

The College of Wooster

Open Works

Senior Independent Study Theses

2022

“What Does The Black Legend Have To Do With Cusco?”: Un Discurso De La Alteridad, La Evangelización, Y El Arte Religioso En El Cusco Colonial

Cammy Bly

The College of Wooster, cbly22@wooster.edu

Follow this and additional works at: <https://openworks.wooster.edu/independentstudy>



Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bly, Cammy, "“What Does The Black Legend Have To Do With Cusco?”: Un Discurso De La Alteridad, La Evangelización, Y El Arte Religioso En El Cusco Colonial" (2022). *Senior Independent Study Theses*. Paper 9717.

This Senior Independent Study Thesis Exemplar is brought to you by Open Works, a service of The College of Wooster Libraries. It has been accepted for inclusion in Senior Independent Study Theses by an authorized administrator of Open Works. For more information, please contact openworks@wooster.edu.

© Copyright 2022 Cammy Bly

The College of Wooster

“What Does the Black Legend Have to Do with Cusco?”: Un Discurso de la Alteridad, la
Evangelización, y el Arte Religioso en el Cusco Colonial

By Cammy Bly

An Independent Study Thesis

Presented in Fulfillment of the Requirement of the College of Wooster

and the Department of Spanish

Spring 2022

Advisor: Dr. Hernán Medina

Dedicatoria

Primero, quiero dar toda la gratitud a mi asesor increíble, Profesor Medina. Profe Medina, a veces, este proceso ha sido difícil, pero su ayuda y apoyo me han motivado cada día. Usted me ha ayudado con mejorar mi español, escribir en un nivel académico y profesional, y también viajar al otro lado del mundo (literalmente). Sin embargo, para mí, lo más especial fue un día en febrero. Había tenido una semana muy difícil, y se sentó conmigo y me dio el mejor consejo. Dijo algo como: “La vida es difícil, pero tú eres una gran escritora, y has estado trabajando muy duro. Deberías estar orgullosa de eso.” Creo que esas palabras motivaron el resto de mi proyecto. Gracias, Profe Medina.

También quiero dar gracias a mi asesor de mi proyecto de psicología, Dr. Garcia. Profe Medina y Dr. G han sido los mejores asesores. Es difícil escribir una I.S., pero escribí dos. No podría hacerlo sin la ayuda de mis dos asesores, Profe Medina y Dr. Garcia.

Muchas gracias al Copeland Fund for Independent Study por la oportunidad de viajar a Cusco, Perú, durante el descanso del invierno. Mi proyecto no sería lo que es sin esta parte tan importante de mi experiencia. Viajar a Perú me dio una nueva perspectiva que no podría obtener en cualquier otra manera.

To my amazing mother – Thank you so much for taking on an integral part of my senior year experience with me. When Profe Medina suggested I travel to Cusco, you were the first person I thought of. Neither of us had even ever left the country, and then it felt like one day we were suddenly in a beautiful city across the world. You have always motivated me to work hard, step outside of my comfort zone, and take advantage of every opportunity... and this time we did it together. I don't know how to put my gratitude into words, but just know that I love you, and that I wouldn't have wanted to experience this with anyone else. Thank you, momma.

Muchas gracias a mi familia y mis amigos por apoyarme siempre. Toda mi familia – Mom, Dad, Nat, Gavin, Bre, Andrew, Luke, Uncle Mike, Aunt Diane, and Nana – me ha motivado tener el éxito en la universidad y en la vida. Estoy agradecido cada día por su amor, sus sonrisas, y su risa. Les quiero mucho. También quiero dar gracias a mi gato, Delly, para todos los abrazos. A mis amigos – Ju, Pay, Sink, Syd, Sammi, Ash, Eric, Dylan, Merced, y los demás, gracias por ser tú y por ser un gran amigo. Les agradezco a todos. Finalmente, Colin, tú me has ayudado cada paso del camino, desde el momento en que decidí declarar una especialidad en español hasta ahora. Siempre estás animándome, y siempre puedes hacerme sonreír. Te amo.

Finalmente, gracias a Cusco.



Tabla de Contenido

Abstracto	1
Prefacio	3
Capítulo I: El Discurso de la Leyenda Negra y la Construcción de la Raza	9
1.1 El Problema de la Alteridad.....	9
1.2 La Leyenda Negra en España.....	11
1.3 Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda.....	14
1.4 Introducción a la Raza.....	19
Capítulo II: Las Representaciones Gráficas de la Evangelización	23
2.1 El Arte Como Modo de Evangelizar.....	25
2.2 El Arte Barroco en el Perú.....	26
2.3 La Influencia Indígena en el Arte Colonial.....	31
Capítulo III: La Traición y la Eucaristía: ¿La Última Cena o la Conquista?	36
3.1 La Escuela Cusqueña.....	36
3.2 La Última Cena: Una Perspectiva Católica.....	40
3.3 <i>La Última Cena</i> por Marcos Zapata.....	45
Capítulo IV: Corpus Christi: Una Celebración Católica Hecha Cusqueña	54
4.1 Corpus Christi en España.....	54
4.2 Una Celebración Hecha Cusqueña.....	60
4.3 La Serie de Corpus Christi de la Escuela Cusqueña.....	64
4.4 Carroza de la cofradía de San Cristóbal.....	67
4.5 Corpus Christi y la Leyenda Negra.....	73
Capítulo V: Conclusiones	76
Bibliografía	83

Tabla de Figuras

Fig. 1: <i>Primer desembarco de Cristóbal Colón en América</i> por Dióscoro Puebla.....	5
Fig. 2: Ejemplo del arte religioso en la ciudad de Cusco, Perú.....	24
Fig. 3: La Iglesia de la Compañía de Jesús en la Plaza de Armas.....	27
Fig. 4: <i>The Martyrdom of Saint Bartholomew</i> por Jusepe de Ribera	29
Fig. 5: <i>Carroza de la cofradía de San Sebastián</i> , Anónimo.....	31
Fig. 6: <i>Virgen de Montserrat</i> por Francisco Chivantito.....	35
Fig. 7: <i>Padre jesuita Miguel de Fuentes misionero</i> , Anónimo.....	35
Fig. 8: <i>Virgen de Cocharcas</i> , Anónimo.....	38
Fig. 9: Representación de la Última Cena por Sant’Apollinare Nuovo.....	42
Fig. 10: <i>La Última Cena</i> por Leonardo da Vinci.....	43
Fig. 11: La traición de Judas en <i>La Última Cena</i>	44
Fig. 12: Cristo como triángulo en <i>La Última Cena</i>	45
Fig. 13: <i>La Última Cena</i> por Marcos Zapata.....	49
Fig. 14: Judas en la <i>Última Cena</i> por Marcos Zapata.....	52
Fig. 15: Custodia y la Hostia en <i>Obispo Mollinedo Saliendo de la Catedral</i> , Anónimo.....	56
Fig. 16: Parejas de gigantes en una procesión.....	58
Fig. 17: <i>Carroza de la cofradía Santiago apóstol</i> , Anónimo.....	66
Fig. 18: <i>Carroza de la cofradía San Sebastián</i> , Anónimo.....	67
Fig. 19: <i>Carroza de la cofradía de San Cristóbal</i> , Anónimo.....	69
Fig. 20: Tocado del cacique principal.....	69
Fig. 21: Detalles de <i>Carroza de la cofradía de San Cristóbal</i>	70

Abstracto

Este trabajo considera las representaciones gráficas y artísticas de la conquista y la evangelización de las Américas en el contexto de la construcción del *yo* y del otro de Tzvetan Todorov y la reconceptualización de La Leyenda Negra de Walter Mignolo. Todorov propone que la conquista de las Américas es la conquista que “el *yo* hace del *otro*” (Todorov 13). Según Todorov, la construcción de la alteridad, u *otherness*, motivó las acciones de los conquistadores en las Américas y puso a los indígenas en una posición social inferior. Además de la teoría de Todorov, Walter Mignolo utiliza el concepto de la alteridad en su reconceptualización de la Leyenda Negra. En su trabajo, Mignolo considera la historia religiosa de la Península Ibérica y las reacciones europeas para conceptualizar el proyecto colonial en las Américas. Según Mignolo, la fe católica guiaba la construcción de la alteridad en las Américas, y el concepto de la alteridad en las Américas contribuyó al concepto moderno de la raza, y entonces el racismo. Con el uso de las ideas de Todorov y Mignolo como marco teórico, investigo el empleo del arte religioso católico en la vida nueva durante y después de la conquista de las Américas en Cusco, Perú. Específicamente, considero la alteridad y la raza en el cuadro *La Última Cena* por Marcos Zapata (c. 1753) y *Carroza de la cofradía de San Cristóbal* de pintor Anónimo (siglo XVII).

So that is how to create a story: show a people as one thing, as only one thing,
over and over again, and that is what they become.

– Chimamanda Ngozi Adichie, *The danger of a single story*

Prefacio

Cuando yo tenía más o menos doce años, escribí un “bucket list”. En mi lista, escribí que quería hacer cosas como hacer paracaidismo, viajar el mundo, y ver, en persona, un partido de la Copa del Mundo. Todas estas cosas, en mi opinión, son muy convencionales. Cada persona escribe estas cosas en su lista. Sin embargo, entre las líneas, puedo recordar que escribí una cosita un poco diferente que lo normal, una cosita muy personal: quería aprender y hablar, con fluidez, en otro idioma antes de morir.

Cuando tenía catorce años, tomé mi primera clase de español. En esta clase, gané una A, fácilmente. Estaba emocionada para la clase cada día, y hablaba cada día con mucha emoción. Era mi clase favorita. Como continué mis estudios en el español, recibí buenas notas, pero los otros estudiantes no tenían la misma emoción que yo tenía sobre el idioma y la cultura. Los otros nunca prestaban ninguna atención, y para mí, fue difícil motivarme a continuar y estar emocionada para la clase. Eventualmente, hice lo que hicieron los otros estudiantes. No me inscribí en el español para mi año final de la escuela secundaria.

Cuando llegué a la universidad, tenía que satisfacer los requisitos universitarios del idioma, y me inscribí en el español otra vez. No debería haberme sorprendida que estaba tan interesada en la clase; estaba hablando en clase con la misma emoción, y tenía el mismo interés. El próximo semestre, decidí tomar el próximo nivel del español con Profe Cope. Durante este semestre, Profe Cope era como un consejero para mí, y me ayudó mucho con mis estudios. Después de ese semestre, decidí declarar un campo en el español. De verdad, creo que tomé una clase de español con Profe Cope cada semestre, aparte de este año.

Hay dos clases que me motivaron en escribir sobre la conquista, la evangelización, y el arte religioso: “Readings in Latin American Cultures” con Profe Medina y “Readings in Spanish

Peninsular Cultures” con Profe Cope. En la clase con Profe Medina, leí por primera vez Tzvetan Todorov. En esta clase, pasamos mucho tiempo hablando de Todorov y el problema del otro, o la *alteridad*. Inmediatamente, estos conceptos me interesaron mucho. De verdad, para mi primer ensayo avanzado en el español, escribí sobre la invención de Colón de las Américas y el problema del otro. Luego, el próximo semestre, tomé “Readings in Spanish Peninsular Cultures” con Profe Cope, y estuvimos hablando, como siempre, de la historia del arte. Había un cuadro que me llamó toda la atención. De manera interesante, me hizo pensar en el problema de la alteridad. Este cuadro se titula *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862) (ver fig. 1).



Fig. 1.

Primer desembarco de Cristóbal Colón en América por Dióscoro Puebla, 1862. Museo del Prado.

Durante la primavera de mi tercer año en la universidad, estaba pensando en mi Estudio Independiente. No sabía completamente de lo que quería escribir, pero seguí pensando en este

cuadro, específicamente en el contexto del *yo* y del *otro*. Se puede ver claramente quien es el *yo*, y quien es el *otro*. El uso estratégico del color y la luz, además del simbolismo religioso, cuentan una historia del “descubrimiento” de las Américas y la evangelización. Luego, en el otoño, Profe Medina y yo empezamos a investigar las conexiones entre la alteridad, la evangelización, y el arte religioso. La base de mi investigación fue el libro *La Conquista de América: el Problema del Otro* por Tzvetan Todorov y el cuadro *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*. Después de mi análisis inicial, también leí por primera vez *Rereading the Black Legend* por Walter Mignolo.

El otoño de mi año final se me presentó una gran aventura. Realmente, estaba escribiendo dos Estudios Independientes, pero me interesaron mucho mis dos tópicos. Para mí, no era una enorme tarea, pero definitivamente fue una tarea interesante. Todas mis compañeras estaban navegando un proyecto singular, pero yo estaba trabajando en dos, y uno de mis proyectos era en mi segundo idioma. Que interesante. Se hizo aun más interesante cuando Profe Medina sugería que debería ir al otro país para mejorar mi investigación y ver, en persona, el arte colonial, la cultura, y la historia de mi proyecto. Mi plan era ir a Madrid para ver *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* y explorar la historia de Madrid, una ciudad central en la historia de la Península Ibérica. Era perfecto; Mignolo, en su interpretación de la Leyenda Negra, sugiere que la historia de la Península Ibérica era fundamental en la evangelización de las Américas. Solamente tenía que completar una propuesta para el comité de Copeland Funding.

La pandemia ha impactado mi experiencia en la universidad por más de dos años, y este año no era la excepción. Antes de entregar la propuesta, averigüé que no era segura viajar a España como resultado de la situación actual de la pandemia. Eso era una noticia nueva para mí. Mi proyecto fue basado en el arte religioso de España. Honestamente, durante mi conversación

con la Oficina de Global Engagement, cuando me di cuenta que no podía viajar a España, decidí en ese momento que escribiría de la experiencia nativa durante y después de la conquista. Podría viajar a América del Sur. Inmediatamente, después de la conversación, seguí leyendo Mignolo. Cuando estaba leyendo, encontré algo interesante. En *Rereading the Black Legend*, se hace referencia a Perú y el Imperio inca en el contexto de “the racialized peninsular thinking as it was transformed by Spain’s colonial experiences in the New World” (Greer, Mignolo, & Quilligan 18). Tenía una solución; Profe Medina había hablado de viajar a la ciudad de Cusco, Perú. La solución: iba a viajar a Cusco. De repente, tres meses después, estaba en Perú con mi madre.

Muchas veces, oírás algo como “No vas a entender a menos que lo experimentes”. Antes de mi viaje, no lo entendí completamente. Puedo describir mis pensamientos con un ejemplo.

Antes de viajar a Cusco, estaba leyendo, escribiendo, y hablando de la evangelización, la historia de la conquista, y las experiencias de la gente española e indígena. Leí tantas lecturas, escribí tantas cositas. Sin embargo, cuando estaba en Cusco, todo tenía sentido. Más que nunca. Sin viajar a Perú, no podría entender lo que tenía que entender. Es difícil explicar, pero cuando estaba en la ciudad, estaba en las Iglesias y los museos, y estaba en el lugar completamente central a mi proyecto, finalmente sabía lo que necesitara buscar y encontrar.

