

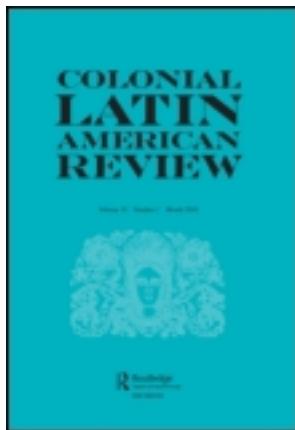
This article was downloaded by: [Cornell University Library]

On: 24 December 2013, At: 08:39

Publisher: Routledge

Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered

office: Mortimer House, 37-41 Mortimer Street, London W1T 3JH, UK



## Colonial Latin American Review

Publication details, including instructions for authors and subscription information:

<http://www.tandfonline.com/loi/ccla20>

## Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuayllas, Cuzco, Peru

Ananda Cohen Suarez<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Cornell University

Published online: 23 Dec 2013.

**To cite this article:** Ananda Cohen Suarez (2013) Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuayllas, Cuzco, Peru, Colonial Latin American Review, 22:3, 369-399, DOI: [10.1080/10609164.2013.851323](https://doi.org/10.1080/10609164.2013.851323)

**To link to this article:** <http://dx.doi.org/10.1080/10609164.2013.851323>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

Taylor & Francis makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the "Content") contained in the publications on our platform. However, Taylor & Francis, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Any opinions and views expressed in this publication are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by Taylor & Francis. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. Taylor and Francis shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, redistribution, reselling, loan, sub-licensing, systematic supply, or distribution in any form to anyone is expressly forbidden. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.tandfonline.com/page/terms-and-conditions>

(N. del T.: Esta es una traducción NO OFICIAL del texto: *Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru*, de la autora Ananda Cohen Suarez. Este texto fue publicado por Routledge y descargado en línea desde Cornell University. Esta traducción fue realizada por el alumno Juan Gabriel Pérez de la carrera de licenciatura en inglés, en la Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, con el fin de utilizarla en su actividad de titulación.)

## Pintando liminalidades andinas en la iglesia de Andahuaylillas, el Cuzco, Perú

Ananda Cohen Suárez

*Cornell University*

Los murales pintados en las paredes de las parroquias sirvieron como importantes herramientas en la evangelización de los nativos de los Andes durante el periodo colonial. Las representaciones de las imágenes doctrinales más importantes facilitaron la transmisión del cristianismo a través de un lenguaje visual didáctico. Era costumbre para los padres utilizar estos murales y pinturas con el fin de enfatizar sus sermones con la ayuda de estas impactantes imágenes que demostraban el destino de los justos y los condenados (Mujica Pinilla 2006), por consiguiente se capitalizó la transmisión de conocimiento de manera oral y visual entre el pueblo andino.<sup>1</sup> Los murales proliferaron a través del virreinato del Perú, ya que los patrones religiosos reconocieron su utilidad en los procesos de catequización y su efectividad en costos, ya que estos tenían la habilidad de imitar los detalles arquitecturales y de los costosos materiales, tales como los marcos bañados en oro y los *retablos*.<sup>2</sup> Los murales actuaban como construcciones multi-composicionales que se extendían desde los muros hasta el techo; los cuales incluían frescos ornamentales, columnas *trampantojos* y arcadas, decoraciones en el techo, diseños florales y vegetales, además de escenas religiosas y alegóricas a gran escala. Estas imágenes eran colocadas en el centro de la vida social y espiritual indígena, de esta manera poseían un potencial incomparable para comunicar conceptos religiosos de crítica importancia, además de códigos de conducta social para las comunidades locales. Estos murales formaban «pieles sociales» (Turner 1980) que envolvían los cuerpos de las iglesias como superficies permeables y permanentes, en las cuales las imágenes respiraban y palpitaban a través de un acercamiento dinámico con sus espectadores. Mientras que los padres locales o *cofradía* acostumbraban a seleccionar la fuente y los temas que serían impresos en los murales bajo su patrocinio, los artistas estaban a cargo de emular, apropiar, y modificar las imágenes de fuentes europeas para que pudieran resonar con la audiencia andina.

De esta manera, los murales eran dotados de una tremenda multivalencia, cuyos significados podían ser interpretados de diferentes maneras basados en el rango de conocimiento (desde el entendimiento local de las cosmovisiones andinas, hasta el adiestramiento de la doctrina católica) a los que a un determinado espectador se le era concedido acceso.

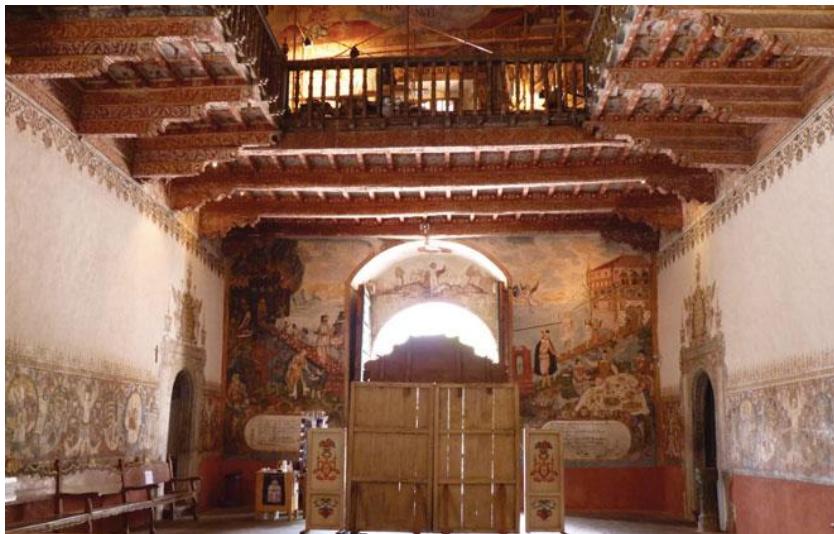
Este artículo se enfoca en uno de los murales más conocidos, pero más poco comprendido, de los Andes colonial: *Camino del cielo e infierno*, pintado en el muro de la entrada interior (*sotacoro*) de la iglesia de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, justo afuera del Cuzco. *Camino del cielo e infierno* (ca. 1626) es una escena alegórica que representa los estrechos y largos caminos al cielo y al infierno que uno encuentra al morir. Mientras que este mural ha sido objeto de estudios por casi medio siglo, los investigadores han hecho pocos esfuerzos en llevar a cabo verdaderas indagaciones acerca de sus orígenes o sus potenciales significados a las congregaciones andinas del siglo diecisiete. Este artículo identifica y analiza fuentes primarias críticas asociadas con la imagen, incluyendo su litografía original, la cual se basó en el grabador flamenco Hieronymus Wierix, escritos religiosos del siglo diecisiete, y en un *auto-sacramento español*, el cual provee un invaluable contexto para entender su participación en los debates contemporáneos acerca de la naturaleza de las prácticas religiosas indígenas. En particular, demostraré como el mural en la pared de la entrada estratégicamente presenta actos liminales de cruces de fronteras, peregrinajes, y de cómo su representación había sido significativa a los eclesiásticos descendientes de españoles, como también a los feligreses indígenas. La examinación de los sutiles ajustes a la composición del mural y de sus puntos de partida iconográficos de su fuente donde fue impreso, abren nuevas sendas de interpretación que revelan su incrustación en el ambiente religioso, teatral, y cultural del Cuzco del siglo diecisiete.

Acuñada con el nombre de «La capilla Sixtina de las Américas», la iglesia de Andahuaylillas contiene una variedad de murales, pinturas, estatuas policromadas de los santos y retablos bañados en oro que cubrían casi todas las superficies del interior ([Figura 1](#)).<sup>3</sup> Los trabajos artísticos abarcaron la totalidad del período colonial; el mural en consideración aquí, sin embargo, corresponde a la fase temprana de la actividad artística en el primer cuarto del siglo diecisiete.

El mural en la pared de la entrada representa una compleja alegoría de la fe mala y de la fe buena: el camino al infierno a la izquierda de la entrada, presenta a los pecadores caminando por una tabla cubierta de flores que los lleva a un castillo envuelto en llamas, mientras que el camino al cielo que se encuentra a la derecha, es representado con un camino cubierto de espinas que lleva a una resplandeciente Jerusalén ([Figura 2](#)). Los investigadores han atribuido este trabajo al artista *criollo* Luis de Riaño, pero una inspección más exhaustiva al diseño del mural revela múltiples manos, indicando que el artista tuvo ayuda de pintores asistentes indígenas (Cohen 2012, 56-58).<sup>4</sup> El mural servía como la última imagen que los feligreses habrían visto al salir de la iglesia. Antes que nada, es necesario que complementemos los parámetros históricos y geográficos en los que este mural fue concebido, con el fin de entender mejor su rol mediático en los discursos contemporáneos en la demarcación de los límites sagrados y sus relaciones.



**Figura 1** Vistas interiores y exteriores de la iglesia de Andahuaylillas, en la provincia de Quispicanchis, Perú. Fundada en la primera etapa del siglo diecisiete. Fotografía de la autora.



**Figura 2** Luis de Riaño y sus asistentes, *Camino del cielo y el infierno*, ca. 1626. Fotografía de la autora.

### Resumen del origen de Andahuaylillas, las reducciones y la iglesia

El pueblo de Andahuaylillas fue fundado de acuerdo al decreto de 1572 establecido por el virrey Francisco de Toledo, este consistía en que los indígenas debían ser organizados en *reducciones* (también conocidas como *doctrinas*), o pequeñas aldeas dispuestas en un plano de cuadrículas. Las poblaciones indígenas fueron redistribuidas para facilitar su conversión al cristianismo y para hacer más exactos los tributos a través de regímenes organizados de trabajo.<sup>5</sup>

Al «reducir» a los indígenas en pequeñas aldeas, se hizo más fácil para los españoles explotar su trabajo y para mantenerlos alejados de sus *huacas*, o santuarios sagrados (véase MacCormack 1985, 453-54). En el centro de cada *reducción*, se encontraba una pequeña plaza rodeada por la casa del padre, una prisión, un hospital y una iglesia. Andahuaylillas fue establecido como un distrito agrícola, especializado en el cultivo de maíz y trigo (Hopkins 1983, 12).<sup>6</sup>

Andahuaylillas se vanagloriaba de tener una pequeña capilla construida en el año 1570, la que luego fue fundada en 1580, tal como hizo referencia a esta el fray contemporáneo Sebastián de Lartaún (Kelemen 1951a, 174; Castillo Centeno, Kuon Arce, y Aguirre Zamalloa n.d., 15), pero la iglesia de San Pedro Apóstol fue construida en la primera etapa del siglo diecisiete (Mesa y Gisbert 1982, 237) a lo largo de la *plaza mayor*.<sup>7</sup> La iglesia está construida de adobe y consiste en una sola nave con un ábside poligonal y un balcón del coro elevado, esta descansa sobre una fundación de piedra Inca, lo que sugiere que fue construida sobre los restos de un templo pre-hispano (Kelemen 1951a, 174).

La fachada de la iglesia consiste en un arco del triunfo con nichos a los costados flanqueando la puerta, posicionada entre dos columnas grandes. La fachada se extiende hacia arriba terminando en un balcón, desde el cual el cura podía dar sermones a las congregaciones que estaban de pie en el claustro. El balcón servía como un espacio mediático que permitía a los aldeanos no bautizados ir de todas maneras a la iglesia, ya que a ellos se les restringía la entrada. Este tipo de iglesia es conocida como una *capilla abierta*, un fenómeno arquitectural específico de la América colonial, hecho con el propósito de acomodar a grandes masas de feligreses indígenas. Los nichos que flanquean la puerta están decorados con murales deteriorados, que representan a San Pablo y San Pedro, el santo patrón de la iglesia. El martirio de San Pedro es representado al nivel del balcón en la fachada. Esta tradición de adornar los arcos del triunfo y los balcones con murales era común en las parroquias indias de la región del Cuzco, ejemplos que representan esto se pueden ubicar en las iglesias de los pueblos de San Jerónimo, al sur de Perú, (un vecindario del Cuzco), Oropesa, Urcos, Huasac, y Cay-Cay (Gutiérrez 1983, 61; Gisbert y Mesa 1997, 84).

