencionada Conquista española; resurgen

en movimientos artísticos y culturales que les permite encontrar su personalidad propia⁴.

Desde el muralismo mejicano hasta experiencias de los artistas de ciertas tendencias más recientes comercialmente exitosas que transformaron nuestro legado histórico, muchos artistas han intentado reflejar esa realidad latinoamericana que permite enlazar el tiempo pasado y el presente. Así, incluso hasta la fecha, los artistas han aprovechado estos frutos y los retos de la apropiación del pasado histórico, en diálogo con las tradiciones occidentales del arte en general, expresados por ejemplo en movimientos de artes literarias, plásticas y performativas. Este es el caso de algunos artistas peruanos como Fernando de Szyszlo y Pedro Caballero⁵, quienes durante la segunda mitad del siglo pasado empiezan a interpretar de una manera personal, profunda y actual, los más antiguos paradigmas de la cultura peruana.

En esta fusión artística, podemos observar como elemento central la reconversión de los elementos originarios. Así, en los cuadros de pintores como los mencionados anteriormente, lo que podemos apreciar es cómo

⁴ Hay una discusión desde diversos ángulos respecto a este punto en el libro de Teodoro Hampe Martínez (1996).

⁵ Para más información sobre Fernando de Syslo, Pedro Caballero ver Lauer, Mirko *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima. Mosca Azul Editores, 1976.

elementos originariamente ancestrales se ven reutilizados y resemantizados, al proveernos de nuevos significados originales, que ya no son expresión directa de los iconos que fueron tomados como fuente. El valor de esta tendencia, entonces, radica en su fuerza de plantear diálogos fecundos entre presente y pasado, en aras de la exploración de nuevos lenguajes pictóricos y en la búsqueda de una identidad.

La cultura andina es una cultura muy diversa, única y distinta de otras culturas, y su cosmovisión podría ser producto de su propia geografía, como señala Zenón De Paz (53) “El concepto de lo andino es polisémico”. Para De Paz, originariamente, esta cultura tuvo un componente geográfico que conviene considerar, pues dice el autor que los andes articulan una variedad poco usual de pisos ecológicos. Este aspecto había sido descrito con anterioridad por Javier Pulgar Vidal, quien propuso una división del territorio en ocho regiones naturales de vida, o pisos altitudinales que tenían cada uno características peculiares según la altitud en que se encontraban. Más adelante, Pulgar Vidal consideró necesario ampliar esta división hasta 96 zonas ecológicas bien diferenciadas en todo el territorio peruano.

Esta peculiar geografía propició la adopción de una estrategia de vida que John V. Murra denominó “control vertical de un máximo de pisos

ecológicos” (85), tendiente a promover y cultivar la mayor diversidad posible de formas de vida, es así que este autor explica la diversidad cultural producida en el territorio peruano desde tiempos remotos y posiblemente, esta geografía también condicionaría una cosmovisión particular, amplia, destinada a operar con múltiples acepciones al mismo tiempo.

Para De Paz, estas características del espacio geográfico andino tan diferenciado topográficamente y con tal diversidad climatológica podrían haber sido el punto de partida para que sus pobladores desarrollen “cierta peculiar sensibilidad y organización categorial del pensamiento”. De esta manera, el poblador andino desde sus inicios, tuvo que lidiar con extremos climáticos diversos así como con variedad de contrastes en la geografía andina, la cual está organizada en niveles o pisos superiores e inferiores (arriba-abajo) que se complementan, pero que no compiten entre sí y que tampoco tienen jerarquías (Hanan y Hurin en el Imperio Incaico). Esta diversidad dio pues origen, a “distintas maneras de imaginar, concebir y organizar el mundo”. En este contexto, en un principio se constituyeron diversas culturas que luego dieron lugar a una “tradicción móvil y heterogénea”. Esta tradición vendría a configurar lo que conocemos hoy como lo andino.

Partiendo de estos enunciados, podemos señalar la cultura andina como una cultura heterogénea y diversa en pensamiento, lo que a la vez la hace una cultura permeable y abierta a comprender y aceptar otras formas de pensamiento diferentes al suyo; como afirma De Paz: “En el mundo andino persiste una tradición cultural con una notable capacidad de asimilación de elementos exógenos.” (54)

En este fundamento, se podría explicar también el sincretismo religioso, que es el mecanismo de interacción cultural predominante como producto de la cosmovisión religiosa andina y una nueva visión religiosa cristiana, occidental. Este sincretismo religioso, también presente en manifestaciones artísticas contemporáneas se expresa así mismo en las obras de Guaman Poma, Espinoza Medrano y en los cuadros típicos de la Escuela Cusqueña, por citar ejemplos cercanos a los artefactos centrales de estudio. Pero es posible rastrear su permanencia e incluso en una temporalidad más cercana.

Un ejemplo del siglo XX en el campo de la literatura lo constituye Arguedas y en especial, su famosa novela *Los ríos profundos*, de la que el mismo Arguedas opina de sí mismo en su testimonio publicado por Julio Ortega que, este escritor mestizo, trata de demostrar cómo los colonos, de la hacienda están considerados como gente casi sin alma hasta por los otros

indios, y sin embargo son personas capaces de desafiar hasta a la muerte cuando se sienten movidos por una cierta fuerza. Es decir, están movidos por un impulso mágico, sus propias creencias y sus propios mitos.

Por otro lado, Rama (31), se refiere al esquema de Lanternani diciendo que este autor explica la propuesta aculturadora de tres diferentes maneras. Primero, la llamada “vulnerabilidad cultural” que acepta con facilidad las proposiciones externas (o de la nueva cultura) renunciando a las proposiciones propias; la segunda, la “rigidez cultural” que se atrinchera en los objetos y valores de la cultura propia, rechazando por completo la nueva cultura y por último, la “plasticidad cultural”, que procura incorporar las novedades, no solo como objetos absorbidos, por un complejo cultural, sino sobre todo como “fermentos animadores de la tradicional estructura cultural”, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios, diferentes a cada una de las culturas que le dieron origen.

Más adelante Rama señala que esta incorporación de nuevas formas culturales, ocurre para los artistas no como una suma de elementos de ambas culturas, sino, que ellos, al percibir que cada una de las culturas tiene una estructura autónoma, entienden que es necesario incluir en sus propias

manifestaciones culturales, las formas externas de la nueva cultura como elemento globalizante.

En esta revisión de Lanternani, se podría ubicar muchas manifestaciones del arte colonial peruano; pues su expresión artística pertenecería a una “plasticidad cultural” ya que como describe Rama, en esta etapa el artista pretende utilizar los nuevos elementos culturales como catalizadores o “fermentos” de los elementos culturales propios, otorgando respuestas inventivas como en el caso de *El primer nueva corónica y buen gobierno*, de la pintura *Virgen del Cerro* y de la obra teatral *El hijo pródigo*.

Para Acha (33-77), el arte latinoamericano que proviene desde la Colonia hasta nuestros días, tiene como característica primordial un mestizaje estético bajo la orden de la Corona Española y de la Iglesia que es indiscutiblemente resultado del choque de culturas indígenas y europeas y de estéticas provenientes de culturas precolombinas con la cultura española. Esta coalición, traería como consecuencia, un mestizaje cultural de diferentes grados y al mismo tiempo, una identidad plural.

Como es conocido, los móviles de la conquista fueron muchos, pero lo que no está en discusión es que detrás de la conquista existía un afán de evangelizar o cristianizar a los habitantes del Nuevo Mundo, misión que los

españoles asumieron desde un punto de vista providencial. Este poder ejercido por la Iglesia, y con características de poder político, según Acha, estaba ligado a las ideologías estéticas provenientes desde España. Es así que España trajo consigo a América, después de la Conquista, intereses vinculados a la Contrarreforma, con especial énfasis en la veneración de las vírgenes, santos patronos y la Inquisición como rezago de la Época Medieval. En ese momento, la Iglesia Católica en su mayoría presentaba rasgos feudales, aunque algunos de sus sacerdotes tenían ya una visión más renacentista. En el clero existían luchas internas entre el clero seglar y el clero monástico; pero ambos grupos vieron en la Conquista una oportunidad de ejercer el catolicismo a manera de imperio como la religión única y verdadera, precedida de la eliminación de cualquier otro tipo de religión autóctona, aborígen.

Acha explica que este afán de la Iglesia de imponer el catolicismo, la llevó a comportarse como los actuales medios masivos; es decir, que se empezaron a contar los mitos y ritos públicamente y presentaban funciones teatrales y el rezo del rosario para ocupar el tiempo libre de los feligreses. Para Acha las religiones son “productos estéticos”, porque en ellas operan mitos, magias y ritos, que van acompañados de imágenes y objetos estéticos.

Entre las manifestaciones culturales y estéticas que provenían desde España, Acha señala que se puede mencionar los sermones, los libros de caballería, el teatro religioso con todas sus variantes en las que se representaba a moros y cristianos en Autos sacramentales, así como a las representaciones de arcángeles y de Satanás. Para Acha, si bien se puede hablar de una superioridad científica y bélica de los españoles sobre los indígenas conquistados, no es posible referirse a una superioridad estética entre ambas culturas; pues ésta no es una categoría a la que se le puede otorgar mayor o menor valor. Además, como se ha señalado anteriormente, los sistemas de valores de ambas estéticas (la indígena y la española) eran de tipo religioso.

Es así que desde la Conquista se da una disputa por la dominación de la estética. La estética hegemónica española desplazó a la estética precolombina. En este momento, surgen dos polos estéticos, uno correspondiente a la estética dominante, hegemónica y el otro, correspondiente a la estética popular que empezaba a surgir en la Colonia. Acha recuerda que, en un principio, en El Nuevo Perú, la estética hegemónica provino de la estética medieval ibérica y poco a poco fue evolucionando hacia una estética renacentista. Primero, se dio un

“sincretismo” de estéticas precolombinas y medievales, luego, surgieron intentos de acercarse a la estética del Renacimiento, pasando por los estilos manierista y barroco, para finalmente, concluir en un estilo neoclásico.

Entonces, en un inicio, la Iglesia utiliza la mano de obra de artistas indígenas para lograr su objetivo de evangelizar. En este propósito, son evidentes las manifestaciones artísticas con cánones occidentales, pero con inserción de elementos andinos. Los ejemplos son múltiples, especialmente en cuadros expuestos en las pinacotecas de las iglesias de las diferentes órdenes religiosas y a la fecha, todavía es posible observar artefactos culturales con estas características. En cuanto a la arquitectura, por ejemplo, se puede apreciar la construcción de iglesias con imágenes religiosas católicas y que al mismo tiempo poseen representaciones de animales o frutos, en suma elementos naturales provenientes de la cosmovisión andina. Otros ejemplos constituyen los cuadros de la Escuela Cusqueña en los que se aprecian elementos católicos que conviven con representaciones de deidades correspondientes a la religión indígena andina. En suma, principalmente, pero no exclusivamente, la representación de imágenes religiosas tales como santos, vírgenes y arcángeles, constituyen los ejemplos más numerosos de sincretismo religioso.

Capítulo III

La supervivencia de la concepción del espacio andino en dibujos religiosos de Guaman Poma

La *Primer nueva corónica y buen gobierno* ha sido tema de estudio e investigación de historiadores, antropólogos y críticos literarios⁶ con el intento de revalorar la visión de la conquista española desde la perspectiva indígena. *Primer nueva corónica y buen gobierno* tiene un total de 1189 páginas, de las cuales alrededor de 400 páginas (398 para ser exactos) corresponden a los dibujos. Esta crónica está dividida en dos partes. La primera, llamada *Nueva corónica*, donde el autor hace referencia a los sucesos históricos ocurridos desde la prehistoria, pasando por el período Imperial Inca y concluyendo en la Conquista. La segunda parte, denominada *Buen gobierno y justicia*, constituye una revisión de los personajes involucrados en el gobierno colonial, donde el autor parece dar cuenta al rey Felipe III, de los abusos cometidos por estos personajes en contra de los

⁶ Adorno, Raquel Chang, Mignolo, Juan Ossio, López Baralt, entre otros.

indígenas. La crónica mezcla diversos tipos de relatos: es una crónica histórica, una relación de hechos o acontecimientos, es una carta dirigida a Felipe III, es una relación de las denuncias, es un código de leyes y una propuesta de gobierno para el rey. (Adorno 2000: introducción)

Guaman Poma nació en la provincia de Lucanas (Adorno 2000: xliv), en el departamento de Ayacucho, Perú en la Región Sur Central del país. El año de su nacimiento se halla en duda, pero posiblemente corresponda al año 1534 ó 1536. El nombre de Guaman Poma se refiere a dioses de la mitología indígena. Guaman es la representación del águila y Poma la alusión al puma. El águila el Imperio Inca, era el dios protector del cielo y el puma era el dios protector de la tierra. Debido a la relación de su nombre con deidades indígenas, se atribuye su procedencia a una familia noble. Guaman Poma en su crónica, se declara descendiente de una familia noble de Huánuco, señores de los chinchayus; el autor señala varias veces que sus abuelos fueron “segunda persona del inca”. Afirma que su abuelo Germán Chava era un personaje de muchísima importancia; que participó como gobernante y fue compañero de Tupac Yupanqui en la conquista de Quito y Chile. También, relata que su abuelo fue mandado a quemar, por orden de

los conquistadores Francisco Pizarro y Diego de Almagro, cuando se rehusó a otorgarles oro y plata (399) en el Cusco.

El cronista peruano Guaman Poma relata en su propia crónica que su apellido de Ayala derivaría del nombre del capitán Luis de Avalos de Ayala, quien tuvo un gesto de agradecimiento con el padre del cronista. Así, Guaman Poma (16) nos cuenta en su crónica que Luis de Avalos de Ayala le dio su apellido a Guaman Mallqui (el padre de Guaman Poma), por haberle salvado la vida en la batalla de Uarina Pampa. En esta misma cita de su crónica, también menciona la existencia de su medio hermano Martín Ayala, quien fuera hijo de su madre y del capitán Avalos de Ayala, dice Guaman Poma, que su medio hermano fue mayor que él y se dedicó a la literatura hagiográfica y que además, fue ejemplo y modelo para el cronista (15). Su hermano Martín Ayala es un personaje fundamental para Guaman Poma y su obra, porque es gracias a él que el cronista peruano aprende de las formas literarias europeas. Es decir, que Martín Ayala constituyó para Guaman Poma el nexo con las formas literarias importadas de la cultura Occidental.

En cuanto a los idiomas que dominaba Guaman Poma, Adorno (2000: xix) explica que fue hablante de por lo menos tres dialectos de quechua y

aymara, además del español. Que los tres dialectos de quechua que dominaba Guaman Poma, eran un quechua hablado por los españoles, un quechua hablado por los indígenas. Aunque en los años 1940-1950 se consideraba que Guaman Poma tenía un español con muchos errores, ahora se sabe que su español, cuya gramática y sintáxis son complicadas, corresponderían al español que se hablaba en Castilla en los siglos XVI y XVII. También se sabe que Guaman Poma sirvió de intérprete para sacerdotes extirpadores de idolatrías, especialmente para Francisco de Ávila, quien estuvo a cargo de parte de la misión evangelizadora en el Nuevo Mundo.

Por todas estas razones, podemos decir que Guaman Poma fue un “individuo multicultural”. Por un lado, hablaba el quechua y el aymara y por otro, era conocedor del español a nivel académico, pues gracias a su hermano, leía literatura europea y conocía las formas literarias correspondientes al sistema hegemónico de la época. Del mismo modo, debido a su condición de indígena perteneciente a la nobleza, conocía muy bien la cultura indígena y su religiosidad, pues recordemos que en la cultura andina los nobles eran venerados y tenían cierto estatuto de deidades, de allí

la filiación del nombre de Guaman Poma con dioses indígenas. Guaman Poma era al mismo tiempo conocedor de la cultura y la religión europea, pues tuvo acceso a la educación, se rodeó de españoles y trabajó mucho tiempo junto a sacerdotes católicos en la misión de extirpación de idolatrías. Es así que podemos afirmar que este cronista tuvo un amplio conocimiento de la religión católica y de la visión religiosa indígena al mismo tiempo; por lo que Adorno afirma que es un “mestizo cultural”, aunque no fuera un “mestizo racial” (Adorno 2000: xlvi).

Como sabemos, la producción artística peruana en la época colonial fue resultado de la presencia de la cultura aborígen peruana y la cultura española. Muchos artistas como el conocido Guaman Poma han recopilado información ésta época colonial para poder representarla en sus crónicas que ahora nos sirven como herramientas para ampliar conocimientos sobre la historia de la colonia. La experiencia de vida de Guaman Poma en dos mundos culturales diferentes como son el mundo indígena y el mundo occidental, le ha permitido a este cronista, incorporar formas de pensamiento indígenas (no occidentales) a un discurso literario escrito en español, traído por la cultura hispana.

En este apartado me concentro en revisar algunos elementos característicos de la cosmovisión andina, que pueden ser hallados en una lectura formal de dibujos de tema religioso en *El primer nueva corónica y buen gobierno* del cronista peruano Guaman Poma. A mi entender, muchos de los aportes técnicos formales pictóricos indígenas utilizados por el indio cronista, corresponden al modelo cosmológico andino, es decir, a la concepción y distribución del espacio en la sociedad incaica. Estudiaré esta crónica desde la teoría del análisis formal de la imagen visual para encontrar elementos de la cosmovisión andina.

Como dijimos, la explicación de la producción artística de Guaman Poma, es posible entenderla si la pensamos como un modelo de *diálogo* (Gruzinski). El cronista utiliza elementos andinos y elementos europeos para concretar su obra como expresión de un mensaje artístico único. Los componentes de estas dos culturas en diálogo, no presentan conflicto, sino que se complementan entre sí (como componentes de un diálogo), para resultar en un producto final, en el que se observa entendimiento de ambas culturas.

Además, podemos comprender estos procesos de apropiación y resistencia en el arte, haciendo la lectura que propone Bailey (28 y ss.),

desde el punto de vista estético; basada en términos como yuxtaposición, sincretismo y convergencia (ver sección correspondiente a aspectos de la teoría crítica y cultural aplicados al arte colonial). Él explica que estos términos se usan para describir el intercambio cultural en el nivel de imágenes individuales, temas y motivos.

En el caso del cronista peruano Guaman Poma, sus dibujos mostrarían sincretismo, pues aunque incluyen elementos occidentales, nos remontan también al uso de elementos indígenas, que no solamente se ven limitados a las formas o figuras que representa, sino a elementos estructurales técnicos de sus representaciones pictóricas.