En otras palabras, mi viaje abrió todas las puertas, me introdujo a nueva información, y guió mi investigación. No iba a entender si no experimentaba la ciudad por mí mismo. Ahora, es raro pensar que no sabía completamente mi proyecto hasta que estaba en Perú. En realidad, no podía escribir los capítulos más importantes hasta este semestre. Ha sido difícil, pero no cambiaría mi experiencia por nada. Para mí, ha sido perfecto.

Regresé a los Estados Unidos y estaba emocionada al compartir mis experiencias con Profe Medina, y él estaba emocionado oír de mis experiencias. Estábamos emocionados de construir y crear un proyecto completamente único a mi experiencia. Hablamos de mis pinturas favoritas en Cusco (verás en los próximos capítulos), y escribí de todos. Estoy agradecida que he podido escribir de una experiencia tan asombrosa como viajar a través del mundo, y de mis cosas favoritas del viaje.

Se basa este trabajo en la teoría que me ha interesado desde mi segundo año en la universidad, y lo amplió con una experiencia muy cerca de mi corazón. Este trabajo es más que un Estudio Independiente para satisfacer los requisitos de “America’s premier college for mentored undergraduate research”. Este trabajo es la culminación de ocho meses de trabajo duro, dedicación, y pasión. ¡Viajé a través del mundo para este trabajo! Y estoy muy agradecida.

En este Estudio Independiente, considero el papel del arte religioso en la evangelización de las Américas con la teoría de Tzvetan Todorov y Walter Mignolo. Mi enfoque está en el arte del Cusco colonial, específicamente de la Escuela Cusqueña. La ciudad de Cusco tiene una historia larga: era la capital del Imperio inca, y luego el centro del arte durante la conquista española. La mezcla de las influencias españolas e incas lo hace el lugar perfecto para investigar la conquista, la evangelización, y los impactos de las dos. Con la consideración de los cuadros *La Última Cena* y *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, investigo el papel de la alteridad y las consecuencias de la evangelización en las Américas después de la conquista española.

Al principio del proceso del Estudio Independiente, quería escribir de la perspectiva española de la conquista y la evangelización, basado en el cuadro *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*. La mejor decisión para mi proyecto fue explorar lo que no había considerado antes: la perspectiva indígena de la evangelización. Pensé que fue tan importante

criticar al proyecto colonial español. Sin embargo, hoy día, reconozco el poder de apreciar y entender la perspectiva indígena. Todas las personas pueden decir lo que es malo de la conquista y la evangelización. Reconocemos los problemas del proyecto. Creo que más importante que criticarla es aprender más de la gran historia de la cultura indígena. En “What Does the Black Legend Have to Do with Race?”, Walter Mignolo discute la diferencia entre la raza y la etnia:

“Ethnicity” refers to a lineage of people for whom blood is not the only factor (one wonders when blood became a crucial factor to redefine ethnicity), but rather memories and common histories, languages, rituals, everyday practices, food, songs, and music were elements bonding a community of people through history. However, when Spanish Christians defined “race” on the exemplar of horses and added the slippage toward the human... they planted the seed for the historical foundation of racism as a hierarchical classification of people. (Mignolo 317).

Aprender de la vida indígena es considerar la etnia en vez de la raza. Al considerar la reacción indígena, y las representaciones artísticas indígenas de la evangelización, he podido entender y apreciar todas estas cosas que, según Mignolo, completan las hermosas historias indígenas.

Capítulo I

Aproximaciones Teóricas:

El Discurso de la Leyenda Negra y la Construcción de la Raza

1.1 El Problema de la Alteridad

El libro *La Conquista de América: el Problema del Otro* (1982) por Tzvetan Todorov discute la relación compleja del *yo* y del *otro* en la sociedad. En el libro, Todorov examina el descubrimiento de las Américas a través de considerar la conquista que “el *yo* hace del *otro*” (13). El concepto del *otro* en la sociedad, o la *alteridad*, sugiere que el *yo* es lo normal y el *otro* es lo opuesto. Basada en la definición, la alteridad crea grupos sociales que tienen impactos en el ambiente social. El concepto propone que hay un grupo superior en el que se basan los otros. Si el *yo* es lo bueno, el *otro* es lo malo, o lo que no es bueno. El *yo* controla a los otros porque los otros son lo que el *yo* no es. En el contexto de la conquista de las Américas, Todorov propone que el *yo* construido es los españoles, y el *otro* es los indígenas en las Américas. Según Todorov, el *yo*, o los españoles, es la referencia para todos y dicta las expectativas sociales de la sociedad. Durante el descubrimiento, si la alteridad controlaba la sociedad como discute Todorov, los españoles dictaban lo normal de los indígenas. *La Conquista de América: el Problema del Otro* usa los diarios y las cartas de Colón para entender el papel de la alteridad en el descubrimiento. Los diarios y las cartas de Colón demuestran la percepción de los indígenas como el *otro*. Para hacer referencia a los indígenas, Colón escribe “Me pareció que era gente muy pobre de todo” (Todorov 44). Evalúa la vida indígena al compararla con la de los españoles, o el *yo*. Todorov examina la construcción de la alteridad por Colón y los españoles para conceptualizar las acciones de los conquistadores en el Nuevo Mundo.

El aspecto más importante al entender la alteridad es que el concepto es una construcción. Todorov explica que no hay un *yo* u otro concreto porque la alteridad es un constructo social. En el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (2009), Silvana Rabinovich discute que la alteridad es una quimera “del pensamiento occidental” (43). Asimismo, Todorov dice en el *Problema del Otro* que “*yo es otro*” (13). El conflicto central de la alteridad es que realmente no existe, como demuestran Rabinovich y Todorov en estas citas. El *yo* puede ser el otro, y el otro puede ser el *yo*, depende en la perspectiva del intérprete. Además, si existe el *yo*, es probable que exista el *yo* dentro del constructo, y entonces existe el otro dentro del *yo*. Aunque la alteridad tiene las implicaciones negativas del otro, es un modo común para evaluar a la sociedad. Todorov discute la construcción del concepto de la alteridad en la introducción de *La Conquista de América: el Problema del Otro* para introducir la historia Colón en las Américas.

Desde otra perspectiva, Walter Mignolo reexamina el concepto de la alteridad en el libro *Rereading the Black Legend* (Greer, Mignolo, & Quilligan, 2007). *Rereading the Black Legend* considera las dinámicas de la alteridad a través de la conceptualización de “La Leyenda Negra”. Los autores usan la Leyenda Negra en España para sugerir que la alteridad es un constructo social. Aunque la historia presenta a los españoles como el *yo* durante el descubrimiento del Nuevo Mundo, se puede decir que los españoles fue el otro en Europa durante los siglos XVI y XVII. La reconceptualización de la Leyenda Negra de Walter Mignolo ilustra el desarrollo de España como el otro en Europa y los impactos resultantes en las Américas durante la época de la expansión española en el Nuevo Mundo. Propone que la percepción negativa de España como resultado del ambiente social durante el siglo XV y los siguientes influyó en las acciones de los conquistadores españoles en las Américas. Según Mignolo, La Leyenda Negra en Europa contribuyó a la percepción de los indígenas en las Américas y creó el concepto moderno del

racismo. Walter Mignolo usa el constructo de la alteridad para entender el concepto moderno del racismo en tres momentos: la situación de España en los siglos XV y XVI; el descubrimiento de las Américas por Cristóbal Colón; y los impactos en la edad moderna.

1.2 La Leyenda Negra en España

El concepto de la Leyenda Negra tiene sus orígenes en el trabajo del historiador español Julián Juderías. El concepto de la Leyenda Negra, introducido por Juderías, discute la percepción negativa de la Península Ibérica durante el siglo XVI. En el año 1914, Juderías escribió el libro *La Leyenda Negra* para detallar los elementos del concepto. Para introducir la Leyenda Negra en el libro, Juderías explica en algunas frases lo que es la leyenda; por ejemplo, “el ambiente creado por los fantásticos relatos que... han visto la luz pública en casi todos los países”, “las descripciones grotescas que se han hecho siempre del carácter de los españoles como individuos y como colectividad”, y “las acusaciones que en todo tiempo se han lanzado contra España” (24). Juderías continúa la introducción de la Leyenda Negra a través de proponer que hay dos aspectos específicos de la leyenda: lo social y lo político. Describe lo social como las costumbres, la cultura, y el carácter social de España y los españoles. Por otro lado, explica que lo político incluye las acciones y las consecuencias de las acciones de España (25). Para Juderías, la Leyenda Negra es un modo de explicar la relación complicada entre España y el resto de Europa. En pocas palabras, La Leyenda Negra es la leyenda antiespañola.

El libro *Rereading the Black Legend* (2007) por Greer, Mignolo, y Quilligan intenta modernizar el concepto de la Leyenda Negra de Julián Juderías. En una manera similar a Juderías en *La Leyenda Negra*, los autores consideran el contexto histórico de la Península Ibérica en Europa. Primero, describen la situación europea explicando “the superiority of European culture to the rest of the world, and... the construction of an imperial difference

internal to Europe” (8). Sin embargo, España, específicamente, no se corresponde con esta descripción de Europa. Según los autores, España tenía un “second-class European national character only slightly better than the orientals” (8). La percepción negativa de España de los otros países europeos proviene de la mezcla de las ideologías y los linajes en España. Los autores explican que la imagen contaminada de España, como resultado de la convivencia de los cristianos, los musulmanes, y los judíos influyó en la construcción de los españoles como el otro en Europa. El ambiente inhóspito de religiones no cristianas, específicamente los musulmanes y los judíos, refiere a los siglos XVI y XVII. La situación en Europa en los siglos anteriores al siglo XVI influyó en las creencias religiosas en la Península en los años posteriores.

La percepción negativa de las religiones no cristianas tiene una historia muy larga pero muy influyente en el entendimiento de la Leyenda Negra española. *Rereading the Black Legend* cita a María Rosa Menocal para demostrar que antes del siglo XVI, el sur de España era un “first-rate place” de la tolerancia religiosa (11). Antes del rechazo de los musulmanes y los judíos, los españoles apreciaban a las religiones diferentes; cada grupo ofrece algo diferente a la sociedad. Sin embargo, la percepción positiva cambió rápidamente para los judíos durante la peste negra en el año 1391. Antes de la peste negra, los judíos fueron “welcomed and valued for their learning, their language skills, and as a financial and administrative resource” (Greer, Mignolo, & Quilligan 11). Los problemas que resultaron de la peste negra fueron atribuidos a los judíos. Combinada con el resentimiento histórico de los judíos, su participación política y económica les da la culpa para la peste negra. Por ejemplo, “they were accused of causing the plague by poisoning wells” (11). Para combatir los problemas percibidos de los judíos, la conversión de los judíos (que se llaman los conversos) se hizo común. Un proceso similar por los musulmanes, como resultado de las amenazas económicas percibidas también, resultaba en la

formación del grupo nuevo, los moriscos (o sea, musulmanes convertidos al cristianismo). Sin embargo, para los conversos y los moriscos, la conversión no cambió la percepción negativa de la falta de *limpieza*, o la falta en la pureza de la sangre (11). El rechazo histórico de los judíos y los musulmanes en España influyó en la Leyenda Negra durante los siglos XVI y XVII.

Adicionalmente, la historia religiosa de la Península Ibérica tenía impactos grandes en la conceptualización de Leyenda Negra de Julián Juderías. *Rereading the Black Legend* refiere a las ideas de Emmanuel Kant para explicar la posición y las acciones resultantes de España. Primero, Kant reconoce la mezcla de las ideologías y los linajes en la Península Ibérica. Sin embargo, para combatir la mezcla de sangre en la península, los españoles expulsaron a los moros y los judíos. Esta idea hace referencia a los conversos y los moriscos. Segundo, Kant propone que España “does not learn from foreigners” (8). En la España de esta época, los extranjeros son la gente no cristiana. En el contexto de la alteridad, la gente no cristiana es el otro. La referencia de los autores a Kant funciona para ilustrar las políticas de España en el contexto de la Leyenda Negra. El libro utiliza las ideas de Kant para proponer que la falta de respeto y maltrato de las religiones no cristianas en España refleja el maltrato de la gente indígena en las Américas. La conceptualización original de la Leyenda Negra por Juderías apoya en entender la posición nueva de la leyenda por Greer, Mignolo, y Quilligan en *Rereading the Black Legend*.

Bajo este marco, el libro *Rereading the Black Legend* usa las ideas de Julián Juderías de la Leyenda Negra para entender las acciones de los españoles en las Américas durante el descubrimiento del Nuevo Mundo. En España, la religión era un modo de categorizar la gente y los españoles hicieron lo mismo en las Américas. La religión dictaba el sentido de la alteridad en España. Los autores proponen que tres eventos permitieron la Leyenda Negra en las Américas: primero, la expulsión de los moros y los judíos en la Península Ibérica; segundo, el

“descubrimiento” de las Américas y la explotación de los indígenas por los españoles; y tercero, el privilegio de los cristianos en clasificar la religión y la clasificación superior de los cristianos (Greer, Mignolo, & Quilligan 2). El primer factor refiere al contexto histórico de España que discute Juderías. El segundo y el tercer aluden al releer de la Leyenda Negra en las Américas. Las acciones de los cristianos en España reflejan las de ellos en las Américas. Greer, Mignolo, y Quilligan apoyan este argumento a través de comparar los moros y los judíos con los indígenas. Según los españoles, los moros y los judíos adoran al dios equivocado. En la misma manera, los conquistadores criticaban a los indígenas por no ser cristiano. La base de la alteridad en las Américas era la religión. La discusión central en *Rereading the Black Legend* es la influencia de la religión en el concepto moderno del racismo en las Américas.

1.3 Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda

Los autores de *Rereading the Black Legend* proponen que la eliminación de los moros y los judíos en la Península Ibérica y el descubrimiento de las Américas son dos factores principales en la construcción de la Leyenda Negra en las Américas. Sugieren una conexión fuerte entre la situación en España y la de las Américas al expresar que la conquista de las Américas es “itself a manifestation of imperial conflicts within Christian Europe” (Greer, Mignolo, & Quilligan 3). Es decir que los conflictos religiosos que surgieron en Europa, específicamente relacionados al cristianismo, continuaban existiendo en las Américas. Había una expectativa del cristianismo en el Nuevo Mundo, el mundo que sería civilizado con la influencia española después de la llegada de Cristóbal Colón y los españoles. En la perspectiva de los conquistadores, porque no practicaban al cristianismo, “es necesario salvar a los indígenas de sí mismos” y “integrarlo a la humanidad” (Gómez Muller 6; Mayer 1125). El objetivo de salvarlos provenía de la creencia de que el cristianismo es una “verdad científica”. Basada en la historia

Europea del siglo XVI, el cristianismo era crucial en una vida bien desarrollada. En su lectura, Alicia Mayer precede la discusión sobre la evangelización de las Américas con la declaración que “a raíz del descubrimiento y la colonización americana, la preocupación en Europa giraba en torno del carácter... y de su capacidad para recibir el cristianismo” (1126). El propósito de esta declaración es demostrar que la capacidad para recibir el cristianismo motivaba las acciones de los españoles en las Américas. Además, es evidente que el cristianismo dictaba el concepto de la alteridad en las Américas. El *yo*, o los españoles, formaba una expectativa de ser cristiano para los indígenas, o el otro.

