

FE DE ERRATAS

Martínez Sagredo, Paula, y Alessandra Caputo Jaffe. 2025. «Iglesia Textualizada: Lectores Y Funciones De La Escritura En Pinturas Murales De Dos Parroquias indígenas En El Cuzco Colonial». Anuario De Estudios Americanos 82 (2):1129. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2025.2.1129>.

Fecha de modificación: 09/04/2026.

Una vez publicado este artículo se detectaron omisiones en la atribución de la autoría y procedencia de una figura cartográfica y de una tabla, que no fueron consignadas de manera adecuada. Estas omisiones no responden a una intención de apropiación indebida, pero sí constituyen un error que debe ser corregido para garantizar la transparencia y el correcto reconocimiento del trabajo académico previo.

Las fuentes de las siguientes figuras quedan subsanadas de la siguiente manera:

MAPA 1. MAPA DEL OBISPADO DE CUSCO A MEDIADOS DEL SIGLO XVII

Fuente: Mapa de síntesis elaborado a partir de tres mapas de Nicanor Domínguez Faura en Guibovich y Wuffarden (2008), incluido en la tesis inédita de Martínez Sagredo (2014: 188).

TABLA 1. PUEBLOS, TEMPLOS Y FELIGRESES HACIA 1674-1676

Fuente: Elaboración propia a partir de Guibovich y Wuffarden (2008) y Villanueva Urteaga (1982); véase también la síntesis presentada en Martínez Sagredo y Díaz (2019: 59-63, Tabla 1).

Se agregan, asimismo, la siguientes **referencias bibliográficas**:

Guibovich Pérez, Pedro y Luis Eduardo Wuffarden, eds. 2008. *Sociedad y gobierno episcopal: Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674–1694)*. Lima: IFEA / IRA. 4. <http://dx.doi.org/10.4000/books.ifea.380>

Martínez Sagredo, Paula y Alberto Díaz. 2019. “Iglesia, escritura y control eclesiástico en el Cuzco colonial”. *Estudios Atacameños* 61: 103-125. <https://doi.org/10.4067/S0718-1043201900500010>

Villanueva Urteaga, Horacio, ed. 1982. *Cusco 1689: informes de los párrocos al obispo Mollinedo: documentos. Economía y sociedad en el Sur Andino*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

Nota de la autora

La figura cartográfica correspondiente a las visitas del obispo Manuel de Mollinedo fue tomada de la tesis doctoral inédita de la autora (Martínez Sagredo 2014: 188), y combina los tres mapas originales diseñados por Nicanor Domínguez Faura para la edición de Pedro Guibovich y Luis Eduardo Wuffarden (2008).

Asimismo, la tabla 1 del artículo se basa en documentación del Archivo General de Indias publicada en las obras editadas por Guibovich y Wuffarden (2008) y por Horacio Villanueva Urteaga (1982). En la primera versión de este trabajo, la referencia remitía únicamente a una publicación posterior de la autora (Martínez y Díaz 2019: 59-63, Tabla 1), sin citar de manera directa la fuente original de los datos, lo que no refleja adecuadamente el origen de la información.

La autora lamenta profundamente estas omisiones y agradece la posibilidad de corregir el registro académico de manera transparente y responsable.

Iglesia textualizada: lectores y funciones de la escritura en pinturas murales de dos parroquias indígenas en el Cuzco colonial

Textualized Church: Readers and Functions of Writing in Mural Paintings of Two Indigenous Parishes in Colonial Cuzco

Paula Martínez Sagredo

Universidad de Tarapacá, Chile

pmartinezsagredo@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7881-3859>

Alessandra Caputo Jaffe

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

alessandra.caputo@uai.cl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7921-9624>

Las pinturas murales que se encuentran en los templos del virreinato del Perú han sido objeto de numerosos y profundos estudios que han escudriñado sus filiaciones estilísticas, las tensiones pictóricas, las propuestas de las distintas escuelas de artistas, los escenarios bíblicos, morales y políticos, etc. Sin embargo, la mayor parte de dichos estudios se caracteriza por ignorar deliberadamente la presencia de los textos escritos y la relación que estos tendrían con las imágenes que acompañan. En este artículo proponemos una primera aproximación al problema de los distintos tipos de textos y lectores posibles en el contexto de las pinturas murales de templos indígenas coloniales.

PALABRAS CLAVE: escritura; lectores; pintura mural; Andahuaylillas; Checacupe; Barroco.

The mural paintings found in the temples of the Peruvian viceroyalty have been the subject of numerous in-depth studies that have scrutinized their stylistic affiliations, pictorial tensions, the proposals of the different schools of artists, the biblical, moral and political scenarios, etc. However, most of these studies are characterized by deliberately ignoring the presence of written texts and the relationship that these would have with the images that accompany them. In this article we propose a first approach to the problem of the different types of texts and possible readers in the context of the mural paintings of colonial indigenous temples.

KEYWORDS: Writing; Readers; Mural Painting; Andahuaylillas; Checacupe; Baroque.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/CITATION: Martínez Sagredo, Paula y Alessandra, Caputo Jaffe. 2025. «Iglesia textualizada: lectores y funciones de la escritura en pinturas murales de dos parroquias indígenas en el Cuzco colonial», *Anuario de Estudios Americanos* 82 (2): 1129. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2025.2.1129>.

Recibido: 22/08/2024. Aceptado: 14/03/2025. Publicado: 18/12/2025

Introducción

Algunas de las imágenes barrocas más impresionantes del virreinato peruano provienen de los muros de las iglesias construidas bajo el programa evangelizador del que fueron objeto las sociedades indígenas por parte de la Corona española en el contexto de la colonización y evangelización (Figura 1). La mayor parte de los templos y pinturas murales cuzqueñas desarrolladas en este contexto datan del siglo XVII. Particularmente este siglo es, además, un momento de grandes convulsiones para el más austral y remoto de los virreinos, y especialmente para la ciudad del Cuzco —antigua capital del llamado «Imperio» de los Incas— que sufrió un devastador terremoto (1650) que echó por tierra una parte importante de las construcciones de la ciudad. Fue bajo el gobierno episcopal de Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699) que los templos pertenecientes al Obispado del Cuzco comenzarían a salir de los escombros y retomarían la senda evangelizadora y artística que lo define, *grosso modo*, hasta la actualidad.

Dada su belleza, complejidad visual —que amalgama no solo el programa iconográfico evangelizador, las vertientes y tensiones artísticas de cada momento histórico, sino también algunos principios culturales, ontológicos y estéticos propios de las sociedades andinas—, los murales de estas iglesias han sido objeto de numerosos estudios. Sin embargo, la relación entre las pinturas y la escritura presente en ellas ha sido objeto de algunas muy contadas excepciones en las investigaciones (Mesa y Gisbert 1982; Siracusano 2010b; Gisbert 2011; Cardeña 2015; Ferrero 2015; Windus 2019; Borja 2021).¹ Si bien en muchos casos los textos escritos —a veces coronando, interrumpiendo o acompañando en los bordes inferiores— pueden estar enfatizando el dramatismo e impacto visual de las imágenes, en otros casos profundizan aspectos de la narrativa visual, o incluso pueden estar abriendo nuevas posibilidades de lenguajes (Siracusano, 2010b; Martínez Sagredo 2014; Guzmán *et al.*, 2014; Windus, 2019; Borja, 2021). En las siguientes páginas abordaremos, a partir del estudio de dos iglesias del obispado del Cuzco, algunas preguntas que es posible plantearse con respecto a la relación imagen/texto en escenarios contextuales específicos, atendiendo al tipo de feligresía y, por lo tanto, al lector/observador modelo, al nivel de evangelización y de castellanización, entre otros aspectos. En este sentido, ¿quién debía leer estos textos?, ¿los leía el religioso a cargo de la misa o de la evangelización en voz alta para los catecúmenos?, ¿se esperaba que los leyese los mismos naturales?, ¿su nivel o estado de castellanización o de aprendizaje del latín permitía pensar que fuesen ellos mismos quienes los leyese? Asimismo, ¿cómo se relacionaba la parte escrita con aquella figurativa, concebidas en muchos casos como una entidad semiótica compleja?

Para arrojar luz sobre estos aspectos textuales y visuales complejos de la imposición idiomática se debe considerar igualmente a múltiples usuarios (incluso simultáneos) —religiosos, espectadores y catecúmenos— hecho que se apoya en los textos doctrinarios y teológicos de la época. Considerando que en muchos casos estos pueden haber sido los únicos textos escritos que los naturales del obispado tuvieron a su alcance, la caracterización de este fenómeno es de relevancia para entender el camino de la evangelización, pero también para comprender cómo se concibió la imposición idiomática en la región. Para presentar estos puntos hemos recurrido, por un lado, a los aportes de la historia y la antropología del arte (Belting 1996, 2007; Didi-Huberman 2009; Descola 2010; Severi 2010; Boehm 2011); y a la historia de la evangelización en el virreinato del Perú en el contexto de imposición lingüística (Gómez 1995; Citlalli y Rico 2009; Oesterreicher y Schmidt-Riese 2010; Oesterreicher 2012; Martínez Sagredo 2013); por otro, a las perspectivas etnohistórica y etnolingüística, que nos permiten comprender estos fenómenos desde una mirada de culturas andina y europea en un contacto conflictivo, donde las negociaciones en el plano cotidiano, institucional y regional fueron permanentes (Torre 1962; Rivarola 2000, 2008, 2009; Rodríguez 1999; Alaperrine 2002, 2007; Cerrón Palomino 2003; Oesterreicher 2012; Durston 2013, 2019;

¹ No son parte principal de esta investigación pinturas de caballete, pinturas fuera del espacio religioso o acciones espontáneas fuera de un programa evangelizador, como podrían ser los grafitis, entre otros.

Martínez Sagredo 2014, 2013. Para el tratamiento de los textos en las pinturas hemos aplicado metodología paleográfica y etnofilológica. La paleografía es aquí entendida de dos modos diferentes, esto es, como una metodología de lectura y transcripción de textos producidos en un tiempo con condiciones de escritura e idiomáticas distintas del momento en que se hace la transcripción, y como la Historia de la Escritura (Petrucchi 2020), que sobrepasa latamente a la primera.² Suscribimos aquí el concepto operativo de «escrituras expuestas» propuesto por Petrucci en cuanto se trata de «programas de exposición gráfica [...] que abarcan la relación entre escritura y espacio, entre escritura y monumento, entre escritura y desarrollo urbano» (2020, 59), se trata de escrituras usadas en espacios abiertos o cerrados que fueron inscritos para ser leídos por varias personas (2020, 60). La etnofilología, por otro lado, incorpora la metodología paleográfica y se pregunta por la historia de la escritura en un contexto de imposición lingüística forzada, tal como sucede con la colonización americana (Benozzo 2010; Martínez 2011, 2013, 2025; Szeminski, 2023). Más aún, la etnofilología andina, esto es, aquella encargada del estudio de los textos producidos en el escenario de la macrozona andina (para estos efectos todos aquellos lugares y sociedades que hablaron o tuvieron contacto con las lenguas quechua, aymara y/o puquina), se pregunta también por los procesos de bilingüismo (alfabético y visual) en un contexto en el que la población de sustrato no había desarrollado ni conocía la escritura ni alfabética, ni ideográfica ni pictográfica.