Por su parte Rama se refiere al esquema de Lanternani diciendo que este autor explica la propuesta aculturadora de tres diferentes maneras. Primero, la llamada “vulnerabilidad cultural” que acepta con facilidad las proposiciones externas (o de la nueva cultura) renunciando a las proposiciones propias; la segunda, la “rigidez cultural” que se atrinchera en los objetos y valores de la cultura propia, rechazando por completo la nueva cultura y por último, la “plasticidad cultural”, que:

diestramente procura incorporar las novedades, no solo como objetos absorbidos, por un complejo cultural, sino

sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios (31).

Más adelante Rama señala que esta incorporación de nuevas formas culturales, ocurre para los artistas no como una suma de elementos de ambas culturas, sino, que ellos, al percibir que cada una de las culturas tiene una estructura autónoma, entienden que es necesario incluir en sus propias manifestaciones culturales, las formas externas de la nueva cultura como elemento globalizante.

En esta revisión que hace Rama sobre Lanternani (ver la sección de teoría crítica), se podría ubicar a los dibujos del cronista Guaman Poma en la tercera categoría, pues su expresión artística pertenecería a una “plasticidad cultural” ya que como describe Rama, en esta etapa el artista pretende utilizar los nuevos elementos culturales como catalizadores o “fermentos” de los elementos culturales propios, otorgando respuestas inventivas como en el caso de *El primer nueva corónica y buen gobierno*.

López Baralt (179) hace una revisión de la pintura colonial en el virreinato andino explicando que los orígenes del arte colonial del Cusco se remontan a 1539, año en que se construye la primera iglesia en el Cusco,

además, en el año 1545 llega al Perú Íñigo de Loyola y en ese mismo año, (López Baralt sigue las afirmaciones de José Mesa y Teresa Gisbert) , se pintó el primer cuadro de la Virgen de la Merced en la Iglesia de San Cristóbal. Para López Baralt este mecanismo de adoctrinamiento por parte de la iglesia, no solamente involucraba a la pintura, sino también a la costumbre contrarreformista de incluir como recurso didáctico para evangelizar textos escritos asociados a dibujos; lo cual era de mucha utilidad en poblaciones con alto grado de analfabetismo como era el caso del Perú de entonces.

Más adelante, sigue López Baralt en una discusión sobre el mismo tema diciendo que para Mesa y Gisbert, el arte colonial peruano en sus inicios, fue de corte cuatrocentista, cuya característica principal era la presencia de “cintas parlantes” que salían de las bocas de los personajes que representaban, es decir, algo parecido al concepto que utilizan las tiras cómicas en la actualidad; que se utilizaban a manera de títulos de los cuadros o que servían de interpretación del cuadro que se estaba observando. Este elemento, dice la autora, se observa en la primera imagen del cuadro de La Virgen de la Merced y subsiste en el arte colonial hasta fines del siglo XVIII.

En el caso del cronista Guaman Poma, en su *Primer nueva corónica y buen gobierno*, es notoria la influencia de este arte cuatrocentista medieval procedente de la Contrarreforma. Según López Baralt, el autor peruano “ensancha las posibilidades de la combinación de la palabra y la imagen, creando nuevas funciones para la cinta parlante dentro del espacio visual del dibujo” (180). Así pues, vemos que para López Baralt, el indio peruano, no solamente se dedicó a copiar la técnica europea de esa época, sino que la adaptó y la utilizó al servicio de su obra otorgándole nuevas funciones dentro de la misma.

Por otro lado, Abraham Padilla Bendezú (48 y ss.) hace una revisión de las opiniones de varios autores respecto a los dibujos de Guaman Poma. En su opinión Guaman Poma carecía de los conocimientos de la técnica del dibujo y de las proporciones, pero que cada uno de los dibujos está realizado con mano firme, que no presentan borrones y que fueron trazados con pluma de ave con mucha sencillez y naturalidad. Padilla continúa diciendo que para Richard Pietschman existen algunas ilustraciones en el texto de Guaman Poma que son de mayor importancia que el texto que las acompaña. Explica Padilla que a Philip Means los dibujos de Guaman Poma le parecieron “artísticamente atroces”, pero dedicó sus estudios sobre este texto

precisamente al área pictórica. Padilla continúa diciendo que para el doctor argentino Roberto Levillier los dibujos de Guaman Poma “constituyen la más importante colección iconográfica conocida sobre temas peruanos de los siglos XVI y XVII”. Para Valcárcel, afirma Padilla, el trabajo de Guaman Poma es “una documentación gráfica de primer orden”. Para Arthur Poosnansky deben catalogarse como “la más valiosa documentación histórica que poseamos”. Para el doctor Francisco Aparicio, parece ser que en varios capítulos, el propio Guaman Poma da a los dibujos mayor importancia en la obra y el texto solamente sería una explicación complementaria. Para Baudizzone las afirmaciones de Guaman Poma se aprecian con “curiosidad o fastidio”, pero sus dibujos señalan exactamente el sentido de sus palabras que resultan completamente polémicas.

En líneas posteriores Padilla (50) plantea los orígenes del mestizo Guaman Poma como dibujante. Señala que Emilio Mendizábal Losack plantea que Guaman Poma “conoció antiguas pinturas incaicas que le sirvieron de modelo”. La presencia de esta pintura cusqueña para Padilla se hallaría comprobada en las crónicas de Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina (el cusqueño), José Acosta y Martín de Murúa. Padilla menciona que para Mendizábal la pintura incaica no tendría el mismo significado de la

pintura occidental, es decir, no constituía una expresión de belleza que combinaba armónicamente las composiciones y colores; sino que tenía un significado mucho más simple: el de servir de “auxiliar gráfico de los kipus”.

Padilla afirma también que Mendizábal explica esta forma pictórica en el Imperio de los incas, tomando en cuenta el término quechua kelka o qelqa, ubicándolo como equivalente a la escritura. Para Mendizábal este término quechua sería sinónimo de signo, a nuestro actual entender; de esta manera, Mendizábal señala que el verdadero sentido de este término constituiría un registro en la época prehispánica; un registro en función mnemónica realizado a base de imágenes coloreadas o pintadas. Estas imágenes, por la función mnémica de las quellqa, deben ser consideradas como signos (50).

Padilla, continúa explicando que en el Imperio Incaico existía el kipukamayoj, que era “un funcionario dedicado exclusivamente a la contabilidad, a la estadística”, pero según este autor, existían también personas encargadas de conservar la cronología del sistema, que hoy podríamos compararlas con historiadores o cronistas, que utilizaban el sistema de los kipus para registrar los acontecimientos; pero este sistema de

kipus era a su vez auxiliado por pinturas que “representaban objetivamente los acontecimientos históricos. Eran estos los *kelkacamayoj*”. Padilla señala que para Mendizábal Guaman Poma fue “el último de los *quellqacamayoj*”.

Padilla continúa su revisión sobre los autores que han estudiado a Guaman Poma y menciona a Federico Kauffman quien se refiere a los dibujos del cronista peruano diciendo que en su obra Guaman Poma usa “en su mayoría patrones occidentales interpretados de modo espontáneo”. Por otro lado, para el historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, los dibujos de Guaman Poma “tienen mayor valor documental que artístico”. Padilla recoge una cita de Porras Barrenechea, donde expresa que el texto de Guaman Poma en la primera parte (historia prehispánica) estaría subordinado al dibujo; pero que en la segunda parte (*El buen gobierno*) el dibujo complementa o “colabora y amplía la voz del escritor”.

Padilla (52) también retoma las afirmaciones de Luis Bustíos Gálvez, quien publicó una versión doble en castellano actual y lenguaje original de Guaman Poma, haciendo más fácil su lectura, de este modo, señala Padilla que para Bustíos los dibujos de Guaman Poma son “magníficos” y que son elementos esenciales de su obra y que pareciera que los textos no son más que comentarios de los gráficos. Además, Padilla recoge una cita de

Bustíos, donde afirma que las composiciones de los cuadros de Guaman

Poma:

[son] siempre realistas; llevan a menudo un sello muy personal, mezcla de ingenuidad, de agudeza en recoger los detalles típicos y apasionantes que interpretan intenciones y escenas vistas personalmente o representadas a base de datos precisos, obtenidos de bocas de los indios, testigos de la caída del Imperio Incaico (52).

Esta revisión nos sirve de alguna manera para dar un panorama respecto a las opiniones que diferentes autores tanto peruanos como extranjeros tienen sobre el cronista peruano Guaman Poma. Todos coinciden en que el indio cronista fue acertado al incluir sus dibujos en la crónica y que éstos demuestran originalidad y a su vez contribuyen a complementar o aclarar los relatos narrados en los textos; algunas veces, incluso, resultan importantes los dibujos de Guaman Poma porque representan imágenes de hechos pasados de manera clara y explícita, independientemente de la descripción en los textos. Esta idea de utilizar tanto textos como dibujos, que como ha señalado Padilla refiriéndose a Mendizábal parte de la tradición de la Contrarreforma con el objetivo de instruir a las poblaciones,

especialmente a las analfabetas, ha sido pues recogida por Guaman Poma para darle un matiz original. Del mismo modo, el mismo Mendizábal afirma que el trabajo de Guaman Poma, estaría relacionado con la tradición incaica de los quelqacamayojs, cuya función era justamente recolectar información en los quipus y que estaban auxiliados con pinturas para ampliar su información.

1. Análisis de imágenes religiosas de Guaman Poma

Continuaré, realizando una revisión y un análisis técnico del dibujo de Adán y Eva que se encuentra en el folio 22 de *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma, manuscrito que fue editado en el año 1615. Este es un dibujo sobre papel, realizado con pluma y a mano alzada, a blanco y negro con variaciones de líneas y que estaría dibujado en un formato A2 es decir, está dibujado sobre un papel de unas dimensiones de 13.85cm x 10.5 cm.

En cuanto a los aspectos generales del tema, destacaremos la relación entre el título y el dibujo. El título del dibujo es: *Adán y Eva*, lo cual nos llevaría a pensar en una imagen típica de estos dos personajes bíblicos, desnudos y en el paraíso, imagen propuesta y aceptada por los cánones

católicos occidentales; es decir una imagen de un hombre y una mujer jóvenes y solos, que transmiten tranquilidad en su rostro y la alegría de estar disfrutando de una vida paradisiaca. Por el contrario, lo que observamos en el dibujo de Guaman Poma es una imagen de un hombre joven y una mujer vestidos. El hombre se encuentra trabajando con una chaquitajlla (herramienta indígena para trabajo agrícola). Esta imagen es muy similar a la figura de Viracocha (Ver Figura # 10: La Primera Edad de los Indios Vari Viracocha) donde el varón lleva una especie de vestido similar al que usaban los hombres en la época Inca. En el caso de la mujer, ella se halla cargando a dos niños, lo que resulta algo especial, pues aunque se sabe que la Biblia explica que los hijos de ambos fueron surgiendo de dos en dos, no es tradicional para la religión católica representar a Adán y Eva junto a sus hijos. Ellos no constituyen el motivo único del cuadro, sino que están acompañados de muchas otras imágenes que completan la composición.

Entre las imágenes que completan la composición se hallan el Sol y la Luna. El Sol como señala Marie Curie Cabos Fontana (159), en este contexto, es un símbolo que corresponde tanto a la cultura indígena como a la cultura Occidental, pues en muchos cuadros occidentales religiosos se observa la representación del Sol como parte de la composición. Un ejemplo

lo constituyen las composiciones de Leonardo Da Vinci. De otro lado, en la cosmovisión andina el Sol, representaba una deidad y la mayor parte de veces aparece representado junto a la Luna. Además, recordemos que los incas tenían organizado su calendario en base a estos dos astros.

Otros elementos que acompañan las figuras de Adán y Eva son los cerros o montañas, que corresponden a un paisaje andino, pues generalmente en la tradición religiosa católica se ubican a Adán y Eva en un prado, o en un paisaje muy verde, con lomas. También es destacable la presencia de un gallo que se halla próximo a Adán y una gallina que se halla próxima a Eva. Del mismo modo, observamos a dos aves volando juntas en el cielo.

En seguida, para el análisis formal de esta obra pictórica, nos ocuparemos de los principales elementos plásticos. Consideraremos dentro de los elementos morfológicos para este objeto cultural solamente, el punto, la línea, el plano y la textura; prescindiremos del estudio del color, porque Guaman Poma realiza sus trabajos sin utilizar este recurso.

En el dibujo Adán y Eva, el punto se encuentra distribuido en todo el formato. En las figuras centrales, los puntos principales de referencia están dados por los rostros de Adán y Eva. Otros puntos de referencia constituyen el Sol y la Luna, los cuales forman un triángulo con el rostro de Adán. Del

mismo modo, constituyen también puntos de referencia los rostros de los niños que están en el regazo de Eva. Estos rostros con el de Eva, forman otro triángulo. A su vez, el rostro de Adán, con la figura de la Luna y el rostro de Eva forman otro triángulo, así como las aves que están volando con el Sol y la Luna. Otro triángulo que es posible apreciar, es el conformado por el pie izquierdo de Adán, el gallo y la gallina. La distribución del punto de manera triangular que se observa en este dibujo, correspondería al uso del triángulo como ícono del principio de *bipartición* y *cuatripartición* que utilizaban los incas para dividir el territorio en el Cusco; pues recordemos que el triángulo surge como un derivado del cuadrado que también encerraba estos principios (Ruiz Durand, ver sección correspondiente a la iconografía andina).

El segundo elemento morfológico a analizar, será la línea.

Recordemos que anteriormente definimos a la línea afirmando que cuando un punto se mueve, su recorrido se transforma en una línea. La línea está limitada por puntos y forma los bordes de un plano. Posee posición y dirección, tiene largo pero no ancho.

En el dibujo de Adán y Eva, se ubica una proyección de líneas rectas que conformarían líneas convergentes; dadas por un lado por el cuerpo de Adán y la chaquitajlla (herramienta incaica), y por otro lado por el cuerpo de

Eva y los cuerpos de los niños. Podemos también observar líneas onduladas que conforman el territorio sobre el cual se apoyan estos personajes, así como también la presencia de líneas curvas que forman textura en la vestimenta de Adán y en el cabello de Eva.

También se puede hacer una relación lineal en forma vertical entre los personajes de la parte superior (el Sol y la Luna) y los personajes ubicados en la parte inferior del cuadro (Adán y Eva, los niños, el gallo y la gallina). De esta manera, podríamos establecer a través de la línea la relación vertical entre el mundo de arriba (Hanan) y el de abajo (Hurin). Esta relación, según López Baralt, estaba determinada en el Imperio Inca por una relación complementaria y recíproca, y no una relación jerárquica como se podría intuir (200). De este modo, una vez más, diremos que esta relación de tipo vertical entre el Hanan y el Hurin que se muestra en este dibujo, tendría para los indígenas un significado diferente al significado occidental. Los indígenas al ver el cuadro de Adán y Eva asumirían al sol y la Luna como seres que necesitan de los humanos para cumplir su misión divina. Por el contrario, la concepción occidental el Sol y la Luna no constituyen deidades y por lo tanto, no tienen ninguna relación de reciprocidad con los seres humanos, además, recordemos que para el mundo occidental estos son

elementos que se excluyen mutuamente, el Sol es opuesto a la Luna (existe el Sol o la Luna, no ambos a la vez); sin embargo para la cultura indígena el Sol y la Luna son complementarios. Este hallazgo sería similar al que hallamos en la *Virgen del Cerro*, donde también existe la presencia del Sol y de la Luna en un solo cuadro.

Como tercer elemento morfológico en el análisis del cuadro, nos referiremos al plano. En el dibujo de Adán y Eva, Adán se ubica en primer plano y Eva con los niños en segundo plano. Un tercer plano estaría dado por el paisaje: los cerros. Como señala López Baralt (199 y 200), la ubicación derecha- arriba-masculino tiene una significación importante en la distribución espacial de los pobladores del Tawantinsuyo, pues corresponde a la ubicación asignada para los vencedores según el esquema que realiza Pachacuti Yupanqui, respecto a la ubicación del espacio en el Coricancha, principal templo de adoración de los Incas.

En cuanto a la forma, en el dibujo de Adán y Eva existe un predominio de elementos figurativos no geométricos; nos estamos refiriendo en primer lugar, a las imágenes de Adán y de Eva, así como a los niños, las aves, el Sol y la Luna. Además recordemos que la forma da origen a la ubicación de planos; resultando en este caso, tres planos, como ya hemos

descrito con anterioridad. Se puede observar también que la forma da origen a lo que se denomina ritmo o repetición, pues en el caso de los rayos del Sol, así como de las pequeñas lomas que forman el paisaje sobre el que descansan los personajes. Estos elementos figurativos repetitivos (los rayos del Sol y las lomas) constituyen lo que hemos denominado ritmo.

Al referirnos al sistema de organización del espacio en el dibujo de Adán y Eva es evidente, que los personajes principales (Adán, la Luna, Eva y el Sol) se hallan dispuestos en la composición en un sistema perfecto de *cuatripartición* (Norte, Sur, Este, Oeste) y de *bipartición*, ya que también se divide el espacio en arriba (*hanan*) y abajo (*hurin*) de la misma manera que se describe en el párrafo anterior la distribución del espacio en el Imperio Inca; aunque no se aprecia un elemento central significativo. También, este es un ejemplo de la *cuatripartición* y *bipartición* del cuadrado como elemento iconográfico (Ruiz Durand).

Por otro lado, López Baralt (200 y ss.) hace una revisión del sistema cosmológico andino, en el que describe el esquema de la distribución del templo del Coricancha, documentado por Pachacuti Yupanqui. En este esquema, se ubica en la parte central a Viracocha, por debajo de éste se halla a la derecha del espectador la Luna y a su izquierda el Sol. Por debajo de la

Luna se halla Venus, la estrella de la noche (“Abuela”) y por debajo del Sol, Venus como estrella de la mañana (“Abuelo”). Siguiendo esta línea, se ubica al hombre por debajo del Sol y a la mujer por debajo de la Luna. En el dibujo de Adán y Eva, es posible observar parte de este esquema del Coricancha, pues tal como nos muestra Pachacuti Yupanqui, el lado superior derecho del espectador en el dibujo de Guaman Poma, está ocupado por la Luna y el lado superior izquierdo del espectador está ocupado por el Sol. Del mismo modo, en la parte inferior de la Luna se ubica Eva (mujer, personaje femenino) y en la parte inferior del Sol se halla Adán (hombre, personaje masculino).

En el caso de la primera Edad de los indios Vari Viracocha (ver figura 10), los elementos figurativos se hallan dispuestos de manera similar al dibujo anterior de Adán y Eva; el hombre se ubica en el lado izquierdo y la mujer en el lado derecho. La diferencia está en que solamente se observa el sol y se excluye a la luna (visión occidental, de elementos que se excluyen mutuamente). El personaje masculino parece ser el mismo del cuadro anterior, aunque hay cierta diferencia en la textura empleada para su ropa, dando la impresión de ser una ropa de consistencia más gruesa.