La Junta de Valladolid en 1550 presentó las posiciones de dos figuras conocidas e importantes en la historia de la evangelización de América: Bartolomé de Juan Ginés de Sepúlveda y Las Casas. El propósito principal de la Junta de Valladolid era discutir la legitimidad de la conquista. Las dos personas presentaron dos posiciones diferentes que centran la situación colonial en las Américas. La cuestión central era el derecho de la guerra para salvar a los indígenas de la barbarie. La posición de Sepúlveda se centra en la dualidad de los amos y los esclavos. Es decir que las dicotomías del poder son naturales, como los amos y los esclavos, o los hombres y los bárbaros. El español es el *yo*, y los indígenas son el otro. Para Sepúlveda y los españoles, el cristianismo era lo que dictaba la posición en la sociedad. Sepúlveda apoyaba una posición superior de los españoles cristianos en las Américas. Por otro lado, la posición de Las Casas utiliza una estrategia que “indica un des-ensimismamiento de la racionalidad de la tradición cultural europea” (Gómez Muller 3). Las Casas no creía en la legitimidad de la conquista española. Discutía en contra de Sepúlveda en La Junta de Valladolid para rechazar el maltrato de los indígenas. El contraste principal entre Las Casas y Sepúlveda es la defensa de Sepúlveda de la evangelización de los españoles en las Américas. En cambio, Las Casas “Fue

gran defensor de la causa india” (Manero Salvador 99). En la discusión sobre la vida indígena y colonizada, Sepúlveda apoya a la misión de los conquistadores, o el *yo*, y Las Casas apoya a la vida indígena, o el *otro*.

En el argumento principal de Juan Ginés de Sepúlveda, él discute que los españoles tenían el derecho a civilizar a los indígenas y salvarlos de una vida inferior. Para los españoles, el Derecho Natural servía como la motivación de evangelizar a las Américas. Según el Derecho Natural, la voluntad de Dios los obligaba a ayudar a los indígenas en buscar lo divino. La creencia en el Derecho Natural producía el maltrato de la gente y la falta de respeto de la cultura indígena. Sepúlveda diría que una manera de lograr la misión de evangelización es usar la violencia en contra de los indígenas. Si los indígenas no seguían la ley natural de Dios, o seguían los costumbres correctas, “deberían ser sometidos por las armas” (Manero Salvador 101). Un análisis de la Junta de Valladolid explica que “Sepúlveda a través de la guerra se facilitaba la evangelización de las indígenas” (Manero Salvador 106). Para justificar la guerra en contra de los indígenas en las Américas, Sepúlveda utilizaba estas cuatro causas: primero, la posición inferior de los indígenas; segundo, el intento de librarse del Satán; tercero, para impedir los rituales satánicos en el futuro; y cuarto, para evangelizar (Gómez Muller 6). Para Sepúlveda, Dios y la voluntad divina justificaron las acciones negativas. Sin embargo, la voluntad divina, a través de categorizar los que practicaban y los que no practicaban el cristianismo, continuó la influencia de la alteridad en la vida.

Por contraste, el objetivo central de la posición de Bartolomé de Las Casas en la Junta de Valladolid era demostrar la ilegitimidad de la conquista. Con el uso del cristianismo y el argumento del Derecho Natural, Sepúlveda legitimó y validó la evangelización. Por otro lado, Las Casas intentó invalidar la evangelización. Distinto de Sepúlveda, Las Casas creía que los

indígenas no eran inferiores a los españoles. Las Casas propuso una perspectiva diferente de las Américas, una que rechaza el énfasis en la alteridad. Discutía que los indígenas no eran bárbaros, pero eran humanos. En vez de luchar en contra de las costumbres diferentes como hizo Sepúlveda, Las Casas “[was] the first to recognize human variation while seeking to incorporate diverse groups into a unitary, non-hierarchical understanding of... a single political community” (Vacano 403). Sepúlveda usaba la dualidad para apoyar la evangelización, pero hizo lo opuesto a Las Casas. El argumento de Las Casas se centró en la idea que los indígenas podían ser similares a los españoles. Es decir que lo más importante es lo más importante es integrarlos en la vida nueva en las Américas (von Vacano 403). Las Casas intentó demostrar la humanidad de los indígenas en la “Apologética Historia” (1552), en que discute “la incorporación del concepto del “salvaje” (o bárbaro) como parte de la Humanidad” (Manero Salvador 93). Según el libro *Rereading the Black Legend*, la clasificación irónica de los bárbaros en *Apologética Historia* hizo posible la continuación de la Leyenda Negra en las Américas.

La obra “Apologética Historia” por Bartolomé de Las Casas crea cuatro clasificaciones de los bárbaros para refutar la posición de Sepúlveda. El propósito de la historia era “establecer la esencial ambigüedad de este término [bárbaro]” (Gómez Muller 9). Las Casas propone en la escritura que la palabra no tiene significado, porque el término es un constructo social. Con las descripciones de los tipos de bárbaros, Las Casas trata de demostrar que no hay una diferencia sustancial entre las dicotomías introducidas por la conquista; el yo y el otro, el amo y el esclavo, el hombre y el bárbaro. El primer tipo del bárbaro es la gente con extrañez y ferocidad. Este tipo de bárbaro funciona para demostrar “la igualdad de condición entre indígenas y españoles” (Gómez Miller 11). Las Casas sugiere que la ferocidad puede ser basada en la dicotomía barbarie-crueldad, una relación vista entre muchas naciones. No es simplemente los españoles y

los bárbaros. Segundo es la gente que carece el conocimiento del lenguaje. Las Casas explica que el lenguaje “no indica ninguna inferioridad natural” (Gómez Miller 12). El tercer tipo del bárbaro es la gente que no vive en una sociedad contenida o normal, o como animales. El contraargumento a este punto es que toda la naturaleza existe por Dios y la voluntad divina. Finalmente, el cuarto es la gente que no tuvo el conocimiento de la fe cristiana. Según Las Casas, sin embargo, los indígenas tienen la capacidad de aprender el cristianismo. Cada contraargumento funciona para defender la idea que los indígenas no son bárbaros, sino hombres con la capacidad de cambiar la vida.

Sin embargo, *Rereading the Black Legend* discute que la “Apologética Historia” de Bartolomé de Las Casas reintroduce el concepto de la Leyenda Negra a las Américas. El problema inicial del comentario de Las Casas sobre el descubrimiento es la expectativa de los indígenas para convertirse en la vida colonial. En su obra, Las Casas propone cuatro tipos de bárbaros, cada con una explicación en contra de la declaración que son bárbaros. Sin embargo, con cada contraargumento, se minimiza la vida indígena. El cuarto tipo de bárbaro considera el cristianismo. Denuncia Las Casas la violencia que apoya Sepúlveda, pero cree que la conversión es diferente sin la violencia. En una manera, es verdad, pero todavía minimiza la cultura indígena. Es decir que aparte de ser bárbaros, los indígenas eran capaces de aprender la vida correcta. Se pueden describir las creencias de Las Casas sobre los indígenas con la frase *tabula rasa*. *Tabula rasa* significa que los indígenas, en el contexto de la conquista, podían fácilmente ser influidos por los españoles. Es decir que los españoles podían “reajustar” los valores y las creencias de los indígenas y cambiar completamente su vida. Para Las Casas, los indígenas no eran bárbaros porque, en ellos, “podrían fácilmente inscribirse los preceptos de la cristianidad”

(Mayer 1127). La introducción de la Leyenda Negra en las Américas resultó en la creencia de Las Casas que los indígenas podían cambiar sus valores culturales.

Asimismo, *Rereading the Black Legend* sugiere que el trabajo y las obras de Las Casas resultaron en la continuación de la Leyenda Negra en las Américas. En las Américas, la Leyenda Negra pareció similar a la de Europa antes de la conquista. Principalmente, el conflicto imperial entre España y las otras potencias europeas continuaba en el Nuevo Mundo. Después de publicar el libro la *Brevissima relación de la destrucción de las Indias*, Las Casas introdujo la desaprobación de los españoles en las Américas. Este libro de Las Casas denuncia la influencia imperialista española en las Américas y critica “the conquest for its injustice and brutality to indigenous populations in the western hemisphere” (Greer, Mignolo, & Quilligan 5). Aunque Las Casas quería culpar a los españoles de la violencia y el maltratamiento de la gente indígena, el resultado del libro no era positiva. *Rereading the Black Legend* explica que el libro “would quickly become a cornerstone of the Black Legend, to be translated and republished over the centuries with each new conflict involving Spain and its European rivals or American colonies” (Greer, Mignolo, & Quilligan 5). Es decir que el trabajo de Las Casas, el que rechaza las creencias de Sepúlveda de la inferioridad de los indígenas, resultó en la continuación de la Leyenda Negra en las Américas.

1.4 Introducción a la Cuestión de la Raza

La historia de España y las acciones de los españoles se basan en los motivos religiosos. Por culpa de la influencia de la religión en la cultura española peninsular, la religión era el modo principal de clasificar la gente en las Américas durante y después de la conquista. En el Afterword de *Rereading the Black Legend*, “What Does the Black Legend Have to Do with Race?”, Walter Mignolo discute la raza y el racismo como se relacionan con la Leyenda Negra.

En España, el cristianismo controlaba a los valores sociales; los cristianos eran el *yo* de la sociedad española. Los judíos y los musulmanes, y eventualmente los conversos y los moriscos, se quedaban en el nivel inferior de la jerarquía social. La razón: por no ser cristiano. Por eso, en las Américas, el cristianismo también funcionó para categorizar a los grupos sociales. En las Américas antes de la conquista, no existían los indios y los negros, sino “different languages, memories, and religions” (Mignolo 316). Significa que había innumerables grupos diferentes en las Américas y los países africanos, con vidas y culturas completamente diferentes. Sin embargo, había una manera en que los españoles podían clasificar a los indígenas y los africanos: la falta del cristianismo. La religión no era relevante en la vida americana, pero para cumplir el proyecto imperial, los españoles lo utilizaron. Mignolo sostiene que el racismo, durante el siglo XVI, “was – and still is – strictly related to the historical foundation of capitalism” (Mignolo 317). Según el autor, la categorización religiosa de los españoles funcionó en el Nuevo Mundo para proseguir el proyecto capitalista.

Me parece que hay dos conceptos principales en la comprensión del racismo en el Nuevo Mundo: la etnia y la raza. En “What Does the Black Legend Have to Do with Race?”, Mignolo utiliza los conceptos de la etnia y la raza para explicar el proyecto imperial español en las Américas. Para desarrollar los significados de las palabras, Mignolo usa una analogía: La raza es al animal como la etnia es al humano. La diferencia principal entre la raza y la etnia es que la etnia “Refers to a lineage of people for whom blood is not the only factor... but rather memories and common histories, languages, rituals, every day practices, food, songs, and music were elements bonding a community of people through history” (Mignolo 317). La raza refiere a la sangre o el linaje, y la etnia considera los otros factores que influyen en la vida. Para los animales, no hay cultura, así que la sangre es suficiente. Sin embargo, para los humanos, la

cultura y la experiencia humana influyen en la vida. Durante la conquista de las Américas, los españoles usaron la raza para clasificar a los indios y la gente africana. El artículo “Las Casas and the Birth of Race” explica que “race is a socially constructed notion that refers to categorically distinctive kinds of human beings even across ethnicities” (von Vacano 412). Esta cita demuestra que el uso de la raza en categorizar la gente indígena minimizó la experiencia humana de la gente. Sin considerar la etnia de la gente, o las experiencias humanas de los grupos, la raza, una construcción, dividió la sociedad.

La definición de la raza en los diccionarios a través del tiempo ha demostrado la influencia religiosa en la raza. El primer diccionario de Sebastian de Covarrubias Orozco en 1611 refiere a la situación religiosa en España. Específicamente, el libro define la raza como “La casta de caballos castizos, a los cuales señalan con hierro para que sean conocidos... Raza, en los linajes se toma en mala parte, como tener alguna raza de moro o judío” (Greer, Mignolo, & Quilligan 12). Asimismo, la definición de la raza en Real Academia Española de 1734 parece similar; además de usar la definición del diccionario de 1611, define la raza como “Breed or quality of origin or lineage. In speaking of men, it is regularly used pejoratively. From Latin *Root. Genus. Stock. Even a stain on the breed, or ignominy*” (Greer, Mignolo, & Quilligan 13). Estas dos definiciones sugieren que dos factores definen la raza: los animales y la religión. El uso de la religión, combinada con las palabras “stain” y “ignominy”, demuestra el juicio negativo de, específicamente, los judíos y los moros en España. La definición de la raza sugiere una jerarquía que se basa en la clasificación religiosa, y el cristianismo está en la parte superior de la jerarquía.

El racismo resulta de la clasificación de la gente con la raza y el proyecto imperialista español en las Américas. El racismo es una construcción que resulta del uso de la raza en las

interacciones sociales entre los grupos en la jerarquía social. Mignolo discute que la raza se convierte en el racismo como desarrolló los planes capitalistas de los conquistadores. Este proyecto de los españoles requirió un método específico, y *Rereading the Black Legend* propone que este método era “the massive appropriation of land and the massive exploitation of labor... in the hands of the western Atlantic European empires” (Mignolo 314). La raza, durante la conquista, creó grupos sociales específicos que existía en una jerarquía social. La posición inferior de la jerarquía, según Mignolo, justificó al maltrato de los indígenas. El maltrato, basado en la posición inferior de la gente no cristiana, tiene las raíces en el racismo. La tesis de Mignolo propone que la religión, o mejor, la raza, controlaba a la propiedad de la tierra y la distribución del trabajo. Dicho de otro modo, el racismo justificaba la apropiación de la tierra y la explotación del trabajo en las Américas.

Capítulo II

Las Representaciones Gráficas de la Evangelización

Con el uso de algunos pasajes de los diarios de Cristóbal Colón, Tzvetan Todorov ilustra en *La Conquista de América: el Problema del Otro* (1982) el objetivo del viaje de Colón al “paraíso terrenal”. Todorov explica que en leer las palabras de Colón, se puede ver que la recompensa de las ganancias y el oro motivaron parcialmente el viaje. Sin embargo, a pesar de la recompensa, Todorov nota que la escritura de Colón sugiere que “La expansión del cristianismo está infinitivamente más cerca del corazón de Colón que el oro” (20). Es decir que en vez de ganar la riqueza, Colón quería compartir la palabra de Dios. Colón incluso escribió en su diario que el viaje y su misión eran “En la honra y el acrecentamiento de la Sancta fe cristiana” (20). Las creencias religiosas de Colón y sus acciones resultantes reflejan exactamente las ideas de Walter Mignolo sobre la Leyenda Negra en *Rereading the Black Legend*. Los cristianos en la Península Ibérica querían convertir a los musulmanes y los judíos al cristianismo, y estos esfuerzos siguieron en las Américas durante la conquista (315-317). Colón es uno de los primeros ejemplos de la influencia cristiana en la conquista de las Américas, pero no es el final. Para continuar el trabajo de Colón y lograr la misión de la evangelización, los cristianos necesitarían construir una vida y una cultura cristiana. La llegada de los españoles en las Américas comenzó con “[edificar] conventos, iglesias, y [comenzar] su tarea de evangelización” (Ares Queija 446). La evangelización motivó completamente la conquista, la vida indígena original, y la cultura nueva en las Américas.