FIGURA 1
ESCRITURA EN PINTURAS MURALES CUZQUEÑAS



Fuente: a) fragmento de mural «El Infierno» (Huaró, Tadeo Escalante, s. XVIII); b) leyenda en el almirante (s. XVII), iglesia de Chinchero. Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1993, 73.³

2 Petrucci, a partir del estudio de la historia de la escritura en Europa, sistematiza varias de las preguntas que es posible plantear desde la paleografía y que son relevantes para esta investigación. Muy particularmente resultan esclarecedoras aquellas tendientes a dilucidar cómo se enseña la lecto-escritura desde una perspectiva sincrónico-diacrónica; la lectura de libros (textos en nuestro caso) como simples testimonios gráficos; la «recepción visual del mensaje puramente estético-formal que cada escritura (sobre todo si es decorativa) contiene y transmite»; los fundamentos ideológicos y económicos subyacentes al proceso de producción; «y el peso que sobre ellos ejercen los protagonistas humanos, que, en cualquier caso, participan en diversos niveles y con diferentes responsabilidades» (1999, 25-26).

3 Leyendas: a) «AY DENOS OTROS PARA QUÉ PECAMOS YANO AY REMEDIO [E]NEL YNFIERNO [BORRADO] AYQUE VER ALGÚN ORDEN SINO ETERNAL CONFUSIÓN»; b) el texto del almirante está en muy mal estado. Algunas de las palabras legibles son: «ORDEN[...]DAS/

Antecedentes europeos sobre la relación entre imagen y texto

Al momento de la llegada de los conquistadores a América, las culturas que poblaban el continente americano tenían distintos tipos de desarrollo lingüístico y, evidentemente, una inmensa cantidad de lenguas y familias lingüísticas. Esto significó, entre otras cosas, que las estrategias de dominación e imposición idiomática tuviesen que adaptarse a distintos sustratos y condiciones culturales, geográficas, capacidad y cantidad de evangelizadores, etc. (Cerrón Palomino, 2003; Martínez 2013; Szeminski 2023). En este contexto, la conquista lingüística en el virreinato del Perú no solo debió afrontar y resolver asuntos como la base idiomática diversa y heterogénea (monolingüismo, bilingüismo, uso de lenguas generales, etc.), sino también el hecho de que ninguna de las culturas que habitaban dicho territorio habían tenido la necesidad de desarrollar algún sistema gráfico similar a la escritura, a diferencia de lo que ocurrió con el virreinato de Nueva España. Esto implicó que la evangelización y castellanización de los naturales del virreinato del Perú, que estuvo casi completamente en manos de los religiosos seculares y regulares, se apoyase de manera muy intensa en el uso de las imágenes y que, por otro lado, el uso de los textos para la evangelización y castellanización tuviese que adaptarse a estas exigentes condiciones. Tanto la Corona como la Iglesia Católica pusieron a disposición de esta misión los conocimientos, herramientas y materiales disponibles y heredados a lo largo de varios siglos de historia y de misiones evangelizadoras previas. Por ello, antes de proponer una mirada sobre la relación entre imagen y texto específicamente en el ámbito cuzqueño nos detendremos brevemente en este fenómeno en el contexto europeo, en particular en las pinturas murales de iglesias que se remontan al Medievo y al temprano Renacimiento, y en la tradición de manuscritos en los que la comprensión de los textos dependía del acompañamiento de las iluminaciones. Estos ejemplos nos servirán para comprender mejor algunas posibles relaciones entre imagen y texto en los casos de estudio que abordaremos en los siguientes apartados.

A partir del Medievo, el texto aparece frecuentemente en diversos soportes no literarios, tales como retablos y pinturas murales. En esta estrecha vinculación, los escritos podían asumir distintas funciones y aplicarse en variados contextos. Por ejemplo, los encontramos en forma de rótulos que se entrelazan con las figuras, o bien, como frases breves y palabras aisladas. Podían servir también como texto explicativo o leyenda de una imagen (lo que llamamos hoy «pie de imagen»), e incluso, podían formar una parte enunciativa de la misma imagen —piénsese por ejemplo en las imágenes de la Anunciación tardomedievales, donde las figuras pintadas «hablaban». Lo cierto es que la presencia de texto en las pinturas parietales recuerda a los *Blockbücher*, una forma de reproducción técnica de la escritura que se realizaba a través de xilografías y que es anterior a la invención de la imprenta de tipografía móvil. El formato de los *Blockbücher* se popularizó con las *Biblias pauperum*, en las que la palabra sagrada escrita y la imagen se encontraban perfectamente amalgamadas porque eran fabricadas materialmente como un solo conjunto.

Si bien los textos presentes en las pinturas parietales podían ser decodificables por el observador letrado, es necesario considerar que el espectro que iba entre este «lector modelo» y el iletrado en el mundo medieval era muy amplio (Oesterreicher 2012; Petrucci 2020). En el caso de un interlocutor iletrado, este podía comprender los escritos hasta cierto punto gracias a su vínculo con la imagen aunque no supiese leer «en el sentido moderno de saber decodificar un texto desconocido»

ESTASOB^{RA}SDEYGLE[SI]^A/DMARTINVAMANCVSISALLO». En la base del mural de Huaro se encuentran los siguientes textos distribuidos en cuatro recuadros: 1. Dolores, ansias sin cuento / Bolcanes parf[...] cadenas / Aunque [...] penas / [...] maior [...] / A Dios nu [...] / E[...] la pena [...]pa[...] / Yen aquesta obserba[...] / [...] y sin fin [...]; 2. A este horrible tormento / [...]penado Daño / N[...]as de[...] / S[...]ns[...] / SS[...] de un [...] / Heternamente n[...] / YenelFuego deeste [...] / B[...] abia[...]; 3. Hogueras bolcanes / brones yerros abrasados / Todos son fuegos pintados / Con las llamas ynfernales / Los torpes y sensuales / Aquí rrabiando hande estar / Yera queste horrible Fuego / Para siembre hande penar; 4. Atugusto amargas yeles / D bivoras ydragones / Sapos sierpes yescorpiones / Tedaran Verdugos crueles / Con pensarlo tedueles / [...] Podras pasar / [...] Fuego del Ynfierno / Por Fuerza lo hasde tragar.

(Gray 2022, 229, traducción nuestra).⁴ Desde una perspectiva más antropológica, Severi (2010) afirma que, para aquellas culturas que no poseen escritura alfabética, las expresiones visuales aparecen generalmente como pictografías, es decir, es un lenguaje complejo que funciona como una técnica de memorización, fungiendo así como una forma alternativa —o intermedia— para plasmar contenidos orales sobre un soporte sensible. Podríamos hablar entonces de una suerte de *literalidad devocional* (en el caso de representaciones sagradas) en la que el observador era capaz de *reconocer* el significado de ciertos textos gracias a su asociación con determinadas prácticas culturales (Gray 2022, 229). Por lo tanto, sea para interlocutores capaces de leer, como para aquellos que no, escritura y pintura no parecieran ser dos medios separados, sino más bien se complementan reafirmando el nexo entre lo representado por la imagen y lo expuesto, explicitado o reafirmado por el texto. Como veremos más adelante, una nueva forma de este fenómeno tomaría cuerpo en el proceso de evangelización por imágenes en el caso cuzqueño.

Otro aspecto que conviene considerar al analizar la relación entre imagen y texto es el carácter logocéntrico que ha marcado una faceta importante de la tradición occidental, depositando en la palabra verbal y en el texto la pretensión de transmitir lo cierto, lo genuino, lo verdadero de algo, mientras que la imagen re-presenta, re-produce, a modo de simulacro, una realidad tangible o imaginada. No obstante, justamente por la orientación hacia lo verdadero o real del logos verbal es que, desde antiguo, se ha levantado igualmente la cuestión contraria, esto es, la pregunta por la posibilidad del alcance real que la imagen tiene de hacerlo. Al respecto, Gottfried Boehm, quien aboga por una lógica de las imágenes, repara en algunos hitos importantes de la historia europea en los que la imagen fue percibida con desconfianza, sospechosa de ser solo un simulacro de lo real, un engaño en su pretensión de representar la «realidad» (Boehm, 2011, 93). Un ejemplo de esto lo hallamos en la Antigüedad griega en la obra de Platón. El filósofo consideraba la imagen como algo particularmente complejo, ya que suponía una «combinación» (*simploké*) o entrelazamiento entre «lo que no es» y «lo que es» (Platón 1992 [s. IV a. C.], 395-398). Lo real para Platón era el mundo de las ideas o mundo inteligible y todo lo demás (mundo sensible) se vinculaba con ellas por imitación o participación, constituyéndose como copias o representaciones. En este sentido, en la medida en que la imagen representa la realidad sensible, pero no es —necesariamente— lo representado como tal, terminaba siendo para Platón engañosa, una sombra o reflejo de la Verdad absoluta, aquella que solo puede ser concebida mediante el logos, es decir, la palabra verbalizada que surge de la episteme (Platón 1988, 338-340). Aquí la palabra, en cuanto episteme, adquirió primacía sobre la imagen, que resultaba precaria.

De acuerdo con W. T. J. Mitchell, se observa nuevamente esta desconfianza hacia la imagen que mencionamos arriba —en cuanto a su capacidad de mostrar una realidad que no es— en la tradición judeocristiana. Esto lo observamos en dos casos: cuando la imagen se convierte en el objeto mismo de adoración (es decir, cuando se confunde lo representado con la imagen que lo representa), o bien, cuando se trata de cultos a *otros* dioses: «*Abominación y adoración* son precisamente los términos empleados en la Biblia para condenar la idolatría» (Mitchell 2020, 186). Boehm (2011, 93) coincide con esta idea, advirtiendo cómo en el libro bíblico del Éxodo (cap. 20, 4) se marginaliza lo icónico cuando se proscribe la representación en imágenes de Dios.⁵ Así, en la medida en que el cristianismo asume la escritura hebrea sagrada y se entronca con las tradiciones judías previas, puede considerarse que, al menos en ciertos momentos en los que la imagen cristiana debía diferenciarse de otras formas de representación de lo divino —consideradas, precisamente, idolátricas—, su referencia a lo sagrado (y en muchos casos su misma sacralidad) debía estar reafirmada por la presencia de la escritura bíblica o la doctrina surgida de ella.

4 Para Macián, «el hecho de que exista un mensaje escrito no implica que este esté diseñado para ser leído. Dicho de otra forma, no es necesario que estos textos se lean para que cumplan su función» (2023, 249-250).

5 Aunque la objeción a las imágenes en la cultura del Testamento hebreo no tiene que ver con su naturaleza, sino con el hecho de que el Dios del pueblo no se compara con los otros dioses, de los cuales se construyen y se adoran imágenes. En este sentido, una imagen de Dios se opone a su naturaleza y su estatus.