La distribución del punto como referencia de los tres elementos figurativos, sigue un patrón de figura triangular (iconografía incaica). En el caso de la línea, es notoria la presencia de una línea recta central formada por la chaquitaqlla, que se encuentra como línea vertical, divisoria del espacio en dos partes (principio de *bipartición*). Esta es una diferencia con el cuadro anterior, en que la chaquitaqlla se halla un poco inclinada. Además, se observa la presencia de líneas onduladas formando textura, como en el cabello de los personajes y en el sol.

En este dibujo también observamos que al analizar el plano, la figura femenina se encuentra en primer plano y la figura masculina se halla en un segundo plano. Esta es una diferencia con el caso del dibujo de *Adán y Eva* ocurre lo contrario, pues el personaje masculino es el que se ubica en primer plano y la mujer queda rezagada a un segundo plano.

Si recordamos el esquema de Santa Cruz Pachacuti, donde la representación de las deidades masculinas se halla al lado izquierdo del observador y las de las deidades femeninas al lado derecho del espectador, podemos observar un orden invertido y trasponemos el esquema a estos dos dibujos, notaremos que en el primer caso del dibujo *Adán y Eva* el autor respeta este orden de las deidades tanto en el Sol y la Luna como en la

ubicación de los personajes. En el caso de *La Primera Edad de los indios de Vari Viracocha*, el orden de los personajes masculino y femeninos si corresponden al esquema de Santa Cruz Pachacuti asignado para cada género; sin embargo, no se halla la presencia de la Luna y el Sol se encuentra ubicado en el lado derecho del observador, es decir en el orden opuesto al esquema.

Adorno (2000: 92) se refiere a este fenómeno de inversión del orden o de transgresión del espacio afirmando que en los dibujos que representan la época precolombina, la distribución del espacio corresponde al esquema de Santa Cruz Pachacuti; pero en los dibujos que representan escenas después de la llegada de los españoles, el orden se halla invertido; por lo que ella concluye que Guaman Poma subvierte y fragmenta el diseño original como una muestra de que después de la conquista, la cultura autóctona y el orden social se tornaron en caos. Es sin embargo, interesante notar en este análisis que realizo que la representación del esquema de Santa Cruz Pachacuti no sigue completamente la conclusión a la que llega Adorno; pues como hemos visto, en el caso del dibujo de *Adán y Eva*, el Sol y la Luna sí se ubican en el lugar que les otorga Santa Cruz Pachacuti; pero en el caso de *La Primera Edad de los indios Vari Viracocha*, el orden masculino-femenino no se

aprecia en la ubicación del Sol; éste se encuentra como elemento único, en el lugar de arriba-derecha (según la posición del observador) que Santa Cruz Pachacuti habría otorgado para la Luna.

En el caso del Dibujo 3. *Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva*, analizando el punto, es posible encontrar los principios de *bipartición* y *cuatripartición*; que nos recuerda a la división del Cusco en cuatro suyos. Se halla un punto de referencia central (Dios) y en torno a él se ubican los otros personajes: Adán, Eva, el Sol y la Luna. Además, si nos referimos al esquema de Santa Cruz Pachacuti, la ubicación de los personajes masculinos y femeninos, se hallan dispuestos en dualidades equivalentes, hallándose el Sol y Adán en el lado izquierdo del observador; y la Luna y Eva en el lado derecho; esta distribución masculino-femenino corresponde exactamente al esquema de Santa Cruz Pachacuti.

En el caso del Dibujo 340. *El Cristo crucificado: "Murió por el mundo y por todos los pecadores, hijos de Adán y Eva"*, al analizar el punto, podemos también observar los principios de *bipartición* y *tripartición* de la cultura incaica. En este dibujo el eje central está dado por el personaje de Jesucristo crucificado y se halla cuatro personajes distribuidos hacia el

Norte, Sur, Este y Oeste. También en este dibujo se observa el Sol y la Luna como en el esquema de Santa cruz Pachacuti.

Luego de hacer una revisión desde el punto de vista técnico pictórico de dibujos religiosos de Guaman Poma, podemos concluir que nos encontraríamos pues, ante una forma de arte híbrido, en el sentido que la cultura indígena aporta en este caso sus creencias aborígenes; me refiero a la cosmovisión del espacio evidenciada en los principios de *bipartición*, *cuatripartición* y en el uso de iconografía incaica en base a la geometría como una parte de su cultura originaria. Esto también nos hace pensar en una cultura que aceptando otros tipos de pensamiento, impuesto por la fuerza, es capaz de conservar los puntos de partida que conforman su diferencia.

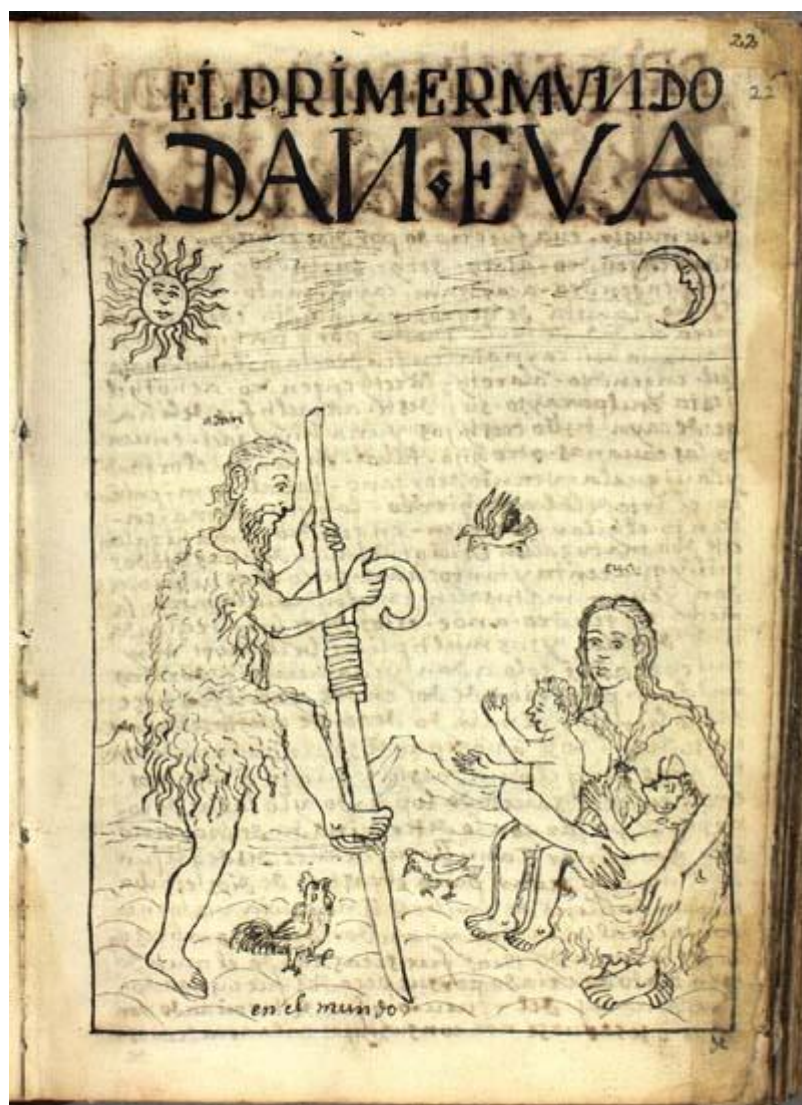


Figura 8. Dibujo 7. *Adán y Eva.*

Los elementos masculinos y los femeninos se ubican como en el esquema de Santa Cruz Pachacuti.

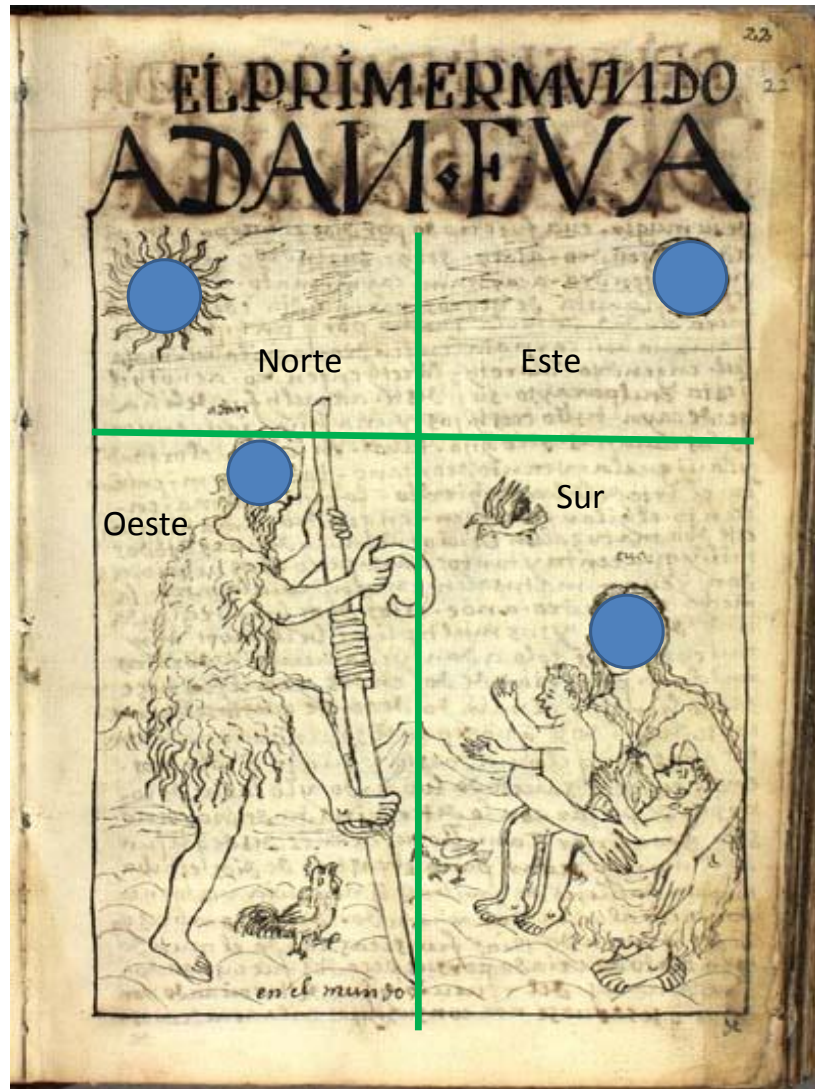


Figura 9. Análisis del punto. Dibujo 7. Adán y Eva.

Principios de *cuatripartición* y de *bipartición*.



Figura 10. Dibujo 19. *La primera Edad de los indios Vari Viracocha.* La disposición masculino-femenino es a la inversa del esquema de Santa Cruz Pachacuti.

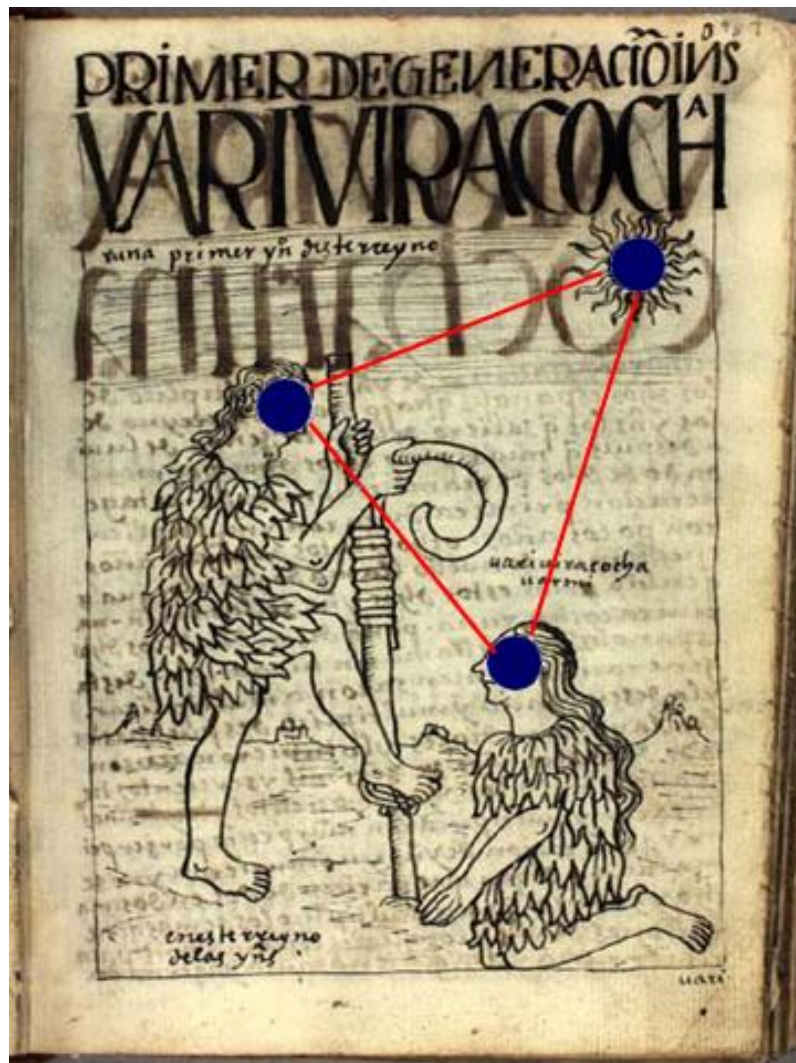


Figura 11. Análisis del punto. Dibujo 19. *La primera Edad de los indios Vari Viracocha.*



Figura 12. Análisis de la línea. Dibujo 19. *La primera Edad de los indios Vari Viracocha.*



Figura 13 . Dibujo 3. *Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva.*

Ubicación del Sol y la Luna según el esquema de Santa Cruz Pachacuti.

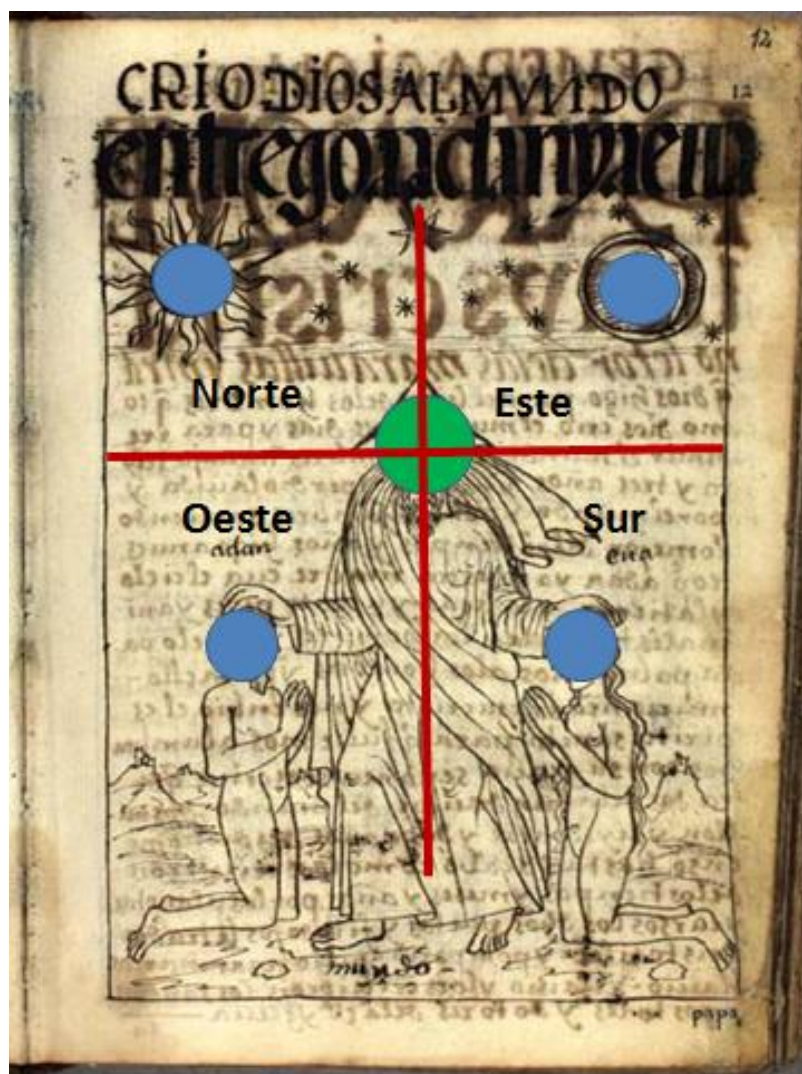


Figura 14. Análisis del punto. Dibujo 3. *Dios crea el mundo y se lo entrega a Adán y Eva.*



Figura 15. Dibujo 340. *El Cristo crucificado: "Murió por el mundo y por todos los pecadores, hijos de Adán y Eva".*

Ubicación del Sol y la Luna según el esquema de Santa Cruz Pachacuti

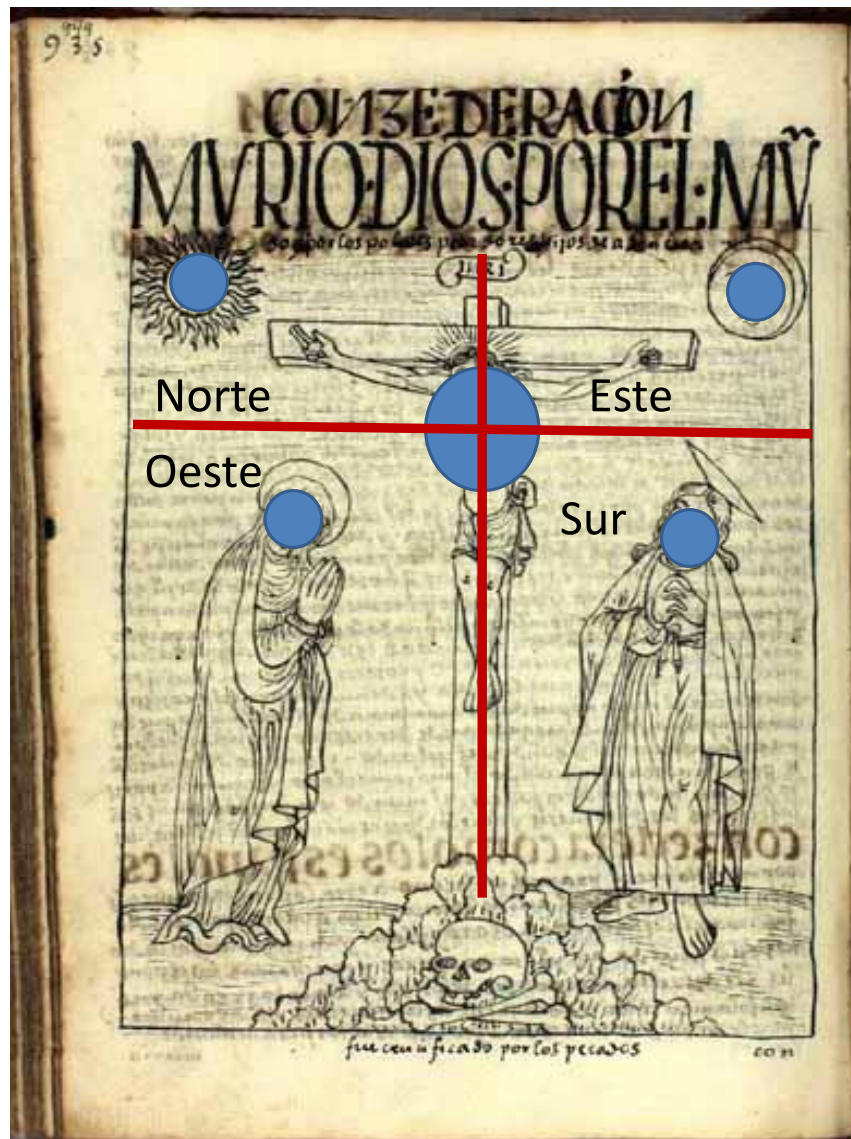


Figura 16. Principio de Cuatripartición. Dibujo 340. *El Cristo crucificado: "Murió por el mundo y por todos los pecadores, hijos de Adán y Eva"*.