El imponente mural de la entrada transmite un mensaje importante a los feligreses cuando salen de la iglesia, este es acerca de las decisiones morales que tendrán que confrontar en su viaje espiritual. Los dos caminos se refieren directamente al pasaje bíblico de Mateo 7:13 - 14, el cual dice: «Entrad por la puerta estrecha; porque ancha es la puerta, y espaciosos el camino que lleva a la perdición, y muchos son los que entran por ella; porque estrecha es la puerta, y angosto el camino que lleva a la vida, y pocos son los que la hallan». Una figura desnuda cubierta con nada más que una sábana blanca en la cintura, camina con cuidado sobre el camino estrecho y cubierto con espinas que lleva a la Jerusalén celestial, esta figura tiene tres líneas emanándole de la cabeza, lo que nos sugiere que representan a la santa trinidad como tres figuras masculinas idénticas ([Figura 4](#)). Una delgada cuerda conecta su espalda a la composición de la izquierda de la puerta, en donde el diablo intenta jalarlo hacia el lado izquierdo. En el primer plano de la escena se encuentran cuatro individuos celebrando un banquete, deleitándose con vino, pescado, pan, pasteles y frutas. Un pecador desnudo cae en las fauces de una boca infernal presentada a través del camino al infierno ([Figura 5](#)). En el primer plano de la escena se ve una figura femenina alegórica guiando a un joven que está parado justo debajo de la cuerda que sostiene el diablo. El camino termina con un castillo envuelto en llamas, que es resguardado por unos venados apostados en el techo con arcos y flechas.

Los caminos al cielo y al infierno eran tropos familiares en el cristianismo de la edad media, estos eran representados con frecuencia en pinturas, manuscritos ilustrados, y puestas en escena.<sup>8</sup>



**Figura 3** Detalles del mural ubicado en la nave, ca 1626. Fotografía de la autora.

A pesar de su declive en el renacimiento, este tipo de imágenes alegóricas tenían una gran importancia en los Andes colonial.<sup>9</sup> La iconografía didáctica, meticulosamente enmarcada con pasajes bíblicos, era ideal para predicar la doctrina católica a los feligreses andinos. De hecho, es muy probable que el padre de la parroquia Juan Pérez Bocanegra, quién encargó los murales y acompañó el programa decorativo, habría llevado a cabo sus sermones utilizando los murales como punto de enfoque. La vida y obra de Juan Pérez Bocanegra ha sido tratada en profundidad en otros trabajos (véase Vargas Ugarte 1960; Barnes 1992; Harrison 2002; Mannheim 2002, 2008; Durston 2007; Cucho Dolmos 2008; Charles 2010), pero para el propósito de este artículo, yo quisiera resaltar su patrocinio artístico con Andahuaylillas y de sus motivaciones para encargar una imagen como el *Camino del cielo e infierno* para adornar el interior de su iglesia.

Juan Pérez Bocanegra, un notable humanista y lingüista, es mejor conocido por su manual bilingüe (en español y quechua) para los curas titulado: *Ritual formulario*, publicado en Lima en el año 1631.<sup>10</sup> Él completó este libro en 1622, pero por razones que se desconocen, no fue publicado hasta nueve años después.<sup>11</sup> El *Ritual formulario* es un manual instructivo de 720 páginas que trata sobre cómo administrar los siete sacramentos a los indígenas andinos. Tal como nombra Pérez Bocanegra en la *epístola*, él siguió la rúbrica que se hallaba en el Tridentine Office Book para los curas de las parroquias, publicado en Amberes en el año 1620, (véase Toribio Medina 1965, 279; MacCormack 1998, 106). Pérez Bocanegra, un franciscano de tercer orden, fue asignado como párroco de Andahuaylillas por la diócesis en algún punto antes de 1621,<sup>12</sup> y permaneció ahí hasta que los jesuitas se hicieron cargo de la parroquia, el 31 de diciembre de 1628. La iglesia fue devuelta a las manos del clero secular el 4 de abril de 1636, y Pérez Bocanegra fue reincorporado hasta su muerte en el año 1645 (Mannheim 2008, 516).<sup>13</sup> Aunque los investigadores han estado divididos en determinar quién patrocinaba el programa de murales de la iglesia,<sup>14</sup> la reciente evidencia apoya a que Pérez Bocanegra había encargado los murales de la iglesia, en algún momento entre los años 1621 y 1628.



**Figura 4** Camino del cielo en detalle, ca. 1626 Fotografía de la autora.

Uno de los murales ubicados en la nave que había sido cubierto por una pintura hasta la campaña de restauración *World Monuments Fund 2010-2012*, proporcionó apoyo crucial para indicar que Pérez Bocanegra patrocinaba el programa de murales.<sup>15</sup> Este mural contiene un diseño similar al de los que están en la parte inferior de la nave, con una única diferencia en su pigmentación; el mural sigue manteniendo su paleta de colores brillantes original gracias a que estuvo cubierta por siglos, dándonos una muestra del esplendor original del programa de murales (Figura 3). Un elaborado ornamento rodea dos porciones de texto que se pueden leer como un jeroglífico, el primer círculo contiene las letras «edi» «fi» cuando se lee desde abajo hacia arriba, se cree que es una abreviación para «edificó», el siguiente círculo a la derecha contiene la inscripción: «boca». Una imagen a la derecha de este fresco decorativo ofrece una analogía visual a «boca», presentando a un arcángel protegiendo a un joven de unas enormes mandíbulas de una oscura verdinegra boca infernal, la cual posee una notable semejanza a la que está pintada a un lado del *Camino del infierno*. Las semejanzas estilísticas e iconográficas entre el mural de la nave y su contraparte de la entrada sugieren que el programa completo fue pintado y encargado bajo el tutelaje de Pérez Bocanegra antes de su corta partida en el año 1628.<sup>16</sup>

Mientras que la aparición de tres meras palabras («edi», «fi» y «boca») pueden parecer como una tenue referencia al patrocinio de Bocanegra, debemos considerar este jeroglífico dentro del contexto de otros escritos contemporáneos que hacen referencia a su nombre. Un poema escrito por el padre dominicano Adrián de Alesio (el hijo del artista émigré Mateo Pérez de Alesio) en las primeras páginas del *Ritual formulario* proporciona más evidencias del particular apellido materno de Pérez, el cual resulta ser un ingenioso juego de palabras. En las últimas líneas del poema se lee: «Pues tu pluma le da lengua, y tu nombre le da boca». El poema de Alesio es seguido por un soneto que continúa con este tema, en las primeras cuatro líneas se lee: «Boca de oro esmaltada [h]a de llamarse / Trocando Bocanegra a su apellido / Qu' el oro de quilates mas subido / De esmaltes negros puede perfilarse». (Pérez Bocanegra 1631, n.p.).<sup>17</sup>



**Figura 5** *Camino del infierno* en detalle, ca. 1626. Fotografía de la autora.

Ahora que ya hemos establecido su papel en el patrocinio del mural de la entrada, ¿por qué Bocanegra habría elegido esta temática para ser el punto central en su programa de decoración para la iglesia? Aparte de su valor didáctico, también sabemos que un número de sus trabajos contemporáneos durante el vice reinado evocaron los temas de los caminos al cielo y al infierno a sus congregaciones indígenas.<sup>18</sup> Por ejemplo, el padre jesuita Francisco de Ávila publicó un sermón sobre este mismo tema en su *Tratado de los evangelios*:

Hijos míos, Cristo nuestro señor vino a la tierra por ninguna otra razón, más que por su propia piedad y compasión, y siendo un dios intentó ser hombre al mismo tiempo para mostrarnos el camino a los cielos, y cómo podemos llegar allá. Y esto hizo él con su trabajo y sus palabras. Pero mira, debes saber que el verdadero camino, el único que va directo al cielo; *tal como era tiempo atrás en esta tierra con el camino real del Inca, el que le permitía a los Incas viajar de un pueblo a otro*, el camino al cielo es amar a dios por sobre todas las cosas, y amar al prójimo tal como te amas a ti mismo. (Ávila 1648, 1:81; emphasis mine)<sup>19</sup>

Es de particular interés la manera en como ambos caminos cristianos se superponen sobre el panorama y las historias andinas. En vez de representar al pasado inca como un espacio peligroso a ser silenciado entre la arena del pecado y lo diabólico, Ávila equipara el *camino del cielo*, con el *capac ñan*, el término en quechua para el camino real del Inca. El *capac ñan* era una gran proeza de ingeniería y organización imperial, conectando la totalidad del imperio con aproximadamente 30.000 km de carretera. El camino de las tierras altas pasaba desde Quito, Ecuador, Mendoza y Argentina, mientras que el camino de la costa pasaba por el puesto fronterizo inca de Túmbes en Ecuador, y luego pasaba hacia todo el sur hasta llegar a Santiago, Chile (Hyslop 1984; Instituto Nacional de Cultura 2004). Tal vez reconociendo la magnitud y utilidad del sistema inca de carretera (el cual fue modificado durante el período colonial para satisfacer las necesidades españolas de transporte), Ávila simplemente le urgió a sus congregaciones indígenas a reorientar sus conocimientos sobre los caminos que recorren y por los cuales peregrinan. De esta manera, el *capac ñan* se convirtió en un modelo para visualizar el camino divino que conducía al cielo.

El colega de Ávila, Fernando de Avendaño, fue más allá, incluyendo los *tambos* en su sermón sobre los caminos del cielo y el infierno, publicado en el año 1648, *Sermones de los misterios*. Los *tambos* eran estaciones ubicadas en diferentes puntos del camino del Inca que proporcionaban descanso a los viajeros. Él afirma:

¿Has visto que en varias ocasiones, cuando un español (*chapetón*) viaja de aquí al Cuzco, o a Potosí, y que cuando llega al *tambo*, le pide a algún indio que le guie y le muestre el camino hasta el siguiente *tambo*, para que él no se pierda ni tome el camino equivocado, conduciéndolo a un precipicio, o cayéndose de un barranco y quedar hecho trizas? Eso es lo mismo con nosotros que viajamos del *tambo* de la vida mortal al *tambo* de la vida inmortal, nunca debemos renunciar a esta guía, que llamamos fe, porque así es como dios nos mostró el verdadero camino para el bien de nuestras almas, que nos enseña la verdad sin engañarnos ni cometiendo errores; porque dios lo sabe todo y sabe la verdad, y le aconseja a los hombres que si se desvían de este camino se irán al infierno, el cual es un camino retorcido, y que se debe seguir el camino correcto de los mandamientos de dios. (Avendaño 1648, 1:2r-v)<sup>20</sup>

Ávila reclasifica los *tambos* para insertarlos en un marco cristiano, mientras que también apela al conocimiento de su congregación sobre su pasado inca. Los *tambos* se convierten de sitios seculares de descanso, a dualidades sagradas que albergan el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. La práctica de los peregrinajes como método para conectar y conmemorar los espacios sagrados, eran un importante componente de la práctica religiosa inca, un punto que no se perdió Avendaño. El peregrinaje era clave en la noción inca de la vida después de la muerte. Por ejemplo, se creía que los muertos debían cruzar un traicionero puente llamado *achacaca*, hecho de cabello humano espinoso, para poder entrar al *ucupacha*, el inframundo (Calancha 1639, 379). Sabine MacCormack establece una línea paralela entre el puente del inframundo y los puentes actuales incas hechos de hierba *ichu*, lo cual crea una estrecha asociación entre el camino real del Inca y los caminos metafísicos de la vida después de la muerte. Además, el camino por el que el rey inca hizo su entrada a la ciudad del Cuzco, estaba cubierto con flores, hojas de coca y plumas, no como el camino al infierno representado en el mural (Calancha 1639, 375; MacCormack 1991, 180). De esta forma, el tema de la pintura contenía una gran relevancia en los Andes, cuyos paralelos a la práctica inca eran utilizados por las autoridades eclesiásticas contemporáneas para la creación de sermones culturalmente relevantes a las congregaciones nativas andinas.<sup>21</sup>

### **El mural y la litografía**

Como la mayoría de las pinturas del período colonial temprano-medio, las características de composición e iconografía del *Camino del cielo e infierno* fueron inspiradas por la cultura litográfica de Europa del norte.<sup>22</sup> Los investigadores han especulado por décadas sobre la identidad precisa de la fuente litográfica, con diferentes niveles de éxito; la presente publicación es la primera, a mi conocimiento, en identificar y reproducir la litografía precisa en cuestión.<sup>23</sup> Un grabado hecho por el fabricante flamenco Hieronymus Wierix, titulado *El ancho y estrecho camino* (más conocido popularmente como *La larga y estrecha senda*) que data del año 1600, y es la principal fuente visual para el *Camino del cielo e infierno*.<sup>24</sup> La placa de cobre grabada mide 17 cm de alto y 10 cm de ancho (*Figura 6*).<sup>25</sup>

La impresionante semejanza entre la litografía y el mural, dejan poco lugar a dudas de que los muralistas andinos hayan modificado demasiado esta imagen para crear el mural de la entrada de la iglesia de Andahuayllas. Las figuras pintadas mantienen la misma posición en la litografía, aunque estas están retratadas con un mayor grado de angularidad y más lisas en contraste con los cuerpos finamente modulados en el original. Ellos mantienen el mismo estilo flamenco de vestidura, dándole al mural de Andahuayllas un sentido de arcaísmo en la descoyuntura entre los personajes vestidos



**Figura 6** Hieronymus Wierix, *El ancho y estrecho camino*, ca. 1600. El museo metropolitano del arte, la colección de Elisha Whittelsey, la fundación Elisha Wittelshey, 1951. (51.01.6312).

en el mural de la entrada, y el tipo de ropa española *criolla* que habrían vestido en el siglo diecisiete. Algunos aspectos de la litografía fueron copiados con meticulosa fidelidad al original, tal como el palacio en llamas del infierno, montado por ciervos portando arcos y flechas, como también la

representación de *Caro*, la personificación de la carne, guiando a un joven descarrilado en su viaje espiritual.