La ciudad del Cusco, Perú, está llena de referencias religiosas: se pueden ver las iglesias en todas las direcciones, las cruces están situadas en las cimas de las montañas, y el arte religioso cubre las paredes (ver fig. 2). Es evidente en las calles de la ciudad que la religión tiene una

influencia grande en la vida y la cultura cusqueña moderna. Estas referencias religiosas en la ciudad son ejemplos concretos de los impactos de la conquista y la influencia española en la vida indígena en los Andes. Los aspectos de la religión que se pueden ver hoy en día son el resultado de “un sinnúmero de métodos de evangelización [durante la conquista], incluyendo canciones, artes teatrales, sermones de carácter persuasivo y, en especial, las artes visuales” (Cohen Aponte, *Pintura Colonial Cuzqueña* 3). Muchos monumentos en la ciudad reflejan una mezcla de la vida andina pre-colonial y la vida española: el Convento de la Merced, la Catedral de Cusco, y aun más. Cada uno de los edificios demuestra la influencia española a través de la arquitectura, el arte, y las representaciones gráficas de la evangelización. Además de lo visual, la historia de los monumentos, las iglesias, y la ciudad cuentan una historia de la conquista y el desarrollo de la vida andina desde la conquista.



Fig. 2. Ejemplo del arte religioso en la ciudad de Cusco, Perú. Foto por Cammy Bly.

2.1 El Arte Como Modo de Evangelizar

La construcción de una cultura cristiana en las Américas requería algunas cosas diferentes: la construcción física de las iglesias, introducir e implementar los valores cristianos, y convertir a los indígenas. En el Perú y en la región del Imperio Inca, para introducir el cristianismo, las iglesias utilizarían el arte visual con el intento de progresar el proyecto colonial (Cohen Suarez, “Painting Beyond the Frame” 2016). Antes de la conquista, la pintura mural había sido una práctica muy popular en la cultura andina. Por muchos años, “Las civilizaciones prehispánicas de meso-América y los Andes centrales tuvieron en la pintura adherida a los muros de los edificios, una de sus formas de expresión artística más difundida” (Flores Ochoa et al. 167). En los Andes, la pintura y los murales funcionaban para expresar las ideas sociales y artísticas y eran “an important conduit for the transmission of knowledge and belief systems” (Cohen Suarez, “Painting Beyond the Frame” 2016). El propósito del uso del arte mural fue continuar el uso de las tradiciones indígenas; sin embargo, el uso no fue una manera de apreciar la cultura, sino una estrategia para evangelizar. Porque la gente andina sería familiar con la forma artística, sería más fácil usarla para compartir las ideas cristianas. Los conquistadores utilizaron esta tradición andina en la evangelización para aprovecharse de las tradiciones antiguas de los indígenas, y es evidente hoy en día con la abundancia de los murales en las iglesias, los museos, y también en las calles.

Además de usar la cultura indígena para cumplir la misión de la evangelización, los españoles usaron las representaciones gráficas del cristianismo para compartir las ideas religiosas. Porque los indígenas no hablaron el español, el arte visual fue una manera de evangelizar sin las palabras. De la perspectiva española, las representaciones gráficas fueron un “pedagogical tool for the religious instruction of the illiterate Indians” (Mujica Pinilla 42). Es

decir que lo visual era el único método de enseñarlos; según los españoles, eran incapaces de aprender con las palabras. Los españoles aprovecharon al máximo de la estrategia visual. Utilizaron los imágenes del miedo y la violencia para introducir y forzar el cristianismo en la vida andina. El arte presentaba a los indígenas con “Forceful imagery on the fate of the righteous and the damned” (Cohen Suarez, “Painting Andean Liminalities” 369). Presentaría las dicotomías de la fe cristiana para incitar el miedo: lo bueno y lo malo, el cielo y el infierno, la virtud y el pecado (Cohen Suarez, “Journeys to the Afterlife” 51; Mujica Pinilla 43). La religión era un objetivo central de la conquista, y el arte religiosa y las representaciones graficas de la evangelización guiaban el proceso.

2.2 El Arte Barroco en el Perú

En el centro de la ciudad histórica del Cusco, Perú, se encuentra lo que habría sido el centro de la capital del Inca, la Haucaypata (Stanfield-Mazzi 84). Hoy día, esta plaza del Inca permanece, pero se conoce como la Plaza de Armas. Desde el año 1576, la Plaza de Armas ha sido el hogar de la Iglesia de la Compañía de Jesús, una iglesia jesuita (ver fig. 3). Después de un terremoto en 1650, la arquitectura de la ciudad cambia y se introdujo “a bold new style that bécame the model for churches throughout the city” (Bailey 282). Esto incluyo la Compañía. La arquitectura de la ciudad y la iglesia refleja un estilo romano, lo cual cuenta una historia del arte y la influencia europea en la ciudad durante el siglo XVII y aun después. Si viajarías al Cusco hoy, verías la Iglesia, con la misma arquitectura europea, rodeado de algunas tiendas, posiblemente una heladería, y muchos vendedores. Sin embargo, entre los lugares turísticos y los edificios modernos, se puede ver la Iglesia como si fuera en 1668, el año en que fue completado. La ciudad del Cusco y la Plaza de Armas han cambiado con el tiempo, pero el edificio magnifico de La Compañía de Jesús recuerda a todas las personas de la historia profunda de la ciudad.



Fig. 3.

La Iglesia de la Compañía de Jesús en la Plaza de Armas. Foto por Cammy Bly.

El estilo romano que se puede ver en la Iglesia de la Compañía es el barroco, un estilo que llegó a las Américas con los españoles durante la conquista. El arte barroco tiene sus raíces en la historia religiosa europea, específicamente en Italia y España durante el siglo XVI (Scott 164). Originalmente, el barroco fue creado en Italia como una reacción de la Contrarreforma en Europa (“El Marco del Barroco Andino” 214). El Concilio de Trento, un concilio de la Iglesia Católica, intentó a establecer la posición superior del catolicismo sobre el protestantismo durante la Contrarreforma (Locker). En el año 1563, en el Concilio de Trento, la Iglesia Católica formó una posición sobre el arte religioso como se utiliza en la Iglesia (Waterhouse 103). En la sesión final del Concilio, se permitió el uso de las imágenes religiosas en las iglesias, pero fue

restrictivo. Declaró que “The Council forbids placing in churches any image which illustrates false doctrine and can mislead the simple” (Waterhouse 103). La decisión reflejó una anterior que dijo “the veneration of images is... necessary insofar as they instruct to educate the illiterate” (Locker). Es decir que las imágenes tenían que ser concisas, con una historia precisa del catolicismo. Hemos dicho que el uso del arte religioso en el Perú ayudó en enseñar a los indígenas “analfabetos” de las ideas del cristianismo, así que es evidente que las estrategias artísticas del Concilio continuaron en las Américas.

La discusión sobre el arte religioso en el Concilio del Trento contribuyó al uso del arte religioso, incluso el barroco, en las Américas durante la conquista. Las decisiones del Concilio fueron “backed by secular authorities, which helped to establish the practices it advocated throughout the Spanish kingdoms, including the Viceroyalty of Peru” (Kaufmann 20). El barroco de Europa, como resultado del Concilio del Trento, funcionó como modo de “leer sin libro” (Mujica Pinilla 41). El barroco ofreció una interpretación muy clara para “Make the religious events in their paintings as believable as possible, so that the viewers could relate directly to the event and feel emotionally as if they were participants” (Scott 164). El barroco fue utilizado para reforzar las ideas del cristianismo, así que las imágenes son realistas y concisas. En la pintura *The Martyrdom of Saint Bartholomew* por Jusepe de Ribera (1634), se pueden ver claramente los detalles del personaje central: los músculos del hombre, la cuerda alrededor de sus muñecas, y las arrugas en su cara (ver fig. 4). La luz pone el hombre en el centro del cuadro religioso. Igualmente, cuando llegó el barroco a las Américas, el tema religioso del estilo europeo continuó. Similar al barroco del Contrarreforma, el de las Américas “fue evolucionando como medio de propaganda religiosa para cimentar nuevamente el poder de la Iglesia en el mundo del siglo XVII” (“El Marco del Barroco Andino” 214). Aunque el barroco fue una manera de

enseñar a los indígenas del cristianismo, la gente andina en el Perú eventualmente desarrollaría su propia forma del barroco. El barroco de Europa se transformaría en el *barroco andino*, una forma específica a la cultura nueva andina como resultado de la conquista y las influencias españolas.



Fig. 4.

The Martyrdom of Saint Bartholomew por Jusepe de Ribera, 1634. *National Gallery of Art*.

El barroco andino incluyó muchas formas artísticas diferentes, como la arquitectura, *los retablos*, la pintura mural, y más. Cada forma del arte barroco contribuye a la historia de la conquista y ayuda en desarrollar la cultura nueva andina. Los retablos, o “elaborate alterpieces”, decoran los edificios, lo cual demuestra la influencia europea en la arquitectura (Kaufmann 20). La Iglesia de la Compañía en Cusco utiliza los retablos en el exterior del edificio para capturar la atención del espectador, una estrategia común en España (Kaufmann). En España, los

“aggressive buildings intentionally [expressed] the power of the Roman Catholic Church” (Scott 171). En las Américas, tiene sentido que las iglesias cristianas usarían la arquitectura grande para demostrar el poder y la influencia. Otro aspecto similar al barroco europeo era el uso de los arcos en los retablos. Es posible que los arcos de los retablos representaran “triumph... and might thus have expressed a message of control or conquest” por los españoles (Kaufmann 20). Además de los retablos, la pintura barroca era común en las iglesias (Scott). Los cuadros religiosos fueron enmarcados en grandes retablos que cubrían las paredes de las iglesias. La serie de Corpus Christi en Cusco, Perú, presenta un ejemplo perfecto del barroco andino (ver fig. 5). Un artista anónimo utilizó “the large scale and scintillating color of Europe yet depicted what may be the first contemporary scenes of a Latin American event” (Scott 168). Esta serie es importante porque demuestra la fusión del arte español y la cultura indígena.

El estudio de la historia del barroco y la influencia europea en el arte funcionan para ayudar en el entendimiento de la convergencia de las dos culturas: la española y la andina. El estilo barroco se originó de Europa, y los españoles lo trajeron a las Américas. En Europa, antes de la conquista, el barroco “fue evolucionando como medio de propaganda religiosa para cimentar nuevamente el poder de la Iglesia en el mundo del siglo XVII” (Kuon Arce 213). Durante la conquista, “the Baroque was the seal of imperial presence in the Spanish American and Brazilian worlds, but it was also fundamental to the emergence of distinctive Latin American cultures” (De Alba-Koch 3). Es decir que aunque el barroco tenía un propósito completamente religioso, la gente indígena adoptó la forma del arte y la desarrolló, como se ve en la serie de Corpus Christi. El estilo barroco de Europa influyó una forma nueva en las Américas, creado por los indígenas.



Fig. 5.

Carroza de la cofradía de San Sebastián, Anónimo, circa 1674-1680. *Pintura Colonial Cusqueña*,
Fotografías por Diego Pumacallao Q.

2.3 La Influencia Indígena en el Arte Colonial

La llegada de los españoles en las Américas y la conquista del Imperio Inca resultaron en una vida nueva cristiana, una que tenía que navegar dos culturas diferentes. Aunque los españoles hicieron la conquista, fueron los españoles y también los indígenas quienes construyeron la cultura nueva. Los españoles intentaron a convertir a los indígenas al cristianismo; esta misión evangelizador es evidente en el arte religioso de la época. Los españoles utilizaron algunos aspectos de la cultura indígena en el arte religioso porque “Missionaries felt that they could enhance Christianity’s appeal to Amerindians by adapting to

their culture” (Bailey 71). Presentar las nuevas ideas con las normas de la cultura inca hizo familiar una idea que por lo contrario sería completamente desconocida. De hecho, mucha de la vida indígena cambió como resultado de la influencia cristiana española. Sin embargo, la cultura nueva en los Andes no desarrolló solamente por la introducción de una vida y una cultura europea. En el Perú, “Spanish, indigenous, and mestizo artists... truly initiated an Andean vision of Catholicism”, una que es también evidente en el arte cusqueña (Stanfield-Mazzi 85). Eran los españoles, los indígenas, y los criollos quienes transformaron la vida andina durante y después de la conquista. El arte mestizo demuestra la mezcla de la cultura española y la indígena en las Américas.

La naturaleza avanzada y desconocida del arte religioso español en las Américas lo hace una forma artística casi completamente una para los españoles (Buschiazzo 20). Desde el principio de la misión evangelizador, el arte religioso presentaron las imágenes como “Vida de la virgen, de los santos, los grandes dilemas sobre la vida y la muerte, el paraíso, el infierno,” todas las cuales son representativas de las ideas religiosas europeas (Flores Ochoa et al. 174). Estas imágenes cuentan una historia cristiana para lograr la misión evangelizador. Además de los españoles, los otros europeos ayudaban en continuar las ideas cristianas en las Américas. Por ejemplo, los jesuitas “desplegaron un contingente de artistas italianos en tierras peruanas...al servicio de su orden religiosa para inspirar las devociones entre la población indígena” (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 3). Las obras de los europeos, y “the lack of untrained Indians, tended to produce an almost wholly European art” en las Américas (Buschiazzo 20). Las ideas cristianas fueron completamente nuevas para los indígenas, y la influencia europea controló al mercado artística, así que los indígenas no tenían una presencia en el arte colonial en

el inicio de la conquista. A través de muchos años, no obstante, empezó mezclarse la cultura española y la andina. Esta mezcla eventualmente sería evidente en el arte colonial americano.