Capítulo IV

La espacialidad andina en el auto sacramental *El Hijo prodigo* de

Juan de Espinosa Medrano

Un primer elemento que me interesa destacar, es la condición de cultura barroca en que se puede ubicar este texto dramático. Para Maravall (131 y ss.), el concepto de barroco estaría relacionado con una cultura dirigida, masiva, conservadora y en crisis. Según este autor, en la España de 1600, en la época del Barroco, la clase gobernante ejercía un poder de dominio a través del miedo y persuasión. Entonces, el poder estaría íntimamente ligado al arte como un mecanismo de ejercer control, llevado a cabo no solamente por dominio de la monarquía, sino también de la iglesia católica. En este sentido, resulta pertinente rescatar la forma en que se utilizaba el teatro como mecanismo de persuasión. Hablando de uno de los más claros ejemplos culturales del Barroco, Maravall se ocupa del teatro de Lope, quien defendía la causa de un teatro representado en los corralones, donde el público (el vulgo, el que no sabe discriminar) asistía de manera masiva y en el que se le otorgaba temas ideológicamente identificados con los intereses

de la clase gobernante. El teatro, según Maravall, era utilizado en la época como un mecanismo de propaganda social al servicio del Estado.

Si es que extendemos los conceptos de Maravall para el caso del Virreinato del Perú, como sabemos, en determinado momento el arte del Perú colonial llegó a utilizarse también como un mecanismo de control por parte de la Corona Española para ejercer el poder y para dominar a sus colonias, es decir, para propagar las ideas y valores de la religión católica entre los pobladores indígenas y mestizos. De esta manera, considero que podríamos encontrarnos frente a una producción artística cuyo objetivo central sería persuadir de la importancia de las ideas europeas difundidas en el Perú.

Para comprender un poco mejor los elementos nativos que se extendieron hasta la colonia, haremos una revisión del arte dramático atravesando sus diferentes etapas históricas: preincaica, incaica y colonial, siguiendo los aportes de Teodoro Meneses. Al referirse al *arte dramático en la época preincaica* Meneses nos dice que las expresiones artísticas y culturales en esta época, vinieron desde muchos milenios antes que existieran los incas y que estas expresiones artísticas se hallaban en diferentes campos como en las artes de la comunicación, las

teatrales, la música y la danza. En esta época la comunicación oral se daba básicamente en quechua y dice que las artes gesticulares y el mimo pudieron ser el origen de ritos, teatro, etc. (6).

En cuanto al *arte dramático en la época incaica*, Meneses afirma que éste fue un arte más desarrollado que tenía una función pedagógica e histórica; que estaba oficializado y que recibía apoyo de los gobernantes. El arte declamatoria tomó importancia para las festividades populares; al igual que los cantos *wanca*, que eran algo parecido a poemas dramáticos históricos. El cultivo de estas expresiones artísticas servía para perpetuar la memoria y la tradición, tanto personal, familiar como nacional. También Meneses señala que en esta época incaica hubo un arte dramático oficial (representaba actos históricos) y un arte popular con diferentes temas (6). Después de la Conquista, el teatro oficial fue perseguido por acusársele de pagano, aunque subsistía a escondidas; pero el teatro popular agrario subsistió íntegramente, aunque desvalorizado (7).

El *arte dramático en la colonia*, dice Meneses, tuvo dos etapas: la primera, una etapa catequística popular y una segunda etapa de mayor erudición, donde el teatro era básicamente obras dramáticas, comedias

escritas a manera de teatro español, pero sin descuidar su sello personal.

El teatro en esta segunda etapa (El teatro erudito del siglo XVII) tuvo un público más selecto en los recibimientos que hacía la universidad (7-8).

Para Meneses, *El hijo pródigo* es un drama quechua, que fue dado a conocer en 1891, gracias al estudio de Middendorf. Su autor es el clérigo Juan de Medrano. La obra data, según Middendorf, de mediados del siglo XVII, aproximadamente del año 1643. Meneses cataloga esta obra como “un ensayo de imitación del teatro español contemporáneo”, pues sostiene que el autor utiliza en su escritura formas dramáticas europeas correspondientes al siglo XVII. El autor de *El hijo pródigo* la escribió cuando era colegial seminarista a la edad de 15 años (12).

Aunque Meneses señala, que Espinosa Medrano, en esta obra teatral, no hace más que imitar el teatro español contemporáneo, mi argumento es que esta “imitación” es relativa, pues definitivamente esta obra es un producto híbrido, con un sello “personal”, como el mismo lo afirmó (8). Es a mi entender, ese sello “personal” en las formas de teatro europeo, una mezcla de elementos occidentales (del teatro español y europeo de la misma época) y elementos aborígenes andinos, (correspondientes al teatro popular,

venidos desde la época preincaica) que darían como resultado un producto nuevo, mestizo, o al menos, híbrido.

El tema que Espinosa Medrano trata en la obra *El hijo pródigo*, es el tema del perdón y la salvación que otorga la providencia divina a aquellos pecadores que se arrepienten profundamente. Es así como, en esta pieza dramática, Espinosa Medrano recrea la parábola bíblica de Jesucristo siguiendo la estructura del relato ya conocida, pero agregando algunos aportes propios, que corresponden a la cultura aborígen andina y que serán el tema de estudio en secciones posteriores de este trabajo.

Entre los aportes indígenas que Espinosa Medrano utiliza en esta pieza dramática está el idioma, pues la obra fue originalmente escrita en quechua. Cabe aclarar que yo estudiaré la traducción al español realizada por Meneses. En este sentido, la opción del autor de utilizar el quechua, en lugar del español, (dominando ambos idiomas) es fundamental, pues de esta manera, el autor se apropia de la técnica europea para dirigirse al público quechua hablante. Otro elemento interesante y fácilmente distinguible, es el referente a los nombres de los personajes. Espinosa Medrano utiliza en este drama nombres en quechua para sus personajes, los cuales se aproximan a elementos correspondientes de la cosmovisión andina, como por ejemplo, la

utilización de los vocablos *Hanan* y *Hurin* (alto y bajo) para nombrar a los personajes del hijo mayor (Haman Saya) y del hijo menor (Hurin Saya).

Recordemos que este concepto de *Hanan* y *Hurin* era utilizado en el Imperio Inca para señalar la diferencia de procedencia y ubicación de los ayllus.

Entonces, se podía encontrar ayllus que pertenecían al *Hurin Cusco* (Bajo Cusco) y otros que pertenecían al *Hanan Cusco* (Alto Cusco). También, en los nombres de los personajes, el uso del vocablo *Saya* (que como se sabe tiene el mismo significado de *Suyu* y corresponde al significado de “lugar”).

Es así que Tawantinsuyu, el nombre del Imperio Inca que llevaba en el nombre la existencia de cuatro *suyus*. En quechua la palabra “tawa” quiere decir cuatro.

En cuanto a Espinosa Medrano, Meneses nos dice que fue nativo del Cusco. Probablemente nació en 1632 (Cosio) o en 1629. Su muerte se produjo alrededor de 1688. Recibió el sobre nombre de El Lunarejo, por los lunares que llevaba en el rostro. Fue famoso por sus sermones y muy querido por su pueblo. Escritor y orador, conocido por su obra literaria y sus sermones religiosos. Estudió en el Seminario San Antonio Abad del Cusco y después en la Universidad San Ignacio de Loyola de la misma ciudad. Espinosa Medrano dominó varias lenguas: el griego, el latín, el hebreo

además del quechua y el español. Desde muy joven escribía y versaba en quechua. Escribió autos sacramentales y música sacra. Sus obras más destacadas son los dramas quechuas *El hijo pródigo* y *El rapto de Proserpina* y *El amar su propia muerte*. De los tres, el más famoso es *El rapto de Proserpina*, que el autor los escribiera alrededor de los 15 años de edad y que fuera representado en Madrid y en Nápoles. Espinoza Medrano se hizo conocido por escribir el *Apologético en favor de Luis Góngora*⁷, príncipe de los poetas líricos de España, la obra que le aseguró un lugar en la posteridad (9-11).

El auto sacramental *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano respeta de alguna manera la unidad de espacio establecida por los cánones de la literatura clásica, al utilizar únicamente dos espacios dramáticos (el espacio del interior de la casa del Padre y el espacio de la calle, el Mundo). Al mismo tiempo, podemos decir que ésta es una obra completamente

⁷ El *Apologético* fue publicada en 1662, es una apasionada defensa del gran poeta cordobés contra los ataques del portugués Manuel de Faría y Sousa y es al mismo tiempo, un ejercicio de estilo y su aplicación, al análisis de los versos de Góngora. Algunos autores como Meléndez Pelayo, admiran la prosa del Lunarejo en el *Apologético* y señalan que su autor tenía ideas avanzadas para su época y, en algún caso, próximas a las de la estilística de siglos posteriores. A Espinosa Medrano corresponden también famosos sermones de misa, que fueron recolectados y publicados después de su muerte.

innovadora en cuanto al uso del espacio, pues juega con la posibilidad de representar el espacio en varios niveles, lo cual además se convierte en parte importante del núcleo y centro de acción de la obra. En este apartado haré una revisión de las teorías semióticas del espacio teatral de Ubersfeld y Pavis para aplicarlas a la obra *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano y determinar que existen en esta obra varias formas de concepción del espacio (espacialidad) que estarían en relación con el relato general de la obra, la psicología de los personajes, su descripción interior y la manera de relacionarse entre ellos.

1. Semiología del espacio teatral

Una forma de estudiar el espacio teatral es hacer un análisis de las indicaciones que el autor da en el texto. En este apartado comentaré y analizaré las acotaciones, para lo cual me referiré a Mercedes de los Reyes Peña quien siguiendo a Román Irgarden señala que acotaciones son:

...todas las marcas que tanto en el texto secundario como el principal...suministran información sobre la puesta en escena, es decir, determinan las condiciones de la enunciación, con la diferenciación entre “acotaciones explícitas” (el texto de la obra no pronunciado por los personajes: lista de figuras, adscripciones del

parlamento, acotaciones escénicas y la palabra “fin”)...y

“acotaciones insertas o implícitas” (las integradas dentro del diálogo, las que forman parte del discurso dramático (15)

En el caso de *El hijo pródigo*, el autor no describe detalladamente los espacios en el texto dramático a manera de acotaciones o didascalias, sino que señala el lugar en los diálogos y posteriormente otorga a los personajes la capacidad de describirlo; de esta manera, completa la información técnica que el director usará para la representación de la obra delimitando el área de enunciación del texto. Es decir, que siguiendo a De los Reyes Peña, podemos decir que en el caso de *El hijo pródigo* las acotaciones explícitas son muy limitadas; en su mayoría el autor entrega acotaciones implícitas a lo largo del texto, como describiremos más adelante. En esta sección me ocuparé únicamente de las acotaciones escénicas relacionadas con la caracterización de los personajes, gestos y movimientos de los actores, así como aspectos del espacio escénico.⁸

2. Sentido del espacio en el texto

En esta sección me referiré a una de las características del texto teatral, que es su capacidad de inmiscuirse en una realidad espacial, es decir,

⁸ Se puede seguir también una discusión en relación a este tema en Beyersdorf (2006).

la escena; para la cual el texto es el punto de partida. Para Übersfeld “El texto de teatro necesita para existir, de un lugar, de una de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes” (108).

Esta característica del texto teatral, lo hace un texto literario particular, en el que es posible identificar el espacio como una zona de vacíos del texto (o zonas en las que el texto necesita ser completado para lograr su máxima expresión) y precisamente donde se articula con la representación. Estas zonas de vacíos permitirían al lector y al espectador imaginar y trasladar los espacios de un nivel espacial a otro y a la vez encontrar un sentido del espacio dentro de la lógica que ofrece la obra.

En cuanto al espacio dramático, que “es el espacio representado en el texto escrito” (Pavis, 177), en *El hijo pródigo*, Espinosa Medrano propone dos espacios dramáticos que a su vez, deben articularse con los espacios escénicos, Pavis (177) dice que el espacio escénico “es el espacio perceptible en la escena”; es decir el espacio físico o escenario en el que se representa la obra. Entonces, el autor al proponer los espacios de la casa del Padre y del Mundo, da por entendido que el director, o quienes representen la obra, consideren dos espacios escénicos diferentes en los cuales se desarrollará la historia. Como es sabido, estas representaciones se llevaban a

cabo en los corrales, o en los atrios de las iglesias, o en patios, o en lugares similares a éstos; en los que existían muy pocos recursos técnicos y escenográficos que pudieran permitir delimitar los espacios dramáticos y los espacios físicos.

A través de este texto, podemos deducir otra marca del espacio, en la que el autor describe la casa por medio del personaje del Hijo Mayor. Dada la relativa sencillez de los corrales y las puestas en escena de la época, estas descripciones podrían haber servido para ayudar al espectador a visualizar la escena. El Lunarejo determina la casa del padre en la obra como una marca espacial que establece una forma de relación entre los personajes de El Padre, Cristiano (el hijo menor) y El Hijo Mayor. Gracias a esta aclaración, el autor establece que aunque la escena avanza y el Hijo Mayor se ha retirado del espacio de la casa, todavía se mantiene un vínculo entre el personaje de El Padre Amoroso y El Hijo Mayor, o entre el Cristiano y El Hijo Mayor. Es decir, la casa es el lugar natural de encuentro de estos tres personajes. Al inicio de la obra Padre Amoroso se refiere a la vida en la casa como:

Hijo mío, te propones dejarme,
diciéndome: dame lo de mi herencia!
Con mi amoroso corazón

no te dejaría partir;
eso sí, está expedito tu libre albedrío
y de ti depende lo que fuere
yo no te forzaría a ti deteniéndote
a ti que dices: “me iré”.

De ser mi hijo lo eres:

tu hermano también está *aquí*;
este siempre está en los pesares;

se acostumbra, vive conmigo y se aviene (Versos 9 y ss.)

Para el Padre Amoroso “*aquí*” significa la casa y trae consigo una relación más estrecha con sus hijos que la relación que él imagina establecería con su hijo Cristiano después de su partida. Así mismo, cuando el padre dice “tu hermano también está *aquí*” quiere decir que la casa les pertenece y que a su vez la casa es el símbolo de la familia y que salir de la casa es equivalente a dejar la familia. Así, el padre arguye que el Hijo Mayor está muy cerca del padre porque lo acompaña en situaciones dolorosas y se muestra cómodo de vivir en la misma casa de su padre. Sin embargo, para el Padre Amoroso él mismo representa la casa y el hecho de que Cristiano deje la casa implica para el padre un abandono al decirle: “Te propones dejarme”. Al mismo tiempo dice: que él como padre no dejaría partir a su hijo. Así, también el padre entiende que es también su responsabilidad hacer que su hijo decida quedarse en la casa, en lugar de irse a conocer el Mundo.

Para el Hijo Mayor, la casa tiene una connotación de un lugar de protección. Esto podemos observar cuando él dice:

En esta *casa* está guardado
el *Pan* que eternamente comeremos
no sea que en la redondez de ese mundo
hambriento palidecieras. (versos 52 t ss.)

Para el Hijo Mayor la casa significa un estado de seguridad y de permanencia, la única posibilidad para vivir. Sin embargo, el hecho de referirse al “Pan” como alimento, exige una connotación religiosa; pues es un pan sagrado, único y eterno. Es decir, el “alimento” que es suficiente para vivir. Evidentemente este “Pan” está también implicando un alimento espiritual, o una seguridad perenne, en la que el Hijo Mayor no debe preocuparse de nada, ni de “ganar su propio pan”; pues todo lo tiene si está en la casa.

Cristiano, replicando a su padre, se refiere a la casa de la siguiente manera:

Si, padre, digo: partiré.
¿Pues eternamente en tu presencia
Y en la casa permaneceré sentado?

¡Iré a buscar mi vida! (versos 16 y ss.)

En palabras de Cristiano la casa es un lugar que no le permite desarrollarse, un lugar donde podría estar eternamente “sentado” es el lugar de la agonía, que conduciría a un tiempo interminable, que se hace tedioso, no solamente por el hecho de estar en la casa sin ocupación, sino también por estar al lado del padre. En estos versos Cristiano parece sentirse atado a la casa y a su padre; es por eso que exige una “liberación”. Esta partida permitiría según los ojos de Cristiano una salida hacia su propia vida, a encontrarse consigo mismo como ser humano y a encontrarse con su propia vida y todo lo que ello implica estando alejado de toda protección y seguridad que el padre y la casa siempre le han ofrecido.

Más adelante, estos personajes han desaparecido de la escena, o de los ojos del público, pero sigue la relación entre ellos, es decir, El Padre Amoroso sigue siendo el padre de Hijo Mayor y del hijo menor (Cristiano) y como tal, demuestra su interés por el bienestar de sus hijos, su preocupación y su deseo de estar más cerca de ellos. Además, en la mente del público (o del lector), después de la escena anterior, queda claro que los personajes se hallan divididos y por ende ubicados en lugares diferentes: Padre Amoroso y el Hijo Mayor en la casa; Cristiano, fuera de la casa (en el Mundo). En este

ejemplo, el espacio constituye una marca de relación entre los personajes.