Unas cuantas modificaciones clave en la fuente original, nos revelan interesantes estrategias de localización hechas por los muralistas de Andahuaylillas, estas eran modificaciones pictóricas para hacerlas significativas a las audiencias locales. Al parecer la diferencia más obvia entre el mural y su fuente litográfica, es la inversión lateral del espacio jerárquico cristiano. El camino al infierno está ubicado a la derecha de Jesús, quién sobrevuela sobre la puerta central, mientras que el cielo está ubicado a su izquierda. Esta inversión poco ortodoxa rompe con las concepciones cristianas acerca del orden cósmico y raramente se encuentra en las pinturas europeas contemporáneas del día del juicio final, o de otras pinturas alegóricas similares. La rotación de las relaciones espaciales grabadas en la litografía, de hecho, sugieren que fue una intervención importante para facilitar la posibilidad de leer de una forma única la imagen del mural por los andinos.<sup>26</sup>

Me gustaría argumentar que la composición sigue una concepción andina del universo, la cual consiste en que este está dividido por dos fuerzas complementarias conocidas como *hanan* y *hurin*. Estas concepciones espaciales infundieron muchos aspectos de la vida durante el período pre-colombino, desde las relaciones sociales hasta la arquitectura.<sup>27</sup> *Hanan* es asociado con la masculinidad y la dominancia, se le expresa espacialmente como lo que está arriba, por encima, o a la derecha. *Hurin*, en contraste, representa la feminidad y la subordinación, corresponde espacialmente a las nociones de abajo, debajo, o a la izquierda. Varios artistas e historiadores han examinado la preponderancia de la jerarquía espacial andina en las artes visuales del período colonial, en su mayoría en el manuscrito ilustrado: *El primer nueva corónica i buen gobierno* (1615), por el cronista indígena Guaman Poma de Ayala. El revolucionario trabajo de Rolena Adorno sobre la capacidad metalingüística del manuscrito de Guaman Poma para articular las subjetividades de los españoles y los indígenas (Adorno 1981, 1992, 2000, (1986)) estableció la fundación para abundantes enfoques a la *oeuvre* de Guaman Poma, y para las imágenes de los encuentros coloniales en general (e.g. Zuidema 1991; Cummings 1997; Chang-Rodríguez 2005; Quispe-Agnoli 2005). Adorno (2000, 89-116) y Mercedes López-Baralt pusieron especial atención a las codificaciones de las jerarquías espaciales andinas en *El primer nueva corónica* a través de la distribución en la composición de las figuras españolas e indígenas. López-Baralt argumentan que, según la visión de «arriba y abajo» de Guaman Poma, los españoles acostumbraban a poner en una posición humillante a los indígenas, aunque estos por costumbre se colocaban en el lugar del *hanan* en la composición (a la derecha o abajo en la imagen) mientras que sus opresores eran posicionados al lado opuesto, en el lugar del *hurin* (1988; 1992, 14-31). Esta sutil organización composicional de las ilustraciones solidificaron aún más la polémica de Guaman Poma, de que la humanidad de los indígenas andinos validaba su derecho a la autonomía.<sup>28</sup>

*El Camino del cielo e infierno* mantiene un formato cosmológico similar, pero en vez de corresponder a las mecánicas internas de la imagen, como vemos en las ilustraciones de Guaman Poma, la ubicación del *hanan* y el *hurin* son determinados por el espacio arquitectónico. El mural de la entrada está de manera indisoluble conectado con la arquitectura de la iglesia, precisando una conexión corporal con la imagen distinta al proceso visual orientado a observar una página de manuscrito. Cuando los feligreses estaban frente al mural o pasaban bajo el cuando salían de la iglesia, el componente principal de este, aquel que representaba el camino al cielo, estaría ubicado a su derecha, y el *hurin* más débil y subordinado quedaría a su izquierda. El cuerpo humano era una importante metáfora para expresar estos conceptos de espacio.<sup>29</sup> Si entendemos la comprensión de los murales en los Andes colonial como una experiencia personificada por el movimiento a través del espacio arquitectural, entonces esta curiosa forma de ubicar el cielo y el infierno comienza a tener un importante significado. Los murales de los Andes y de toda América ofrecían imágenes alegóricas y persuasivas para fortalecer el compromiso personal de cada uno con la fe. Los dos caminos hacían que el espectador se imaginara a si mismo caminando dentro de la composición, experimentando las vicisitudes de cada ruta. La composición fomentaba una conexión personal con la escena, orientando la experiencia del espectador hacia las figuras que atravesaban los dos caminos. El espectador, ubicándose con respeto hacia las figuras en los caminos, dando la espalda, habría interpretado el *hurin* y el *hanan* en relación a su punto de entrada a la escena, en vez de la posición de Cristo, frente al espectador desde encima de la puerta. En efecto, los feligreses indígenas habrían reconocido que el cielo residía en el sector del *hanan* en su universo, enfatizado aún más por la traducción del Quechua del cielo como *hanacpacha*, o «mundo superior», mientras que el infierno estaría en el sector del *hurin* a mano izquierda, dándole el término apropiado de *hurinpacha* o *ucupacha*, que se traduce como el inframundo o el mundo inferior. Esta convergencia de los caminos de peregrinaje incas y cristianos es mejor resumida por los padres del siglo diecisiete que tradujeron el *camino del cielo* en quechua. El término *hanaccpachaman ñan* comprende los conceptos del *hanan*, el componente cosmológico dominante; *pacha*, el mundo; y *capac ñan* como el camino real del Inca (véase Ávila 1648, 174).

En otras palabras, estas referencias pictóricas estaban insertadas en el mismo lenguaje empleado para el proceso de evangelización, creando una tensión productiva entre el lenguaje y la imagen, y a la vez construía recuerdos colectivos con el pasado inca.

Otra modificación importante a la litografía se puede encontrar en la representación del portal de la entrada a la Jerusalén celestial. En la litografía, la entrada arqueada es alta y ancha, representada como un arco rústico bajo el cual, un grupo de ángeles está de pie, bañado con los rayos del sol. El portal de la entrada en la versión del mural se ve muy diferente, en proporción al resto de la fachada, el arco es pequeño. Mientras que el arco en la litografía aparece abierto, la entrada del mural es representada con las puertas cerradas. De hecho, el portal tiene una semejanza a los portales pintados que conducen al bautisterio y al balcón del coro, ambos consisten en una entrada arqueada, flanqueada por columnas y coronada por un pesado entablamento. Pero parece ser que la fuente visual más cercana a la puerta representada en el mural, se puede encontrar en la entrada a la misma iglesia de Andahuaylillas ([Figura 7](#)). El entablamiento y las columnas representadas en el mural recuerdan la pintura blanca revistiendo la entrada, la que a su vez está decorada con pintura del mural. La astuta auto-referencia en juego, es intensificada por la cercana correspondencia entre la puerta de madera del mural y la de la iglesia.



**Figura 7** Entrada de la iglesia de Andahuaylillas en detalle. Fotografía de la autora.

La representación de una puerta bien cerrada hacia el camino de la salvación, no debería verse como una mera idiosincrasia. Al contrario, las referencias como esta abundan en la literatura contemporánea de la región de los Andes. Por ejemplo, Francisco de Ávila declara en las primeras líneas de su sermón para el primer viernes de Lent:

La puerta al cielo es recta y estrecha, al igual que el camino que la lleva a ella, y a la que muy pocos logran llegar. ¿Sabes que tan estrecha es? Escucha. Si viniste a esta iglesia, y viste que la entrada no era lo suficientemente grande como para que entrara un niño pequeño, y que el camino a ella estaba lleno de espinas, ¿no te daría miedo llegar hasta esa entrada? Y a pesar de que ya has visto esto, y si aún sigues motivado, y dices: llegaré ahí de todas formas: ¿Cómo lo harás? Al ser fuerte, perseverante, encontrar las espinas aunque te pinchen, desnudarte de tus ropas para que no te impidan entrar en esa puerta tan pequeña; esto es lo que tienes que hacer antes, si no lo haces, no entrarás.<sup>30</sup>

Los indígenas andinos eran advertidos de no poder entrar al cielo si no seguían el ejemplo de fe de Cristo y sus virtudes. A la luz de las ansiedades por la efectividad del esfuerzo de la evangelización en el siglo diecisiete, un gran sentido de urgencia acompañaba el uso de iconografía forzosa para detallar el viaje para convertirse en un verdadero cristiano. Además, es probable que el individuo que está de pie en la puerta sosteniendo una llave en la mano derecha sea San Pedro apóstol, el santo patrón de Andahuaylillas. Su figura no está incluida en la litografía, lo que enfatizó los esfuerzos hechos para infundir a la imagen con elementos locales que se pudieran reconocer. Como el cabecilla universal de la iglesia, San Pedro porta las llaves al reino de los cielos, como se expresa en el pasaje de Mateo 16:18-19: «Yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré Mi iglesia; y las Puertas del Hades (los poderes de la muerte) no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos; y lo que ates en la tierra, será atado en los cielos; y lo que desates en la tierra, será desatado en los cielos». Esta combinación de Andahuaylillas y el reino de los cielos le proporcionó a los feligreses el mensaje implícito de que la iglesia de su propia comunidad, era una nueva Jerusalén en suelo andino. El acto de entrar y salir de la iglesia dejaba a la congregación con un recuerdo palpable del peregrinaje espiritual necesario para alcanzar la salvación (este se podía comprender dentro de los parámetros inmediatos de su existencia, en vez de ser un lugar imaginado o visualizado).

Ciertas incongruencias entre la litografía y el mural elucidados anteriormente, indican que los pintores del mural tuvieron que adaptar su composición para ajustarlo a las necesidades de su distrito local. Otras descontinuaciones entre la litografía y el mural, sin embargo, podrían revelar fuentes adicionales que jugaron un papel en su comienzo. La escena del festín representada debajo del camino al cielo presenta una impresionante diferencia en la configuración de los personajes y los alimentos de los que se ven en la litografía. En el mural, la mesa está inclinada hacia adelante para revelar la vasta variedad de objetos culinarios que están disfrutando los participantes del festín. Teniendo poca semejanza con la mesa cuadrada de la litografía, la mesa del mural toma una forma amorfa para poder revelar cada alimento, bebida y utensilio. Podemos identificar fácilmente manzanas, un plato de pescado, un pastel redondo o una pieza de pan, y lo que parece ser una tarta de fruta, intercalados con un fino vaso de vidrio, tenedores y cuchillos. Y tal vez lo más interesante, la representación de un *curaca* colonial, o gobernante local, adornado con un atuendo al estilo inca, atravesando las aguas del infierno, junto con otras figuras realizando actos de rituales andinos, lo cual no es igual a la litografía original. Entonces, ¿cómo podemos explicar estos extraños detalles de composición? Y más aún, ¿qué era tan importante en esta imagen para que ocupara una posición tan prominente en la iglesia de Andahuaylillas?