La introducción del arte español religioso en las Américas resultó en una visión nueva del arte y una forma artística americana. En el principio, el arte colonial era completamente europeo. Sin embargo, con el tiempo, los indígenas adoptaron la forma. La presencia indígena en el arte colonial resultó del proyecto colonial. Específicamente, los españoles “enviaron un grupo de artistas religiosos españoles y europeos a Cusco... estos artistas formaron una escuela para los indios y los mestizos, enseñándolos el dibujo y la pintura” (Reis Pinheiro 292). Como resultado de la enseñanza, los indígenas crearon el arte desde la perspectiva europea, pero también incluirían los aspectos de la vida indígena. Para practicar y aprender el estilo europeo, se pidió a los indígenas que copiaran los grabados europeos (Nair 213). En vez de replicar completamente, los indígenas copiarían la mayoría del grabado y añadirían unos de los aspectos nativos. Este proceso resultó en la mezcla de las dos formas, y la formación de un estilo único representativo del Nuevo Mundo. Por ejemplo, el cuadro *Virgen de Montserrat* por Francisco Chivantito, un artista indígena, presenta algunos aspectos de la vida indígena en una imagen española (ver fig. 6). *Virgen de Montserrat* “visualizes the complex cross-cultural negotiations that characterized the Andes during the Spanish occupation” a través de combinar la imagen santa de la Virgen de Montserrat con “Inca elites, indigenous commoners, imperial Inca buildings, and a sacred Andean mountain” (Nair 211).

El arte colonial de las Américas también desarrolló también con una perspectiva nueva por los españoles. Esta perspectiva, una que intentó a hacer reconocible las ideas del cristianismo, combinó las estrategias y formas artísticas europeas con aspectos de la cultura indígena (Bailey 71). En estas obras, los artistas presentarían características de la vida indígena

en una obra que de lo contrario sería completamente europea. Por ejemplo, muchas veces, se pueden ver los indígenas en el arte cristiano (ver fig. 7). El cuadro *Padre jesuita Miguel de Fuentes misionero* por Anónimo muestra Padre Miguel de Fuentes rezando con dos indígenas. Las tres personas parecen contentas y agradecidas. Por otro lado, los indígenas quienes no están haciendo lo mismo son alcanzados por un rayo. Los indígenas en la foto están en “túnicas de muchos colores decoradas con tocapu” para ubicar la imagen en un lugar andino. Además de identificar el lugar y la gente, “la mezcla de símbolos incas y cristianos demuestra los intercambios culturales que ocurrían durante el proceso de evangelización” (Pintura Colonial Cusqueña 63). En este cuadro, se pueden ver la mezcla de las dos culturas, pero también las estrategias de los españoles en el arte colonial. Los tres indígenas quienes no están rezando están sufriendo. Con el arte colonial, los españoles podrían demostrar los aspectos positivos del cristianismo pero también podrían incitar el miedo de no ser cristiano.



Fig. 6.

Virgen de Montserrat por Francisco Chivantito, 1693. Stella Nair, “Localizing Sacredness, Difference, and Yachacuscamcani in a Colonial Andean Painting,” en *The Art Bulletin*, 2007.



Fig. 7.

Padre jesuita Miguel de Fuentes misionero, Anónimo, siglo XVIII. *Pintura Colonial Cusqueña*, Fotografías por Diego Pumacallao Q.

Capítulo III

La Traición y la Eucaristía en las Américas:

¿La Última Cena o la Conquista?

3.1 La Escuela Cusqueña

La llegada de los españoles en las Américas durante la conquista trajo a las Américas muchas tradiciones españolas: el arte, la religión, y más. Una de las costumbres españolas que fue traído a las Américas era el sistema de gremio para el arte (Damian 37). El sistema requería que un artista completó “a graduated program of instruction beginning at the rank of apprentice continuing through that of journeyman to the rank of master or employer-entrepreneur” (Damian 39). En las Américas, era común que los indígenas, y a veces los mestizos, no pudieran lograr el título maestro. En el año 1677, como resultado de la injusticia del sistema, los artistas indígenas decidieron retirar sus talentos de la construcción de un arco triunfal para la celebración de Corpus Christi (“Pintura Colonial Cusqueña” 6). Fue once años después cuando los artistas indígenas vieron finalmente el resultado de sus esfuerzos (Cohen-Aponte, “Our Lady of Cocharcas”). En 1688, los artistas de los gremios ganaron una “disputa legal” y los españoles pudieran crear el arte con libertad artística sin las reglas de los sistemas españoles (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 6). La decisión de permitir a los gremios indígenas resultó en “the official birth of the true school of Cuzco painting” (Damian 41-42). Como resultado de este conflicto, la Escuela Cusqueña tendría una influencia en la vida, la cultura, y el arte andino por muchos años.

La Escuela Cusqueña ofrece un ejemplo concreto de la mezcla de la cultura española y la cultura andina en las Américas y, específicamente, en Cusco, Perú. La Escuela Cusqueña, una tradición artística del Cusco, Perú y el resto de la región andina, fue creada después de la

conquista del Imperio inca por los artistas indígenas (Reis Pinheiro 292). Durante la conquista, la mayoría del arte tenía un propósito pedagógico religioso (Mujica Pinilla 42). El arte utilizaría algunas estrategias de la evangelización: incitar el miedo, presentar el cielo versus el infierno, e incorporar algunos aspectos de la vida andina (Bailey 71; Cohen Suarez, “Painting Andean Liminalities” 369). Sin embargo, con el tiempo, se podían ver la influencia de los indígenas en el arte colonial. Después del año 1688, “se les dio permiso a los artistas indígenas para establecer sus propios gremios que atendieran las preferencias y necesidades de la base de clientes indígenas y mestizos” (“Pintura Colonial Cusqueña” 6). Es decir que, como una reacción del control artístico de los españoles, los indígenas podrían desarrollar su propio estilo. La reacción de los indígenas sobre el arte colonial resultó en “el desarrollo de la ahora famosa escuela de pintura de Cusco, la Escuela Cusqueña” (“Pintura Colonial Cusqueña” 6).

Como cada estilo artístico, hay características específicas de la Escuela Cusqueña. Se puede decir que “el gran valor artístico de la pintura colonial cusqueña es el resultado de la confluencia de corrientes europeas agregadas al anhelo de los pintores indios, mestizos” (Reis Pinheiro 292). El arte español, las reglas de los gremios coloniales, y la influencia artística indígena contribuyeron al valor de la Escuela Cusqueña. Los colores brillantes son característicos del arte de la Escuela Cusqueña (“Pintura Colonial Cusqueña” 6). En muchos de los cuadros, el color rojo domina la escena y el oro acentúa la imagen. A manera de este ejemplo, el cuadro *Virgen de Cocharcas*, una obra de la Escuela Cusqueña, se puede ver este aspecto del arte cusqueño (ver fig. 8). En el cuadro, “the gold leaf appliqué draws the eye to the center of the composition, highlighting the Virgin’s resplendent vestments” (“Lady of Cocharcas”). En la Escuela Cusqueña, los artistas muchas veces utilizarían el color oro en la ropa para demostrar la importancia de los textiles en la cultura andina precolonial (Dosch). El uso del color en la ropa

podría “evoke the multicolored lavishness of a textile – and some of its status” (Dosch). Los colores en el arte de la Escuela Cusqueña demuestran la influencia de la vida andina en el arte colonial.



Fig. 8.

Virgen de Cocharcas, Anónimo, siglo XVIII. *Pintura Colonial Cusqueña*,
Fotografías por Diego Pumacallao Q.

Como se ve en *Virgen de Cocharcas*, la imagen de la Virgen es muy común en el arte de la Escuela Cusqueña. La ropa de oro en este cuadro demuestra que el arte de la Escuela utilizó “renditions of Catholic subjects that strongly resonated with their viewers and patrons, serving as emblems of piety and local identity” (Cohen-Aponte, “Our Lady of Cocharcas”). El empleo de la ropa y los textiles tradicionales de la cultura andina hace más familiar a las imágenes religiosas, pero los estudios críticos proponen otra explicación de esta convergencia del cristianismo y la vida andina en el arte de la Escuela Cusqueña. Así, los cuadros de la Virgen en la Escuela Cusqueña “comenzaron expandir la holgura de la vestimenta de la Virgen de manera de dotarla de una forma que la asemejaba a una montaña” (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 8). Específicamente, esta imagen de la Virgen representó la diosa andina de la tierra: Pachamama. En *Virgen de Cocharcas*, el vestido largo de la virgen parece como una montaña. Para la gente andina, el rol de la Virgen María parece similar al de la madre tierra. La combinación de los dos personajes muestra que los artistas crearían el arte “de manera que resonaron en las comunidades locales” (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 10). En este sentido, la representación de la Virgen en el arte de la Escuela Cusqueña demuestra claramente la mezcla de la vida española y la cultura andina. Durante esta época, se hizo popular la imagen de Pachamama. Hoy en día, todavía se pueden ver este tema “en colecciones en Ecuador, Chile, Bolivia, y Argentina” (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 8). La circulación de Pachamama en el arte colonial indígena demuestra la influencia grande de la cultura indígena en el arte. La Escuela Cusqueña resultó en un nuevo movimiento artístico, uno que presentó aspectos nativos como la imagen de Pachamama.

3.2 La Última Cena: Una Perspectiva Católica

En la tradición cristiana, los versículos Lucas 22:1-6 del Nuevo Testamento introducen la historia de la Última Cena y la traición de Judas:

¹ Se acercaba la fiesta de los panes sin levadura, llamada la Pascua. ² Y los principales sacerdotes y los escribas buscaban cómo dar muerte a Jesús, pues temían al pueblo. ³ Entonces Satanás entró en Judas, llamado Iscariote, que pertenecía al número de los doce; ⁴ y él fue y discutió con los principales sacerdotes y con los oficiales sobre cómo se lo entregaría. ⁵ Ellos se alegraron y convinieron en darle dinero. ⁶ El aceptó, y buscaba una oportunidad para entregarle, sin hacer un escándalo. (*La Biblia de las Américas*, Lucas 22.1-6).

La traición inicial del apóstol Judas en el Nuevo Testamento da lugar a dos problemas teológicos: el establecimiento de la Eucaristía y el tema del traidor. En esta escena, Judas traiciona a Jesús a través de un acuerdo con las autoridades de la ciudad. En este acuerdo, lo cual procede la crucifixión, darían dinero al Judas por darle Jesús. La Última Cena es, entonces, “Christ’s final meal with his apostles before Judas identifies Christ to the authorities that arrest him” (Zucker and Harris). Durante la Última Cena, Cristo pide a los apóstoles que todos coman el pan, o el cuerpo de Cristo, y que todos beban el vino, la sangre de Cristo. El pan y el vino indican el momento crucial de “the miraculous transformation of the bread and wine into the body and blood of Christ” (Zucker and Harris). En la Iglesia Católica, este momento se conoce como la institución de la Eucaristía. Con la institución de la Eucaristía, Cristo presagia el sacrificio de su cuerpo y de su sangre. Después, Cristo reconoce que el traidor es uno de los apóstoles. En el Evangelio de Mateo 22:23 se revela la traición de Judas al decir “He who has dipped his hand into the dish with me is the one who will betray me.”

Las representaciones artísticas de la Última Cena tienen una larga tradición en la historia del arte, las cuales data del siglo VI. La versión de Sant'Apollinare Nuovo (siglo VI) "shows a Roman feast with Christ and the apostles reclining around a table covered with a large platter of fish" (ver fig. 9) (Palmer 61-62). En esta versión y también otras versiones anteriores, el enfoque está en la traición de Judas en vez de la Eucaristía (Palmer 62). Durante la Edad Media, las representaciones artísticas de la Última Cena presentarían escenas similares, con los apóstoles alrededor de una mesa (muchas veces en un orden específico), la traición de Judas, y el pan y pescado (Stracke). La presencia de los apóstoles en representaciones de la Última Cena refleja la historia bíblica. Las posiciones de los apóstoles dependen en la versión de la obra: "In many Last Suppers the Apostles are arranged around all sides of the table, with some of them either showing their backs to the viewer or turning sideways so they can be seen" (Stracke). Por otro lado, un aspecto adicional e importante de las representaciones de la Última Cena es la traición del apóstol Judas. Como se ve en la versión de Sant'Apollinare Nuovo, la tradición occidental de la Última Cena presenta "various depictions of food and a focus on Judas' betrayal" (Palmer 61). Finalmente, en casi todas las representaciones se puede ver la comida, específicamente el pan y pescado. Es posible que el uso de estas dos comidas haga referencia a "Jesus' feeding of the five thousand from five loaves and two fishes" (Stracke). A través del tiempo, se hace popular el uso del cordero, la comida tradicional de la Pascua (Palmer 62).



Fig. 9.

Representación de la Última Cena, Anónimo, siglo VI.

Christian Iconography.

El cuadro *La Última Cena* por Leonardo da Vinci (1495-1498) es la versión más famosa de la escena bíblica de la Última Cena (ver fig. 10). Las expresiones, los movimientos, y los detalles en el cuadro demuestra que su obra no es “a frozen moment but rather a representation of successive moments” (Zelazsko). En el cuadro, se pueden ver dos aspectos importantes de la historia bíblica: la institución de la Eucaristía, y la traición de Judas. Para contar esta historia, da Vinci pone Jesús en el centro del cuadro en el centro de la mesa. A su izquierda, los apóstoles están en la luz; por otro lado, a su derecha, los apóstoles están en la oscuridad (“Misterios y Secretos” 16:08-16:18). En la mesa, hay pan, vino, y pescado. Diferente que la historia de la Biblia, no hay carne (“Misterios y Secretos” 16:32-16:54). Sin embargo, el uso del pescado podría hacer referencia al simbolismo del pescado en la tradición cristiana (Palmer 62). Los gestos de Jesús ilustran la Institución de la Eucaristía; él presenta el pan y el vino con su mano. A la izquierda, en la oscuridad, Judas y Jesús echan mano al mismo plato, una referencia explícita al Mateo 26:23, en que Jesús dice “El que metió la mano conmigo en el plato, ése me entregará”

(ver fig. 11). En su otra mano, Judas tiene una bolsa del dinero. Estos dos detalles aluden a la traición de Judas.

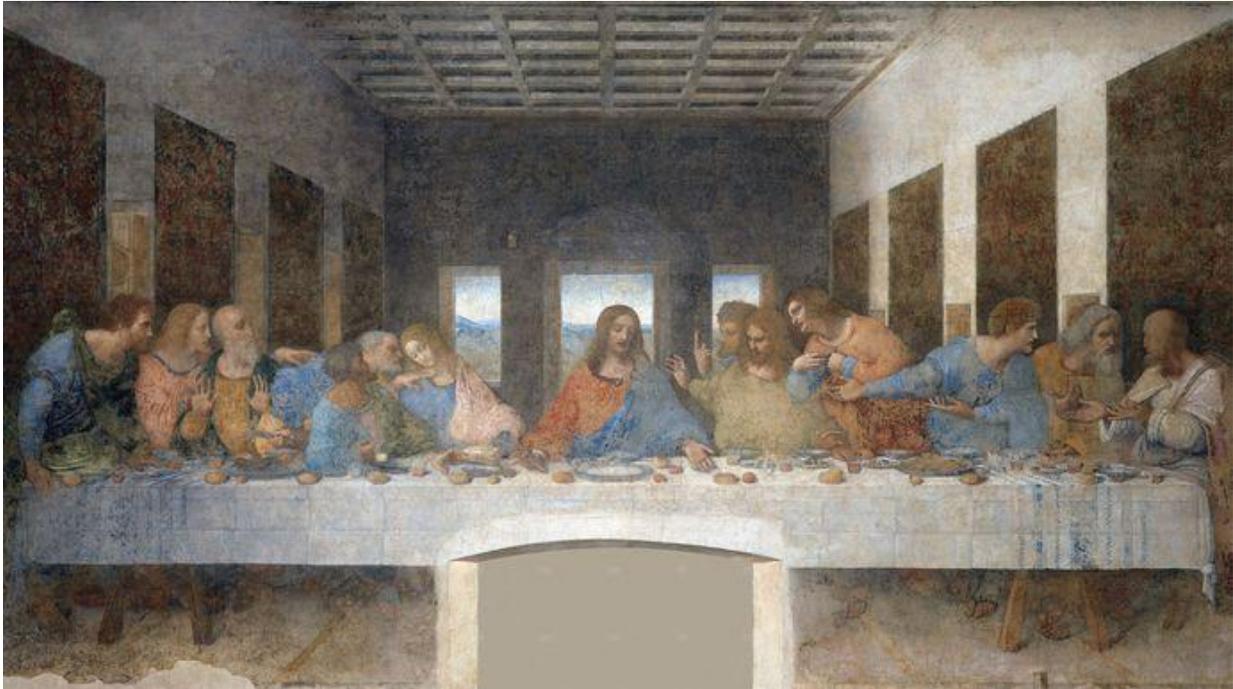


Fig. 10.