Esta descripción de la casa, se opone completamente a la descripción de la calle que el propio Padre Amoroso narra; él hace de la calle o “El Mundo” un espacio peligroso, temido, complicado y totalmente desconocido para su hijo.

Estos detalles de descripción de la calle resultan útiles para que el público pueda imaginar el Mundo que vendrá más adelante y para darse cuenta del interés de Cristiano por tener experiencias nuevas, en un espacio desconocido, diferente al que conoce, en el que él nunca ha estado por su cuenta; fuera de la casa, lejos del control del padre; antecedente que nos sirve como portada para la siguiente jornada y los hechos que sucederán más adelante.

Además, existe una relación estrecha entre los lugares descritos en la obra y los personajes que Espinosa Medrano presenta. Por ejemplo, existe una conexión entre la casa y el padre. En los primeros versos (1 a 80) donde conversan el Padre Amoroso, Cristiano e Hijo Mayor, se puntualiza el lugar donde ocurre la historia como “aquí” (verso 10) y “aquí” viene a ser la casa, el lugar del padre, y se describe como un lugar que no es sagrado de por sí, sino porque está el padre. En este momento el espacio dramático, por

supuesto, se halla en directa relación con el espacio escénico. Por ejemplo, cuando se van del escenario el padre con su criado ellos no dejan la casa, sino que “se la llevan”, pues inmediatamente después, la escena que sigue es aquella en la que el joven está en el Mundo. De esta manera, podríamos decir que el joven (Hijo Menor) se queda en el Mundo de afuera y la casa “se va” con el padre (19). Entonces es el padre quien “se mueve” con la casa hacia afuera del escenario y el hijo se queda en el escenario que en ese momento “cambia” para ser el Mundo, ese espacio peligroso, inseguro y desconocido que el padre había descrito anteriormente.

Para entender un poco más cómo ocurre las relaciones entre los personajes y la relación de ellos con el espacio, exploraremos el espacio doméstico. Este espacio parece ser habitado, en un inicio, por el Padre Amoroso, Cristiano y El Hijo Mayor como miembros de una familia, además de sus sirvientes. En este espacio no se encuentra la presencia de ningún personaje femenino. Pues es el Padre Amoroso la única persona a cargo de sus hijos y los hijos son únicamente varones. Así mismo, los sirvientes de la casa son personajes masculinos. La presencia femenina está reservada en esta historia para los personajes que habitan el Mundo, ese lugar que Cristiano quiere ver y conocer. Entonces, el espacio privado, la

casa, no presenta una sola alusión a algún personaje femenino; es en el espacio público, el Mundo, donde habitan las mujeres.

En el Mundo (que es a su vez el nombre de un personaje y el espacio fuera de la casa), el Cristiano se encuentra con La Carne a quien el autor presenta como hermana de Mundo (verso 357) y Palabra de Dios habla con Cristiano refiriéndose a Cuerpo como “La dama Carne que tanto deseabas (verso 353).” También, el personaje de Cristiano llama al Cuerpo “Tía mía” (verso 641).

La Segunda Jornada se inicia con un ambiente de fiesta y es allí donde se aprecia la presencia de los personajes femeninos. En el Mundo aparece una Vendedora que está en directa relación con Cuerpo. Otro personaje femenino en el Mundo es Arco Iris quien se describe a sí misma como: “...soy perezosa para los pobres; eso sí cuando hay dinero saltaré rebotando y me alegraré. (versos 486 y ss.). Arcoíris se ubica entre máscaras y jóvenes muy maquilladas. Es aquí donde el autor aprovecha para darnos una visión de las fiestas (versos 37 y 38) y de cómo éstas resultaban una “perturbación” para los habitantes del pueblo. El Lunarejo ataca directamente las fiestas y bacanales indígenas.

Otra marca importante del espacio en el auto sacramental *El Hijo pródigo* es que éste se halla presente en el ingreso y salida de los personajes, marcando el ritmo de la pieza dramática. Espinosa Medrano marca claramente los ingresos de los personajes a la acción de la escena o al escenario (espacio físico) con las palabras “*salen*” o “*sale*”. De esta manera, observamos, por ejemplo, que para dar inicio a la Primera Jornada, antes del primer verso, “*salen* Padre Amoroso, Cristiano, palabra de Dios, Varón Vigoroso e Hijo Mayor”(14).

Por otro lado, el autor hace uso de las palabras “*vanse*” o “*vase*” para referirse a los momentos en que es necesario que los personajes se retiren o se “vayan” de la escena. Por ejemplo, la primera vez que él marca el retiro de personajes de la acción de la escena (espacio virtual) o del escenario (espacio físico) es cuando dice: “*Vánse* Padre Amoroso, Palabra de Dios y Norteño”(19). Así, también podemos ver que desde el inicio de la obra hasta el momento en que ocurre el primer cambio en los personajes transcurre un tiempo equivalente a 80 versos.

En esta versión de la historia bíblica de *El hijo pródigo*, Espinosa Medrano aporta una nueva dimensión del espacio. La concepción del lugar es un punto importante. La mejor vida y el mundo feliz están en la casa; así,

pues, la casa es el “mundo ideal” como lo es en el relato indígena. Esta idea del “mundo ideal”, o el “espacio ideal” en el relato occidental, es diferente; pues para la concepción cristiana, católica, el mundo ideal es el mundo del más allá, el mundo que está por venir, el mundo que llega después de la muerte.

Además, El Lunarejo, hace una interpretación teológica de la historia de *El hijo pródigo*, pues el autor hace una condensación del personaje del El Padre Amoroso con Dios y de Cristiano con el hijo de Dios, Jesús (16). A Cristiano el Mundo lo describe en el texto como: rico, dicen que es originario del cielo, y Dios es su Padre.

Anteriormente habíamos explicado que el vocablo Pacha tiene un significado especial en el mundo andino; pues abarca dos coordenadas a la vez: espacio y tiempo. En relación a este concepto, Eusebio Manga Quispe (2010) describe la Mascaypacha como un elemento parecido a un hacha que colgaba de la frente del Inca. Además, según Manga Quispe, Mascaypacha quiere decir: “buscador o definidor de una pacha”; es decir, de un espacio-tiempo. Por otro lado, Pacha está enlazado a los conceptos de hurin y hanan que también tienen otorgados un valor específico en las coordenadas espacio-tiempo. La expresión Hurin se refiere a lo que se encuentra ubicado

a la izquierda y atrás; es el “espacio oscuro”, el más alejado en el tiempo. En contraposición a este concepto, Hanan se ubica a la derecha y adelante; corresponde al espacio visible y más cercano en el tiempo.

Cuando Espinosa Medrano en una acotación que se refiere al personaje “Mundo”, dice: “Salen Mundo con champi y mascaypacha” (22). Esta descripción nos da la idea de que el personaje Mundo está relacionado con el Inca o que por lo menos Espinosa Medrano tenía la idea de conectar ambos personajes (22) y que estaría relacionado con el espacio-tiempo. El texto de Mundo dice: “El sol de los cabellos de oro está en mi pecho. Con mi riqueza y mi señorío/ hasta su Dios le hare olvidar” (versos 220 y 221). Además, es interesante la simbología de la *mascaypacha* que usa el autor para Mundo, pues lo equipara a un buscador de espacio y tiempo, sin rumbo.

De esta manera, El Lunarejo junta el personaje del Mundo con la imagen del Inca cuando llegaron los colonizadores. Además, si tomamos como referencia el Mundo como espacio, en el relato bíblico el Mundo, el espacio terrenal, es el lugar “malo”. Espinosa Medrano lo confirma otorgando al Mundo vicios y desorden como el baile y la borrachera (21). Pero, por otro lado, el autor quiere mostrar las creencias del sistema religioso indígena como son precisamente la fiesta y la borrachera).

Entonces, el Mundo se articula con la imagen del Inca, al que los indígenas consideraban parte de sus deidades (Pease 1991: 109) antes de la llegada de los españoles y Espinosa Medrano le otorga una connotación negativa, de vicios. Esto podría entenderse como parte del propósito de la iglesia y los autos sacramentales de la época que era evangelizar y convencer a los indígenas de que las antiguas creencias no eran válidas o mejor aún, no eran validadas por los españoles.

Aunque esta es una obra hecha para evangelizar y explicar las costumbres católicas que los indígenas debían adoptar; en el camino se filtran creencias y valores del mundo indígena. Este fenómeno podría explicarse porque Espinosa Medrano es mestizo y conoce bien ambos códigos: el del mundo andino y el del mundo occidental. Una vez más, nos encontramos frente a un producto cultural híbrido, pues *El hijo pródigo* no solamente muestra una fusión cultural en cuanto al tema, sino también en relación a la concepción espacial.

Capítulo V

Una lectura del cuadro *Virgen del Cerro*

En cuanto a los aspectos generales de la obra *Virgen del Cerro*, podemos mencionar Gisbert explica que existen en total cinco diferentes versiones de esta pintura, por esta razón ella concluye que este hecho “indica que estamos ante una iconografía establecida y divulgada” (1980:17); es decir que esta pintura fue ampliamente conocida y difundida en el Nuevo Mundo.

Los antecedentes de investigación de este cuadro corresponden en su mayoría a los estudios realizados por Gisbert y Mesa. Para estos investigadores, *Virgen del Cerro* constituye una muestra de la persistencia de elementos andinos prehispánicos. Además, ellos se enfocan en estudiar los elementos figurativos, básicamente la montaña y los personajes presentes en el cuadro, analizando estos personajes como símbolos, iconos de la cultura andina en el periodo colonial.

Mi estudio se enfocará en una revisión y un análisis técnico del cuadro, vale decir, una revisión de los elementos figurativos, su relación

entre sí, su relación con el espacio y una posible interpretación a partir de los datos encontrados en el análisis. En otras palabras, realizaré un “mapeo” de los dibujos del cuadro para determinar sus relaciones en cuanto a sus dimensiones y su localización en el espacio pictórico. Con este estudio, podríamos determinar qué objetos representados tuvieron mayor o menor importancia, en el cuadro, para el pintor; y a partir de allí intentar una lectura interdisciplinaria de esta pintura.

En este apartado, me enfocaré en el lienzo *Virgen del Cerro* que se encuentra en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí, de autor anónimo y que data del año 1720. Es necesario advertir que versiones anteriores del mismo cuadro han sido atribuidas al pintor cusqueño Francisco Tito Yupanqui, autor de la escultura de la Virgen de Copacabana (Gisbert y Mesa). Este autor mestizo, fue criado en un entorno familiar sumamente católico y conocía muy bien las creencias indígenas al mismo tiempo. Este cuadro es un óleo sobre lienzo, de 53 x 41 ½ pulgadas; un cuadro de grandes dimensiones, en el que los elementos figurativos que se muestran pueden ser fácilmente distinguibles a simple vista.

En cuanto a los aspectos generales del tema, destacaremos la relación entre el título y el cuadro. El título del cuadro es: *Virgen del Cerro*, lo cual

nos llevaría a pensar en una imagen típica de Virgen Occidental, imagen propuesta y aceptada por los cánones católicos occidentales; es decir una imagen única y central de una mujer joven, delgada, que transmite pureza y tranquilidad en su rostro. Por el contrario, lo que observamos en el cuadro es una imagen de una Virgen dentro de una montaña. Ella no constituye el motivo único del cuadro, sino que está acompañada de muchas otras imágenes que completan la composición a manera de un paisaje.

En la parte central se observa la cara y las manos de una Virgen cuyo cuerpo está constituido por una montaña; es decir, en esta versión del cuadro, la Virgen está dentro del cerro o montaña. Cabe aclarar que en otras versiones de esta misma composición, se observa a la Virgen María apareciendo sobre el cerro en lugar de estar insertada en él. (Gisbert y Mesa). En lo alto, por encima de la Virgen, se observa la imagen del Espíritu Santo, a cuyos costados aparecen Dios y Jesucristo (los tres conforman la Santísima Trinidad) sosteniendo una corona por encima de la montaña y de la cabeza de la Virgen. A los costados de Dios y Jesucristo, se observa la presencia de dos arcángeles cuyos cuerpos no están completos. A los pies de Dios y Jesucristo, se observa cinco rostros y alas de ángeles, debajo de los

cuales se ubica el Sol (a la izquierda del espectador) y la Luna (a la derecha del espectador).

La montaña constituye el centro del cuadro y la figura más voluminosa. En la parte inferior derecha de la montaña se ubica la figura del Inca Mayta Cápac a quien se aproximan personas nativas realizando actividades cotidianas. También, dentro de la montaña (y cuerpo de la Virgen), se puede hallar pequeñas figuras de caminos, plantas y animales entre los que se destacan caballos, llamas y vicuñas. Frente a la montaña, en la parte inferior del cuadro, se aprecia un globo con la figura de un poblado que correspondería a Potosí. Al costado derecho de éste, se halla la figura de un papa y un cardenal y al costado izquierdo, la del rey Carlos V acompañado de un cacique.

Este cuadro *Virgen del Cerro*, perteneció a la *Escuela Cusqueña*, de la cual podemos decir, como señala Teófilo Benavente Velarde (4 y ss.), que fue la más destacada de las escuelas artísticas que se desarrolló en este período colonial en Latinoamérica. Benavente Velarde señala que esta escuela tuvo como iniciadores y orientadores a algunos pintores europeos como los sacerdotes jesuitas: Bernardo Demócrito Bitti, Juan Mosquera, Pedro de Vargas, entre otros. Estos pintores tuvieron importancia, no solo

por sus aportes desde el punto de vista estético, sino también por su aporte técnico.

Marisabel Álvarez Plata aporta a esta discusión diciendo que la inclusión de nuevas técnicas en América tuvo algunos inconvenientes, ya que no se contaba con los materiales que los europeos acostumbraban a usar. Álvarez Plata explica que en Europa la madera cedro era la más utilizada, y ya se había desarrollado técnicas y cortes específicos; por su parte, en el Nuevo Continente, tuvieron que recurrir al maguey, pero al no lograr los mismos efectos que con el cedro, decidieron avocarse a la pintura de murales y lienzos, que también tuvo sus limitaciones.

En la pintura mural, se utilizó un soporte de barro con varias capas de cal, para darle finalmente un enlucido en el que se aplicaban los pigmentos. La pintura en caballete fue una de las más desarrolladas y la técnica más utilizada fue la pintura en tela. Telas como lino y cáñamo eran importadas desde Europa en los siglos XVI y XVII; más adelante, las combinaciones de lana y algodón fueron incluidas y apreciadas por su flexibilidad y facilidad de ser transportadas a poblaciones alejadas del Cusco (Álvarez Plata, 160).

Benavente Velarde hace un recuento de los materiales utilizados para la pintura de la Escuela Cusqueña, diciendo que las resinas incas fueron

reemplazadas por aceites preparados, barnices y mordientes. Se realizaron plantaciones de linaza, para extraer el aceite, que hasta la fecha sirve como aglutinante para la pintura en óleo; comenzaron a utilizar la vejiga de ganado para lograr un acabado vidrioso y eliminar las estrías, como era usual en la pintura europea de entonces. Aprendieron a extraer el aceite de huevo, clavel y nuez; utilizando los colmillos de cerdo, prepararon pigmentos para dar acabados delicados con marfil. La preparación de las telas se realizaba con ceniza vegetal y un aglutinante a base de chicha (bebida típica peruana), la cual resultó superior a las preparaciones europeas, porque las europeas tenían menos duración y, absorción y retención del pigmento. Benavente Velarde también muestra una tabla de colores que tiene elementos aborígenes y europeos, utilizando una variedad de pigmentos (colorantes). Los colores que se lograron en el barroco mestizo fueron, según Benavente Velarde: blanco, amarillo (en tres variedades: oscuro, opaco y rey), rojo (laca roja), azul, verde, pardo y negro.

Observamos, pues, que los europeos trataron de instruir a los indios aborígenes en las técnicas artísticas que se usaban en España en la época de la colonia; pero lo que ocurrió en este sentido fue también una hibridación en el arte, concepto de García Canclini explicado anteriormente. Obviamente,

al no haber sido posible traer a América todos los materiales técnicos usados en España, los pintores y maestros españoles de la Colonia tuvieron que adaptarse a las condiciones que les ofrecía el Nuevo Mundo. De esta manera, aplicaron sus fundamentos técnicos hispanos haciéndolos dialogar con elementos aborígenes que en muchos casos resultaban superiores a los utilizados en Europa por su durabilidad, resistencia y facilidad de transporte.

1. La representación de la Virgen en el Nuevo Mundo

Álvarez Plata, hace hincapié en que el arte en las colonias tenía un propósito evangelizador y propone que:

El arte, como mensaje visual, es utilizado para el adoctrinamiento a la fe cristiana, por lo que era necesario tener grandes cantidades de cuadros y esculturas que decoren las iglesias que se levantaban en toda la inmensidad del Nuevo Mundo, con imágenes portadoras del modo perceptual y espiritual europeo (160).

Ente los temas religiosos de la pintura cristiana, han despertado especial interés las representaciones de Jesucristo y de la Virgen María.

Jesucristo, representado en sus diferentes aspectos, como profeta, juez, niño y

mártir; y la Virgen María, representada como madre, la personificación de gracia y pureza, la intercesora y la Reina Virgen.

Gisbert explica que en el Nuevo Mundo, la Virgen María fue la más representada de las imágenes católicas y aquella que hasta la fecha cuenta con mayor popularidad. Una de las razones de esta aceptación de la Virgen María por parte de los indígenas, puede basarse en el hecho de que ella constituye una representación de la iconografía indígena. De allí que en su representación andina es posible de ser modificada, tal es el caso de la Virgen de la Candelaria, que en el Cusco es representada con un amplio ropaje, a manera de montaña, como alusión a la Pachamama (o Madre Tierra). Una alusión más directa a la Pachamama, es la representación de la Virgen de Copacabana, originada en un antiguo lugar de adoración a la Pachamama, o la *Virgen del Cerro*, de Potosí, en la que María es la misma montaña.

Además, Gisbert hace un estudio de las diferentes representaciones de las Vírgenes Andinas, señalando que:

La identificación de María con un monte, sea este Potosí, Pucarani o Sabaya, es simultánea a su identificación con la Madre Tierra. María sustituye a los espíritus de las montañas identificándose con la

tierra que es la materia con las que éstas están hechas.

Esta identificación con la Tierra se dio más fácilmente en Copacabana donde la Pachamama tenía culto establecido (20).