En ese sentido, si la imagen supone uno de los conductos principales de la evangelización y la catequesis desde el nacimiento del cristianismo y particularmente para la Iglesia católica, lo ha sido en la medida en que ha debido supeditarse al logos transmitido en las escrituras sagradas y a una liturgia adecuada que evitara recaer en idolatrías. Es cierto que los espacios de culto a los íconos, las hierofanías y las experiencias místicas desafían el poderío logocéntrico en la tradición cristiana. Tal como se desprende del texto de Ossola (2006, 13), la experiencia mística pone en jaque a la razón, llevando el lenguaje al límite. Jean-Luc Marion (1999, 21), en tanto, explica que el ícono supone una «hipóstasis» entre lo corpóreo (el rostro, en el caso bizantino) y lo divino irrepresentable. No obstante, y a pesar de la cualidad sagrada que adquieren las imágenes, Hans Belting advierte que el culto a estas y el espacio de representación de las hierofanías siempre tienen cautela en denotar una distancia entre la imagen sensible con aquello que se representa (1996, 80).

Las primeras representaciones cristianas consignadas en las catacumbas y en las casas cristianas de los primeros siglos, muestran así una relación de confianza con la imagen. No obstante, además de la crisis iconoclasta del período bizantino, la desconfianza hacia ella se verá particularmente palpable durante la Reforma (siglo XVI), y si bien la Contrarreforma tomará una postura contraria a esta, también se discutirá durante el Concilio de Trento (1545-1563) acerca del uso correcto de las imágenes y sus posibilidades de representación. La respuesta del Concilio no duda de la capacidad y eficacia de la imagen para representar el mensaje religioso, hablando del «uso legítimo [...] según la costumbre» (Denzinger y Hünermann 1999, 1821). Trento fundamenta su conservación y veneración afirmando que «el honor que se les tributa se refiere a los originales que ellas representan [...] cuya semejanza ostentan aquéllas» (Denzinger y Hünermann 1999, 1823), retomando implícitamente lo dicho en el IV Concilio de Constantinopla (869-870), en cuanto a que goza de un honor similar al del texto sagrado:

Porque así como por el sentido de las sílabas que en el libro se ponen, todos conseguiremos la salvación; así por la operación de los colores de la imagen, sabios e ignorantes, todos percibirán la utilidad de lo que está delante, pues lo que predica y recomienda el lenguaje con sus sílabas, eso mismo predica y recomienda la obra que consta de colores; y es digno que, según la conveniencia de la razón y la antiquísima tradición, puesto que el honor se refiere a los originales mismos, también derivadamente se honren y adoren las imágenes mismas, del mismo modo que el sagrado libro de los santos Evangelios, y la figura de la preciosa cruz (Denzinger y Hünermann 1999, 654).

Con el nuevo respaldo de Trento, la imagen se convierte así en una herramienta de fundamental importancia en la empresa evangelizadora. Sin embargo, el texto igualmente podía servir no solo para acentuar el carácter didáctico y adoctrinador, sino también como custodio de la imagen y vínculo seguro con el dato revelado al asociarla con una visión racional, alejada de la idolatría, buscando así «garantizar» su correcta interpretación, al menos desde el punto de vista de la producción del significado.

Más, especialmente en contextos de evangelización como el colonial andino, en los que la doctrina cristiana debía diferenciarse claramente de cultos anteriores, considerados como idolátricos y falsos, podemos observar que las imágenes, como aquellas que cubren los murales de las iglesias, podrían verse como traducciones visuales de las palabras profesadas durante la liturgia. Guzmán *et al.* (2014) detallan la correspondencia entre los catequismos y sermones pronunciados por los sacerdotes y las imágenes que se encuentran en las iglesias de la Ruta de la Plata (entre Potosí y Arica). Heredera de esta vertiente más «logocéntrica» en la que la razón y la correcta reproducción del mensaje divino debía transmitirse en primer lugar mediante la palabra, la representación visual toma un rol fundamental, en cuanto traduce visualmente la catequesis. Es así que la palabra escrita en los murales en las casas y templos cristianos no solo hacía «legible» la imagen, sino que también avalaba o confirmaba el carácter sagrado o mensaje religioso que intentaba transmitir.

Contexto andino

Las pinturas que se encuentran al interior de los recintos que fueron utilizados para evangelizar a la población durante la Colonia en el virreinato del Perú responden no solo al programa

evangelizador general que se aplicó en los virreinos americanos y que, por cierto, tenía fuertes vínculos con su símil europeo, sino asimismo al tipo de personas que a esos lugares asistía. Así, por ejemplo, las pinturas que encontramos en espacios que sirvieron como espacios gráficos (Petrucchi 2020, 60) como catedrales o parroquias asociadas a grupos criollos o europeos presentan diferencias con respecto a aquellas encontradas en espacios destinados a la evangelización de los indígenas.⁶ La razón de esto responde principalmente a que ya en el III Concilio Limense (1588-1583), que venía ocuparse de las implementaciones de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento (1545-1563), se distinguía a aquellos catecúmenos que podían ser completamente doctrinados en los misterios de la fe, de aquellos denominados *rudos*, es decir, población indígena que debía ser evangelizada solo en lo más medular, relevante y con menor riesgo de ser convertido en una idolatría (Durán 1982; Tineo 1990; Valenzuela 2006; Lamana 2023).⁷ Además, hay una diferencia fundamental entre aquella población criolla, mestiza y española que sabía leer y escribir, y aquella población indígena que no solo no lo sabía, sino que tampoco conocía las lenguas utilizadas. El mencionado concilio también abordó el problema del uso de las imágenes en la catequización de los nativos del Nuevo Mundo, contexto en el que las imágenes fueron utilizadas como un medio de comunicación visual que servía para transmitir los conceptos del cristianismo a las poblaciones indígenas. Este principio, en la práctica, fue articulado y actualizado de diversas maneras según las poblaciones nativas locales y el grado de conocimiento que los misioneros tenían, tanto de la cultura como de las lenguas de los indígenas. Las imágenes fueron usadas como instrumentos para representar historias bíblicas y conceptos teológicos (como infierno, purgatorio, juicio final, entre muchos otros) de una manera que fuera visualmente didáctica y comprensible para los indígenas.

Como lo señalamos anteriormente, son pocas las referencias sobre la relación texto/pintura/catecúmeno en el virreinato del Perú.⁸ En este sentido, uno de los principales aportes es el de Cardaña (2015), quien realiza una tesis doctoral en la que estudia los topónimos indígenas en la zona de Checachupe y aborda los textos presentes en las pinturas murales del templo del pueblo, aporte que retomaremos en breve. Otras excepciones notables corresponden a estudios realizados principalmente sobre el barroco boliviano, cuyas condiciones sociohistóricas contextuales varían un poco con respecto a las parroquias estudiadas aquí, tanto en términos de los sustratos lingüísticos, de su historia prehispánica y de las órdenes y medidas concretas aplicadas para la evangelización de los indígenas (Martínez Sagredo 2014). Con estas advertencias hechas, cabe referirse a Siracusano (2010 a y b) que, estudiando las pinturas del barroco boliviano, señala que en algunos casos los textos pueden restringir las posibilidades de interpretación de una imagen (como sucedería en los casos de las pinturas del infierno de las iglesias de Caquiaviri, Curahuara de Carangas y Carabuco), hecho que se relaciona estrechamente con el anhelo antiidolátrico de las campañas evangelizadoras y extirpadoras.⁹ Además, añade, los textos podrían servir para organizar la lectura de lo visual dando un orden (Caquiaviri, siglo XIX), o podrían actuar como

6 A pesar de que en el presente estudio nos enfocamos principalmente en la relación entre distintos espectadores/decodificadores y los mensajes escritos, es necesario mencionar que, en cuanto a la dimensión arquitectónica de este fenómeno, son muy pertinentes los conceptos teórico-metodológicos de «espacio gráfico y espacio de pintura», «dominio del espacio gráfico», «programa de exposición gráfica» y «relación gráfico-documental» propuestos por Petrucci (2020, 59).

7 Históricamente hablando, la «reducción» de los contenidos catequísticos no es única en el desarrollo del cristianismo. Ya antes, durante las invasiones bárbaras en Europa la Iglesia simplificó la labor catequética al máximo «transmitiendo el mensaje cristiano de manera más sencilla y popular [se trata, entonces de una] «catequesis continuamente adaptada a las culturas a las que se dirige» (Vela 1995, 7).

8 A diferencia de lo que ocurre con el estudio de fenómenos similares en la Europa de los siglos XVI y XVII, entre los cuales destacamos Petrucci (2020, 2021); Castillo (2020).

9 El contexto en el que se desarrolla este fenómeno presenta varias particularidades que lo hacen distinto del cuzqueño, aunque comparten asimismo varios puntos. Entre sus diferencias cabe mencionar que la más relevante es que, al menos en los casos estudiados por la autora, los textos están siempre escritos en

nexos entre distintas secciones de la pintura.¹⁰ La autora señala que «estas frases funcionaban como límite territorial de dos conjuntos binarios y opuestos, en un sistema simbólico que, como veremos luego, hundía sus raíces en la retórica y las artes de la memoria» (Siracusano 2010a, 77). Nos parece especialmente sugerente una de las pocas referencias que Siracusano hace con respecto a la relación entre estos textos y sus potenciales lectores y es cuando señala la posibilidad de que algunos textos están en las pinturas «para ser observados y aceptados más que para ser leídos, si tomamos en cuenta el punto de vista de los espectadores que transitaban por esos espacios» (2010a, 78). Retomaremos esta sugerencia más adelante. Siguiendo con el barroco boliviano, Ferrero, analizando el programa iconográfico de Carabuco, se refiere al poder que tiene la inserción de la escritura como elemento validador y occidentalizador de un mito andinizado que «las inscripciones al interior de una pintura argumentaban la utilización de la imagen, advirtiéndolo al espectador que la esencia espiritual sobrepasaba los terrenos materiales de la representación visual, la cual no debía ser venerada por sí misma, para alojarse en una suerte de verdad metafísica de la letra» (Ferrero 2015, 666).

Por otra parte, Windus (2019, 61) estudia la configuración del espacio en la iglesia de Carabuco (Bolivia) estableciendo la relación entre la interacción performativa de los cuadros y los espectadores. Para ello concibe la serie de pinturas y sus medallones como «una ruta meditativa» que da cuenta de una tensión entre el modelo cristiano, la memoria local y las narrativas mitológicas andinas. La autora ofrece el concepto de lectura (tanto visual como lingüística) como «un acto de percepción y apropiación multisensorial» (Windus, 2019, 63). Así, los medallones sirven como una suerte de guion que permite una «apropiación performativa de la leyenda y de las representaciones escatológicas» (2019, 66), al mismo tiempo que ordenan la experiencia intramuros. Más recientemente, Borja (2021) aborda de manera general la relación entre programas iconográficos, escritura, pintores y su distribución geográfica en Latinoamérica, constituyendo un nuevo hito en la historia de la pintura colonial después de los aportes de José de Mesa y de Teresa Gisbert (1982).

Para entender las posibles funciones que tenían los textos que acompañan a las imágenes en el contexto evangelizador andino colonial, es necesario revisar las directrices de su uso vigentes en el siglo XVI. El Concilio de Trento ordena, con respecto al uso de las imágenes en los templos que:

Se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas («Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas», Concilio de Trento, 3 de diciembre de 1563. Denzinger y Hünermann, 1999, 1825).¹¹

Asimismo, recuerda que «por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos».¹² Pocos años después de Trento, en 1599, se publican las

español o latín. Como veremos en las siguientes páginas, las iglesias rurales cuzqueñas presentan textos en esas dos lenguas, pero también en aymara, quechua y puquina.