La Última Cena por Leonardo da Vinci, 1495-1498. *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci>.

La Última Cena por Leonardo da Vinci demuestra el estilo neoplatónico de la época del Renacimiento. El neoplatonismo combinó los aspectos de la filosofía griega y la teología cristiana (Zucker and Harris). En la cultura griega, la geometría representó “heavenly perfection” (Zucker and Harris). Además, las ideas platónicas distinguen el mundo material del mundo espiritual (“The Last Supper da Vinci”). Característica de los estilos griegos, da Vinci utiliza un enfoque geométrico para ilustrar “the idea of perfection and beauty” en la religión cristiana (“The Last Supper da Vinci”). Jesús está en el centro del cuadro y su cuerpo parece un triángulo (ver fig. 12). Según la teoría neoplatónica, este detalle sugiere la perfección y belleza de Jesús. La forma de Jesús como triángulo también podría hacer referencia a la idea católica de la

Santísima Trinidad, es decir, la idea del Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo. Otro símbolo del cuadro que podría aludir al neoplatonismo es la gran mesa en el centro de la escena (“The Last Supper da Vinci”). La mesa separa claramente a Jesús y los apóstoles de los espectadores, o, en la ideología neoplatónica, separa el mundo material del mundo espiritual. Más allá, se puede ver en las ventanas un hermoso paisaje (Zucker and Harris). Una interpretación de la escena afuera del espacio es que es una “heavenly sanctuary [que] can only be reached through Christ” (Zucker and Harris).

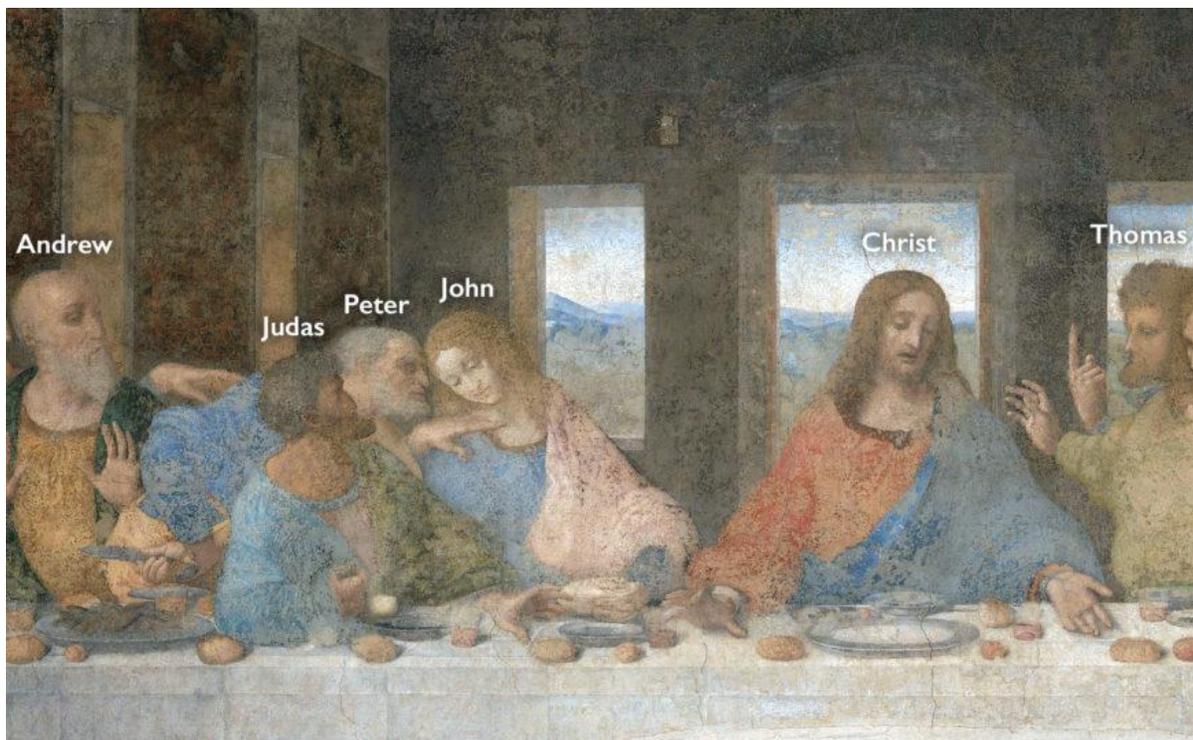


Fig. 11.

La traición de Judas en *La Última Cena* por Leonardo da Vinci, 1495-1498. *Britannica*,
<https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci>.

En resumen, el empleo del estilo neoplatónico en las representaciones de la Última Cena combina algunos aspectos de la cultura de la época con la tradición cristiana. El estilo demuestra la continuación de las tradiciones católicas a través de muchos siglos. Aunque la versión de da Vinci es la más famosa, la tradición de las representaciones de la Última Cena seguirían en los próximos siglos, y viajarían a las Américas durante la conquista.



Fig. 12.

Cristo como un triángulo en *La Última Cena* por Leonardo da Vinci, 1495-1498. *Britannica*,
<https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci>.

3.3 La Última Cena por Marcos Zapata

Si alguna vez estás en la Plaza de Armas en Cusco, Perú, algunas cosas diferentes podrían llamar la atención. La fuente en el centro de la plaza, los vendedores, o puede ser las grandes iglesias que bordean las calles. Todas estas cosas parecen magníficas a primera vista. Sin

embargo, no puedes ver los tesoros simplemente de pie en las calles. Oculto en las iglesias y los museos de la capital del Inca está el arte histórico de la época colonial. Más allá de las paredes de la Catedral de Cusco hay algo del arte más hermoso de los artistas indígenas de la Escuela Cusqueña. Con colores brillantes y detalles increíbles, alguien podría mirar los cuadros todo el día. Para mí, el más interesante era el cuadro *La Última Cena* por Marcos Zapata. No soy católica, pero reconocía la escena. El color rojo en todo el cuadro me llamó la atención. Sin embargo, no era la hermosura lo que me interesó más. Era un detalle en el centro del cuadro: en la mesa, en un plato, se podía ver claramente un cuy.

Marcos Zapata, pintor local de la Escuela Cusqueña, contribuyó muchas obras a la Escuela Cusqueña en el siglo XVIII. Entre los años 1748 y 1764, Zapata produjo más que doscientos cuadros (Stratton-Pruitt 156). Las obras famosas de Zapata le hace “[considerada] uno de los últimos grandes pintores de la escuela cusqueña (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 30). Zapata comenzó su carrera como pintor en 1742, y en el año 1748, él “ya había ascendido a la categoría del maestro y se hallaba dirigiendo un taller numeroso y bien organizado” (Wuffarden). De manera interesante, Marcos Zapata aprendió a pintar de la generación primera de la Escuela Cusqueña (Zendt 10). Durante el siglo XVIII, cuando él estaba en sus mejores años de la pintura, el arte colonial se había convertido en una forma nueva: el arte americano. El arte no tenía específicamente una influencia española o indígena; en realidad, las dos eran influyentes. Es decir que el nuevo “hybrid of European and indigenous populations held more cultural stock than either did individually” (Zendt 10). En esta época, era completamente lo normal la mezcla de la vida española e indígena. De hecho, era una vida nueva americana. Es evidente en el hecho de que las iglesias católicas decorarían sus paredes con el arte de Marcos Zapata, un pintor nativo (Wuffarden).

Durante y después de la conquista de las Américas, se hicieron comunes las representaciones artísticas de la fe católica. En la Escuela Cusqueña, los artistas aprendieron pintar y crear el arte de los grabados europeos (Nair 213). Se puede ver en el arte de la Escuela que “as a result of the training provided by European artists in Cuzco and the availability of European prints and treatises, European models then formed the basis for the creation of a native cusqueño approach to painting” (Palmer 73). En otras palabras, la base del arte cusqueño fue el arte religioso europeo. Como resultado, el arte de la Escuela Cusqueña presentaría temas comunes europeos, específicamente las escenas católicas. Fue esta tendencia que resultó en la producción de las representaciones artísticas de la Última Cena. Con relación a las representaciones de la Última Cena, la más famosa es la versión de Marcos Zapata. Sin embargo, es verdad que “There are several similar paintings of the Last Supper found in both Quito and Cuzco, the two major European influenced artistic centers in South America at the time” (Palmer 56). La presencia de los grabados europeos en la Escuela Cusqueña le hicieron populares las representaciones artísticas de la Última Cena en las Américas.

Lo importante, sin embargo, es que la versión cusqueña de *La Última Cena* (1753) por Marcos Zapata presenta una interpretación de la Última Cena desde una perspectiva andina (ver fig. 13). Comparada con las versiones europeas, como la de Leonardo da Vinci, hay algunos rasgos comunes. La versión de Zapata también presenta dos problemas teológicos, el establecimiento de la Eucaristía y la traición del apóstol Judas. En el centro del cuadro, Jesús se sienta en el centro de la mesa, y los doce apóstoles lo rodean. En la única ventana, se puede ver algo como un paraíso. Se puede ver la comida, como el pan, pero no hay pescado o cordero. Me parece que estos detalles completan la lista de las similitudes entre los dos cuadros.

Por otro lado, es obvio que la versión cusqueña de Zapata utiliza los colores brillantes, característicos de la Escuela Cusqueña, para decorar la escena. La ropa de Jesús y los apóstoles, las cortinas, y otros detalles son rojos. Los apóstoles están sentados en la mesa, pero están en un círculo alrededor de la mesa. En la versión de da Vinci, los apóstoles están en una línea horizontal. En la pared, a la izquierda, hay un cuadro que muestra la crucifixión de Jesús. Sin embargo, Jesús está presente en la cena, así que podría funcionar para presagiar la crucifixión. Se pueden ver el pan, lo que parece ser el vino, y algunas comidas diferentes. Frente a los espectadores, Judas los mira. Él tiene una bolsa del dinero en su mano. En esta versión, Judas no está mirando a Jesús como los otros apóstoles. Está mirando al espectador. Nos está mirando.

La versión de Marcos Zapata de la Última Cena cambia a la perspectiva de la evangelización a una cusqueña a través del uso del cuy y la mirada del apóstol Judas. Estos cambios de Zapata en su cuadro demuestran el intento político de su arte. En esta versión, Zapata presenta el cuy, manjar cusqueño, en el centro de la mesa. Sin embargo, en los grabados europeos, tradicionalmente se presentó el cordero o pescado (Palmer 62; Stracke). El Nuevo Testamento establece que la Última Cena incluyó, además del pan y vino, el cordero: “Llegó el día de la fiesta de los panes sin levadura en que debía sacrificarse el cordero de la Pascua. Entonces Jesús envió a Pedro y a Juan, diciendo: Id y preparad la Pascua para nosotros, para que la comamos.” (Lucas 22.7-8). Por eso, el cordero es común en las representaciones de la Última Cena. Además del cordero, se ve muchas veces el pescado en las representaciones gráficas (Stracke). A pesar de las normas del arte católico, el cuadro de Zapata presenta un cuy. La presencia del cuy en la escena demuestra de Zapata “un afán por localizar los eventos bíblicos dentro de un contexto andino” (Cohen-Aponte, “Pintura Colonial Cusqueña” 30). A nivel espiritual, el empleo del cuy es “a potent symbol of sacrifice that elevated the creature to the

level of iconographic meaning traditionally ascribed to the lamb” (Palmer 73). Común de la Escuela Cusqueña, Zapata mezcla el cristianismo, aspecto importante de la vida española, con la cultura indígena. La forma híbrida de *La Última Cena* demuestra los impactos de la conquista en la vida andina.



Fig. 13.

La Última Cena por Marcos Zapata, 1753. Pintura Colonial Cusqueña,
Fotografías por Diego Pumacallao Q.

Quiero argumentar que el uso del cuy en la versión cusqueña de la Última Cena cambia la perspectiva de la evangelización por presentar los indígenas como el yo, en vez del otro. *La Última Cena* por Marcos Zapata cambia otra vez la comida tradicional de la Última Cena bíblica. En la historia bíblica, para establecer la Eucaristía, Jesús pide que los apóstoles coman el pan y beban el vino. Lo que es lo más importante para los católicos es el pan es realmente el cuerpo de Cristo, y el vino es la sangre de Cristo. Zapata presenta claramente el pan, pero, por otro lado, hay debate sobre la copa de la Eucaristía en el cuadro. El cuy es una manera de integrar la cultura andina en la fe cristiana, y los críticos sugieren que Zapata hizo lo mismo con el vino de la Eucaristía (Palmer 54). En el centro de la mesa, se puede ver la copa de la Eucaristía. Sin embargo, no se puede ver el vino. Algunos críticos han dicho que “the cloudy, yellow-colored beverage prominently displayed in the foreground center of the table is either the local *pisco* or *chicha*” (Palmer 54). Si es la verdad, es posible que sea simplemente una referencia a la cultura andina. También, no obstante, quiero sugerir un cambio más radical: el uso del cuy y la bebida tradicional pisco o chica es un rechazo completamente de la fe católica. En otras palabras, sin el vino, la institución de la Eucaristía no es posible. En esta representación de la Última Cena, es posible que los artistas estuvieron tratando de rechazar el catolicismo a través de cambiar una historia muy importante y central de la fe católica. En este ejemplo del arte de la Escuela Cusqueña, por lo tanto, los artistas indígenas reclaman la cultura y la vida indígena. Es verdad que los españoles habían impuesto sus valores culturales en la vida indígena, pero *La Última Cena* de Zapata demuestra el poder de la gente andina en mantener su propia cultura. Pues, el cambio en estos aspectos centrales del catolicismo pone a los indígenas en la posición del yo, y los católicos en la posición del otro.