### El auto-sacramento en los Andes

Una examinación al rol que desempeñaba el teatro en los Andes colonial podría ser de utilidad para responder a estas preguntas, funcionando como otro punto de acceso para interpretar los murales de Andahuaylillas. Las artes dramáticas se desarrollaron rápidamente durante el virreinato del Perú; la actividad dramatúrgica fue documentada en los primeros quince años de la conquista española. Una de las primeras representaciones teatrales en los Andes fue una obra medieval de misterio que tuvo lugar el 6 de junio de 1548, en la catedral del Cuzco (Lohmann Villena 1945, 7). Las *comedias* y los *autos* eran las formas de teatro más populares practicadas en el Perú colonial. La institucionalización del teatro está fundamentada por la evidencia de fundaciones de *corrales de comedias* y por el desarrollo de gremios de teatro (*ibid*, 15-25). La llegada de los jesuitas en el año 1568 también ayudó a estimular la actividad teatral durante el virreinato. De acuerdo a Guillermo Lohmann Villena, los jesuitas promulgaron a través de sus *colegios* una forma escolástica del teatro, en la cual los estudiantes actuaban los guiones como tragedias o diálogos con el fin de traer a la vida a sus estudios (*ibid*, 22).

Las danzas, las procesiones y los rituales de peregrinaje eran modos vitales de las representaciones incas que tenían una importancia crítica en las exposiciones de identidad cívica, tales exposiciones le permitieron a los individuos preservar y propagar historias y mitos fundacionales. Las expresiones creativas públicas pre-hispánicas hicieron contacto con las expresiones dramáticas españolas para producir una gran variedad de manifestaciones teatrales coloniales. Las obras europeas a menudo eran traducidas y representadas en el Quechua o el Aymará con el fin de fomentar la participación indígena en los dramas religiosos (Beyersdorff 1997, 2006; Gisbert 2001, 237–54). Los miembros de la élite indígena usaban máscaras de ancestros reales incas durante las representaciones del Corpus Christi (Dean 1999), y en algunos casos, pistas de la resistencia cultural indígena pueden ser encontradas en los textos dramáticos del período colonial (Chang-Rodríguez 1999). Como los murales y otras formas de arte visual, el teatro religioso español, a menudo traducido para las poblaciones locales, sirvió como una importante herramienta para la evangelización indígena andina (Vargas Ugarte 1943; Beyersdorff 1988, 1997; Itier 2000; Millones 2012).

Una de las formas de la práctica teatral española tenía una importancia particular en los Andes. El *auto-sacramento* es una obra alegórica de un solo acto representada en conjunto con el Corpus Christi para celebrar el sacramento de la eucaristía. Los *autos* a menudo tenían que ver con la lucha del hombre contra los placeres mundanos para poder obtener una conciencia espiritual mayor. Como el historiador teatral Malveena McKendrick anota:

Calderón los definió como «sermones en verso», lo que significa teología traducida en ideas representables [...]. Los *autos* eran lecciones con las cuales las doctrinas de las creencias católicas eran explicadas y reafirmadas en un esfuerzo por hacer un entendimiento más profundo sobre ellas, y también eran un acto de fe y devoción en que los enemigos de dios (los protestantes y los musulmanes) y sus métodos eran confundidos simbólicamente. (1989, 244).

La tradición disfrutó de una larga carrera en España, llegando a su máxima popularidad a mitad del siglo diecisiete con el ascenso de la edad dorada del dramaturgo español Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca.<sup>31</sup> Los *autos* llegaron a Perú a través de un número de diferentes canales en el siglo dieciséis y diecisiete. Las copias de obras impresas llegaron desde Sevilla, incluidas dentro de enormes cargamentos de libros a la América colonial. La documentación de estos intercambios comerciales están

disponibles en la forma de inventarios de biblioteca (e.g., Hampe-Martínez 1993), y manifiestos de abordo (Rueda Ramírez 2005). Las obras también llegaron a los Andes por agentes humanos; misioneros y oficiales burocráticos habrían traído copias de textos importantes desde España para utilizarlos en los esfuerzos de evangelización, o para mero uso personal.

El género del *auto-sacramento* en el teatro fue ampliamente diseminado en el Perú, y era visto como un importante componente en la celebración del Corpus Christi. En el año de 1563, los *autos* fueron incorporados en las festividades del Corpus Christi en Lima (Lohmann Villena 1945, 17; Rodríguez Garrido 2008, 28-29), y se hicieron parte de las celebraciones del Cuzco en el siglo diecisiete. Los *autos* eran representados al aire libre en los claustros de la iglesia para permitir que pudieran apreciarse en masa desde la plaza contigua. Más aún, sus representaciones en espacios exteriores resonaban con las formas indígenas del espectáculo, las cuales eran llevadas a cabo al aire libre durante la era pre-colombina (Véase, por ejemplo, Beyersdorff 1997; Gisbert 2001, 237-54; Moore 2005, 123-73). En el Cuzco, los *autos* y las *comedias* fueron infundidos con un renovado vigor con el nombramiento de don Nicolás de Mendoza Carvajal como el *corregidor* (magistrado) en el año 1620 (Esquivel y Navia [ca. 1749], 1980, 39). A menudo a Mendoza se le acuñaba el término de «corregidor de las comedias» pues había encontrado que la calidad de las celebraciones del Corpus Christi se habían deteriorado, y necesitaban participación obligatoria por parte de los feligreses y los gremios de las danzas y las actuaciones (Baker 2008, 39).

### *El peregrino de José de Valdivieso*

Fue dentro de este contexto de renovado fervor teatral cuando el *auto* entró bajo consideración a la escenas de los Andes colonial. José de Valdivieso (c.1560?-1638), un dramaturgo que fue traído desde Toledo, España, disfrutó de una prolífica carrera escribiendo *autos* y *comedias* durante el siglo diecisiete.<sup>32</sup> Él escribió diecisiete *autos* que aún sobreviven, algunos de ellos viajaron más allá de Toledo y Madrid, en dónde el pasó la mayor parte de su carrera. Yo quiero atraer la atención a uno de sus *autos* menos estudiados, titulado: *El peregrino*. *El peregrino* fue publicado en Toledo en el año 1622, y llegó a Perú al año siguiente, en donde fue representado para inaugurar el nuevo santuario consagrado de nuestra señora de Cocharcas, una importante devoción mariana ubicada en la región de Apurímac al sur de los Andes (Lohmann Villena 1945, 153).<sup>33</sup> El *auto* fue representado en el claustro del santuario de Cocharcas el 10 de septiembre de 1623, al cual asistieron doce padres de las áreas circundantes, junto a los *corregidores* de Andahuayllas y Vilcashuamán, sin mencionar a los miles de peregrinos que viajaron a Cocharcas desde pueblos lejanos para presentar sus respetos.

Un número de escuelas de pintura en el Cuzco ilustraron el peregrinaje realizado a Cochacra en este afortunado día, y todos ellos pintaron a la izquierda de la virgen una clara ilustración del santuario y del claustro rodeándolo.<sup>34</sup> Podemos imaginarnos entonces el lugar donde fue representado *El peregrino* dentro del contexto de la iglesia y el paisaje.

*El peregrino* es la alegoría de la lucha de un hombre por renunciar a los placeres mundanos y elegir la senda de dios. En la primera escena de *El peregrino*, el peregrino intenta escapar de las garras de la personificación de la Madre Tierra, en su típico disfraz de una anciana decorada con una guirnalda de flores y follaje, además de una corona mural. Él le dice a la anciana que debe dejarla, para así poder alcanzar la sagrada tierra del cielo. En un intercambio espiritual, la Madre Tierra le suplica al peregrino, «Hijo mio, ¿es que no te doy yo vida?» A lo que él responde, «Madre, a la eternidad yo voy», y en un párrafo posterior, él continua diciendo: «Todo lo que me has dado, te lo debo regresar. Dame pan y el dolor entre espinas y cardos, compradas al precio de la ira y de las gotas de sudor» (Arias y Arias y Piluso 1975, 388 [líneas 14-15, 49-52]).<sup>35</sup> A pesar de que la Madre Tierra esta rehacia por la partida del peregrino, ella le desea suerte en su viaje. Cuando al fin él logra irse, el peregrino cae en un profundo sueño. En su sueño, el peregrino encuentra dos caminos: uno que conduce hacia la Jerusalén celestial, y el otro que conduce hacia el infierno. El peregrino es guiado por la personificación de la Verdad, pero también se encuentra con Delicia, Falsedad y Lucifer, quienes intentan descarrilarlo de su viaje hacia la rectitud para llevarlo hacia el reino del vicio. Cuando tomamos en consideración la descripción de la escena que se nos presenta en el póster publicitario, las similitudes con el mural de la entrada de Andahuaylillas son impresionantes. La escena de apertura de la obra contiene las siguientes direcciones de escenario:

Dos caminos descenderán de los carros, tal como puentes levantados.  
 Uno será ancho y lleno de flores y hierbas, y festividades: y se podrá oír música, y ahí habrá una boca hacia el infierno. El otro camino será muy estrecho, y lleno de zarzas, cardos y espinas, cruces, cráneos, etc. Y se podrá oír música... (Arias y Arias and Piluso 1975, 387)<sup>36</sup>

Los *carros*<sup>37</sup> o carretillas, de los cuales los dos caminos descienden, podrían representar los palacios del cielo y el infierno que vemos en el mural de la entrada. La detallada descripción del estrecho camino de la virtud visto como «lleno de zarzas, cardos y espinas» recuerda la decoración del camino en la imagen del mural en contraste a la imagen del camino desnudo de la litografía. El peregrino se queja de las espinas que le clavan los pies en varias ocasiones durante la obra. En una escena en la que él es acompañado por la Verdad, el peregrino exclama: «¡Ay! Una espina muy dura se me ha clavado en el pie», a lo que Verdad responde: «La espina de la muerte siempre ha sido beneficiosa» (Arias y Arias y Piluso 1975, 397, [líneas 413-15]).

El historiador teatral Ricardo Arias interpreta el pinchazo de la espina en el pie del peregrino como un símbolo de pecado y muerte, destacando la depravación de los deseos terrenales (Arias 1992, 154). La referencia a las espinas que están esparcidas por el camino del cielo en la descripción del escenario, como también sus frecuentes alusiones en el texto de la obra, podrían dar cuenta de su prominente presencia en el mural de Andahuayllas.