10 Un tema que no abordamos por motivos de extensión es la relación que se establece entre los textos presentes en estas pinturas y su origen bíblico. Sobre este tema véase, por ejemplo, Macián Ferrandis (2024). Sobre la intención de uso de algunos textos véase Debais (2017).

11 Grace señala que para entender la importancia de las imágenes evangelizadoras durante el siglo XVI es necesario concebirlas como una respuesta de la iglesia católica al cambio suscitado por la reforma anglicana. En este sentido, y con el objetivo de revitalizar a la institución y respondiendo a los efectos de la religiosidad popular, «la iglesia encontró dos medios idóneos a sus propósitos institucionales: la predicación y las artes [...] la interrelación teórica e ideológica de los tratados de predicación y pintura fue un reflejo del programa evangelizador de la Iglesia» (Grace 2019, 55).

12 Sesión XXV: «Y si alguna vez sucede, por convenir a la plebe indocta, representar y figurar las historias y narraciones de la sagrada Escritura, enséñese al pueblo que no por eso se da figura a la divinidad,

Evangelicae historiae imagines (Busert 1976; Nadal 1593; Torres *et al.* 2008) de Jerónimo Nadal, cuyo «objetivo era que este libro, esencialmente una colección de imágenes acompañadas de unas anotaciones, se utilizara para la enseñanza y educación de los novicios» (Alcalá 1993, 48). Como se puede apreciar en la Figura 2, «In die visitationis» (Nadal 1593), la imagen principal va acompañada de un título en latín que se encuentra sobre la ilustración y bajo ella aparecen las anotaciones separadas por sentencia y numeradas alfabéticamente, recurso que parece haber estado muy en boga en Europa durante el siglo XVI, pues lo encontramos también presente en la obra de los hermanos Ian, Hieronymus y Antoine Wierix, *Biblia natalis* (Nadal, 2008 [1596-1607], aquí en la Figura 3, y que fue evidentemente uno de los más importantes insumos visuales para el mural de Andahuayillas, como veremos más adelante). Consecuentemente, la estructura visual panorámica del «Camino al cielo y Camino al infierno» que se encuentra en la iglesia de Andahuaylillas refleja este mismo principio (Figura 4). La similitud estructural es evidente: gobierna el espacio la parte superior que desarrolla la escena narrativa visual y en la parte inferior se incorporan textos que van anteceditos de una letra que indica el orden de la lectura de los elementos y el texto que debe leerse para complementar o ayudar al entendimiento de la imagen. Parece entonces bastante evidente el traspaso que se hace de la imagen impresa hacia la pintura mural.

FIGURA 2
«IN DIE VISITATIONIS»



Fuente: Nadal, 1593. *Evangelicae Historiae Imagines*. Amberes: Martinus Nutius.

como si pudiera verse con los ojos del cuerpo o ser representada con colores o figuras. En la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el uso sagrado de las imágenes deberá ser rechazada cualquier superstición, eliminada toda torpe búsqueda de dinero y finalmente evitada toda indecencia [...] Para obtener una observancia más fiel de dichas normas, el santo Concilio establece que nadie puede colocar o hacer colocar en un sitio [...] imagen alguna no tradicional, sin la previa aprobación del obispo; nadie podrá proclamar nuevos milagros o acoger nuevas reliquias sin el juicio y la aprobación del mismo». «Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas», Concilio de Trento, 3 de diciembre de 1563. Denzinger y Hünermann, 1999, 1825.

FIGURA 3
HIERONYMUS WIERIX, EL CAMINO ESTRECHO Y ANCHO (1563)



Fuente: Wierix, Hieronymus. 1563. «Brede en de smalle weg». Amberes. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1898-A-19872> (Consultado: 22/08/2024).

FIGURA 4

SAN PEDRO DE ANDAHUAYLILLAS. CAMINO AL CIELO Y CAMINO AL INFIERNO



Fuente: Flores *et al.* 1993, 140-141.¹³

En cuanto al programa iconográfico desarrollado en el Cuzco hacia finales del siglo XVII, podemos encontrar variados ejemplos acerca de la mayoría de los temas catequéticos. A pesar de que gran parte de los estudios sobre estos temas tienden a señalar que el que se desarrolló con mayor intensidad fue el de las postrimerías (Martínez Sagredo 2011; Martínez Sagredo y Díaz, 2019), Borja (2021) ha demostrado que en realidad las postrimerías solo representan un 3 % del total de representaciones visuales en la América colonial, y de ese mínimo porcentaje solo la mitad corresponde al purgatorio. El problema pareciera estar en el aspecto cualitativo más que el cuantitativo: más allá de la cantidad de representaciones quizás haya que preguntarse por el impacto y población alcanzada que cada una de ellas pueda haber tenido. En este sentido, al parecer las imágenes del paraíso, así como las bondades del discurso moralizante, no tuvieron la repercusión que se esperaba en la población andina, razón por la cual se privilegió la noción del infierno y del castigo como imágenes a inculcar y desarrollar en el imaginario de los indígenas, lo cual explica las réplicas de Leviatán, por ejemplo, en los murales de distintas iglesias a lo largo de la zona andina (ya no solo cuzqueña). Además, implica, desde el punto de vista lingüístico y cultural, la imposición de categorías (con sus definiciones asociadas) inexistentes prehispánicamente (tales como infierno, tierra y cielo en una relación tripartita y jerárquica) que forzaron su implementación a través del refuerzo de los lexicones coloniales con la creación de términos que los tradujeran. A pesar de ello, es necesario

13 Los textos que se leen son: A- Decado respetix dominis Omnes filios Sonium. Psal.32 / B- Qvis Sapiens Cosiodet Sec Psal. 106 / C- Tria vota / D-Tuniculus Triplex Dificile Rumpitur / E- Vide alia [...] Ler Em [...] Inmen [...] Brismiris [...] Rano [...] Stom [...] Portam [los textos de las letras F y G son ilegibles] / J- Caro[...]n Te / K- Vecors Locutae est, Siquis est Panulvs Aedinet Adme / L- Gens Absaz Concilio Este y Sine Prudentia Utinam Sapadent [...] Intelligent Acno Vistima Providerem / M- Quasi Vinculum Plaustri Peccatum / N- Finis Illorum Inferi / O- In Puncto ad Inferna Descendunt / P- Sagitat Inobsrudis R [...] Corde P[...] / Q- Mors de Pascet [...] O.

señalar que las vidas de santos, las historias bíblicas y la vida de Jesús ocuparon igualmente un lugar importante en el espacio visual utilizado para la catequesis. Así, los textos escritos aparecen no solo en los espacios visuales destinados a la escatología, sino también en pilares de entrada, arcos, bóvedas, vidas de santos y alegorías bíblicas.

En el contexto colonial el problema de la representación visual de lo sagrado y sus textos asociados se hace particularmente palpable, puesto que para las culturas andinas las imágenes no eran leídas necesariamente según los mismos códigos y reglas que prescribía la doctrina cristiana, sino que podían ser utilizadas, sentidas y entendidas de manera muy variada. Si en el mundo judeo-cristiano la palabra de Dios se imponía sobre las imágenes falsas del paganismo, podríamos aventurarnos a pensar que, en esta nueva empresa colonial, el Verbo también debía demostrar su imperio sobre el mundo potencialmente «peligroso» o engañoso de las imágenes, si convenimos que estas eran un medio fundamental y omnipresente a través del cual se manifestaba lo sagrado en las culturas andinas. Por ello no es de extrañar que tras el Concilio de Trento el apoyo en el texto se hiciera imperioso en algunos contextos debido a la necesidad de separar la verdadera veneración hacia la imagen de la idolatría. Sin embargo, como lo venimos desarrollando en estas páginas, la fortaleza de ese vínculo y de su función en la evangelización de los naturales del obispado del Cuzco se vio fuertemente relativizada por la ausencia de una base lingüística y cultural compartida. Asimismo, es necesario recalcar que, desde la concepción y fabricación de las obras visuales, los tipos de textos incluidos en ellas pueden ser de distinta índole, entre ellos la filacteria, la cartela y la inscripción.¹⁴ La filacteria cumple la función de aclarar lo que se está representando y corresponde a aquellos «rótulos de palabras que se ubican cerca de la boca de los personajes, como si estuvieran hablando» (Borja, 2021), constituyendo un tipo de secundario de oralidad que, además, complejiza la semiótica de la pintura en cuanto las palabras están escritas, pero al mismo tiempo representan algo que está siendo dicho por algún personaje de la pintura. La cartela, por su parte, corresponde a «un espacio sobre la pintura en el que se adhería el texto que daba sentido a la imagen» y, la inscripción es «un texto más común que generalmente se ubicaba en la parte inferior de la pintura, en la que se explicaba el evento que se estaba narrando visualmente» (Borja, 2021).

Como la mayoría de artistas locales tampoco tenía un referente directo de la forma en que eran pintados los muros de las iglesias europeas, es comprensible que el modelo de reproducción fuera entonces el grabado.¹⁵ De este modo, se puede reconocer que Luis de Riaño, autor de la pintura del arco pentalingüe de San Pedro de Andahuaylillas, tenía un gran dominio del estilo pictórico europeo adquirido en su formación con el italiano Angelino Medoro, pero que además lo mezcló con un modelo formal que proviene, más bien, de las imágenes impresas que llegaban del Viejo Mundo. Podemos inferir, entonces, que la iglesia cuzqueña se textualiza aún más, porque a nivel formal los modelos de visualización propios de la cultura impresa migraron hacia el muro. Si bien la concepción de estos murales usualmente recaía en maestros formados en escuelas europeas, en cuanto a su ejecución la mayor parte de las veces estaba asegurada por talleres relativamente provisorios que los maestros articulaban para llevar a cabo los distintos encargos que recibían. Así, muchos de los pintores indígenas se formaron en estos talleres y, posteriormente, fueron parte del movimiento artístico-social que dio origen a la escuela cuzqueña de pintura (Mesa y Gisbert, 1982). Por motivos de espacio, sin embargo, nuestro interés está más enfocado en la perspectiva de la recepción de estas pinturas y textos.

14 Para un estudio de los textos en filacterias en un contexto medieval europeo, véase Gimeno Blay (1991). Analizando pinturas parietales valencianas, Macián propone una tipología de inscripciones: explicativas, complementarias, fundamentales y anecdóticas (2023).