Es necesario destacar que Gisbert enfatiza el hecho de que la Pachamama se refiere específicamente a la Madre Tierra, es decir, la materia con que están hechas las montañas y no a las montañas mismas. Así, ella concluye, de acuerdo a las transposiciones verificadas en la época virreinal, se hace aparecer a la Pachamama cerca de los montes sagrados y así se sustituye a los ídolos que en ellos se adora. La Pachamama, es pues, según Gisbert, una deidad femenina, a diferencia de las montañas, cerros o apus que son deidades masculinas. También, ella atribuye a la Pachamama una categoría de “divinidad universal”, mientras que a los apus les otorga la categoría de “divinidades locales”. En este sentido, al establecerse la religión católica, se produciría, según Gisbert, una síntesis que conduce a eliminar a los dioses indígenas menores y dispersos, y a privilegiar una sola deidad universal. Por estas razones, Gisbert afirma que María es a su vez la representación de la

Madre Tierra (la Pachamama) y también la representación de las montañas o apus.

Sin embargo, para Gisbert, la representación de la Virgen María en América Latina, especialmente en Perú y Bolivia, trae también consigo una iconografía que alude a las Coyas (reinas indígenas) o a las Ñustas (princesas indígenas); tal es el caso de la Virgen de Copacabana o la Virgen de Cocharcas que al salir en procesión de Corpus Cristi en la ciudad del Cusco, son protegidas por un parasol sostenido por un ángel al estilo de las ñustas o reinas indígenas del Imperio, aunque ellas lo usaban sostenido por un enano encorvado. Otra señal evidente de la identificación de la Virgen María con las Coyas o Ñustas, es la representación de la Virgen María portando un tocado de plumas como es el caso de la Virgen de Pomata y algunas versiones de la Virgen de Copacabana.

2. Análisis técnico del cuadro *Virgen del Cerro*

Para hacer el análisis formal de esta obra pictórica, nos ocuparemos de los principales elementos plásticos descritos en el Capítulo II. Como mencionamos, para este análisis del cuadro, consideraremos dentro de los

elementos morfológicos el punto, la línea, el plano, la forma, el color y la textura.

En la obra *Virgen del Cerro*, el punto se encuentra distribuido a través de todo el formato del cuadro (ver figura 18, análisis del punto). En la figura central, el punto principal de referencia está dado por la cara de la Virgen. Sus manos constituyen también puntos de referencia a ambos lados de la cara, de tal manera que forman un triángulo con su rostro. En esta distribución del punto de manera triangular, podemos observar el principio triádico de la religión Católica, (Padre, Hijo y Espíritu Santo), diferente al principio de *triptición* que utilizaban los incas para dividir el territorio; descrito por Zuidema (1964: 40-41) y que explicamos en la sección correspondiente a religión andina.

En su cuerpo/montaña, se observan también puntos de diferentes dimensiones conformados por pequeñas figuras de hombres, animales y plantas. Es notoria la presencia de tres *huacas* pequeñas dentro de la montaña. Otros puntos referenciales, constituyen los rostros de Jesucristo y Dios, que al relacionarlos con la cara de la Virgen, forman otro triángulo. Observamos aquí nuevamente la iconografía descrita para el arte de los incas (ver sección sobre iconografía y cultura visual andinas).

Los rostros del papa, el cardenal, Carlos V y el curaca, también constituyen puntos de referencia importantes en el cuadro. Si tomamos como referencia estos cuatro puntos periféricos a la cara de la Virgen en la parte central que también constituye un punto de referencia, nos hallamos frente al principio de cuatripartición en el Imperio Incaico utilizado para dividir el Cusco en cuatro regiones periféricas en torno a un eje central.(Ver figura 19) Otro punto de referencia importante lo constituye el globo, al pie de la montaña, en cuyo interior aparece el pueblo de Potosí; por encima de éste, la figura del Inca Mayta Cápac es también un punto de referencia, como también lo son el Sol y la Luna, al costado de la montaña.

El punto nos sirve también como elemento para crear ritmo. En el caso de esta obra, el ritmo está dado por puntos sucesivos que forman secuencias, o se repiten, lo cual se puede apreciar en el muro inca que se ubica al pie de la montaña, en los brocados de los trajes de los personajes y en las caras de los pequeños ángeles a los pies de Jesucristo y Dios.



Figura 17. Anónimo, *La Virgen del Cerro*, S. XVIII. Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia

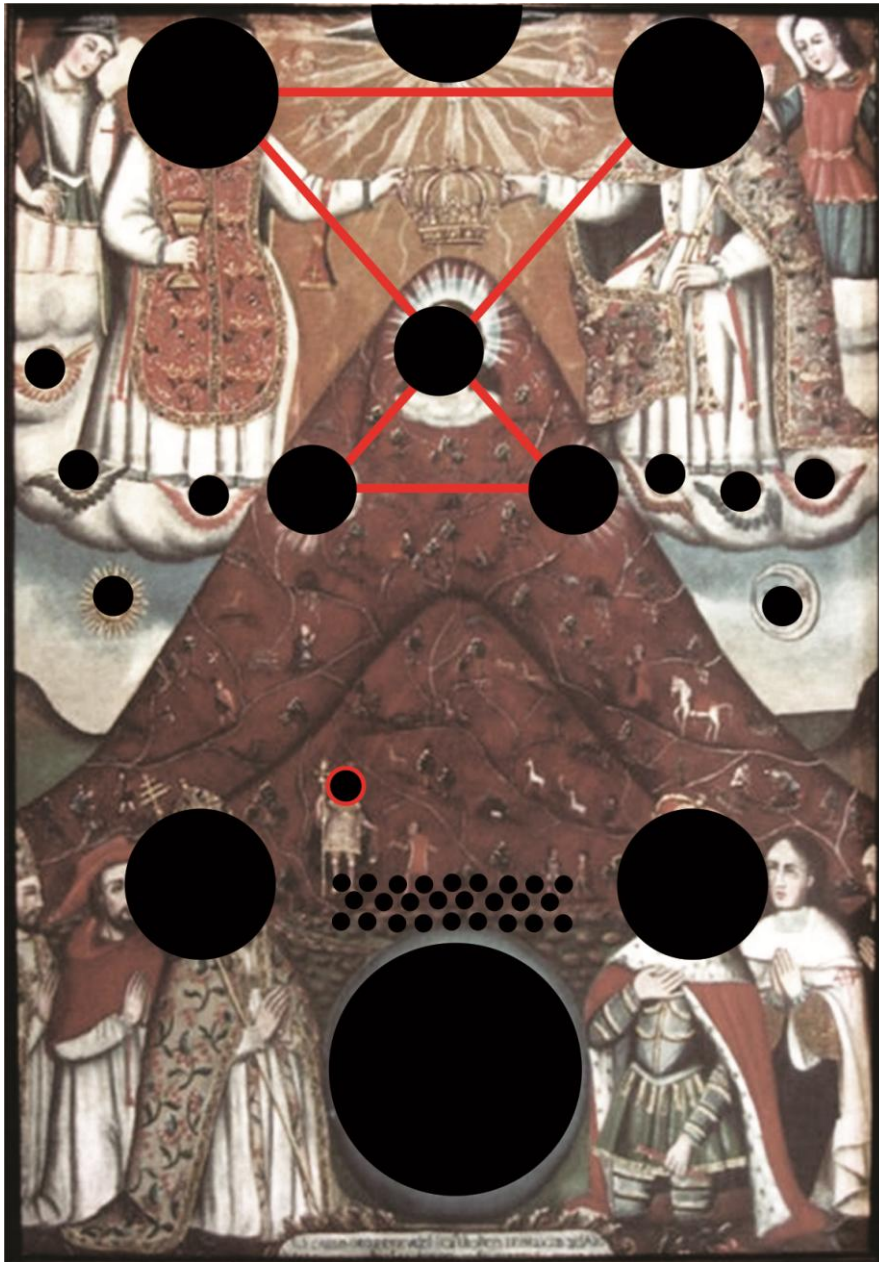


Fig. 18. Análisis del punto. Anónimo, *Virgen del Cerro*, siglo XVIII. Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.

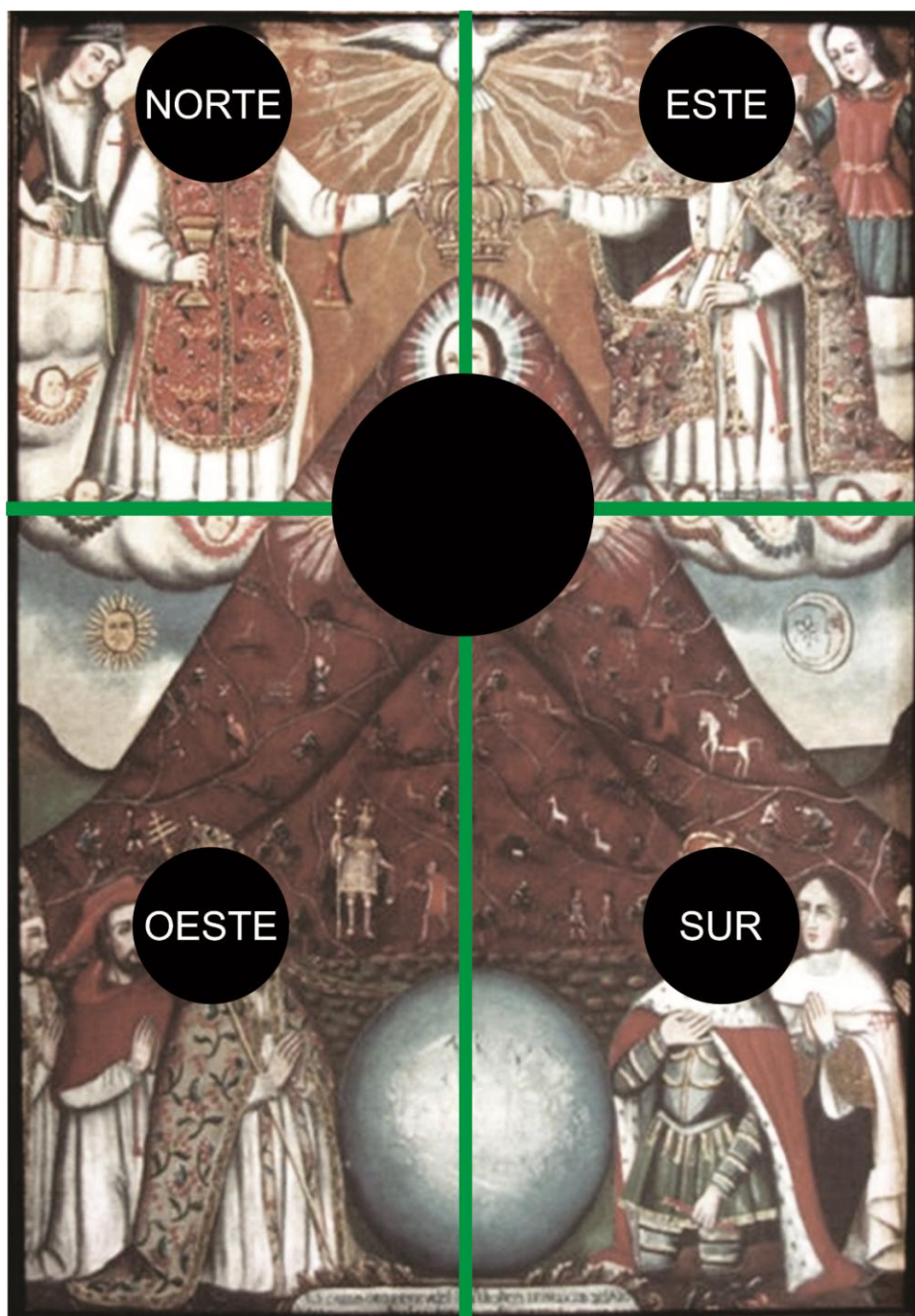


Fig. 19. Principio de *cuatripartición*. Anónimo, *Virgen del Cerro*, siglo XVIII. Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.

El segundo elemento morfológico a analizar, será la línea. Wong se refiere a la línea afirmando que cuando un punto se mueve, su recorrido se transforma en una línea. La línea está limitada por puntos y forma los bordes de un plano. Posee posición y dirección, tiene largo pero no ancho.

En la obra *Virgen del Cerro*, se observa (ver figura 20) líneas onduladas formando los cerros de la imagen en el plano central, en las alas de los ángeles, en los caminos al interior de la montaña y en los trajes de los personajes principales. En estos casos, la línea crea una sensación de movimiento. En el plano superior central, se hallan líneas convergentes, formando los rayos de luz del Espíritu Santo, del mismo modo que en los rayos de luz en la cabeza y manos de la Virgen. La presencia de líneas rectas está dada por los cuerpos de los personajes centrales, así como por los bastones que sostienen Dios, el papa y el Inca. También se puede hacer una relación lineal en forma vertical entre los personajes de la parte superior (Dios y Jesús) y los personajes ubicados en la parte inferior del cuadro (Carlos V, el cardenal, el cacique y el papa). De esta manera, podríamos establecer a través de la línea la relación vertical entre el mundo de arriba (Hanan) y el de abajo (Hurin) (ver figura 20). Esta relación, según López Baralt, estaba determinada en el Imperio Inca por una relación

complementaria y recíproca, y no una relación jerárquica como se podría intuir. De este modo, esta relación de tipo vertical entre el Hanan y el Hurin que se muestra en el cuadro, tendría para los indígenas un significado diferente al significado Occidental. Los indígenas al ver el cuadro *Virgen del Cerro* podrían asumir a Dios y Jesucristo como seres que necesitan de los humanos para cumplir su misión divina. Por el contrario, la concepción Occidental atribuye a Dios una categoría Suprema, no comparable ni dependiente de los seres humanos.

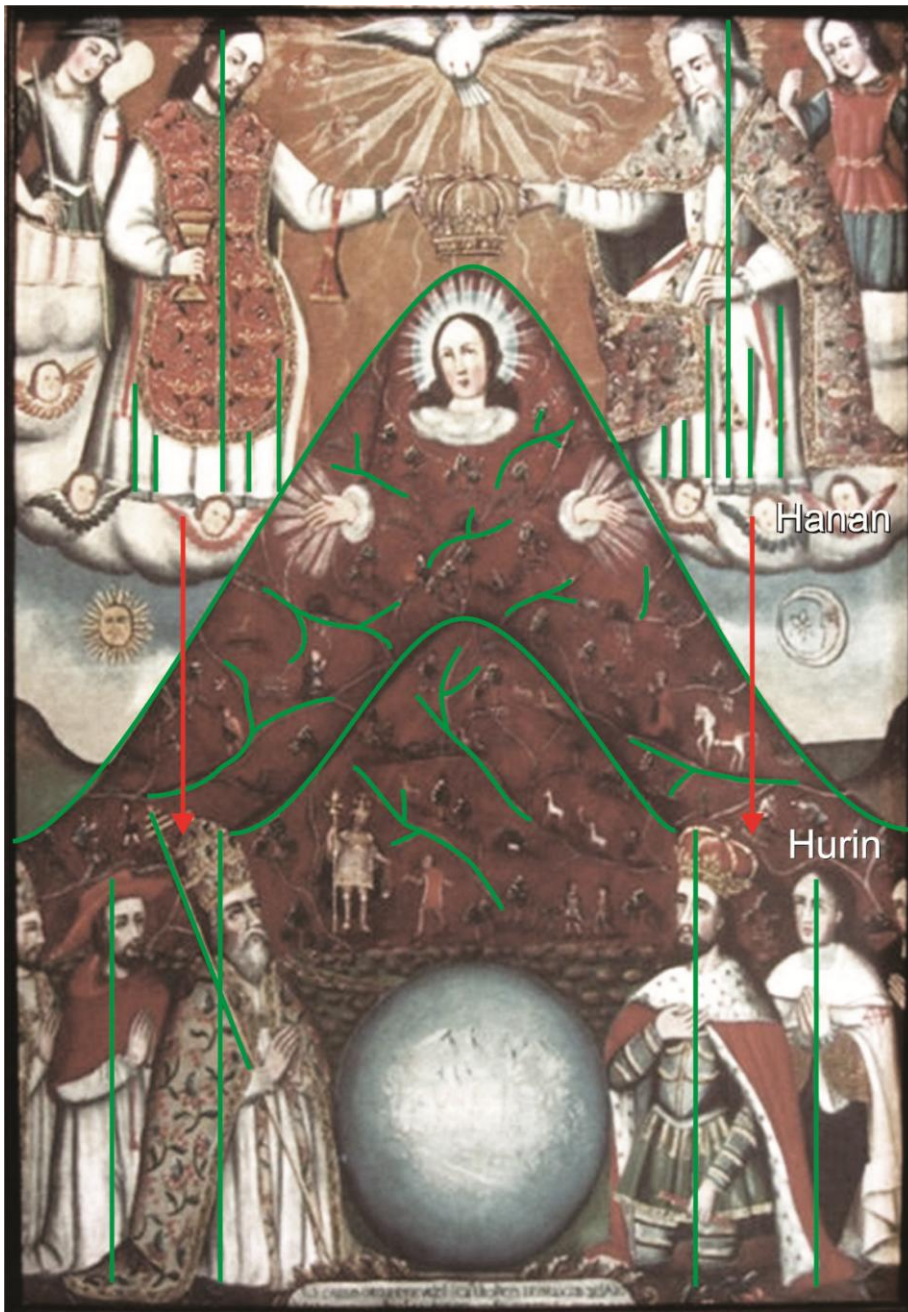


Figura 20. Análisis de la línea. Anónimo, *Virgen del Cerro*, siglo XVIII.

Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.

Como tercer elemento morfológico en el análisis del cuadro, nos referiremos al plano. En el cuadro de la *Virgen del Cerro*, el plano se halla determinado por una sucesión de figuras superpuestas. Tenemos un primer plano formado por las cuatro figuras humanas en la parte inferior del cuadro (el papa, el cardenal, el rey y el cacique) y el globo con la figura del pueblo de Potosí; un segundo plano dado por la figura del Inca Mayta Cápac, quien se encuentra representado en la posición derecha arriba en relación con la figura de Carlos V y el Cacique. De esta manera, la ubicación derecha-arriba-masculino tiene una significación importante en la distribución espacial de los pobladores del Tawantinsuyo, pues corresponde a la ubicación asignada para los vencedores⁹. Los otros planos serían: un tercer plano constituido por la montaña y la Virgen; un cuarto plano, conformado por el Sol, la Luna y las caras de los ángeles; un quinto plano en el que se encuentran Dios, Jesucristo y el Espíritu Santo; y un sexto y último plano conformado por los arcángeles guardianes de Dios y Jesucristo).