Generalmente la obra toca temas que eran de especial interés para los oficiales religiosos del siglo diecisiete que trabajaban con las poblaciones Andinas. En un contexto peruano, el rechazo del peregrino al reino de la tierra también podía ser interpretado como el rechazo a la Pachamama, la madre tierra Andina a la que los indígenas le entregaban ofrendas y respeto. El concepto pagano europeo de la madre tierra, paralela a la Pachamama, consistía en una deidad femenina terrenal. Ella tradicionalmente sostenía un báculo con estrellas en cada punta, lo que simbolizaba el eje del mundo. Las religiones pre-colombinas andinas percibían de forma similar a la tierra como algo que estaba infundida con una deidad, y el punto de acceso para comunicarse con los ancestros y el mundo sobrenatural. Los Andinos veneraban a las deidades terrenales tales como las montañas, piedras, colinas, y otras características del paisaje natural. Los estudiosos han comentado sobre la fusión de la virgen María y su combinación con la Pachamama en la práctica religiosa y las representaciones visuales de la virgen (Véase Gisbert 2004; Damian 1995). Ejemplos sutiles del sincretismo religioso entre las creencias andinas y el catolicismo eran generalmente tolerados, pero las autoridades religiosas se oponían rotundamente a los rituales orientados a la expresión de la adoración al mundo natural. Los padres a menudo reprochaban a los indígenas andinos por venerar a la Pachamama en sus sermones y sus textos religiosos. Por ejemplo, Fernando de Avendaño incluyó a la Pachamama en una exhaustiva lista de lo que eran falsos dioses venerados por los andinos:

El primero [mandamiento] dice que debes adorar, y honrar al verdadero dios, que solo es uno, y que no debes adorar ni poseer a ningún otro dios, ni ídolos, ni *huacas*... ni debes hablar al sol, o los truenos, o a la Pachamama, pidiéndole que te de ganado, o maíz, o salud, o que te libere <sup>38</sup> del trabajo, o que te cure las enfermedades. (Avendaño 1648, 29r–v)

En este caso, los paganos europeos y los indígenas andinos compartían las mismas concepciones de la madre tierra como un espacio discursivo y una creencia del «pasado» a la que uno debe repudiar para embarcarse en el viaje de convertirse en un verdadero cristiano. <sup>39</sup>

Además, la escena en la que el peregrino cae en un estado de ensueño no se abría perdido ni con los feligreses indígenas ni con los eclesiásticos del siglo diecisiete en la región. Los sueños y los que tenían la cualidad de profesar, inspiraron una gran preocupación entre los padres que trabajaban en las comunidades andinas por su potenciales asociaciones con la idolatría (Véase Mannheim 1987); de hecho, al frente de estos debates estaba Juan Pérez Bocanegra en persona, quién escribió extensamente sobre los sueños en su *Ritual formulario*. Él dedicó una buena parte del manual a las preguntas de confesión que eran usadas para disuadir a los Andinos de las prácticas de la adivinación con los sueños que eran tratadas en manuales antiguos, pero que habían sido poco estudiadas (barnes 1992, 75-77). Las preguntas de Pérez Bocanegra referentes a los sueños demostraron una entusiasta conciencia a la particularidad del mundo de los sueños andinos. Él produjo un total de 128 preguntas de confesión relacionadas a los sueños, de las cuales yo reproduczo unas cuantas que seleccioné:

¿Cuando estás soñando, cruzas un puente para escapar de cierta persona?

Cuando ves halcones o buitres (en tus sueños), ¿dices que vas a tener un hijo? O si eres mujer, ¿tendrás que dar a luz a un hijo?

Si ves en tus sueños a la luna o el sol, ¿dices que algún familiar va a morir?

Si ves en tus sueños a una persona cubierta con una manta, ¿quiere decir que vas a morir?

Todo lo que se sueña, y lo que tu sueñas, ¿ya te tiene acostumbrado a creer y decir que es la verdad? Dime, ¿qué es lo que dices sobre tus sueños cuando despiertas? (1631, 147 [127])<sup>40</sup>

Alonso de la Peña y Montenegro, quienes sirvieron como arzobispos del Quito desde los años 1635 al 1687, escribieron un manual para los padres que trabajaban con los feligreses indígenas, en el cual ellos identifican tres tipos de sueños:

Es muy común entre los indios creer en los sueños y predecir el futuro interpretándolos, una forma de interpretación que acostumbran utilizar [...] algunos sueños se presentan de forma natural, mientras que otros son causados por pensamientos que han surgido durante el día, o por mera propensión del cuerpo, es en este caso donde se le puede dar crédito a los sueños, con el fin de conservar la salud del cuerpo, o por temor a una enfermedad, si uno de ellos soñó con fuego, se puede conjeturar de que este sufre de un gran humor colérico [...]. Otros tipos de sueños son los que provienen de dios, tal como los de Gedeón, Daniel, Jacobo, Nabucodonosor, José, entre otros; y cuando estos sueños muestran alguna señal incuestionable, se puede concluir que estos sueños fueron causados por obra de dios [...]. La última categoría corresponde a los sueños enviados por el diablo, los que estimulan las fantasías de los hombres [...] estos representan un gran pecado, y pertenecen a las supersticiones de la interpretación de los sueños. 1668, 200) <sup>41</sup>

Empezando con el trabajo de José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590), Peña y Montenegro, junto a Pérez Bocanegra, reconocían la importancia de mantener alejados a los indios del tercer tipo de sueño inspirado por el demonio. Mientras que no erradicaban la interpretación de los sueños por completo, estas autoridades religiosas abogaban por los sueños divinos, los cuales servían como medios para acercarse a dios. La temática de los sueños presentada en *El peregrino* habría sido por consiguiente, apropiada para la audiencia de Andahuayllillas, quienes tenían presuntos desenfrenos con la adivinación de los sueños, cuando se veían como una amenaza a su compromiso con la fe católica.

La escena del banquete del mural se podría comprender mejor si la consideramos a la luz del *auto* de Valdivieso, en donde el tema de los festines servían como marcos cruciales. La obra contiene dos escenas de festines: En la primera, el peregrino asiste a un banquete servido por Delicia y Falsedad quienes celebran una falsa eucaristía; y en la segunda, el peregrino celebra el festín de Verdad en el día del Corpus, al cual asisten San Pedro, San Juan el evangelista y San Jaime. *El peregrino* sin duda puede ayudar a resolver la descoyuntura entre la salvaje escena del banquete representada en la litografía de Hieronymus Wierix y su contraparte festiva pintada. El banquete en el mural presenta una copa ornamentada sobre la mesa, la cual podría representar el santo cáliz lleno de vino del Corpus Christi representando la sangre de Cristo. El pan sobre la mesa completa el milagro de la transmutación, por lo cual el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo.

La decoración de la escena del banquete puede por consiguiente, ser interpretada no solo como la aseveración de la licencia artística, sino como la acomodación visual del tema de la obra. A la luz de las reformas de Nicolás de Mendoza Carvajal del año 1620, la representación de los *autos* del Corpus Christi y su glorificación en su forma pintada habría marcado Andahuayllas como una parroquia admirable dentro de la diócesis del Cuzco.

Las pequeñas estampillas de los idólatras andinos cruzando las aguas del infierno también demuestran la performatividad del mural. Tres figuras apenas visibles están sentadas en un bote conducido por un demonio que navegan por la boca del infierno ([Figura 8](#)). La figura central viste un *uncu* o túnica al estilo inca, adornado con un collar que muestra un diseño de ajedrez, tales trajes de gala habrían sido vestidos por los *curacas* o los líderes indígenas durante el período colonial, en ocasiones ceremoniales. Otras figuras indígenas están bebiendo un líquido de unos recipientes al estilo inca llamados *urpu*, probablemente llenos de *chicha*, un tipo de cerveza a base de maíz usada en los rituales incas. Aunque tales personajes no habrían sido representados en los *autos* españoles, estos individuos habrían sido representados por actores secundarios durante la obra de *El peregrino* en un contexto andino, donde habrían servido como sustitutos culturales específicos para la maldad y la idolatría. Las procesiones del Corpus Christi y las representaciones teatrales en los Andes incorporaban frecuentemente actores vestidos con atuendos incas, tomando el papel de los infieles «los otros» que era común que lo ocuparan los moros en los escenarios ibéricos. Estas similitudes sugieren que los murales de Andahuayllas y las representaciones asociadas habrían establecido un importante precedente para las celebraciones del Corpus Christi, que se documentaron en una serie de pinturas producidas alrededor del año 1680 que muestran a los nobles andinos engalanados con atuendos incas (Véase Dean 1999).



**Figura 8** *Camino del infierno*, en detalle, ca. 1626. Fotografía de la autora.

Por último, la combinación del portal y la Jerusalén celestial con la entrada de la Andahuaylillas misma, gana mucha más importancia si la consideramos en un contexto teatral. Las representaciones de los *autos* y las *comedias* eran llevadas a cabo en el claustro de las iglesias durante el período colonial; por ejemplo, existe una extensa documentación sobre las puestas en escena de los *autos* en el claustro de la iglesia de San Francisco en Lima (Rodríguez Garrido 2008, 28-37). La representación de *El peregrino* en Cocharcas el año 1623, también fue puesto en escena y actuado en el claustro del santuario recientemente consagrado para permitir una masiva audiencia compuesta por los peregrinos que habían ido a honrar a la virgen. No existe ninguna documentación concerniente a la representación de *El peregrino* en Andahuaylillas. Sin embargo, varias pistas externas indican que este no fue el caso. La representación del *auto* en el pueblo de Cocharcas al mismo tiempo en que el mural fue pintado, indican que el grupo ambulante teatral habría realizado esta obra cuando iban en ruta desde el Cuzco a Cocharcas.

Además, las similitudes del mural con varios aspectos de la obra de Valdivieso nos provee de evidencia pictórica de su presencia en Andahuaylillas. Y si nos tomamos un momento para reconsiderar la sutil elección del diseño de la entrada a la Jerusalén celestial para que calzara con la entrada de Andahuaylillas, entonces nos podemos imaginar a la iglesia como un enorme escenario puesto en el claustro. La conexión del mural con la litografía de Wierix y la obra de Valdivieso, lo conecta y a la vez refuerza las esferas de evangelización en los Andes colonial en lo visual y las artes teatrales. La examinación de un mural, una litografía, y una obra han demostrado los inesperados métodos en que la cultura visual y las representaciones teatrales se unen para producir una nueva epistemología colonial.

El mural de la entrada de Andahuaylillas sirve como uno de los primeros ejemplos del papel que desempeñaban los murales coloniales en la localización de la doctrina católica. *El Camino del cielo e infierno* demuestra una interacción dinámica de lo móvil y lo inmóvil; de lo liminal y lo permanente, la efímera naturaleza de los grabados y los textos se reconstituye en una imagen indeleble y más grande que la vida, infundida en un espacio arquitectónico sagrado. A diferencia de las pinturas y otros medios móviles del medio artístico, los murales poseen un innegable «peso», como las imágenes que están vinculadas a las paredes de las iglesias, como tal, el mural de Andahuaylillas demandaba ser observado por los miembros de la comunidad que se lo encontraban tanto visual como físicamente, cada vez que salían de la iglesia.

*El Camino del cielo e infierno* significaba mucho más que una mera lectura formal. Las nociones españolas y andinas sobre el peregrinaje y el cruce divino, se reunían y enfrentaban en el mural de la entrada, otorgándole una pluralidad de significados. Desde su combinación con el *capac ñan* y los *tambos* incas hasta su dimensión representativa como trasfondo para las peregrinaciones espirituales de un joven peregrino, los caminos del cielo y el infierno se transformaron en caminos palpables cuyos significados se extienden más allá de sus parámetros físicos de la imagen. Como una imagen que cristaliza los fluidos conceptos del movimiento y el paso, el mural de Andahuaylillas sirve como un importante medio para visualizar los subsecuentes movimientos metafísicos del cuerpo en la vida después de la muerte. Un enfoque interdisciplinario al mural que se puede sacar de las fuentes literarias, teatrales, religiosas y antropológicas demuestra que se pueden hacer avances empleando los registros visuales como punto de partida para descubrir los sutiles intercambios entre los andinos y españoles en el Perú colonial. Este caso de estudio también indica el papel que desempeña el mural en la articulación de la historia, sirviendo no solo como la imitación de una litografía europea, sino también como un sofisticado documento visual para comunicar ideas sobre la liminalidad, muerte, y las continuas tensiones entre el catolicismo y las creencias andinas durante el tumultuoso momento histórico de su comienzo.

## Agradecimientos

Le agradezco a Eloise Quiñones Keber, James Saslow, Tom Cummins, Raquel Chang-Rodríguez, Jeremy James George, Miguel Arisa, Renee McGarry, y CLAR's dos críticos anónimos, junto con Kris Lane, por sus invaluables comentarios durante las primeras etapas de este artículo. Me gustaría agradecerle también a Elizabeth Kuon Arce, el padre Oscar Morelli, Mario Castillo Centeno, Donato Armado, y a Diana Castillo del Cuzco por facilitar mi investigación en Andahuaylillas. Esta investigación fue posible gracias a la beca de investigación de Helen Watson Buckner Memorial de la biblioteca de John Carter Brown, y a una tesis patrocinada por el centro de graduados de la Universidad de Nueva York.