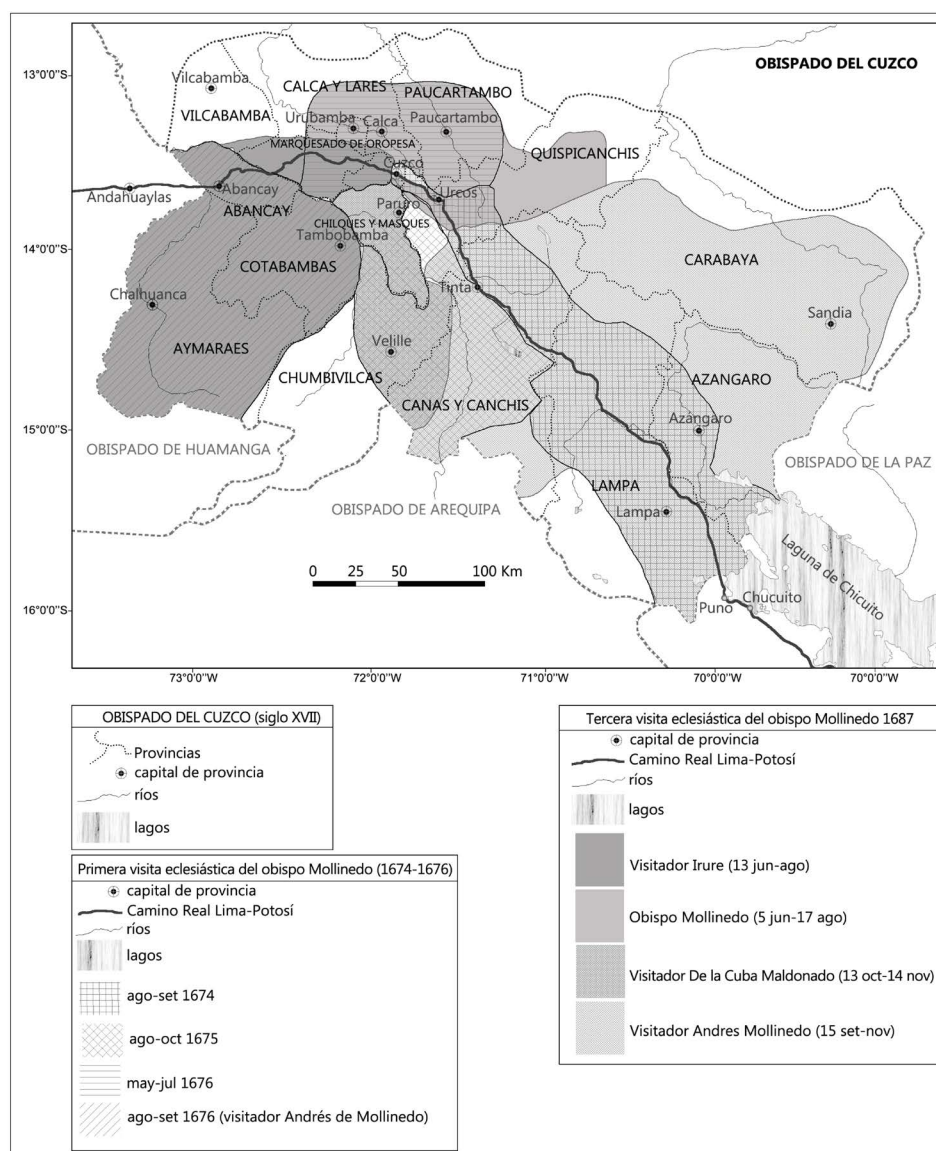
15 Como podemos leer en el estudio de María Cristina Pérez, a través de la Casa de Contratación llegaron al Nuevo Mundo «embarcaciones cargadas de esculturas, pinturas, estampas, reliquias, grabados, retablos y libros» (2016, 5). En ese sentido los modelos conceptuales con los que se servían los artistas locales para hacer las pinturas murales eran tomados de estos objetos transportables que circulaban del Viejo al Nuevo Mundo.

Templos de Andahuaylillas y Checacupe: imágenes y textos

En el obispado del Cuzco (Mapa 1) la cantidad de templos construidos hacia la segunda mitad del siglo XVII era bastante importante (Tabla 1). Sus paredes comenzarían a recubrirse profusamente de imágenes luego del III Concilio Limense. A pesar de que gran parte de los templos cuzqueños fue fuertemente asolada por el terremoto de 1650, algunas pinturas sobrevivieron y las que no, fueron rápidamente repintadas gracias a la potente acción del obispo Mollinedo, para quien el arte era un aspecto fundamental de la acción evangelizadora.

MAPA 1

MAPA DEL OBISPADO DE CUSCO A MEDIADOS DEL SIGLO XVII



Fuente: Mapa de síntesis elaborado a partir de tres mapas de Nicanor Domínguez Faura en Guibovich y Wuffarden (2008), incluido en la tesis inédita de Martínez Sagredo (2014: 188).

TABLA 1
PUEBLOS, TEMPLOS Y FELIGRESES HACIA 1674-1676

Año	Número de pueblos (anexos incluidos)	Número de templos	Número de feligreses
1674	31	37	33500
1675	27	28	42600
1676	26	25	43500
1676	71	47	24450

Fuente: Elaboración propia a partir de Guibovich y Wuffarden (2008) y Villanueva Urteaga (1982); véase también la síntesis presentada en Martínez Sagredo y Díaz (2019: 59-63, Tabla 1).

Mesa y Gisbert (2010) dividen las iglesias del Cuzco en dos grupos (para el período que aquí nos interesa).¹⁶ Dentro del primer grupo, que incluiría las iglesias construidas y pintadas entre 1580 y 1630, entre las que podemos mencionar la de Oropesa, San Jerónimo, Andahuaylillas, Checacupe, Sangarara, Huasac, Urcos y Chinchero, y en términos estilísticos se caracterizan por una fuerte presencia del manierismo. El segundo grupo se caracteriza por una aproximación estilística a la textilería andina, y su período de manufactura es entre 1630 y 1700. Dentro de este grupo encontramos las iglesias de Cay-cay, Quiquijana, Zurite, Tinta, Huasac, Yanaoca, Canincunca, Pitumarca y Colquepata, y que coincidentemente presentan escasos testimonios textuales.

*a) Andahuaylillas.*¹⁷

Uno de los templos más conocidos en la ruta del barroco cuzqueño es, sin lugar a dudas, el de San Pedro de Andahuaylillas. Su templo original data de antes de 1570, aunque fue evolucionando con el tiempo desde una pequeña capilla a la forma que actualmente presenta. Viñuales y Gutiérrez (2014, 442-443) señalan que este templo estuvo a cargo desde comienzos del siglo XVII de Juan Pérez de Bocanegra, secular, quien habría encargado las pinturas a Luis de Riaño. Bocanegra imprimió en la concepción visual del templo sus inspiraciones lingüísticas, razón por la cual encontramos en su interior el arco pentalingüe (Figura 5):

¹⁶ Una nutrida y documentada síntesis sobre los templos de los pueblos de naturales en el Cuzco se encuentra en Viñuales y Gutiérrez (2014).

¹⁷ La Pontificia Universidad Católica del Perú tiene a disposición un recorrido virtual 360° del templo <https://my.matterport.com/show/?m=ow9p1wTtDta> (Consultado: 22/08/2024).

FIGURA 5

SAN PEDRO DE ANDAHUAYLILLAS. ARCO PENTALINGÜE



Fuente: Flores *et al.* 1993, 83.

El arco pentalingüe se trata de una obra adjudicada a Luis de Riaño que se encuentra en el arco de la puerta de acceso al baptisterio del templo. Escrito en latín, español, quechua, aymara y puquina el texto anticipa la principal acción sacramental de la sala a la que permite la entrada. Cabe señalar que la versión de «Yo te bautizo [en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo]» en lengua puquina está tallada en bajo relieve en los pilares del arco de la entrada, pero sus trazos no están pintados, como los de las otras lenguas, con color negro. Si se leen los textos desde la perspectiva de proximidad del feligrés, entonces el orden lingüístico desde el más cercano sería aymara, puquina/quechua, español, latín. Por otra parte, si se leen los textos de la pared del templo como una analogía de una hoja escrita, entonces el orden de la lectura parte por el latín. ¿Se tratan estos textos de un simple recordatorio multilingüe para los curas antes del bautismo? No podemos descartar

esta posibilidad, así como también debemos mantener abiertas otras más, como que se tratase de textos que estuviesen dirigidos a la población nativa, incipientemente castellanizada y que comenzaba a conocer los rudimentos de la lectoescritura; o que fuesen uno de los medios de imposición, dominación y sesgo socioidiomático; o podría tratarse simplemente de un signo arquitectónico en la medida que identifica el espacio bautismal dentro del templo.¹⁸ Por otra parte, el mural del coro se encuentra alejado del recorrido por la nave del templo, pues se ubica sobre la puerta de entrada, y su vista está intervenida por el piso del sotacoro.

Es necesario recordar que la brecha lingüística sería permanente en el desafío de la evangelización. Por un lado, los largos sermones hechos en español, latín¹⁹ o en lenguas generales tenían un alcance limitado dentro de la población indígena por varios motivos: en la práctica no todos los indígenas eran catequizados, aun cuando la asistencia a la catequesis era, en rigor, obligatoria; además, a pesar de que los misioneros hicieron grandes esfuerzos por aprender las distintas lenguas vigentes en los diversos territorios, salvo contadas excepciones, sus incipientes conocimientos lingüísticos los hacían requerir constantemente de la presencia de traductores o indios ladinos pues, a pesar de lo que indicaban los religiosos seculares y regulares en sus centenares de cartas a España, la mayoría de los indígenas del común no había aprendido más que conocimientos básicos de la lengua española, en el mejor de los casos (Martínez Sagredo 2013, 2014, 2020; Ferrero, 2015). En este sentido, las imágenes que decoraban las iglesias retomaban la función que tenían en el período anterior a la Reforma, donde el mensaje sagrado era transmitido a un nivel más sensible —es decir, mediante lo visual, lo ritual, etc.— que verbal. No obstante, si bien el componente visual cumplía la función de «mover» el espíritu del neófito mediante lo sensorial, la dimensión lingüística era inexorable. Durston (2019, 11) aporta que:

La escritura cristiana en dicha lengua [quechua] fue uno de los frentes de combate del colonialismo español en los Andes, una actividad en la cual las metas e intenciones hispanas se enfrentaron, de modos muy directos y precisos, a las lenguas y las culturas de los pueblos conquistados. Los textos en quechua pastoral son testigos estratégicos de las interacciones y las relaciones de poder coloniales porque las encarnan, y no son comentarios o racionalizaciones post facto.

Los textos escritos en latín en este templo permiten pensar que algunos de los destinatarios eran personas conocedoras de esta lengua y de los textos bíblicos, por lo tanto, probablemente se trataría de curas y religiosos. Uno de ellos se encuentra en el mural del coro (Figura 6); y los otros se hallan en el ya referido Camino al cielo y Camino al infierno.²⁰ Así, otra posibilidad a considerar es que estos textos fuesen pintados para ser leídos en voz alta por el religioso frente a la feligresía siguiendo los principios de la evangelización verbal utilizados en otros lugares del virreinato (Durston 1999, 85; para espacios europeos con Gimeno Blay 1991, 181-182). En este sentido, es sugerente pensar en el espacio arquitectónico en sí mismo como un espacio textualizado que tiene una relación directa no solo con el momento litúrgico, sino también con un programa evangelizador concreto y con prácticas lingüísticas e ideológicas específicas. Y una vez más, la pintura, que imita a modo de *trompe l'oeil* una estructura arquitectónica y en la que el texto aparece como si estuviese esculpido, nos recuerda a las portadas arquitectónicas de los frontispicios de libros de la época.

18 Agradecemos una de las evaluaciones anónimas de este artículo que sugirió esta posibilidad interpretativa.

19 El latín fue una más de las lenguas usadas para las distintas actividades religiosas y evangelizadoras en el virreinato, hecho que explica, entonces, su uso en las inscripciones y textos presentes en las pinturas y se considera una lengua usada para y por un público erudito (Borja, 2021, 80).