⁹ López Baralt, Mercedes p. 199 y 200. Aquí la autora señala la importancia del personaje masculino ubicado arriba (Hanan) y a la derecha, en relación a los esquemas de distribución espacial del territorio del Tawantinsuyo, así como la representación del Coricancha (el templo de adoración al dios Sol y el más importante en el Cusco).

Asimismo, en cuanto a los diferentes niveles del plano en la composición (niveles superior, medio e inferior), podemos observar, un plano superior, formado por la Santísima Trinidad; un plano medio, conformado por la imagen de la Virgen, el Inca, el Sol y la Luna; y un plano inferior, formado por el papa, el cardenal, el rey, el curaca y el pueblo de Potosí. Esta división del plano nos sirve una vez más para identificar el sistema de tripartición representado en el cuadro. Podemos encontrar que todos los elementos figurativos correspondientes a la iconografía andina (el Sol, la Luna, el Cerro y el Inca), se hallan ubicados en la parte central del cuadro, lo que de alguna manera, constituiría un punto de referencia para el observador, pues es fácilmente destacable en primer lugar la montaña en la parte central y como adyacentes a ella, para completar los elementos iconográficos de mayor importancia en la cultura andina, se encuentran representados el Sol, la Luna y el Inca. Este último plano constituye pues, en conjunto, el máximo aporte cultural indígena en esta representación.

El cuarto elemento morfológico a analizar es la forma. Wong (1995) afirma que “todo lo que pueda ser visto posee una forma que aporta la identificación principal en nuestra percepción”. Además, posee tamaño, color y textura determinados. Así, podemos afirmar que todos estos

elementos visuales constituyen lo que generalmente se llama forma. En la obra *Virgen del Cerro* existe un predominio de elementos figurativos no geométricos; nos estamos refiriendo en primer lugar, a la montaña o cerro, que es el cuerpo de la Virgen, imagen central y motivo principal del cuadro; también, a los seis personajes de mayor tamaño (Dios, Jesucristo, el Cardenal, el papa, el cardenal, el rey y el curaca). La forma da origen a la ubicación de planos. Se puede observar también que la forma da origen a lo que se denomina ritmo o repetición, pues en el caso de los hombres, animales y plantas que están dentro de la montaña, se aprecian elementos figurativos repetitivos de diferentes dimensiones, creando ritmo.

El mismo fenómeno se aprecia en los bordados y detalles de los trajes de Dios, Jesucristo, el Papa y Carlos V, así como en el globo que contiene la imagen de Potosí. Es notoria la presencia de formas abiertas (o formas incompletas, que deben ser completadas por el observador), como es el caso de los cuerpos de los cuatro personajes de la parte inferior del cuadro, así como de los arcángeles y el Espíritu Santo. También es posible verificar la presencia de formas cerradas (o completas, que no necesitan la intervención del espectador para completar la imagen), como en el caso de la Virgen, la montaña, el Inca, el Sol, la Luna, animales y plantas dentro de la montaña.

El quinto elemento al que nos referiremos será el color. En la obra *Virgen del Cerro* se utiliza colores ocres, de la familia del anaranjado; rojos, amarillos, y sus complementarios (azul, verde y violeta); así como muy pocos blancos y algunos grises que son el producto de la combinación de estos colores con sus complementarios. Recordemos asquí que los colores que se lograron en el barroco mestizo fueron, según Benavente Velarde: blanco, amarillo (en tres variedades: oscuro, opaco y rey), rojo (laca roja), azul, verde, pardo y negro (ver página 101). Entonces, podemos decir que los colores descritos por Benavente Velarde se corresponden con los colores observados en *Virgen del Cerro*.

En esta gama de ocres que se observa en el cuadro, el color que resalta más y que además fue elegido por el autor para la representación de la montaña, es el rojo ocre, que salta a primera vista por el hecho de haber sido utilizado a manera de un color sólido (sin sus diferentes matices) en una superficie de gran tamaño, como es la montaña. Al analizar el color, nos damos cuenta que el pintor podría haber usado este elemento técnico como recurso para resaltar la montaña; lo que nos recuerda la larga tradición de adoración de las *huacas*. Las huacas, según Zuidema, eran lugares sagrados; podían ser fuentes de agua, piedras, casas y otros elementos de la naturaleza

como los cerros (montañas o *apus*) distribuidos, en un orden establecido con tomando como centro Cusco (1964:1).

Como sexto elemento morfológico a analizar, nos ocuparemos de la textura. Munari (95) la textura es un elemento que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies, y es la misma materia de la textura la que forma las imágenes al densificar o espaciar el fondo. Señala además que lo más destacable de la textura como elemento plástico es que en ella coexisten unas cualidades táctiles y ópticas.

En la obra *Virgen del Cerro* se observa textura visual, que se halla distribuida dentro de las montañas o cuerpo de la Virgen, formada por las pequeñas figuras de hombres, animales y plantas, así como en los bordados de los trajes de Dios, Jesucristo y el Papa. También se observa textura en el muro inca que se encuentra al pie de la montaña. Otra forma de textura visual está dada por la pincelada y el empaste del óleo, lo cual podría también constituir una textura de tipo táctil.

Se halla textura visual en el cuerpo de la Virgen, las capas del papa, del rey y de Dios. También en el traje de Cristo. Véase la repetición de patrones en cada una de las áreas señaladas.

En este caso, podemos decir que el pintor de la obra *La Virgen del Cerro* podría haber tomado la opción de utilizar la textura en el interior de la montaña tal vez con el propósito de representar pasajes cotidianos como recurso para darle algo de “realismo” al cerro. Notemos que estos elementos al interior de la montaña están dados por representaciones figurativas correspondientes tanto al mundo andino como al occidental. La montaña, pues, se halla “tomada” por los personajes hispanos (animales como los caballos y personas con ropa española).

Para continuar con el análisis formal de la obra *Virgen del Cerro*, nos referiremos a los elementos dinámicos. Nos ocuparemos en esta sección del estudio del movimiento, tensión y ritmo. Según las ideas de Berenson, el movimiento resulta una experiencia subjetiva del observador, produciendo una sensación de movimiento (ver sección sobre teoría visual). Pareciera que los objetos se mueven, o pareciera que cambian de lugar o de posición en un lugar determinado; pero, como es obvio, ningún objeto se mueve físicamente en la composición de *Virgen del Cerro*.

En el caso de esta obra, el movimiento está dado por la utilización de líneas onduladas en las montañas, así como en los caminos que se encuentran al interior de éstas. También, se observa movimiento, en las alas

de los ángeles que se ubican a los pies de Dios y Jesucristo y alrededor del Espíritu Santo, así como en algunos rayos de luz que emergen de esta misma figura. De esta manera, esta sensación de movimiento, nos transmite la idea que el motivo del cuadro corresponde a un estadio que no es estable, que supone un cambio, podría referirse al cambio que se produjo en el territorio indígena en cuanto a las creencias religiosas.

Pictóricamente, la tensión está dada por una relación que se produce entre los elementos morfológicos y los elementos sintácticos (peso, dirección, tamaño, gravedad, etc.). También podemos decir que la tensión surge como un equilibrio a partir de un “desequilibrio”. En la obra *Virgen del Cerro*, el elemento tensional está dado por la relación que existe entre la figura principal de la Virgen y el plano superior horizontal, que corresponde a las figuras de Dios y Jesucristo. De esta manera, podemos observar una pugna o tensión existente entre la imagen de la montaña (elemento iconográfico andino, que como habíamos referido antes sería a la vez una representación de la Pachamama, los apus y las huacas) y los elementos correspondientes a los símbolos católicos (Dios y Jesús). Esta es pues una representación de la oposición y rivalidad existentes entre ambas creencias religiosas.

Según Cynthia Maris Dantzic (46), el ritmo es una cualidad de la duplicación e intervalo repetidos exactamente una y otra vez, o modificada de alguna manera regular. Y esta repetición de elementos juega un papel principal en la unificación de patrones. La existencia de ritmo supone una presencia de módulos los cuales se ordenan representando una armazón más compacta. En la obra *Virgen del Cerro*, el ritmo está dado por la repetición de figuras de hombres, animales y plantas al interior de la montaña, así como por las figuras de los decorados y bordados de los trajes y coronas de los personajes. También se observa ritmo, en la repetición de ángeles a los pies de Dios y Jesucristo, así como alrededor del Espíritu Santo. Las líneas rectas y onduladas repetitivas en los halos de luz que emergen de la Virgen, Dios, Jesucristo y del Espíritu Santo, nos dan también una idea de ritmo. Del mismo modo, los pliegues de los trajes de Dios y Jesucristo, denotados por líneas rectas, crean ritmo en ese plano. Otros elementos que crean ritmo, son las piedras del muro inca.

Luego de concluir con el análisis de los elementos morfológicos, nos ocuparemos de los elementos escalares. En relación a estos elementos, diremos que la obra *Virgen del Cerro* presenta un formato vertical de 53 x 41 ½ pulgadas de longitud, lo cual como ya dijimos anteriormente, es una

ventaja en relación a los elementos figurativos; pues estas dimensiones permiten que éstos sean apreciados sin dificultad por el ojo del espectador.

El último grupo de elementos a analizar, son los elementos de relación; aquí detallaremos un análisis del peso visual y la dirección visual. Como sabemos, el peso visual está en directa relación con el equilibrio visual. La obra *Virgen del Cerro* es simétrica en cuanto a la distribución de los elementos de la composición (figuras) aunque existe un único elemento que rompe este equilibrio, pero de manera muy sutil. Este elemento corresponde a la imagen del Inca Mayta Cápac. Esta decisión del artista de elegir al personaje de este Inca como único elemento de ruptura de equilibrio, correspondería a su interés de destacar esta imagen especialmente, para los observadores indígenas, pues si tomamos en cuenta que para los habitantes del Tawantinsuyo la distribución del espacio estaba representada por dualidades opuestas (Lopez Baralt, 2003), la figura de Mayta Cápac en esta pintura, escapa de este esquema, por lo que sería fácilmente identificable por los indígenas.

El peso visual en la composición del cuadro *Virgen del Cerro*, como dijimos, se encuentra bien distribuido, pues está dado por la figura central, la Virgen, que se encuentra exactamente en el centro del cuadro, sin ningún

tipo de inclinación hacia los lados. Asimismo, se aprecia equilibrio entre las figuras principales que se ubican al costado de la Virgen. La única ruptura de equilibrio, la da la imagen del Inca Mayta Cápac, que se halla en la parte inferior del cerro, pero con una ligera inclinación a la derecha. Por ser ésta una figura pequeña, no altera el peso visual total de la composición, pero sí se hace notar, pues como referimos anteriormente, se ubica en un lugar estratégico para no pasar desapercibido, especialmente para los pobladores nativos indígenas.

En cuanto a la dirección visual, diremos, que lo primero que llama la atención del observador, es el rostro de la Virgen. El recorrido visual del cuadro se inicia pues en ese punto y continua hacia la imagen del Inca, luego de lo cual discurre por las figuras del Papa y el Cardenal, para pasar por el globo con la imagen de Potosí, las figuras de el rey y el curaca, ascender hacia la figura de Dios y continuar a través de la corona y el Espíritu Santo, para concluir en la imagen de Jesucristo, la cual se ubica en el plano superior derecho del cuadro. De esta manera, podemos apreciar que el recorrido del cuadro se inicia con dos elementos iconográficos indígenas, lo que tendría importancia, en tanto que los dos elementos más destacables corresponden a

los elementos iconográficos andinos (la montaña, cerro, apu o huaca) y el Inca.

3. Aspecto semántico

Luego de haber realizado un análisis detallado del cuadro, nos avocaremos al aspecto semántico de la obra *Virgen del Cerro*. La obra nos muestra el resultado de la fusión de elementos culturales andinos e hispánicos, sugiriendo una utilización de símbolos de ambas culturas, intentando representar un mestizaje concebido de manera original, ya que se trata de la imagen de una virgen no convencional o fácilmente reconocible.

Virgen del Cerro reproduce iconos del arte inca; así, se observa iconografía que corresponde a la cosmovisión andina, como la montaña (cerro, apu, o huaca), el Sol, la Luna y el Inca. Nos hallamos pues frente a un sincretismo religioso, en tanto, se da una fusión de elementos religiosos para lograr una nueva forma cultural. Es de este modo que la Virgen se halla representada en una montaña, que como mencionamos anteriormente es una alusión a la Pachamama, las huacas y los apus. Ella está siendo coronada, lo que podría constituir una alusión a las Coyas o princesas Incas. Otro ejemplo, más sutil, pero no menos importante, se halla en la figura del Inca, Mayta Cápac; quien estuvo encargado de los aspectos religiosos en el

Imperio Inca. Aunque su figura es pequeña en relación a los otros personajes en el cuadro, se halla en un lugar privilegiado, pues se ubica solo y sin oposición en un espacio del cuadro en el que no tiene una figura opuesta correspondiente. Este detalle es importante, pues como mencionamos en líneas anteriores, rompe con el esquema espacial andino de dualidades opuestas, lo cual hace que este personaje no pase desapercibido por los ojos del observador indígena.

Este sincretismo religioso rechaza el discurso oficial de dominio cristiano sobre la creencia precolombina y por el contrario plantea una plasmación de la visión esencialista andina que cambia de forma pero sigue siendo la originaria percepción animista de la divinidad. En este sentido, es interesante preguntarse si no se trata más bien de una inclusión de un elemento cristiano en la cultura andina tradicional, en que la montaña es la base de la creencia, y el rostro de la Virgen solo su apariencia.

En este momento es necesario traer a discusión los conceptos explicados en la sección correspondiente a las concepciones de espacio y tiempo en el mundo andino anterior a la colonia, donde haciendo una revisión de las investigaciones de Mignolo, Pease y Zuidema concluimos que la división del espacio estaba basada en los principios de *bipartición*,

tripartición y cuatripartición . Estas explicaciones cobran nuevo sentido por el hecho de que al momento de analizar técnicamente el cuadro la *Virgen del Cerro*, es evidente, que los personajes principales se hallan dispuestos en la composición en un sistema perfecto de *cuatripartición* (ver figura 19), análisis del punto), agrupados alrededor de la figura central que es la Virgen María, de la misma manera que Mignolo nos recuerda la organización y la distribución del espacio en el imperio inca que tenía como punto central el Cusco y estaba rodeado de los cuatro *suyus* o lugares.

Por otro lado, es evidente el principio de *bipartición* cuando al dividir el cuadro exactamente por la mitad, nos hallamos frente a una reproducción en la que los personajes se ubican en dos mitades perfectas, que corresponderían a la parte alta (Hanan) y a la parte baja (Hurin). Esta división del Imperio Inca suponía una relación vertical de reciprocidad entre los integrantes del Hurin y los del Hanan. En este aspecto, lo que los indígenas podrían entender de la relación entre Dios y Jesús (ubicados en el nivel superior Hanan) y las autoridades ubicadas en el nivel inferior (Hurin), es que los dioses dependen de los humanos para cumplir su misión y que los humanos, a su vez, dependen de los dioses. Así, la idea católica de un Dios

Supremo omnipotente, aparecería completamente subvertida, o al menos trastocada, en este sector del cuadro (Ver figura 21.).

En el cuadro *Virgen del Cerro* se puede observar el principio de *tripartición* al analizar el punto, pues los personajes se hallan ubicados en grupos de tres; un grupo formado por el papa con el cardenal y con un tercer personaje que no se halla completo y parece ser un obispo; otro grupo lo conforman Carlos V, el cacique y un tercer personaje cuya figura está incompleta. Además, en la parte superior del cuadro se observa los rostros de seis ángeles que están ubicados en dos grupos de tres a los pies de Dios y de Jesucristo. La *tripartición* en el caso del espacio vertical para el mundo andino, correspondería a tres espacios: *hanan pacha* o el mundo de arriba, el *kay pacha* o mundo de “aquí” y el *urin pacha* que sería el mundo de abajo.

Nos encontraríamos pues, frente a un proceso de *hibridación* (Lund) ya que los elementos formales de *Virgen del Cerro* nos prueban que existe una presencia de elementos que eran la base de organización del espacio andino, me refiero básicamente a los principios de *bipartición*, *tripartición* y *cuatripartición*; así como a los principios geométricos usados en la iconografía incaica. En este caso, también podríamos hablar de un *sincretismo* religioso, en el sentido que en el cuadro se observan elementos

de la cultura incaica y de la cultura occidental, todos juntos, constituyendo un discurso único, es decir, un producto híbrido.

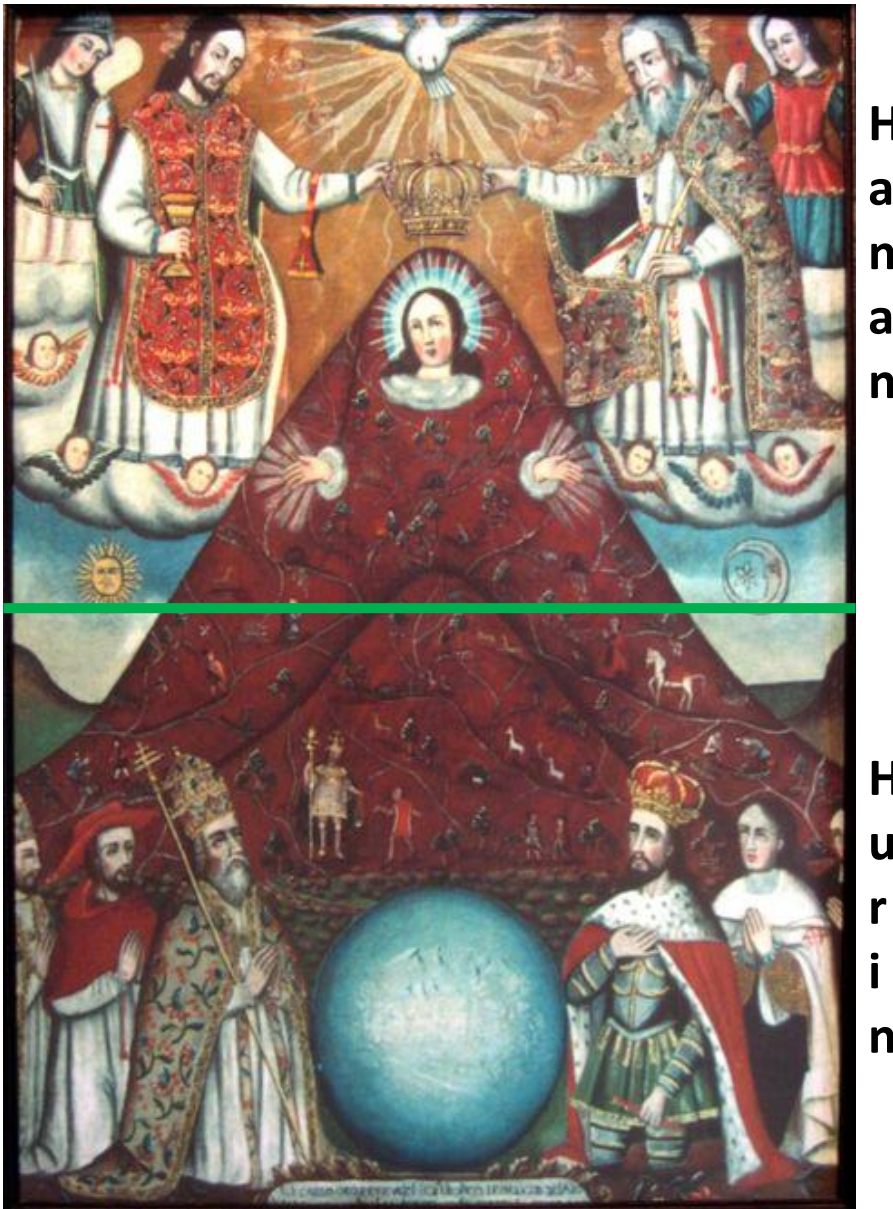


Figura 21. Principio de *bipartición*. Anónimo. *Virgen del Cerro*. Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.