Otro aspecto importante de la Última Cena es la traición del Judas, y Zapata pone un énfasis en este elemento de la historia en su obra. En la versión cusqueña, todos los apóstoles, menos Judas, están mirando a Jesús. Judas, por otro lado, tiene su espalda a Jesús (ver fig. 14). La posición estratégica de Judas ilustra su traición a Jesús. Además de su posición, muchas guías locales – parte de la tradición oral – proponen que, en esta versión, la traición de Judas simboliza el papel del conquistador español Francisco Pizarro en la conquista de las Américas (Palmer 54). Palmer incluye en sus *footnotes* que “No written mention can be found of this identification of Pizarro in the painting, although it is considered common knowledge in Cuzco today, and certainly both bearded figures would have been readily identified with colonial rule by the beardless Inca” (54). Similarmente, en otras representaciones europeas de la Última Cena, se pueden ver figuras seculares, como Martin Luther (Palmer 65). La presencia de estos personajes en los cuadros europeos “reveals that there were precedents for the possible inclusion of Pizarro in Zapata’s painting” (65). A pesar de todo, el debate local sobre la presencia de Pizarro en la *Última Cena* de Zapata indica que hay similitud entre las dos personas y “adds a defiant political, anti-colonial dimension to the painting” (Palmer 73).

Por estas razones, el hecho de que hay discusión sobre estas cosas demuestra los impactos sociopolíticos de la conquista y la evangelización. En este sentido, Pizarro y los españoles tienen el mismo poder que tiene la evangelización en la vida indígena. Yo propongo que el énfasis en la traición en el cuadro de Zapata enfatiza la traición de los españoles en la evangelización. Por eso, la posición estratégica de Judas cambia otra vez la posición social de los españoles en la vida andina. En otras palabras, en este cuadro, Judas pone en lugar inferior los españoles. Significa que los españoles son el otro en la sociedad andina, y la gente andina es el yo.



Fig. 14.

Judas en la *Última Cena* por Marcos Zapata, 1753. *Pintura Colonial Cusqueña*,
Fotografías por Diego Pumacallao Q.

En mi argumento, sostengo que este cuadro plantea una pregunta interesante sobre los impactos de la conquista: ¿es la cultura nueva americana un resultado de la imposición de la cultura española?, o ¿demuestra esta obra la fuerza de la vida indígena en resistir la colonización y la evangelización? Para apoyar lo primero, el éxito de la conquista continúa “to shape how we think and act in the world we inhabit today” (Greer, Mignolo, & Quilligan 3). Hoy día, estoy escribiendo de los impactos de la conquista. Es verdad que los españoles cambiaron completamente la vida indígena, y se puede ver esto hoy en día. Por otro lado, el uso del cuy, el posible reemplazo del pisco en vez del vino, y la percepción de Francisco Pizarro demuestran la

fuerza de la vida andina a pesar de todo. En *La Conquista de América: El Problema del Otro*, Tzvetan Todorov explica que en cada otro, hay el yo. Él escribe que “Sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están *allí* y sólo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mí” (13). En el arte de la Escuela Cusqueña, los artistas como Zapata ilustran esta idea de Todorov pero con un cambio político en la perspectiva. Quiero argumentar que hay otra historia en que la gente andina es el yo, y los españoles son el otro. La mezcla de la cultura andina y la vida española en el arte colonial demuestra los impactos de la conquista en la vida indígena. Sin embargo, la mezcla de las dos culturas demuestra que hay otra historia que necesitamos leer, ver, y explorar.

Capítulo IV

Corpus Christi: Una Celebración Católica Hecha Cusqueña

El Nuevo Testamento explica en Mateo 22:26-28 el establecimiento de la Eucaristía durante la Última Cena:

²⁶Mientras comían, Jesús tomó pan, y habiéndolo bendecido, lo partió, y dándoselo a los discípulos, dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo. ²⁷ Y tomando una copa, y habiendo dado gracias, se la dio, diciendo: Bebed todos de ella; ²⁸ porque esto es mi sangre del nuevo pacto, que es derramada por muchos para el perdón de los pecados. (*La Biblia de las Américas*, Mateo 26.26-28).

Durante la Última Cena, Jesús establece un tema central de la fe católica: El pan es el cuerpo de Cristo, y el vino es la sangre de Cristo. La fe católica propone que en este momento, “Ordinary bread and wine were transformed into the body and blood of Jesus” (Christiansen). La palabra “transubstanciación” refiere al proceso en que el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre del Cristo. La transubstanciación es, pues, la creencia que el pan y el vino “Still looks, feels, and tastes like bread and wine, but it has truly become Jesus” (Christiansen).

Transubstanciación es una idea que explica el milagro de la institución de la Eucaristía en la Iglesia Católica.

4.1 La Historia de Corpus Christi

La historia de la fiesta de Corpus Christi data del siglo XIII en la ciudad de Liège, Bélgica, durante la vida de Juliana de Mont Cornillon (Walters 3). Quedó huérfana cuando ella tenía cuatro o cinco años, ella fue “immediately moved to [a]... farm under the care of Sister Sapientia, prioress of the house” (Walters 6). Ella sobresalía en todas las actividades; tenía el éxito en el francés y latín, y también los estudios religiosos. Se ha dicho que Juliana era profeta,

y tenía un “hallmark vision of a full moon with a small fraction of missing” (Walters 6). Para ella, esto era una conexión o revelación del Cristo. En el año 1230, con la muerte de la Hermana Sapia, Juliana se convirtió en la priora. Ella compartiría sus revelaciones con sus amigas, y eventualmente, compartirían sus profecías las autoridades religiosas de Liège (Walters 7). Juliana, como profeta, pidió que se celebrara un día festivo nuevo. Sus profecías le hicieron pensar que ella fue “called by God to establish a new feast day celebrating the sacrament of the Body and Blood of Jesus” (Walters 20). Como reacción a las profecías de Juliana de Mont Cornillon, las autoridades “could find no reason in divine law that might prohibit the institution of a special feast day celebrating the Sacrament” (Walters 7).

En el año 1246, en su lecho de muerte, el obispo de Liège ordenó que se celebrara la fiesta de Corpus Christi en el jueves después del Domingo de la Trinidad (Walters 9). La fiesta de Corpus Christi celebraría la transubstanciación, o la idea que el pan y el vino son realmente el cuerpo y la sangre de Cristo (Johnston 15). Como Dios dijo a Juliana, la fiesta celebraría el Sacramento del Cristo. Se hizo más común la fiesta cuando el Papa Urbano IV, en el año 1264, “championed the feast in his bull *Transiturus*... arguing that the day of the institution of the sacrament should be celebrated” (Johnston 15). Finalmente, “Clemente V la confirmó en 1311, y desde entonces se difundió por todo el mundo católico” (Timón 46). Durante los próximos siglos, la fiesta de Corpus Christi se convertiría en una celebración principal de la Iglesia Católica (Timón 47). Los miembros del clero y también los legos participarían en las procesiones para celebrar el milagro de la Eucaristía (Johnston 15). En vez de la misa, se hizo más común la procesión a través de las calles. Durante las procesiones, “as the official source of sacred power, the consecrated bread, or host, was displayed in an ornate gold or silver monstrance beneath a

richly embroidered baldachin” (Harris 149). La custodia y la hostia es el centro de la procesión (ver fig. 15).



Fig. 15.

La Custodia y la Hostia en *El Obispo Mollinedo dejando la Catedral*,
Anónimo, circa 1674-1680. *Arca*.

En la Península Ibérica, se hicieron comunes las celebraciones de Corpus Christi en los siglos XIII y XIV (Timón 46). La primera documentación de la fiesta de Corpus Christi en la Península Ibérica fue en el año 1280 en la ciudad de Toledo. Alfonso X el Sabio, el rey de Castilla, celebró la fiesta durante su reino. Fue en el año 1282 que la celebración fue documentada por primera vez en Sevilla. Hay debate sobre las fechas documentadas en Madrid; algunos autores dicen que hay documentación de la celebración en 1317, pero otros proponen que no había información hasta más de un siglo después. Parece que en el siglo XIV “comenzamos a tener noticias concretas de diferentes ciudades del Reino de Castilla” (Timón 47). Finalmente, en el siglo XVI, el Concilio de Trento defendió la celebración del Sacramento

de Cristo (Schroeder 130). El Concilio de Trento utilizó la fiesta de Corpus Christi como herramienta durante la Contrarreforma (Timón 47). Después del Concilio, las celebraciones de Corpus Christi en el Reino de Castilla “[alcanzan] las mayores cotas de ostentación y de esplendor” (Timón 47). Como se hizo más popular la celebración de Corpus Christi, se hizo más grande las celebraciones.

A través del tiempo, se convirtió la fiesta de Corpus Christi en una celebración grande, elaborada, y dramática (Harris 150). Durante la Edad Media, en Madrid, la Tarasca, Mojiganga y las botargas encabezaban la procesión “seguida de distintos danzantes que van ejecutando danzas” (Timón 48). Hoy día, todavía se puede ver la Tarasca en las procesiones de Corpus Christi. Además de la Tarasca, Mojiganga, y las botargas, “los gigantes corren de un lado para otro, sin una ubicación fija en la procesión” (ver fig. 16). En Barcelona, los teátricos también precederían a la hostia en el orden de la procesión (Harris 150). Los elementos, las danzas, y los personajes de la procesión contaron una historia magnífica: “the opening battle between angels and devils armed with swords, the stilt-walkers who played giants Goliath and Christopher, the pyrotechnic dragons that attacked saints Margaret and George,” y aún más (Harris 150). Se hizo lo mismo en York; la procesión presentaría la historia bíblica desde la Creación al Juicio Final. Además de los teátricos, en la víspera de la celebración, la gente limpiaría, prepararía, y decoraría las calles (Timón 49). Por ejemplo, los toldos “cubrían enteramente las calles del itinerario, protegiendo tanto al cortejo como a los espectadores de las inclemencias del sol” (Timón 50). La pintura, las flores, y las enramadas decoraron toda el área de la procesión. Corpus Christi era un espectáculo durante los siglos XV y XVI, y aún después.



Fig. 16.

Parejas de gigantes en una procesión. Nelly Sigaut,
“La Fiesta de Corpus Christi y la Formación de los Sistemas Visuales,” 2011.

En este punto, me interesa resaltar que la procesión de Corpus Christi estableció claramente las jerarquías sociales de la época. Aunque los miembros del clero y los legos participaron en las procesiones, las experiencias de los dos grupos fueron diferentes (Harris 149). Durante la procesión, “Cada clase social ocupa exactamente el lugar que le corresponde” (Timón 48). La procesión de Corpus Christi centra en el pan consagrado, o la hostia, así que el cortejo se basó en relación a la Custodia. Los miembros del clero estaban más cerca de la hostia, “retaining for their highest-ranking member the right to carry the monstrance” (Harris 149-150). En Madrid, por ejemplo, el Rey estaría en el lugar más cerca de la Custodia (Timón 48). Después del clero, los laicos y la gente de la clase baja “carried processional banners, candlesticks, and crosses, while individual parishes, chapters, and guilds competed for the right to bear their own

relics as close as possible to the consecrated bread that officially outranked them” (Harris 150). En otras palabras, la clase social dictó la proximidad a la hostia y la Custodia. La procesión de Corpus Christi, pues, era una demostración de la jerarquía social.

Pensando en la ideología de la evangelización, es importante resaltar que la meta central de la fiesta de Corpus Christi en la Península Ibérica era demostrar la idea del “triumph over heresy” (Dean, *Inka Bodies* 12). El concepto del “triumph over heresy” hace referencia a la resurrección del Cristo sobre la muerte, pero también “Catholic Christianity over heresy, and Catholic Christians over nonpaptists” (Dean, *Inka Bodies* 12). En las procesiones del Corpus Christi, se puede ver en el frente de la procesión la Tarasca y las mojarrillas (Timón 48). En la Península Ibérica, estos elementos importantes de la procesión simbolizaron a los salvajes (Dean, *Inka Bodies* 12). Además de la Tarasca y las mojarrillas, las procesiones presentarían a los gigantes, los cuales “represented men and women of diverse nations, all of whom were subject to the triumph of Christ” (Dean, *Inka Bodies* 12). Los otros monstruos de la procesión incluyeron la gente vestida como los moros. Las presentaciones teatrales mostrarían a los ángeles derrotando a los moros.

Por estas razones, quiero proponer que la fiesta de Corpus Christi en la Península Ibérica es un ejemplo concreto real de la Leyenda Negra en España. Walter Mignolo propone en *Rereading the Black Legend* (2007) que el cristianismo en la Península Ibérica era la base para clasificar a la gente y los grupos sociales. En vez de considerar “memories and common histories, languages, rituals, everyday practices, food, song, and music,” los españoles clasificaron a la gente con la raza (Mignolo 317). En otras palabras, se minimizó la religión incorrecta (la no cristiana), y se eliminaron todas las experiencias individuales. Esta clasificación

peyorativa, la que enfoca en la raza, continuaría en las Américas. Uno de los catalizadores de esta continuación era la celebración de Corpus Christi.

He mencionado que la procesión de Corpus Christi demostró claramente la jerarquía social: la gente de la clase alta, o la gente de la Iglesia, estaban más cerca de la hostia durante la procesión. Más allá de la hostia estaban los laicos. Aún más allá estaba la gente quien no practicaba el cristianismo. En España, los judíos y los moros tenían dos opciones durante la procesión de Corpus Christi: “They could flee the streets and hide themselves, or kneel and demonstrate ‘due respect’” (Dean, *Inka Bodies* 14). La procesión de Corpus Christi era un modo de condenar los judíos y los moros en la Península Ibérica. Según Mignolo, estas acciones contribuyeron a la continuación de la Leyenda Negra en las Américas. De hecho, la procesión de Corpus Christi sería otro ejemplo de la Leyenda Negra en Cusco, Perú.

4.2 Una Celebración Hecha Cusqueña

Un día, durante mi viaje al Cusco, mi mamá y yo estábamos caminando por las calles de la ciudad hermosa. Habíamos pasado este edificio, en la esquina de la calle, cada día de nuestro viaje. Ese día, mi mamá y yo decidimos explorar, así que pregunté a una señora lo que era. Ella me dijo que era un museo. Pues, le dije que necesito buscar algunos cuadros para un proyecto de mi universidad en los Estados Unidos. De hecho, ella sostenía que mi mamá y yo estábamos en el lugar perfecto. Ahora, puedo decir que esta señora tenía razón. Nuestro guía del Museo Arzobispal del Cusco nos mostró muchos artefactos y cuadros interesantes. Vimos un órgano antiguo de la Iglesia, una litera que transportó al noble, y la ropa real clásica de la Iglesia Católica. Todas estas cosas fueron interesantes, pero fue un grupo de cuadros que específicamente me llamó la atención. Nuestro guía nos explicó una serie de cuadros de la Escuela Cusqueña. Con sus descripciones precisas, su interés, y sus gestos, podía ver que esta

serie era muy importante. Por eso, le pregunté más sobre estos cuadros, y me dijo que ilustran una tradición y celebración cusqueño muy interesante: el Corpus Christi.