20 Martínez Sagredo y Díaz 2019. Esta pintura mural se encuentra en el muro de ingreso y «flanqueando la puerta de acceso se observan a cada lado, dos escenas del tema evangelizador que muestra al espectador los conceptos del bien y del mal, y de cómo la iglesia católica los difundía en el primer tercio del siglo XVII, para la conversión de los nativos» (Castillo *et al.* 2010, 34).

FIGURA 6
SAN PEDRO DE ANDAHUAYLILLAS. MURO DEL CORO



Fuente: Flores *et al.* 1993, 113-114.²¹

En el caso de Andahuaylillas los textos latinos por un lado aportan a la consecución de las prácticas mencionadas, por otro permiten recordar que si los rituales eran realizados efectivamente en latín, esto significaba una distancia insalvable —concebida, pintada y construida— entre el religioso y los indígenas quienes ya eran objeto de una despiadada pugna lingüística que imponía no solo el español y el latín, sino que igualmente había consagrado el quechua general, el aymara general y el puquina general (o, como las denomina Durston, variedades lingüísticas estándar), que no eran necesariamente las lenguas nativas de las zonas donde se aplicaban. Durston señala, al analizar el multilingüismo de virreinato del Perú en la Colonia, que en los «Andes prehispánicos no había una correspondencia entre lengua, territorio y formaciones políticas» (2013, 53).²² A esta situación se suma el hecho colonial que implicó, visto de manera muy simplificada, varias imposiciones lingüísticas como las señaladas líneas más arriba, y un conjunto muy heterogéneo de leyes y ordenanzas que regulaban el acontecer lingüístico, pero que se caracterizó por ser irregular y contradictorio (Martínez Sagredo 2014, 2020).

Aquí es necesario detenernos brevemente. La escritura a la cual nos estamos refiriendo no puede ser entendida sin el complejo contexto de castellanización oral y lectoescritura que les fue impuesto a las sociedades indígenas. Si el proceso de enseñanza y aprendizaje de las lenguas habladas impuestas

21 Los textos que se leen son: a) EGOTE /BAPTIZOIN /NOMINE PA /TRIS & FILII /& SPIRITVS /SANCTI /AMEN/YOTEBAPTIZOENELNO[MBR]E DEL PADRE YDEL HIJO YDELSPIRITV SANC-TOAMEN /ÑOCAMBAPTIZAIQVI YAYAP CHVRIP ESPIRITV SANCTOP SVTIMPI AMEN/[NAYA BAPTIZATHA JIU]ASMA AVQVINA [...] YOCANSA ESPIRITI SANCTV[AMEN]/NA QU'IN SINY-QUILE CHUSCUM ESPIRITU SANCTU AMEN. b) SANCTO ADONAI RADEX CLAVIS REX ORIENS// MISSVS EST ANGELVS GABRYEL AD MARIAM VIRGINE DESPONSATAM JO[SE]//DOMUS DEI & PORTA COELI. Hemos mantenido la segmentación intrapalabra y marcamos con / el cambio de línea o de espacio de escritura. Esta decisión responde a principios etnofilológicos (Benozzo 2010; Martínez 2011; Sze-minski 2024).

22 Los incas habrían sido originalmente puquinhablantes, para posteriormente, en una primera época expansiva, transformarse en aymarahablantes y, finalmente, quechuahablantes (Véase Cerrón Palomino 1998). Este hecho se suma a otros varios factores prehispánicos que determinaron un complejo mosaico lingüístico que se manifestaba de manera diversa según la zona. Asimismo, las distintas dinámicas entre grupos étnicos y sociales impactaron profundamente en el escenario lingüístico, «en muchos casos un grupo étnico intrusivo coexistía con un grupo local subordinado que hablaba otra lengua y que estaba, asimismo, diferenciado socioeconómicamente. Otra forma de multilingüismo involucraba la coexistencia de una *lingua franca* (usualmente alguna forma de quechua o de aimara) hablada por las elites, con una lengua local hablada por la población en general» (Durston 2019, 54).

por la colonización ya era extremadamente difícil y adverso, el proceso de la lectoescritura lo era aún más, pues las sociedades andinas no habían desarrollado escritura alfabética y, además, tanto para el siglo XVI como el XVII, los rudimentos para enseñar la escritura en castellano eran aún básicos y la metodología de la pedagogía era del todo incipiente.²³ Así, un templo decorado profusamente con escritura alfabética en varias lenguas debía necesariamente producir alguna reacción en los feligreses/espectadores/lectores, aunque por el momento solo podemos aventurar hipótesis sobre cuál fue esa reacción. Ferrero, refiriéndose a Carabuco, nos recuerda la indisolubilidad de texto e imagen en estos programas semióticos complejos, y propone que las palabras en las pinturas «atraían y dirigían la mirada del espectador hacia puntos y motivos iconográficos precisos del lienzo, de manera de favorecer un circuito controlado en la lectura de una obra» (2015, 650).

Sin embargo, algunas pinturas de la época hechas por indígenas exhiben textos escritos en latín. Si bien se trata de fórmulas consolidadas y no de textos libres, esta constatación permite abrir algunas preguntas sobre este tema. Tal es el caso de Diego Cusi Guamán, pintor cuzqueño de comienzos del siglo XVII que firmaba sus cuadros con la signature de un loro y la leyenda «DON D^oI CUSI GUAMN ME FESIT» (Figura 7). Es muy interesante notar que autores como Mesa y Gisbert (1982) han señalado que la presencia de la firma no implica necesariamente que el pintor supiese escribir, aunque desde nuestra perspectiva, el grado de apropiación del latín podría estar indicando justamente lo contrario pues, por un lado, se manejan de manera poco precisa las normas de abreviatura «D^oI» en vez de «DI^o» o de «D» y, por otro, hay vacilación en el uso de las sibilantes «fesit» por «fecit».²⁴

FIGURA 7

DETALLE DE LA FIRMA DE DIEGO CUSI GUAMÁN



Fuente: «El bautismo de Cristo», iglesia de Urcos, Cuzco. Flores *et al.* 1993, 81.

Esto nos recuerda a los «pseudotextos» que encontramos en diversas manifestaciones culturales y que Houston (2018) ha analizado comparativamente como, por ejemplo, los glifos presentes en las vasijas maya y en vasijas de la Grecia Antigua que, como indica el autor, se trata de

²³ El método que se utilizaba para la enseñanza de la lectura era el silábico de tres fases: las letras, la sílaba y la palabra (Martínez Sagredo 2020).

²⁴ Véase una reflexión acerca del grado de significación que puede tener la firma como indicador de alfabetización (Petrucchi 2020, 44).

«escrituras que no son»: es decir, parecen glifos o palabras, pero no tienen ningún sentido escritural. Houston explica que la escritura adquiere un sentido pictórico en contextos en los que la escritura se convierte en un símbolo de prestigio (2018, 43; Petrucci 1994-1995, 1098). La pseudoescritura puede tener diversas razones de ser, como por ejemplo el que los artistas sean parcial o totalmente iletrados, pero logran transmitir el espacio conceptual que implica la forma de la escritura en el contexto de una composición pictórica. Mas, también la «escritura que no es» puede deberse a la apropiación de una lengua extranjera, en la que no se está intentando representar necesariamente el lenguaje, sino marcar esa diferencia lingüística y cultural.

b) Checacupe

El templo original de Checacupe fue construido a mediados del siglo XVI. En la visita efectuada en 1674 por Mollinedo, el obispo ordenó derribar el templo original y construir uno nuevo, el cual en 1687 ya estaba edificado (Viñuales y Gutiérrez 2014, 530). Macera argumenta que es posible que esta reconstrucción se hiciese manteniendo algunos elementos de la construcción original (1975, 71). En la entrada al baptisterio (Figura 8) encontramos textos similares a los de Andahuayllas y que, una vez más, aparentan como un *trompe l'oeil* estructuras arquitectónicas que contienen estos textos «grabados», asemejándose así a las portadas arquitectónicas grabadas en los libros:

FIGURA 8

DETALLE DEL TEXTO EN ENTRADA AL BAPTISTERIO DE CHECACUPE



Fuente: fotografía de las autoras.²⁵

En su estudio sobre los topónimos del área de Checacupe, Cardeña (2015) se ocupa de estos textos y señala que cada una de las lenguas aquí utilizadas responde a distintas necesidades. En primer lugar, está el latín, por ser la lengua obligatoria de la administración de los sacramentos, obligación que se mantuvo hasta el siglo XX, cuando el Concilio Vaticano II (1962-1965) autorizó el uso de lenguas vernáculas. El texto en quechua habría cumplido el propósito de:

25 Los textos son: Callpa simi diospa bavitismvpac (qu.) / chvrascanri caimi amen jesvs (qu.) / Ego te baptizo in nomine patris et fili et spiritvs sancti (lat.) / Guichva [sic] simipi chai cvsca callpayocllatacni (qu.) / Nocam camta baviticaiqui yayap churip spiritv sanctop svtimpi (qu.) / Aymara simipi cai cusca callpayocllatac amen jesvs (ay.) / Nahuma baviticasma tata nayo canpsa spirito santan (ay.) / pasasvtipan amen jesvs (ay.).

Entender mejor el objetivo de la administración de la ceremonia de iniciación cristiana católica a la cual asistían obligados, además era la lengua oficial del incario, que seguía en vigencia. Los congregados de diferentes etnias como los qanchis, waris, inkas eran quechua-hablantes; y el quechua era la lengua de mayor prestigio en ese entonces, y siendo el medio de comunicación más importante para la evangelización (Cardeña 2015, 87).

Finalmente, la lengua aymara se encontraría presente por ser la lengua nativa de un «sector de la población de Checacupe, siendo la segunda lengua de prestigio» (Cardeña 2015, 87-88). Resulta curioso que el español esté ausente en esta entrada. Posiblemente el baptisterio excluye el puquina y español para dirigirse especialmente a la población local. Probablemente entre la población estable o frecuente de la reducción y sus sectores aledaños, no había hispanohablantes o puquinahablantes que justificaran la presencia de dichas lenguas en el mural.

Sin embargo, la textualidad de Checacupe no acaba allí. A lo largo de sus paredes se encuentran varios cuadros que representan alegorías y que están acompañados de textos (Figura 9):

FIGURA 9
CUADROS DE LA IGLESIA DE CHECACUPE



Fuente: fotografías de las autoras.²⁶

26 Textos: «Como podre io cantar/ tus canticos con la pena/ quesiento por tierra aiena» [Cómo podré yo cantar/ tus cánticos con la pena/ que siento por tierra ajena]. «Siendo Amorel que refrena/Mi lubricaedad en Flor/ Elfru tosera me jor» [Siendo amor el que refrena/mi lúbrica edad en flor/ El fruto será mejor]. «A tan Claro de Sengaño/Me saCael Amor diuino/Por seramor peregrino» [A tan claro desengaño/Me saca el amor divino/Por ser amor peregrino].