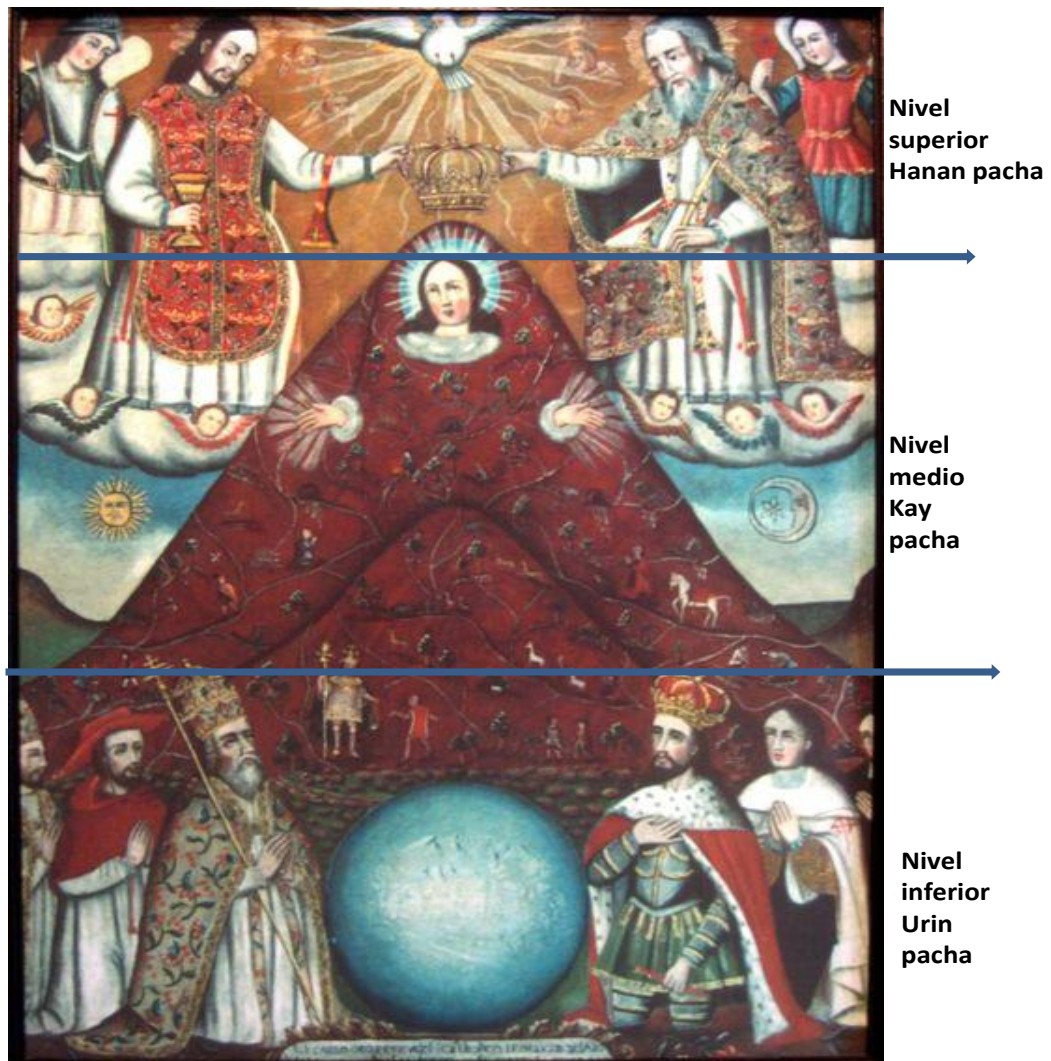


Figura 22. Principio de *tripartición* del espacio vertical. *Virgen del Cerro*.

Museo de la Casa de la Moneda Potosí, Bolivia.

Conclusiones

Como ha quedado demostrado, la religiosidad andina representa una de las formas de fusión o mezcla cultural en la que se hallan elementos católicos occidentales e indígenas en continuo diálogo. La investigación ha remarcado cómo en el Perú, al igual que en otras colonias de España, la iglesia católica empleó formas artísticas como la literatura, el teatro y la pintura, para lograr su propósito de evangelizar a los indígenas en sus nuevos territorios dominados después de la ocupación. Este es el caso del drama *El hijo pródigo*, y el cuadro *La Virgen del Cerro*; sin embargo, no ocurrió así en el caso de los dibujos religiosos de Guaman Poma en *Primer nueva crónica y buen gobierno*; ya que esta crónica fue una extensa carta para el rey de España; por lo que podríamos decir que su propósito no estaba destinado a reforzar el culto; sino más bien, a exponer sus puntos de vista sobre el proceso de colonización.

En los capítulos desarrollados hemos podido analizar tres artefactos culturales: los dibujos religiosos de Guaman Poma en *nueva crónica y buen gobierno*, la obra dramática *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano y, finalmente, el cuadro *Virgen del Cerro*. Estas tres producciones artísticas,

provenientes de la región andina peruana entre los siglos XVII y XVIII, fueron producto del arte de origen colonial que fuera realizado por mestizos (raciales o culturales), con técnicas que también fueron “mestizas”, provenientes tanto de la cultura aborígen andina como de la nueva cultura impuesta por la Corona Española y por tanto, correspondientes al denominado Arte Barroco Mestizo.

Este Arte Barroco Mestizo resulta en un arte híbrido (García Canclini), que se apropia de técnicas europeas (españolas) correspondientes al lenguaje artístico o “idioma” del Barroco (Gruzinski). Además, los artistas españoles de esta época realizaron en numerosas escuelas o talleres de artes plásticas una formación técnica a la vez que enseñaron el arte a los pobladores andinos que podían acceder a esta educación privilegiada. Como vimos, no todos los materiales que se usaban los artistas plásticos en Europa podían ser encontrados en el Nuevo Mundo. De esta forma, se abrió paso a un proceso extenso de adaptación cultural, que abrió las puertas a tal grado de hibridación. Entonces, los nuevos artistas lograron adaptar productos aborígenes como tierras de colores y hacer preparados que emularan sustancias originales necesarias para su trabajo. Por otro lado, los escritores, quienes primordialmente eran mestizos con acceso a la educación

occidentalizada, desarrollaron técnicas literarias europeas, bien para dar a conocer sus puntos de vista sobre el proceso colonial y la religión católica (Guaman Poma), o para ayudar a La Corona en su tarea evangelizadora en la región andina (Espinosa Medrano). En todos los casos, sin embargo, en ellos se percibe elementos de una cultura aborigen que se expresa a través de las obras.

En este sentido, vale la pena recordar que en el territorio de los Andes y en especial en la región peruana, existieron desde tiempos precoloniales (las culturas prehispánicas) manifestaciones artísticas con técnicas avanzadas como trabajos en cerámica o fusión (aleación) de metales y fiestas populares, por ejemplo. Aunque el arte prehispánico tuvo en su mayoría fines utilitarios; es probable, que gracias a este conocimiento técnico proveniente de diferentes partes de los Andes del Perú, los pobladores del Imperio Inca tuvieron la preparación necesaria para asimilar y/o adaptar las técnicas artísticas europeas en el período colonial.

Además, he considerado de gran importancia referirme a la necesidad de tener en cuenta que la cosmovisión y la religiosidad andina tuvieron mucha influencia en las manifestaciones artísticas. En cuanto al tiempo y espacio, hemos concluido que el tiempo en los Andes, a diferencia del

tiempo occidental, tenía una concepción cíclica y que el espacio estaba en directa relación con actividades como almacenamiento de alimentos (se ubicaban en lugares estratégicos que seguían la distribución cuatripartita de las cuatro regiones del Tawantinsuyo). Este tiempo cíclico estaba regido por las actividades agrícolas; el calendario estaba basado en unidades temporales que coincidían con la siembra o la cosecha, así como en las fiestas populares. En los tres objetos culturales que estudiamos, podemos decir que tienen en su base elementos espaciales correspondientes a los principios de *bipartición* y *cuatripartición* de la cosmovisión andina, así como elementos correspondientes a la iconografía andina y a los principios andinos geométricos.

Como se ha advertido con precisión, estas tres manifestaciones culturales que analizamos, corresponden también al llamado “período de estabilización colonial” (García Bedoya) en el que las elites andinas intervienen cuando la cultura dominante trata de desaparecer a la cultura dominada y, además da origen a dos grupos bien definidos: “la república de indios” y “la república de españoles”. Guaman Poma, al igual que Espinosa Medrano, pueden ser considerados ejemplos de una elite andina cristianizada.

De esta forma, conociendo que la cultura indígena andina realizó un registro de su proceso histórico en objetos prioritariamente utilitarios, a través de una cultura visual; fue de mucha utilidad recurrir a las técnicas del análisis formal de la pintura para verificar que algunos de los elementos de la cosmovisión andina, principalmente en lo referente a la dualidad espacio-tiempo, están presentes en las manifestaciones artísticas coloniales en estudio. El análisis formal de las artes plásticas involucra una revisión de elementos tales como el punto, la línea, el plano, la textura y el color. Mediante este análisis pude concluir que las relaciones existentes en los elementos figurativos en el caso de dibujos religiosos de Guaman Poma en *Primer nueva corónica y buen gobierno* y el cuadro *Virgen del Cerro* corresponden a la concepción andina de distribución del espacio. Además, de acuerdo a este análisis es posible verificar también la concepción del tiempo, en el que subsisten elementos relacionados con la idea del tiempo. Recordemos que en quechua tiempo y espacio comparten el vocablo “*pacha*”. Otro aporte importante es que con este análisis también se puede verificar zonas de importancia visual y entender su relación con elementos figurativos o con íconos presentes en el cuadro o dibujos.

En el caso específico de *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano, el análisis espacial a partir de la teoría semiótica (Pavis, Ubersfeld) fue útil para identificar los tipos de espacio que puede analizarse en la obra y también verificar cómo estos espacios están relacionados con la cosmovisión andina. Además, mediante el estudio del espacio fue posible encontrar la relación que existía entre los personajes. Así, es posible diferenciar también a través de este análisis cuáles de las concepciones espaciales corresponden a la visión occidental y cuáles a la andina. Esto es evidente en los topónimos y en la división espacial (hurin, hanan), así como en la diferenciación de “mundo” y “casa” en la pieza teatral, que se alinea con claridad con los significados culturales que corresponden a la visión andina.

Finalmente, los productos culturales que hemos estudiado, fueron puestos en diálogo con los asertos de las teorías de la *colonialidad del poder* (Quijano, Mignolo) con el objetivo de presentar la posible inclusión de temas del arte colonial en una discusión general sobre el mundo moderno-colonial inaugurado con la llegada de los europeos a tierras americanas. En concordancia con la teoría de la colonialidad, es posible distinguir dos grupos principales: un grupo hegemónico y un grupo subordinado. En este sentido, considero central también destacar que después del análisis hecho,

puedo apreciar que los autores de los tres objetos analizados corresponderían a una forma de pensamiento colonizado que se las ingenia para conservar formas preexistentes de cultura, en este caso, la cultura andina prehispánica. Se trataría así de un grupo de productores de cultura pensando desde una *frontera cultural* (Mignolo) y que estando integrado por personas de un grupo subalterno supieron valerse del discurso hegemónico para poder entrar en la conversación o discusión dominante. Esto destaca además su profundo valor no solo como objetos culturales del pasado colonial, sino como antecedentes de una línea de pensamiento cuestionador al mundo moderno-colonial cuya importancia alcanza nuestros días.

Obras citadas

Acha Juan, et al. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991. Print.

Álvarez Plata, Marisabel. "Técnicas de la pintura colonial". In *Bolivian Master Pieces: Colonial Painting*. La Paz: Secretaría de Cultura, 1994. Print.

Adorno, Rolena. *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: U of Texas Press, 2000. Print.

_____. *A Witness Unto Itself: The Integrity of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's El primer nueva corónica y buen gobierno (1615/1616)*. In: *Fund og Forskning, Det Kongelige Bibliotek*, Copenhagen 2002. Web.

Arguedas, José María. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985. Print.

Bailey, Gauvin A. *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1572-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. Print.

Benavente Velarde, Teófilo. *Pintores cusqueños de la Colonia*. Cusco: Municipalidad del Cusco, 1995. Print.

Berenson, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*. México: FCE, 1987. Print.

Burga, Manuel. *La Historia y los historiadores del Perú*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2005. Print.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"/Latinoamericana Editores, 2003. Print.

- De Paz, Zenón. "Horizontes de sentido en la cultura andina. El mito y los límites del discurso racional." En : COMUNIDAD, N° 5. Piura: Centro de Investigación y Promoción Cultural RAICES, 2002. Print.
- Espinosa Medrano, Juan. "El hijo pródigo". (Trad. de Teodoro Meneses) En: *teatro quechua colonial, antología general del teatro peruano*. Tomo I. Lima: Banco Continental/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. Print.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte, 1994. Print.
- García Bedoya, Carlos. *Literatura peruana en el período de estabilización colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. Print.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Print.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Ed. Gisbert y Cia, 1980. Print.
- _____. *Bolivian Master Pieces: Colonial Painting*. La Paz: Secretaría de Cultura, 1994. Print.
- Gisbert, Teresa y José Mesa. *La Virgen María en Bolivia*. La Paz: Ed. Unión Latina, 2002. Print.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario*. México: Editorial Grijalbo, 1991. Print.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (2001) (*1615) *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición facsimilar online:
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>. Web.
- Guffroy, Jean. *El arte rupestre en el antiguo Perú*. Lima: Institut français d'études andines. IFEA/ Institut de recherche pour le développement. IRD, 1999. Print.

- Hampe Martínez, Teodoro. *Cultura Barroca y extirpación de idolatrías. Cusco: Centro de estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1996. Print.*
- Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós, 1998. Print.
- Lauer, Mirko *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima. Mosca Azul Editores, 1976. Print.
- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana. El periodo colonial 1492-1780*. Mexico: Porrúa, 1983. Print.
- Lombán, Juan Carlos. *Historia del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Kilmes, 1994. Print.
- López Baralt, Mercedes. *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión, 1998. Print.
- Lund, Joshua. *The Impure Imagination: Toward a Chritical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. Print.
- Lumbreras, Luis Guillermo. *Chavín de Huántar: excavaciones en la galería de las ofrendas*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp Von Zabern, 1993. Print.
- Manga Quispe, Eusebio: «*Dos concepciones espacio-temporales para dos mundos. Ñawpa y ñawpa-n: encaminadores de kay pacha*». In: *Ciberayllu*. 9 de marzo de 2010. Web.
- Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: GG Ed., 2002. Print.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Madrid: Gredos, 1975. Print.
- Maris Dantzic, Cynthia. *Diseño visual - apreciación visual*. México: Trillas, 1994. Print.

- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. Print.
- Meneses, Teodoro L. *Teatro quechua colonial, antología general del teatro peruano*. Tomo I. Lima: Banco Continental/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. Print.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. Print.
- _____. *The Darker Side of the Renaissance*. Ann Arbor: University of Michigan, 2003. Print.
- _____. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)*. Durham: Duke University, 2011. Print.
- Moraña, Mabel. "Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive readings of Modernity". In *Hispanic Baroques Reading Cultures in Context*. Ed. Nicholas Spadaccini and Luis Martin Estudillo. *Hispanic Issues* 31. 2005: 241-82. Print.
- Murra, John V. *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*. Lima. IEP/Pontificia universidad Católica del Perú, 2002. Print.
- Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982. Print.
- Padilla Bendezú, Abraham. *Huaman Poma, el indio cronista dibujante*. México: Tierra firme, 1979. Print.
- Pavis, Patrice. *Hacia una teoría de la cultura y de la puesta en escena*. En: *El teatro y su recepción*. La Habana: Casa de las Américas, 1994. Print.
- Peña, Antonio. *La racionalidad occidental y la racionalidad andina*. Lima: CIDSA, 1993. Print.

Pease, Franklin. *Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI y XVII*. En: La tradición clásica en el Perú Virreinal. T. Hampe (comp.). Lima: Fondo Edit. Universidad Mayor de San Marcos, 1999. Print.

_____. *Los incas*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1991. Print.

Pulgar Vidal, Javier. *Geografía del Perú: las ocho regiones naturales, la regionalización transversal, la microregionalización*. Lima: PEISA, 1997. Print.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1987. Print.

Reyes Peña, Mercedes. "Sobre acotaciones en el código de autos viejos". In: *Comedias y comediantes en el teatro clásico español*. Diago y Ferrer (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 1991. Print.

Rostworowski de Diez Canseco, María. *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. 1a ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983. Print.

_____. *History of the Inca Realm*. Cambridge University Press, 1999. Print.

Sayre, Henry M. *Writing about Art*. New Jersey: Prentice Hall, 1999. Print.

Spedding, Alison. *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from Time to Time). Una historia oral del futuro*. La Paz: Editorial Mama Huaco, 2004. Print.

Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, Universidad de Murcia, 1983. Print.

Valcácel, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima: Populibros peruanos, 1927. Print.

Vidal, Hernán. *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana*. Minneapolis: Ideologies & Literature, 1985. Print.

Villafañé Justo y Norberto Mínguez. *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1987. Print.

Wong, Wicius. *Diseño bi-tridimensional*. Barcelona: Gustavo Galli, 1986. Print.

Zuidema, R. Tom. *Inca Civilization in Cuzco*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.

Zuidema, R. Tom. *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden: E.J. Brill, 1964. Print.