ANANDA COHEN SUAREZ recibió su doctorado de parte del centro de graduados (CUNY) y en la actualidad es una asistente de profesor en el departamento de historia de las artes y los estudios visuales en Cornell University. Ella es la co-autora junto a Jeremy James George, del texto *Handbook to Life in the Inca World* (2011). Ahora ella está trabajando en un estudio monográfico titulado provisionalmente como: “*Local Cosmopolitanisms: Mural Painting and Social Meaning in Colonial Peru.*”

## Notas

<sup>1</sup> La literatura sobre la centralidad de la expresión oral y visual en los Andes colonial es vasta. Veáse por ejemplo, los ensayos contenidos en Adorno 1982, y Boone y Mignolo 1994, como también Dean 2010, y Cummins y Mannheim 2012.

<sup>2</sup> Para una discusión más completa sobre los murales religiosos pintados en la Sudamérica española, véase: Macera 1975, y 1993; Mesa y Gisbert 1982; Flores Ochoa, Kuon Arce, y Samanez Argumedo 1993; Vallín Magaña 1995 y 1998; Jemio Salinas 1998; y Cohen 2012.

<sup>3</sup> La iglesia de Andahuaylillas ha recibido atención sustancial de parte de los investigadores por su excepcional mérito artístico. También se mantiene como una las iglesias mejor preservadas después del terremoto del Cuzco de 1650, proporcionándonos un vistazo a las tradiciones artísticas del Cuzco de la primera etapa del siglo diecisiete. Véase Kelemen 1951a, 174–75 y 1951b; Kubler y Soria 1959, 322–23; Macera 1975, 71–72; Mesa y Gisbert 1982, 237–38; Flores Ochoa, Kuon Arce, y Samanez Argumedo 1993, 66, 138–42; Macera 1993, 33–34, 67–71; MacCormack 1998.

<sup>4</sup> Véase Vallín Magaña (1995) y Cohen (2012, 58–61) para más discusión sobre el uso de trabajadores indígenas en la producción de los programas de grandes murales. Este artículo forma parte de un proyecto mayor concerniente a mi tesis doctoral, “*Mural Painting and Social Change in the Colonial Andes, 1626–1830,*” el cual está siendo preparado como un manuscrito cuyo título provisional es “*Local Cosmopolitanisms: Mural Painting and Social Meaning in Colonial Peru.*”

<sup>5</sup> Para mayor información sobre la campaña de reubicamiento de Toledo, véase Mumford 2012.

<sup>6</sup> Existen diferentes variaciones del nombre del pueblo, incluyendo Antahuayla la chica, Antahuilla, y Antahuaylla. Los últimos dos a menudo eran causa de confusión, porque Andahuayllas era el nombre de una provincia y un pueblo en la región de Apurimac del sur de los Andes.

<sup>7</sup> La iglesia de Andahuayllas ha pasado por varias fases de restauración. El terremoto del Cuzco del año 1950, hizo un daño considerable a la estructura, requiriendo reparaciones inmediatas después del incidente para reforzar las tambaleantes paredes y el techo, realizadas por la corporación de fomento del Cuzco. En el año 1979, el Instituto Nacional de Cultura, con el auspicio de Copesco (Comisión Especial para supervisar el Plan Turístico Cultural PERU-UNESCO), comenzó las restauraciones a los murales y las pinturas, haciendo énfasis en el mural de la entrada de la iglesia (véase Samanez Argumedo *n.d.*). Recientemente la iglesia ha recibido fondos considerables para los proyectos de restauración de parte de *World Monuments Fund* en un esfuerzo para combatir los deteriorantes efectos de las malas reparaciones hechas durante las décadas pasadas. Véase <<http://www.wmf.org/project/san-pedro-ap%C3%BCC3%B3stol-de-andahuayllas-church>>.

Las restauraciones se completaron en el año 2012, y el padre planea abrir un museo local para exhibir algunas de las esculturas recién restauradas, platería, y pinturas en lienzo.

<sup>8</sup> El texto seminal de Samuel C. Chews (1962) aún se mantiene como uno de los estudios más acreditados sobre la iconografía del arte del peregrinaje en Europa. Para información general sobre el tema de los caminos en los escenarios teatrales, véase Brockett y Hildy 2003, 91-92; y para información sobre la importancia de este tema en los escenarios de las obras españolas, véase Shoemaker 1973.

<sup>9</sup> Teresa Gisbert establece un punto sobresaliente en los estudios de 1980 y 1990 sobre la influencia de los conceptos medievales religiosos y los modelos artísticos en el arte de los Andes colonial que fue hecho a un lado por la arremetida de las recientes publicaciones centradas en las cualidades barrocas de las pinturas y la arquitectura andina. Los temas sobre la *postritería* (las últimas cuatro cosas), con imágenes del infierno y los demonios aterradora mente detalladas habrían caído en decadencia en favor de las obras europeas, en cambio, habrían obtenido una gran fama en los Andes colonial por los siguientes dos siglos (Gisbert 2001, 101-16; véase también Stastny 1994).

<sup>10</sup> El título completo del texto es *Ritual formulario e institución de curas, para administrar a los naturales de este reyno de los santos sacramentos del baptismo, confirmación, eucaristía, y viatico, penitencia, extremaunción, y matrimonio, con aduertencias muy necesarias.*

<sup>11</sup> Una inspección de las licencias entregadas al principio del libro revela que a solo dos individuos se les concedió la licencia del *Ritual formulario* en el año 1622: Don Lorenzo Pérez de Grado, obispo del Cuzco, el 26 de octubre, y al maestro Fray Luys Corneio (Luis Cornejo) el 22 de noviembre. Las otras cuatro licencias fueron entregadas entre 1626 y 1628. Esto sugiere que Pérez Bocanegra no habría podido reunir los fondos suficientes en el año 1622, y buscó licencias adicionales en los años subsecuentes. De las trece copias conocidas del libro ubicadas en las bibliotecas públicas, solo un puñado contiene una hoja adicional con las licencias de Fernando de Avendaño y el Ordinario, ambos datan del año 1631. Kenneth Ward, el curador de los libros de América latina en la biblioteca John Carter Brown, sugiere que habrían existido dos ediciones del libro, con la versión que contiene las licencias de Avendaño y el Ordinario comprendiendo la segunda edición (comunicación personal, agosto de 2010).

<sup>12</sup> Para más información, véase Mannheim 1991, 250-51n17.

<sup>13</sup> Una escaramuza entre los Jesuitas y el clérigo secular alegando derechos jurídicos sobre Andahuayllas explica la inestable posición de Pérez Bocanegra de los años 1620 a 1630. En el año 1621, el rey de España, siguiendo la sugerencia del virrey Francisco de Borja, ordenó a los jesuitas tomar Andahuayllas bajo la suposición de que la convertirían en un centro de enseñanza del lenguaje quechua a los misioneros. También se creía que los jesuitas la usarían como una parada de descanso durante los

viajes desde el pueblo de Quiquijana al Cuzco, gracias a su favorable posición en la ruta. El *cabildo* secular del Cuzco intervino a favor de Pérez Bocanegra, alegando de que los jesuitas solo estaban interesados en la toma de la parroquia para poder usar a los indios de Andahuaylillas en los trabajos de sus *haciendas* en Quiquijana. Pérez Bocanegra se las arregló para demorar la presencia de los jesuitas por un par de años, pero el 31 de diciembre de 1628, Andahuaylillas quedó bajo el control jesuita por decreto real (véase Ugarte 1960, 368-69). Sin embargo, Alan Durston plantea la interrogante de si los jesuitas habrían tenido éxito en tomar la parroquia, debido a que el decreto real estaba sometido a si Pérez Bocanegra aceptaba los términos (véase Durston 2007, 339n24).

<sup>14</sup> Apenas existen dos «campos» concernientes al patrocinio de los murales. José de Mesa y Teresa Gisbert (1982, 237), basado en la erudición y las sensibilidades humanísticas de Pérez Bocanegra, discuten que él habría elegido personalmente las imágenes de los murales de la iglesia. Varios investigadores han seguido esta línea de razonamiento, incluyendo a Sabine MacCormack (1998), y Elizabeth Kuon Arce (2005). El «campo» de Vargas Ugarte atribuyó la decoración de la iglesia durante la toma de los jesuitas desde el año 1628 al 1636. Véase Vargas Ugarte 1960, 368-69; Hopkins 1983, 186-87); y Mannheim 1991, 48, aunque Mannheim ha cambiado de postura y cree que todo el programa de murales habría sido patrocinado por Pérez Bocanegra (comunicación personal).

<sup>15</sup> Le agradezco a la arquitecta Diana Castillo Cerf y al equipo de restauración de Andahuaylillas por traer este mural a mi atención.

<sup>16</sup> Tal como José de Mesa y Teresa Gisbert han demostrado ampliamente, el estilo hallmark de Riaño de figuras aplanadas y angulares con caras ovaladas y mentones en punta, se mantiene consistente en sus pinturas y murales en Andahuaylillas (Mesa y Gisbert 1975, 145-58). Su *Bautismo de Cristo*, ubicado en el bautisterio de la iglesia, está firmado y fechado al año 1626, indicando el patrocinio de Pérez Bocanegra. Por consiguiente podemos concluir que sus murales eran parte del mismo patrocinio y no estaban encargados por la orden jesuita. Por desgracia, no se conocen ningún inventario o contratos de artistas con la iglesia de Andahuaylillas que haya sobrevivido para corroborar esta atribución.

<sup>17</sup> Le agradezco al Dr. Miguel Arisa por esta traducción.

<sup>18</sup> Las referencias a los caminos se pueden encontrar en la mayoría de la literatura devota cristiana, producida entre los siglos diecisiete y dieciocho en España también. Véase 19 por ejemplo, León 1611 y Suárez de Figueroa 1738.

<sup>19</sup> «Christo Señor nuestro vino hijos mios al mundo por sola su immensa piedad, i misericordia, i siendo Dios quiso hazerse Hombre juntamente, para solo mostrarnos el camino del cielo, i como gemos de llegar a el. I esto lo hizo con obras, i palabras. Pero mirad, primero aveis de saber que el camino Real que vá derecho al cielo es vno solo, assi como antiguamente en esta tierra a auia vn camino real, que era por donde los Ingas iuan de un pueblo a otro. Pues el camino real para el cielo es amar a Dios sobre todas las cosas, i luego a nuestro proximo como a nosotros mismos.» Todas las traducciones son de mi autoría, decidí mantener la ortografía original de sus fuentes españolas.

<sup>20</sup> «No aveis visto muchas veces, quando vá vn chapeton de aquí al Cuzco, o a Potosí, que pide en el tambo vn Indio que le guie, y enseñe el camino, hasta llegar al otro tambo, porque no se pierda, y tuerça el camino, y vaya a dar en algun despeñadero, y se haga pedaços? Pues de la misma manera la Providencia de dios, dio a los hombres que caminamos desde el tambo de esta vida mortal al otro tambo de la vida inmortal, que nunca se ha de acabar esta guía, que llamamos Fé: porque está por ser donde dios nos enseña el camino verdadero, para el bien de nuestras almas, y nos enseña la verdad sin engañarnos, y errar; porque sabe mucho, y dice verdad: por eso avisa, y advierte a los hombres, que se aparten del camino que va al infierno, que es camino torcido, que vayan por el camino derecho de los Mandamientos de Dios.»

<sup>21</sup> Mónica Barnes (1992, 79) discute que la organización tripartita del universo dentro de lo viviente (*kay pacha*), el mundo superior (*hanac pacha*), y el mundo inferior/inframundo (*ucu pacha*) se podrían relacionar a los conceptos cosmológicos del renacimiento en vez de los conceptos pre-hispánicos, además le agrega un estrato adicional a la complejidad de los conceptos andinos coloniales de la vida después de la muerte.

<sup>22</sup> La relación entre las pinturas del andes colonial y las litografías europeas han recibido una amplia atención por parte de los investigadores. Algunos estudios notables incluyen a Mesa 1994, Dean 1996, Torres y Villegas 2003, y Michaud y Torres de la Pina 2009.