La naturaleza de estos textos es totalmente diferente de lo que hemos visto hasta ahora, puesto que apelan a una dimensión lírica o poética que anteriormente estaba del todo ausente y que se conecta mejor con la literatura bíblica sapiencial y/o los textos espirituales de los santos. En el primer caso, evoca el Salmo 137: «¿Cómo podíamos cantar un canto del Señor en tierra extranjera?». De ser así, podría leerse como texto escatológico, pues esta tierra es extranjera, donde somos «peregrinos», y el cielo la tierra prometida. Además, visto en el contexto de los templos de la zona, como el mismo de Andahuaylillas o el de Huaro, el templo de Checacupe no presenta escenas asociadas al contexto doctrinal del purgatorio o del infierno. Por el contrario, siendo aún un templo asociado a una reducción de indígenas en el obispado del Cuzco, su programa iconográfico es muy distinto. Cardeñas, único autor que hasta el momento ha abordado el problema de la escritura en los templos de Checacupe, propone, sin explicar el fundamento de su aseveración, que estas alegorías «escritas posteriormente (segunda etapa de la construcción del templo), muestran claramente el proceso de constitución del español precervantino y que los hispanohablantes se han esmerado en aprender y hablar el quechua y el aymara para lograr sus objetivos de explotar en lo posible al indígena» (2015, 89).

Por nuestra parte podemos aportar lo siguiente: dada las características de la escritura de estos textos es muy probable que fuesen escritos por indígenas en vías de alfabetización en lengua española. Rasgos como la segmentación intrapalabra y la vacilación grafemática permiten suponer la inexistencia de la conciencia —o al menos un frágil e incipiente aprendizaje— de las unidades del sonido en lengua española.

Conclusiones

El problema de la relación entre imagen y texto en la cultura visual del siglo XVII no es un fenómeno privativo del mundo andino colonial, pero sí presenta rasgos particulares propios de esta zona, entre los cuales el contexto sociohistórico y lingüístico parecieran ser los más relevantes, que son los que hemos desarrollado en las páginas precedentes. A pesar de su peculiaridad, es posible y necesario proyectar a futuro análisis individualizados, generales y comparativos con otras parroquias de indígenas del mismo virreinato e incluso con otros virreinos como el de Nueva España y Nueva Granada, avances que nos permitirían comenzar a discutir en una escala más amplia. El problema que hemos expuesto aquí trasciende los límites monodisciplinarios y metodológicos: no es suficiente con aproximaciones desde la historia, historia del arte, historia de la evangelización o la lingüística, por solo mencionar algunas disciplinas; así como tampoco son suficientes las herramientas del análisis visual, paleográfico, etnofilológico o teológico. Nos encontramos aquí frente a un fenómeno que obliga a la mirada y quehacer transdisciplinar.

La cantidad de templos rurales del obispado del Cuzco a mediados del siglo XVII era aproximadamente 137. Muchos de ellos conservan hasta la actualidad murales con diversos grados de deterioro, varios de los cuales presentan textos asociados a las imágenes pintadas. A pesar de ello, prácticamente no se ha hecho un catastro de estas escrituras, ni se ha estudiado su relación con las imágenes de las cuales forman parte como un conjunto visual complejo, así como tampoco se ha(n) analizado la(s) relación(es) posible(s) que dichos conjuntos podían establecer en tiempos coloniales con los receptores o usuarios de aquellos templos y prácticas evangelizadoras.

La sistematización de la práctica de ignorar los textos escritos en las pinturas del barroco andino alcanza hasta la actualidad, donde es posible ver que la mayor parte de las reproducciones de pinturas murales y de cuadro cercenan los medallones y textos. Si bien en este ejercicio enfocamos principalmente los efectos y la decodificación de estos textos en la población nativa, debemos recordar que estos templos podían ser recorridos también por los religiosos a cargo de la evangelización y por funcionarios del poder colonial (corregidores, doctrineros, etc.), cuyos niveles de alfabetización también pueden haber presentado importantes grados de diferencia.

Los textos de estos conjuntos visuales complejos recurren a distintos formatos desde su concepción original (filacteria, cartela, inscripción); pero, además, al ser percibidos (apreciados, decodificados) por los distintos espectadores posibles, entre ellos (catecúmenos) andinos, personas que se encontraban en medio de un proceso de imposición cultural, idiomática e ideológica, podían cumplir otras funciones o desplegar posibilidades no anticipadas por los sujetos productores. Las proyecciones de estos formatos se diversifican y pasan a formar parte de nuevos conjuntos visuales donde la interferencia de los agentes del Estado colonial es menor, como en el caso del Molino de Acomayo (Figura 10) pintado por Tadeo Escalante, el mismo artista autor de los murales del templo de Huaro. Se trata en este caso de un fenómeno semiótico de distinta naturaleza en la medida que el autor, el espacio, el contenido del conjunto visual y los espectadores posibles son completamente diferentes.²⁷ Aquí no se trata de un encargo realizado por un mandante o por una orden religiosa; se trata de un deseo personal de un pintor indígena de llevar a un terreno privado la historia genealógica del incanato. Tampoco se trata de un espacio religioso, sino de un molino dentro de una finca familiar, cuyos visitantes posiblemente eran los habitantes de la zona.

FIGURA 10

DETALLES DEL MURAL «MOLINO DE LOS INCAS» DE ACOMAYO (TADEO ESCALANTE, S. XVIII).



Fuente: fotografías de las autoras.

Hay varios tipos de relación entre escritura y pintura: didáctica, lírica, declarativa o contemplativa y, por lo tanto, distintas funciones entre texto e imagen, así como diferentes reacciones o acciones esperadas de parte de los evangelizados. Igualmente, hemos explorado la posibilidad de que los textos estuviesen actuando como signos no necesariamente decodificables, instrumentos de dominación, símbolos de prestigio y creadores de brechas sociales, o simplemente como signos arquitectónicos. En los casos expuestos aquí vemos que distintos modos de relacionar texto e imagen pueden aparecer en un mismo mural o pintura.

A la función didáctica-evangelizadora que tienen los textos en los muros de las iglesias, se añade la necesidad de reforzar la presencia de la escritura en cuanto custodia de la imagen, que garantizaría el fundamento en el Evangelio (la Palabra sagrada desde la concepción cristiana). En otras palabras, la presencia del medio escrito servía, entre otras cosas, para garantizar que las

27 Las condiciones de producción y recepción de las pinturas del Molino de Acomayo escapan a los límites metodológicos de este artículo, cuyo enfoque ha estado centrado en los espacios religiosos. Un análisis detallado de las pinturas de este molino se encuentra en proceso de publicación actualmente.

imágenes visibles en las iglesias no fuesen relacionadas con imágenes idolátricas y paganas, sino que se inscribían en la tradición escrita del cristianismo, en la que el texto del evangelio conforma su dogma. Además, puede entreeverse un proceso de traslación o migración del medio impreso — grabados y textos— hacia el muro pintado, que refuerza aún más el nexo entre la religión que se quiere inculcar y su origen textual (en cuanto religión del Libro). En este sentido, el texto también debe ser entendido como imagen en sí, en la medida en que se trata de la imposición de una nueva forma de representación en clave cristiana, en la que la imagen, al menos en este contexto, necesitaría ser validada en función del texto que la acompaña, evitando así una relación idolátrica con ella. Los textos presentes no debían ser necesariamente decodificados en cuanto a sus significados escritos, sino que su presencia en sí misma suponía, para los evangelizados (que bien podían saber leer o no), una manera de entender en clave cristiana las pinturas que acompañaban.

Hemos observado un proceso de conversión/evangelización de los lenguajes vernáculos a través de la pintura parietal, desde el momento en que pasan de tener un soporte material pictográfico-icónico a uno alfabético, lo que implica que estamos ante un doble proceso de traducción: uno pictórico, en el que la imagen icónica se convierte en imagen escritural, y otro lingüístico, en el que la forma aceptada y consagrada por la iglesia de la lengua vernácula (pagana, y tradicionalmente oral), es traspasada al formato escrito sobre la pared, viviendo así un proceso de sacralización en clave cristiana, tal como se observa en el arco pentalingüe de Andahuaylillas. Desde el punto de vista de la percepción de los lenguajes visuales en las culturas andinas, la fórmula visual figurativa dentro de los nuevos templos cristianos debía distinguirse tajantemente de las figuraciones de narraciones míticas originarias, y en ese sentido la escritura, pareciera convertirse en una fórmula segura para marcar esa diferencia. Por eso, desde la percepción indígena, creemos que la palabra escrita, dentro de las múltiples dimensiones de su recepción, pudo haber adquirido más valor semiótico como imagen que como texto.

Finalmente, cabe preguntarse si el mensaje original que ese conjunto visual debía transmitir llegó a sus destinatarios o si se perdió o transformó en medio de los múltiples procesos de traducción y decodificación. Si bien este estudio se ha limitado únicamente a dos templos del obispado de Cuzco, la apertura interpretativa en la relación entre imagen y texto también puede arrojar interesantes descubrimientos en otros templos de la misma región, así como en aquellas circundantes.

Declaración de conflicto de intereses

Las autoras de este artículo declaran no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Fuentes de financiación

Este artículo fue realizado gracias al proyecto Fondecyt Regular 1240764 «Color y poder en los Andes entre los siglos XV y XVI. Cromatismo mineral del imperio Inca».

Declaración de contribución de autoría

Paula Martínez Sagredo: Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración de proyecto, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

Alessandra Caputo Jaffe: Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Redacción – revisión.