<sup>23</sup> Martin Soria (1956, 103) fue el primero en atribuir el mural de la entrada a una litografía de Wierix en su publicación de 1956, fechándolo a los años 1590-1600. En su publicación seminal de 1959, con George Kubler, ellos establecen una fecha más amplia a 1650 (Kubler y Soria 1959, 323). Todos los investigadores subsecuentes han apoyado esta atribución. Sin embargo, hasta la fecha ningún investigador ha reproducido esta litografía referente al mural de la entrada en ninguna publicación, ni tampoco le han dedicado alguna discusión, a excepción de unas vagas aseveraciones sobre su existencia. Los historiadores de arte José de Meza y Teresa Gisbert, al igual que Soria, le atribuyen la litografía a un «Wierix» sin especificar a qué miembro de esa familia se le involucra en la producción de la misma (Mesa y Gisbert 1982, 238). En una publicación reciente, Ramón Mujica Pinilla (2006, 45) nombra de forma correcta a la litografía, pero la atribuye incorrectamente a Johan Wierix, más que nada por guiarse en el historiador de arte John Knipping quién le atribuye la litografía a Johan Wierix (Knipping 1974, 70). En su publicación del año 1993, el historiador peruano Pablo Macera (1993, 25) se mantuvo escéptico ante la existencia de la litografía, debido al hecho de que los investigadores aludían a ella en términos vagos. Sin duda, en mi investigación inicial de este tema, comencé a dudar sobre la existencia de la litografía.

<sup>24</sup> Estoy en deuda con el Dr. Jason Lafountain, cuyos infatigables esfuerzos guiaron a identificar la elusiva litografía de Wierix durante nuestra asociación en la biblioteca John Carter Brown en el verano de 2010. También quiero agradecerle al departamento de litografías y fotografías en el museo metropolitano del arte por permitirme ver y fotografiar la litografía original.

<sup>25</sup> Se pueden hallar referencias a la litografía en Alvin 1866, 238; Mauquoy-Hendrix 1978, 198; y Hollstein 1993, 127. Me parece extraño que ninguno de los autores anteriores pudo identificar de forma correcta la inscripción como Hieronymus, dado que su autoría se puede apreciar claramente debajo de la litografía: «Hieronymus Wierix fecit et. excud.»

<sup>26</sup> También existe la posibilidad de que la litografía habría llegado a los Andes en forma de copia del reverso de la inscripción, en vez de su placa de bronce original. El hecho de que el texto se conserve apropiadamente en el mural, me hace pensar que la litografía en que los muralistas se basaron no era una copia del reverso. Tom Cummins (comunicación personal) sugirió que la inversión habría sido implementada bajo la dirección de Pérez Bocanegra en persona, para reubicar la posición del cielo y el infierno en el púlpito. Sin embargo, lo que yo intento demostrar es que la decisión de colocar los componentes del cielo y el infierno de una manera contraria al cristianismo ortodoxo fue inintencionado.

<sup>27</sup> Véase por ejemplo, Woodward 1998, 285-89; van de Guchte 1999, 163-65; y para una interesante aplicación de los conceptos cosmológicos de los recipientes incas para beber, Véase Cummins 2002, 309-19.

<sup>28</sup> Que se sepa que esta teoría ha recibido varias críticas. En particular, Valerie Fraser (1996, 280-82) le implora a los investigadores leer estas imágenes con mucho más matiz, al entender las preponderancias de lo visual sobre lo visual, tanto en el arte medieval como en el cristiano moderno. Sugerir que la organización espacial en las ilustraciones de Guaman de Poma solo se adhieren a un contexto andino, es quitarle mérito a la destreza de este autor al trabajar dentro de una tradición visual europea,

según afirma Fraser. Yo también estoy de acuerdo en que debemos tratar estas imágenes como complicadas manifestaciones del encuentro colonial, el cual espero haber logrado a través de una cuidadosa consideración de todos los múltiples mensajes incorporados en el mural de la entrada de Andahuayllas.

<sup>29</sup> Véase Classen 1993, 12-15. Algunos han advertido sobre el uso de un método tan determinante, sin embargo, las nociones del dualismo inca emergen a través de las relaciones sociales que van más allá de los parámetros conceptuales del cuerpo humano (véase en particular Ossio 1995). Mientras que la cosmología y la dualidad inca no derivan solamente del cuerpo humano, Classen establece un convincente caso para el cuerpo como un componente crítico en la articulación de los conceptos cosmológicos incas.

«La puerta del cielo su entrada es estrecha, y angosta, y el camino para llegar a aquella vida lo propio, y son muy pocos los que dan con el. No sabeis quan angosta es? Oyd. Si vos vinierais a hora a esta Iglesia, y vieraís que su puerta no era bastante para que entrase mas que vn niño pequeño, y que el camino para llegar a ella estaba sembrado de espinas, no temierais el llegar a ello? Y si aunque lo vterais assi, os animaraís, y dixerais; sin embargo he de llegar allá: Como os vbieraís para ello? Haziendoos fuerza, alentandoos, hallando las espinas aunque punzaçen, desnudandoos el vestido, para que no impida la entrada por tan pequeña puerta para poder entrar dentro; assi antais de hazer, y sin esto, no entraraís» (Avila 1648, 173).

<sup>31</sup> Existe una vasta cantidad de literatura concerniente al *auto-sacramento* en España. Por ejemplo, Véase Shergold 1967; Arias 1980; McKendrick 1989, esp. capítulo 9; y Arellano y Duarte 2003.

<sup>32</sup> Para ver el trabajo más importante de José de Valdivieso, que incluye una colección completa de sus obras y con sus respectivos comentarios, véase Arias y Arias y Piluso 1975.

<sup>33</sup> Aunque no hay evidencia segura en archivos de la llegada de las obras a las Américas, si existen manifiestos de embarco que venían de Sevilla y que contenían varios trabajos de Valdivieso que eran transportados a Quito, Nueva España y Perú. Su trabajo más popular era *Vida de San José*; entre 1605 y 1649, un total de 995 copias de este trabajo fueron enviadas a las Américas (véase Rueda Ramírez 2005, 318-19). Desafortunadamente, los títulos de los libros de cualquier autor a veces no son listados en los manifiestos, por culpa de esto puede ser que *Doze actos sacramentales y dos comedias* (la antología en la que se incluye *El peregrino*) no aparezcan en los registros. Sin embargo, con el nombre de Valdivieso en el comercio trasatlántico de libros, podemos asumir que su trabajo disfrutó una considerable presencia en el Perú del siglo diecisiete.

<sup>34</sup> Un número de investigadores han escrito sobre las once pinturas de Nuestra señora de Cocharcas. Véase Damian 1995, 57-58; y más reciente, Engel 2009.

<sup>35</sup> «Hijo, ¿yo no te la doy? / Madre, tras la eterna voy / [...] Dísteme pan de dolor / entre espinas y entre abrojos, / comprado a precio de enojos / y gotas de mi sudor.»

<sup>36</sup> «De los dos carros se descolgarán dos escalas, como puentes leuadizas. La vna será ancha, llena de flores y yeruas y galas; y arriba aurá música y vna boca de infierno. La otra escala será muy angosta y llena de zarças, abrojos y espinas, cruzes, calaberas, &c. Y arriba, música ....»

<sup>37</sup> Los *carros* eran plataformas con ruedas que se podían abrir para convertirse en un elaborado escenario para representar los *autos*, haciendo que estos se diferenciaron de los demás géneros teatrales en España. Los *carros* se ubicaban a orillas opuestas del escenario, y a menudo representaban conceptos opuestos pero complementarios, tal como la cuna y la sepultura, los mundos terrenales y celestiales, los caminos de la virtud y el infierno.

<sup>38</sup> «La primera es, que adores, y honres sobre todo al verdadero Dios, que es uno solo, y no adores, ni tengas otros dioses, ni ídolos, ni huacas [...] ni habléis al Sol, ni al trueno, o a la pachamama, pidiendo os den ganado, o maíz, o salud, o os libren de vuestros trabajos, y enfermedades» (Avendaño 1648, 29r-v).

<sup>39</sup> Para una discusión más completa sobre la importancia simbólica del pasado greco-romano en los Andes colonial, véase MacCormack 2007.

<sup>40</sup> «Quando durmiendo pasas entre sueños alguna puente, sueles dezir, que es para apartarte de alguna persona? [...] Viendo en sueño alcones, ò bueitres, dizes, que as de tener algun hijo? (y si es muger) hijo tengo de parir? [...] Si entre sueños vès el sol, ò luna, dizes, que se te à de morir algun pariente? [...] Viendo entre sueños alguna persona arreboçada con manta, sueles dezir que es señal que te as de morir? [...] Todo lo que as soñado, y sueñas, sueles creerlo, y dizes, que à de ser verdad? Dime, que §ueles dezir quando despertas acerca de lo que sueñas?»

«Mvy ordinario es entre los Indios creer en sueños, y adiuinar por ellos, del qual genero de adiuinacion vsan comunmente [...] vnos que prouien naturalmente, ò sea por auer precedido antes algun pensamiento [...] ò por la disposicion del cuerpo, y en este caso es licito dar credito a los sueños, para conseruar la salud del cuerpo, ò para temer alguna enfermedad, como si vno soñasse que veia fuego, puede conjeturar, que tiene mucho humor colérico [...]. Otros sueños ay, que prouien de Dios, como fueron los de Gedeon, Daniel, Iacob, Nabucodonosor, Ioseph, y otros; y a estos sueños, quando claramente muestran alguna cosa, concurriendo circunstancias bastantes para creer que son sueños causados de Dios [...]. Los vltimos son los sueños, que prouien del demonio, excitando la fantasia del hombre [...] es grauissimo pecado de suyo, y que pertenece a la supersticion de adiuinacion.»

## Bibliografía

- Adorno, Rolena. 1981. On pictorial language and the typology of culture in a New World chronicle. *Semiotica* 36 (1/2): 51–106.
- , ed. 1982. *From oral to written expression: Native Andean chroniclers of the early colonial period*. Syracuse: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University.
- , ed. 1992. *Guaman Poma de Ayala: The colonial art of an Andean author*. New York: Americas Society.
- . 2000. *Guaman Poma: writing and resistance in colonial Peru* [1986]. 2<sup>nd</sup> ed. Austin: University of Texas Press.
- Alvin, Louis. 1866. *Catalogue raisonné de lœuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Brussels: T. J. I. Arnold, Libraire-Éditeur.
- Arellano, Ignacio, and J. Enrique Duarte. 2003. El auto sacramental. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Arias, Ricardo. 1980. *The Spanish sacramental plays*. Boston: Twayne Publishers.
- . 1992. Reflexiones sobre *El peregrino de José de Valdivielso*. Criticón 56: 147–60.
- Arias y Arias, Ricardo, and Roberto V. Piluso. 1975. José de Valdivielso, Teatro completo. Vol. 1. Madrid: Isla.
- Avendaño, Fernando de. 1648. *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana, y la general del inca*. 2 vols. Lima: Jorge López de Herrera.
- Ávila, Francisco de. 1648. *Tratado de los euangelios*. 2 vols. Lima: Pedro de Cabrera.

- Baker, Geoffrey. 2008. *Imposing harmony: Music and society in colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- Barnes, Monica. 1992. *Catechisms and confessionarios: Distorting mirrors of Andean societies*. In *Andean cosmologies through time: Persistence and emergence*, ed. Robert V. H. Dover, Katharine E. Seibold, and John Holmes McDowell, 67–94. Bloomington: Indiana University Press.
- Beyersdorff, Margot. 1988. *La adoración de los Reyes Magos, vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- . 1997. *Historia y drama ritual en los andes bolivianos, siglos XVI–XX*. La Paz: Plural Editores.
- . 2006. Theater on the high road: Andean and Spanish scriptwriters representing the Indian. *Colonial Latin American Review* 15 (2): 161–82.  
doi:[10.1080/10609160600958629](https://doi.org/10.1080/10609160600958629)
- Boone, Elizabeth Hill, and Walter D. Mignolo, eds. 1994. *Writing without words: Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press.
- Brockett, Oscar G., and Franklin J. Hildy. 2003. *History of the theatre*. 9th ed. Boston: Allyn and Bacon.
- Calancha, Antonio de la. 1639. *Coronica moralizada del orden de San Augustin en el Peru, con sucesos egenplares en esta monarquia*. Barcelona: Pedro Lacavallería.
- Castillo Centeno, Mario, Elizabeth Kuon Arce, and César Aguirre Zamalloa. n.d. *San Pedro Apóstol de Andahuaylillas: Guía de Visita*. Cuzco: Asociación Jesús Obrero – CCAIJO.
- Chang-Rodríguez, Raquel. 1999. *Hidden messages: Representation and resistance in Andean colonial Drama*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- . 2005. *La palabra y la pluma en “Primer nueva corónica y buen gobierno”*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Charles, John. 2007. Unreliable confessions: Khipus in the colonial parish. *The Americas* 64 (1): 11–33.
- Chew, Samuel C. 1962. *The pilgrimage of life*. New Haven: Yale University Press.
- Classen, Constance. 1993. *Inca cosmology and the human body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Cohen, Ananda. 2012. Mural painting and social change in the colonial Andes, 1626–1830. Ph.D. dissertation, Graduate Center of the City University of New York.
- Cucho Dolmos, Ernesto. 2008. Juan Pérez Bocanegra, cura de Andahuaylillas y su obra (Cuzco). *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* 11: 101–39.
- Cummins, Thomas B. F. 1997. Images on objects: The object of imagery in colonial native Peru as seen through Guaman Poma’s *Nueva corónica i buen gobierno*. *Journal of the Steward Anthropological Society* 25 (1/2): 237–73.

- . 2002. *Toasts with the Inca: Andean abstraction and colonial images on Quero vessels*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cummins, Tom, and Bruce Mannheim. 2012. The river around us, the stream within us, the traces of the sun and Inka kinetics. *RES: Anthropology and Aesthetics* 59/60: 5–21.
- Damian, Carol. 1995. *The Virgin of the Andes: Art and ritual in colonial Cuzco*. Miami Beach: Grassfield Press.
- Dean, Carolyn. 1996. Copied carts: Spanish prints and colonial Peruvian paintings. *Art Bulletin* 78 (1): 98–110. doi:[10.2307/3046159](https://doi.org/10.2307/3046159)
- . 1999. *Inka bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- . 2010. *A culture of stone: Inka perspectives on rock*. Durham: Duke University Press.
- Durston, Alan. 2007. *Pastoral Quechua: The history of Christian translation in colonial Peru, 1550–1650*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Engel, Emily A. 2009. Visualizing a colonial Peruvian community in the eighteenth-century paintings of Our Lady of Cocharcas. *Religion and the Arts* 13 (3): 299–339. doi:[10.1163/156852909X460438](https://doi.org/10.1163/156852909X460438)
- Esquivel y Navia, Diego de. 1980. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* [ca. 1749]. Ed. Félix Denegri Luna, Horacio Villanueva Urteaga, and César Gutiérrez Muñoz. 2 vols. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Flores Ochoa, Jorge, Elizabeth Kuon Arce, and Roberto Samanez Argumedo. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Fraser, Valerie. 1996. The artistry of Guaman Poma. *RES: Anthropology and Aesthetics* 29/30: 269–89.
- Gisbert, Teresa. 1994. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. 2<sup>nd</sup> ed. La Paz: Gisbert y Cía – Fundación BHN.
- . 2001. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. 2<sup>nd</sup> ed. La Paz: Plural Editores.
- . 2004. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. 3rd ed. La Paz: Gisbert y Compañía – Fundación BHN.
- Gisbert, Teresa, and José de Mesa. 1997. *Arquitectura andina, 1530–1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia.
- van de Guchte, Maarten. 1999. The Inca cognition of landscape: Archaeology, ethnohistory, and the aesthetic of alterity. In *Archaeologies of landscape: Contemporary perspectives*, ed. Wendy Ashmore and Arthur Bernard Knapp. Malden, MA: Blackwell.
- Gutiérrez, Ramón. 1983. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hampe-Martínez, Teodoro. 1993. The diffusion of books and ideas in colonial Peru: A study of private libraries in the sixteenth and seventeenth centuries. *The Hispanic American Historical Review* 73 (2): 211–33. doi:[10.2307/2517754](https://doi.org/10.2307/2517754)

- Harrison, Regina. 2002. Pérez Bocanegra's ritual formulario: *Khipu knots and confession*. In *Narrative threads: Accounting and recounting in Andean Khipu*, ed. Jeffrey Quilter and Gary Urton, 266–90. Austin: University of Texas Press.
- Hollstein, F. W. H. 1993. *The new Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings, and woodcuts, 1450–1700*, vol. 66. 72 vols. Roosendaal, Netherlands: Koninklijke van Poll in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum.
- Hopkins, Diane Elizabeth. 1983. The colonial history of a hacienda system in a southern Peruvian highland district. Ph.D dissertation, Cornell University.
- Hyslop, John. 1984. *The Inka road system*. New York: Academic Press.
- Instituto Nacional de Cultura. 2004. *Proyecto Qhapaq Ñan: informe de campaña, 2002–2003*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Itier, César. 2000. *El teatro quechua en el Cuzco*. 2 vols. Cuzco: Institut Français d'Etudes Andines, Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de Las Casas'.
- Jemio Salinas, Juan Carlos, ed. 1998. *Catastro, evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina*. La Paz: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Viceministerio de Cultura: Organización de los Estados Americanos.
- Kelemen, Pál. 1951a. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: MacMillan.
- . 1951b. Two village churches of the Andes. Magazine of Art 44 (5): 186–89.
- Knipping, John B. 1974. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on earth*. 2 vols. Nieuwkoop: De Graff.
- Kubler, George, and Martin Soria. 1959. *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*. Baltimore: Penguin Books.
- Kuon Arce, Elizabeth. 2005. Del manierismo al barroco en murales cuzqueños: Luis de Riaño. In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III encuentro internacional sobre Barroco, 105–14. La Paz: Unión Latina.
- León, Martín de. 1611. *Camino del cielo en lengua mexicana, con todos los requisitos necesarios para conseguir este fin* .... Mexico City: Diego López Dávalos.
- Lohmann Villena, Guillermo. 1945. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Estades Artes Gráficas.
- López-Baralt, Mercedes. 1988. *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.
- . 1992. From looking to seeing: *The image as text and the author as artist*. In *Guaman Poma de Ayala: The colonial art of an Andean author*, ed. Rolena Adorno et al., 14–31. New York: Americas Society.
- MacCormack, Sabine. 1985. 'The heart has its reasons': Predicaments of missionary Christianity in early colonial Peru. *Hispanic American Historical Review* 65 (3): 443–66. doi:[10.2307/251481](https://doi.org/10.2307/251481)

1991. *Religion in the Andes: Vision and imagination in early colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1998. Art in a missionary context: Images from Europe and the Andes in the church of Andahuayllas near Cuzco. In *The word made image: Religion, art, and architecture in Spain and Spanish America, 1500–1600*, 28:103–26. Fenway Court, Boston: Isabella Stewart Gardner Museum.
- . 2007. On the wings of time: Rome, the Incas, Spain, and Peru. Princeton: Princeton University Press.
- Macera, Pablo. 1975. El arte mural cuzqueño, siglos XVI–XX. *Apuntes* 2: 59–113.
- . 1993. *La pintura mural andina, siglos XVI–XIX*. Lima: Editorial Milla Batres.
- Mannheim, Bruce. 1987. A semiotic of Andean dreams. In *Dreaming: Anthropological and psychological interpretations*, ed. Barbara Tedlock, 132–52. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1991. *The language of the Inka since the European invasion*. Austin: University of Texas Press.
- . 2002. Gramática colonial, contexto religioso. In *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, ed. Jean-Jacques Decoster, 209–20. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos ‘Bartolomé de las Casas’.
- . 2008. Pérez Bocanegra, Juan (?–1645). In *Guide to documentary sources for Andean studies, 1530–1900*, ed. Joanne Pillsbury, 3:516–19. Norman: University of Oklahoma Press.
- Mauquoy-Hendrickx, Marie. 1978. *Les estampes des Wierix: conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier: catalogue raisonné, enrichi de notes prises dans diverses autres collections*. 3 vols. Brussels: Bibliothèque Royale Albert Ier.
- McKendrick, Melveena. 1989. *Theatre in Spain, 1490–1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medina, José Toribio. 1965. *La imprenta en Lima (1584–1824)*. Vol. 1. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico de José Toribio Medina.
- Mesa, José de. 1994. La influencia de Flandes en la pintura del área andina. *Revista de Historia de América* 117: 61–82.
- Mesa, José de, and Teresa Gisbert. 1982. *Historia de la pintura cuzqueña*. Vol. 1. Lima: Fundación Banco Wiese.
- . 1975. El pintor y escultor Luis de Riaño. *Arte y Arqueología* 3–4: 145–58.
- Michaud, Cécile, and José Torres de la Pina, eds. 2009. *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Colección Barbosa-Stern.
- Millones, Luis. 2012. Colonial theatre in the Andes. In Peru: *Kingdoms of the Sun and Moon*, ed. Victor Pimentel, 195–98. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts.

- Moore, Jerry D. 2005. *Cultural landscapes in the ancient Andes: Archaeologies of place*. Gainesville: University Press of Florida.
- Mujica Pinilla, Ramón. 2006. ‘Reading without a book’—On sermons, figurative art, and visual culture in the Viceroyalty of Peru. In *The Virgin, saints, and angels: South American paintings 1600–1825* from the Thoma Collection, ed. Suzanne Stratton Pruitt, 40–65. Milan: Skira.
- Mumford, Jeremy Ravi. 2012. Vertical empire: *The general resettlement of Indians in the colonial Andes*. Durham: Duke University Press.
- Ossio, Juan M. 1995. Review: Inca cosmology and the human body. *American Ethnologist* 22 (3): 667–68. doi:[10.1525/ae.1995.22.3.02a00670](https://doi.org/10.1525/ae.1995.22.3.02a00670)
- Peña y Montenegro, Alonso de la. 1668. *Itinerario para parochos de indios, en que se tratan las materias más particulares, tocantes à ellos, para su buena administración*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía.
- Pérez Bocanegra, Juan. 1631. *Ritual formulario, e institucion de curas*. Lima: Jerónimo de Contreras.
- Quispe-Agnoli, Rocio. 2005. Cuando Occidente y los Andes se encuentran: Qellqay, escritura alfabetica, y tokhapu en el siglo XVI. *Colonial Latin American Review* 14 (2): 263–98. doi:[10.1080/10609160500315227](https://doi.org/10.1080/10609160500315227)
- Rodríguez Garrido, José A. 2008. Teatro y fiesta de la Eucaristía en Lima durante el virreinato. In *Teatro y fe: Los autos sacramentales en el Perú*, ed. Luis Peirano Falconí and Lucila Castro de Trelles, 25–37. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rueda Ramírez, Pedro. 2005. *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias* (siglo XVII). Seville: Universidad de Sevilla.
- Samanez Argumedo, Roberto. n.d. La pintura mural cusqueña y su conservación: 3–7.
- Shergold, Norman D. 1967. *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*. Oxford: Clarendon Press.
- Shoemaker, William. 1973. *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Soria, Martín. 1956. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano.
- Stastny, Francisco. 1994. *Síntomas medievales en el “barroco americano”*. Lima: IEP Ediciones.
- Suárez de Figueroa, Diego. 1738. *Camino del cielo. Emblemas cristianos*. Madrid.
- Torres, José Enrique, and Fernando Villegas. 2003. The influence and uses of Flemish painting in colonial Peru. CODART Courant 7: 12–14.
- Turner, Terence. 1980. The social skin. In *Not work alone: A cross-cultural view of activities superfluous to survival*, ed. Jeremy Cherfas and Roger Lewin, 112–40. London: Temple Smith.
- Vallín Magaña, Rodolfo. 1995. La pintura mural en hispanoamérica. In *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500–1825*, ed. Ramón Gutiérrez, 189–204. Madrid: Ediciones Cátedra.

- . 1998. *Imágenes bajo cal & pañete: pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Vargas Ugarte, Rubén. 1943. *De nuestro antiguo teatro, colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- . 1960. *Historia de la Iglesia en el Perú*. Vol. 3. Burgos: Imprenta de Aldecoa.
- . 1974. *De nuestro antiguo teatro*. Lima: Editorial Milla Batres.
- Woodward, David. 1998. *The history of cartography: Cartography in the traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific societies*. Vol. 2. Chicago: University of Chicago Press.
- Zuidema, R. Tom. 1991. Guaman Poma and the art of empire: Toward an iconography of Inca royal dress. In *Transatlantic encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century*, ed. Kenneth J. Andrien and Rolena Adorno, 151–202. Berkeley: University of California Press.