Referencias bibliográficas

- Alcalá, Luisa Elena. 2002. *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Alaperrine, Monique. 2002. «Saber y poder: la cuestión de la educación de las elites indígenas», en *Incas e indios cristianos, Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, editado por Jean-Jacques Decoster, 235-241. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos, Asociación Kuraka.
- Alaperrine, Monique. 2007. *La educación de las elites indígenas en el Perú colonial*. Lima: IFEA, IEP, Instituto Riva-Agüero.
- Belting, Hans. 1996. *Likeness and Presence*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benozzo, Francesco. 2010. *Etnofilología: un'introduzione*. Nápoles: Liguori.
- Boehm, Gottfried. 2011. «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes», en *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 87-106. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Borja, Jaime. 2021. *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*. Bogotá: Uniandes.
- Busert, Thomas. 1976. «Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome». *The Art Bulletin* LVIII (3): 424-33.
- Cardaña, Bernabé. 2015. «Estudio de topónimos del distrito de Checacupe (Canchis-Cusco)». Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Lima: Universidad Nacional Mayor San Marcos. <https://core.ac.uk/download/pdf/323351504.pdf> (Consultado: 21/07/2024).
- Castillo Gómez, Antonio. 2002. «De la suscripción a la necesidad de escribir», en *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*, ed. Antonio Castillo Gómez, 21-52. Gijón: Trea.
- Castillo Gómez, Antonio (dir.). 2015. *Culturas del escrito en el mundo occidental: Del Renacimiento a la contemporaneidad*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Castillo Gómez, Antonio. 2020. «Words on Walls: An Approach to Exposed Writing in Early Modern Europe». *Jems* 9: 57-82. <https://doi.org/10.13128/jems-2279-7149-11190>.
- Castillo, Mario, Kuon, Elizabeth y César Aguirre. 2010. *San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. Guía de visita*. Cusco: CCAIJO.
- Cerrón Palomino, Rodolfo. 1998. «El cantar de Inca Yupanqui y la lengua secreta de los incas». *Revista Andina* 2: 417-152.
- Cerrón Palomino, Rodolfo. 2003. *El castellano andino*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/items/ce2a7ad7-b1b9-43eb-a9ab-9a9fc59de1c2> (Consultado: 21/07/2024).
- Citlalli, Deborah y Perla Rico. 2009. «Métodos didácticos diferenciados utilizados en la evangelización de Nueva España, como proceso de aculturación: franciscanos, agustinos y jesuitas». Tesis para optar al grado de licenciada en Pedagogía. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Debiais, Vincent. 2017. «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia», en *Escritura y sociedad: el clero*, editado por Alicia Marchant y Lorena Barco, 65-78. Granada: Comares.
- Descola, Philippe. 2010. «Manières de voir, manières de figurer», en *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, dirigido por Philippe Descola, 11-20. París: Musée du Quai Branly.
- Denzinger, Heinrich y Peter Hünermann. 1999. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Barcelona: Herder.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Durán, Juan Carlos. 1982. *El catecismo del III Concilio provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585). Estudio preliminar*. Buenos Aires: El Derecho.
- Durston, Alan. 1999. «El proceso reduccional en el sur andino: confrontación y síntesis de sistemas espaciales». *Revista de Historia Indígena* 4: 75-101. <https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RHI/article/view/39962> (Consultado: 21/07/2024).
- Durston, Alan. 2013. «Las lenguas indígenas y la historiografía de América Latina». *Allpanchis* 81-82: 437-168. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v45i81/82.233>.
- Durston, Alan. 2019. *El quechua pastoral. La historia de la traducción cristiana en el Perú colonial: 1550-1650*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Ferrero, Sebastián. 2015. «La escritura y los procesos de occidentalización del mito y legitimación de la imagen en Las Postrimerías de Carabuco». *Revista de Indias* LXXV (265): 645-680. <https://doi.org/10.3989/revindias.2015.020>.
- Flores Ochoa, Jorge, Kuon, Elizabeth y Roberto Samánez. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Gimeno Blay, Francisco. 1991. «De scriptvris in pintvris». *Fragmentos* 17-18-19: 176-183.
- Gimeno Blay, Francisco. 2015. «MIRÆ ANTIQVITATIS LITTERÆ QVÆRENDÆ, poniendo orden entre las mayúsculas», en *Culturas del escrito en el mundo occidental: Del Renacimiento a la contemporaneidad*, dirigido por Antonio Castillo Gómez, 19-32. Madrid: Casa de Velázquez. <https://books.openedition.org/cvz/1314>
- Gisbert, Teresa. 2011. «El cielo y el infierno en el mundo virreinal andino», en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional*, 35-48. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Gisbert, Teresa y Mesa, Andrés de. 2010. «Los grabados, el 'juicio final' y la idolatría indígena en el mundo andino», en *Entre cielos e infiernos, 17-42. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Gómez, Lídice. 1995. *El encuentro de lenguas en el Nuevo Mundo*. Córdoba: Cajasur.
- Gray, Madeleine. 2022. «The Writing Behind the Wall: Text and Image in Late Medieval Church Decoration». *The Antiquaries Journal* 102: 228-251. <https://doi.org/10.1017/S0003581521000408>.
- Grace, Carmen M. 2019. «Encuentros retóricos en las artes: La pintura y la predicación áureas». *eHumanista* 42: 55-65.
- Guibovich Pérez, Pedro y Luis Eduardo Wuffarden, eds. 2008. *Sociedad y gobierno episcopal: Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima: IFEA / IRA. 4. <http://dx.doi.org/10.4000/books.ifea.380>
- Guzmán, Fernando; Paola Corti y Magdalena Pereira. 2014. «Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de la Plata. Potosí-Arica». *Hispania Sacra* LXVI: 119-168. <https://doi.org/10.3989/hs.2014.087>
- Houston, Stephen. 2018. «Writing that Isn't». *L'Homme* 227/228: 21-48. <https://doi.org/10.4000/lhomme.32974>
- Lamana, Gonzalo. 2023. «La materialidad de los muertos vivos. La carta-relación del licenciado Polo Ondegardo al arzobispo Jerónimo de Loaysa de 1566 y su contexto». *Histórica* 47 (1): 77-136. <https://doi.org/10.18800/historica.202301.002>
- Macara, Pablo. 1975. «El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX». *Apuntes* 4: 59-114. <https://doi.org/10.21678/apuntes.4.101>.
- Macián Ferrandis, Julio. 2023. «*Qui legit, intelligat*. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana», en *Imágenes. Encrucijadas interdisciplinares*, editado por María Elvira Mocholí y Rafael García, 249-258. Valencia: Universidad de Valencia.
- Macián Ferrandis, Julio. 2024. «O lux et decus Hispanie. Textos literario-religiosos en la pintura valenciana (ss. XIII-XVI)», en *La trama del texto fuentes literarias y cultura escrita en la Edad Media y el Renacimiento*, editado por Déborah González Martínez, Pilar Lorenzo Gradín y Carmen de Santiago Gómez, 485-507. Salamanca/Santiago de Compostela: SEMYR/Universidad de Santiago de Compostela.
- Marion, Jean-Luc. 1999. *El ídolo y la distancia*. Salamanca: Sígueme.
- Martínez Sagredo, Paula. 2011. «Algunas reflexiones sobre las prácticas escriturarias andinas coloniales». *Revista Atenea* 503: 93-109. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100005>.
- Martínez Sagredo, Paula. 2013. «Evangelización andina, educación y castellanización de los indígenas del común. Apuntes sobre el aporte de la compañía de Jesús». *Allpanchis* XLIV (81-82): 405-436. <https://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/232> (Consultado: 21/07/2024).
- Martínez Sagredo, Paula. 2014. «El castellano y la castellanización de los indígenas del común en el Cuzco colonial (1532-1700): métodos, espacios y prácticas». Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Martínez Sagredo, Paula. 2020. «Sobre la castellanización y educación de los indígenas en los Andes coloniales: materiales, escuelas y maestros». *Diálogo andino* 6: 41-54. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812020000100041>.
- Martínez Sagredo, Paula y Alberto Díaz. 2019. «Entre el cielo y el infierno: cofradías de indios en el Cusco y el programa iconográfico de las postrimerías (siglos XVI y XVII)». *Estudios atacameños* 61: 49-71. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432019005000103>.

- Martínez Sagredo, Paula y Alberto Díaz. 2019. "Iglesia, escritura y control eclesiástico en el Cuzco colonial". *Estudios Atacameños* 61: 103-125. <https://doi.org/10.4067/S0718-1043201900500010>
- Mesa, José de y Teresa Gisbert. 1982. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto Wiese.
- Mitchell, W. J. T. 2020. «¿Qué quieren realmente las imágenes?», en *Pensar la imagen*, editado por Enmanuel Alloa, 179-203. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Nadal, Jerónimo. 1593. *Evangelicae Historiae Imagines*. Amberes: Martinus Nutius.
- Nadal Jerónimo. 2008 [1596-1607]. *Biblia Natalis: la Biblia de Jerónimo Nadal S. J.*, editado por Javier Torres. Bilbao: Deusto.
- Oesterreicher, Wulf. 2012. «La producción textual en español en la América colonial: reflexiones en torno a la "información" y la "autoría"». *Allpanchis* 79 (1): 39-62.
- Oesterreicher, Wulf y Roland Schmidt-Riese. 2010. *Esplendores y miserias de la evangelización de América: antecedentes europeos y alteridad indígena*. Berlín / Nueva York: De Gruyter.
- Ossola, Carlo. 2006. «Caminos de la mística: siglos XVII-XX», en *Mística y creación en el s. XX*, editado por Victoria Cirlot y Amador Vega, 13-62. Barcelona: Herder.
- Pérez, María Cristina. 2016. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Petrucchi, Armando. 1994-1995. «Scrittura come invenzione, scrittura come espressione». *Estudis castello-nens* 6: 1093-1100.
- Petrucchi, Armando. 2020. *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Petrucchi, Armando. 2021. *La scrittura: Ideologia e rappresentazione*. Roma: Luiss University Press.
- Platón. 1988 [s. IV a.C.]. *Diálogos IV. La República*, editado por Conrado Eggers. Madrid: Gredos.
- Platón. 1992 [s. IV a.C.]. *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, editado por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo y Néstor Cordero. Madrid: Gredos.
- Renders, Helmut. 2016. «A linguagem visual transconfessional da xilogravura pietista "O caminho largo e o caminho estreito" de Charlotte Reihlen». *Horizonte, Belo Horizonte* 44: 1321-1351. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2016v14n44p1323>.
- Rivarola, José Luis. 2000. *Español andino. Textos de bilingües de los siglos XVI y XVII*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Rivarola, José Luis. 2008. «Un corpus del español del Perú 1546-1697. Reflexiones perspectivas», en *Romanische Syntax im Wandel*, editado por Roland Schmidt-Riese, Elisabeth Stark y Eva Stoll, 661-671. Tübinga: Narr.
- Rivarola, José Luis. 2009. *Documentos lingüísticos del Perú. Siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC.
- Rodríguez, Agustina. 1974. «Las Imágenes de la Historia Evangélica, del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma». *Traza y Baza* 5: 77-95.
- Rodríguez, Agustina. 1999-2000. «Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos», en *Los siglos de oro en los virreinos de América*, editado por Jonathan Brown, 89-107. Madrid: Museo de América.
- Severi, Carlo. 2010. *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB.
- Siracusano, Gabriela (ed.). 2010a. *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: Universidad Nacional San Martín Edita.
- Siracusano, Gabriela. 2010b. «¿No escuchas? ¿No ves? interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de la postrimerías», en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, 75-84. Pamplona: Fundación Visión Cultural.
- Szeminski, Jan. 2023. *Libro 2.º de las memo[r]ias antiguas. Historiales y políticas del Pirú*. Arequipa: El Lector.
- Tineo, Primitivo. 1990. *Los concilios limenses en la evangelización latinoamericana*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Torre, José. 1962. «La enseñanza de las lenguas a los naturales de América». *Thesavrus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* XVII (3): 501-526.
- Torres, José María, Rubén González y Teresa San Julián. 2008. *Evangelicae historiae imagines*. Pamplona: Universidad de Navarra: 24/11/2008, <http://hdl.handle.net/10171/4033>.
- Valenzuela, Jaime. 2006. «Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio». *Investigaciones Sociales* 17 (X): 489-501.
- Vela, Jesús. 1995. «La catequesis en la primera evangelización de América Latina». *Theologica Xaveriana*, 113. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/21420> (Consultado: 21/07/2024).

- Villanueva Urteaga, Horacio, ed. 1982. Cusco 1689: informes de los párrocos al obispo Mollinedo: documentos. Economía y sociedad en el Sur Andino. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Viñuales, Graciela y Ramón Gutiérrez. 2014. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Lima: Cedodal-Universidad de Lima.
- Wierix, Ian; Hieronymus Wierix y Antoine Wierix. 2008 [1596-1607]. *Biblia natalis*. Amberes: Plantin.
- Windus, Astrid. 2019. «Espacios locales y espacios trascendentales de la conversión: las *Postrimerías* de Carabuco y la producción performativa de epistemologías transculturales». *Colonial Latin American Review* 28 (1): 59-80. <https://doi.org/10.1080/10609164.2019.1585083>.