La celebración grande de Corpus Christi viajó a las Américas durante la conquista española, más particularmente en la ciudad del Cusco, Perú. En Cusco, la celebración de Corpus Christi proveía una oportunidad de integrar la fe católica en la vida andina. Durante la conquista, la fiesta de Corpus Christi “was the focus of considerable expense and energy in most Spanish colonial settlements” (Dean, *Inka Bodies* 23). Convenientemente, la celebración de Corpus Christi coincide con la celebración andina Inti Raymi, la fiesta del solsticio del verano (Harris 151). Esta coincidencia ayudó en implementar el cristianismo en las tradiciones andinas; “the new Christian festival became inextricably intertwined with traditional Andean celebrations” (Dean, *Inka Bodies* 24). Eventualmente, una fiesta católica sustituiría una celebración tradicional andina, Inti Raymi, por lo menos según los españoles. Corpus Christi no solo promovía una celebración católica en la tierra conquistada, pero también fue una oportunidad de demostrar el triunfo de la fe católica.

En las Américas, es obvio que había un cambio en el propósito de la celebración de Corpus Christi. Sí, era un modo de compartir o forzar la fe católica en la vida andina. Sin embargo, me parece que el propósito era demostrar el triunfo del catolicismo sobre las religiones indígenas. La continuación de Corpus Christi en Cusco “was intended, at least in part, as dramatization of the triumph of Spanish Catholicism over Inca paganism” (Harris 151). Había una jerarquía social, representada en las procesiones de Corpus Christi, en que los católicos, o los españoles, eran lo superior, y la gente no católica, o los indígenas, era lo inferior. De manera interesante, como evolucionó la fiesta de Corpus Christi en las Américas, los elementos indígenas fueron incorporados en las procesiones. Otra vez, la presencia indígena en Corpus

Christi fue una manera de forzar la fe católica en la vida andina, pero también demostró el triunfo del catolicismo. En las procesiones, “it was essential that [los indígenas] performed as natives, as the people over whom Christianity triumphed” (Dean, *Inka Bodies* 15). Es decir que la presencia indígena, contrastada con el poder del catolicismo, ilustró la alteridad de los indígenas.

El triunfo de la fe católica, un tema central en las celebraciones de Corpus Christi en Cusco, destaca el papel de la alteridad en la vida andina colonial. La fiesta de Inti Raymi había sido una tradición importante para el pueblo inca; sin embargo, “within forty years of the conquest, Corpus Christi had become Cuzco’s most important religious festival” (Dean, *Inka Bodies* 31). Es decir que las tradiciones europeas, como Corpus Christi, reemplazaron las tradiciones andinas, como el Inti Raymi. El concepto de la alteridad tiene un papel en las celebraciones de Corpus Christi en Cusco porque la fe católica fue vista como más importante que las tradiciones andinas. Los españoles, o el yo, declararon que Corpus Christi fue la fiesta y procesión principal del Cusco (Harris 151). Por otro lado, los indios, o el otro, tenían que ajustarse a la vida nueva colonial. Los indígenas fueron vistos en referencia a los españoles, quienes practicaban el catolicismo, y quienes celebraron el Corpus Christi.

Las tradiciones de la procesión de Corpus Christi en Cusco reflejan la reconceptualización de la Leyenda Negra de Walter Mignolo. Por la petición de los españoles, se incorporaron algunos elementos de la vida andina en las procesiones de Corpus Christi (Harris 151). Los elementos españoles e indígenas en las fiestas de Corpus Christi demuestran la mezcla de las dos culturas y los impactos de la conquista, pero lo que es más importante es la demostración del triunfo del catolicismo sobre las religiones andinas (Harris 152). Durante las procesiones, se podrían ver los elementos del catolicismo y la cultura indígena. Por ejemplo, en

el año 1551 o 1552, un director de coro de la Iglesia compuso una canción para la procesión que imitó a la música andina (Harris 150). En otros casos, se presentarían las danzas indígenas y las insignias reales (Dean, *Inka Bodies* 32). El empleo de las tradiciones andinas en Corpus Christi funcionó para “desempeñar y escenificar su alteridad...necesitaban que quedara claro quién era quién, que rol tenía cada cual: el oponente a la hispanidad era imprescindible para remarcar el triunfo” (Marina Slaby 177). En este caso, se definió el oponente como lo no católico. En Corpus Christi, la religión fue usada para mostrar el triunfo de la fe católica en las Américas. La reconceptualización de la Leyenda Negra propone que la religión era modo de separar el yo del otro en las Américas, como se ve en la organización de Corpus Christi.

En “What Does the Black Legend Have to Do With Race?” de Walter Mignolo, él discute el papel de la alteridad y la religión en la construcción moderna del racismo:

Racism emerged as a discourse to assert the superiority of Western Christians and as justification for land appropriation and exploitation of supposedly lesser human beings.

Today racist discourse has a similar function in keeping Chinese and Iranian expansion at bay and criminalizing immigration in the United States and in Europe. The Black Legend is a piece in the puzzle of Renaissance discourse on race that put forward the imperial difference among European powers. (Mignolo 314).

Es decir que la diferencia colonial, la cual Mignolo propone es la religión, ha contribuido al concepto del racismo hoy en día. Pues, en las Américas, específicamente en Cusco y los Andes, la fe católica definió la alteridad. Se puede ver evidentemente en las procesiones de Corpus Christi la diferencia colonial a través de la apropiación de la cultura indígena. En Corpus Christi, había una división entre la religión correcta, o el catolicismo, y la religión indígena. Quiero argumentar que la celebración de Corpus Christi es un ejemplo concreto del proyecto colonial en

las Américas, y que esta diferencia, sí, contribuyó al concepto del racismo que todavía existe hoy en día.

4.3 La Serie de Corpus Christi de la Escuela Cusqueña

La serie de Corpus Christi, grupo de dieciocho pinturas cusqueñas, ilustra claramente la meta de reforzar el triunfo del cristianismo en las Américas. Creado originalmente para la iglesia de Santa Ana en Cusco, también se conoce como la serie de Santa Ana (Dean, *Inka Bodies* 64). De manera interesante, la iglesia de Santa Ana se refiere como “the ‘head’ of Cuzco and its conceptual front door, and it [is] often referred to as the entrance or beginning of Cuzco” (Dean, *Inka Bodies* 80). Como entrada de la ciudad colonial de Cusco, la iglesia también presentó el triunfo del catolicismo. En una visita a la ciudad en el año 1571, el virrey Francisco de Toledo fue recibido por los nativos andinos con danzas nativas y otras invenciones (Dean, *Inka Bodies* 80). La iglesia de Santa Ana, diferente que el resto de la ciudad, era el territorio indígena. Es decir que fue “in the face of Santa Ana, made up and turned with a welcoming smile towards visitors, that Cusco’s Andean features were accented” (Dean, *Inka Bodies* 80). La naturaleza simulada de la iglesia, como lugar de mostrar el Cusco precolonial, lo hizo un lugar perfecto para albergar la serie de Corpus Christi (Dean, *Inka Bodies* 80). Además del lugar de la serie, los temas de los cuadros también demuestran el triunfo del catolicismo en los Andes.

La serie de Corpus Christi utiliza el estilo de la Escuela Cusqueña y del barroco andino (Bernalles Ballesteros 279). Se cree que se produjo la serie en un taller del artista indígena Basilio de Santa Cruz Pumacallao o Diego Quispe Tito entre los años 1675 y 1680 (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 44; Dean, *Inka Bodies* 77). Los cuadros son anónimos, pero es cierto que por lo menos dos pintores indígenas contribuyeron a la serie (Dean, “Copied Carts” 99). Hoy día, doce de los cuadros se albergan en el Museo Arzobispal del Cusco, donde yo aprendí de la

serie por primera vez, y cuatro están en colecciones privadas en Chile. Los dos otros no han sido identificados (Dean, *Inka Bodies* 64). Cada uno de los cuadros en la serie ilustra los detalles de la fiesta de Corpus Christi en Cusco. Los cuadros detallan una historia de la celebración de Corpus Christi, una que provee el contexto histórico, político, y social. Se ha dicho que los cuadros “purport to show aspects of a single Corpus Christi procession in a serial fashion” (Dean, *Inka Bodies* 64). Sea como sea, la serie de Corpus Christi demuestra una percepción política de la historia colonial religiosa en la ciudad de Cusco, Perú.

La presencia indígena en los cuadros de la serie de Corpus Christi refleja la historia española de las procesiones de Corpus Christi desde una perspectiva andina. Los cuadros en la serie “bear visual testimony to the tensions, aspirations, and cultural confusion of Cusco’s Corpus Christi procession” (Harris 153). Durante las celebraciones de Corpus Christi en la Península Ibérica, los judíos y los moros no podían participar en las procesiones, a menos que se arrodillaron y pagaron los respetos a la fe cristiana (Dean, *Inka Bodies* 14). En Cusco, la gente indígena tomó el lugar de los judíos y los moros en las procesiones. Con el mismo propósito de las batallas entre estos dos grupos y los ángeles en las procesiones de la Península Ibérica, “los cusqueños indígenas vestidas a la moda inca cumplían el papel de infieles” (Cohen-Aponte, *Pintura Colonial Cusqueña* 46). Por ejemplo, en el cuadro Carroza de la cofradía Santiago apóstol, se puede ver la posición literalmente más alta de Santiago Apóstol en relación con el hombre indígena a la izquierda (ver fig. 17). El empleo de la gente y la ropa indígena en una escena completamente católica muestra la alteridad de los indígenas en la vida colonial. La religión, como propone Mignolo, determinó la jerarquía social en las Américas y en Cusco. La serie de Corpus Christi ilustra esta diferencia colonial en Cusco.



Fig. 17.

Carroza de la cofradía Santiago apóstol, Anónimo, circa 1674-1680. *Pintura Colonial Cusqueña*,
Fotografías por Diego Pumacallao Q.

La serie de Corpus Christi presenta cinco de las ocho parroquias de indios en la ciudad de Cusco: San Sebastián, Santiago, Hospital de los Naturales, San Cristóbal, y San Blas (Dean, “Copied Carts” 100). En el Cusco colonial del siglo XVII, la ciudad estableció estas ocho parroquias de indios para la gente indígena cusqueña (Dean, “Copied Carts” 100). En estos cinco cuadros de las parroquias, se presentan los caciques principales, o la persona de clasificación más alta en la parroquia. En Cusco, a los caciques se les dio la autoridad y el poder, pero “in exchange for their acculturation and adoption into the Spanish hierarchy, caciques were required to implement Spanish law among the indigenous population” (Gillaspie). En el Cusco colonial, los caciques tenían que mostrar su identidad indígena para mantener el poder. Esto se puede ver en la serie: los caciques principales están “dressed in the somewhat modified costume of a pre-

Hispanic Inka ruler” para enfatizar su “Indian-ness” (Dean, “Copied Carts” 100; Gillaspie) (ver fig. 18). Por otro lado, “other staff-bearing dignitaries (parish alguaciles)... are dressed in Hispanicized clothing” (Dean, “Copied Carts” 100). Los caciques en la serie de Corpus Christi ilustran otra vez la alteridad de los indígenas cusqueños en la nueva cultura colonial a través de comparar la religión y la vida correcta con la vida indígena.



Fig. 18.

Detalles, *Carroza de la cofradía de San Sebastián*, Anónimo, circa 1674-1680. De *Pintura Colonial Cusqueña*, Fotografías por Diego Pumacallao Q.

4.4 Carroza de la cofradía de San Cristóbal, Anónimo

El cuadro la *Carroza de la cofradía de San Cristóbal* (circa 1674-1680), del pintor anónimo, presenta una representación de la celebración de Corpus Christi en Cusco, Perú (ver fig. 19). Lo importante del cuadro es que es una *representación* de la procesión, así que “[it] allowed various individuals and groups to create and advance their own visions of themselves

and their roles in the festive life of Cuzco” (Dean, *Inka Bodies* 81). Se puede ver claramente el hecho de que es una representación a través del carro en el centro del cuadro. En cada de los cinco cuadros de las parroquias, hay en el centro un carro con escultura del santo de la parroquia. De manera interesante, los carros son representaciones de un “imagined vehicle, and its form and style derive from a Spanish book of festival prints, not from an actual cart used in the procession” (“Corpus Christi Procession”). En el carro de *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, hay una escultura de San Cristóbal con una palmera y un bebe. Otra característica central del cuadro es la representación del cacique principal. El cacique está “dressed in the somewhat modified costume of pre-Hispanic Inka rulers” (Dean, “Copied Carts” 100). Lo más notable del disfraz es la imagen del sol en el pecho del cacique. El sol se parece a la custodia en los otros cuadros, pero “dims in contrast to the gilded monstrance held at chest level by Mollinedo in the canvases where he appears” (Dean, *Inka Bodies* 87). El cacique también lleva un tocado inca. El tocado incluye la *maskapaycha*, flecos colorados que indicaron la nobleza inca, y un castillo en miniatura, un elemento español del tocado (Dean, *Inka Bodies* 130 y 145) (ver fig. 20). En todo el fondo del cuadro, se puede ver la élite inca mirando a la procesión en las ventanas. Es evidente en el cuadro que todos los detalles tienen un significado y propósito en la representación del Corpus Christi en Cusco.



Fig. 19.

Carroza de la cofradía de San Cristóbal, Anónimo, circa 1674-1680. Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Perú*. Duke University Press, 1999.

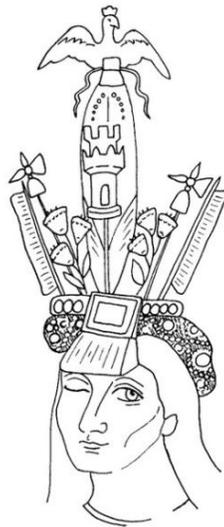


Fig 20.

El tocado del cacique principal en *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*.
 Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Perú*.
 Duke University Press, 1999.

El detalle de la foto que me llama la más atención es la expresión del rostro del cacique principal. A la izquierda, diferente de todos los demás cuadros en la serie, el cacique principal está guiñando el ojo a los espectadores del cuadro (ver fig. 21). Aunque este detalle tan interesante es completamente obvio en el cuadro, no hay mucha información en la bibliografía crítica sobre el propósito y el significado del guiño del cacique. Cuando yo estaba en Cusco, aprendí que se comparte mucha de la información sobre la historia y la cultura andina por la tradición oral, en vez de una historia escrita. Es una razón por la que es tan importante aprender de la gente cuyos antepasados experimentaban la historia. Pues, cuando mi mamá y yo estábamos visitando el Museo Arzobispal del Cusco, nuestro guía nos dijo que sí, hay un propósito del guiño en el cuadro. El cacique se está burlando de los españoles y la celebración colonial de Corpus Christi. Según la tradición oral, los pintores intentaron a demostrar que los españoles no tenían el control de lo que pensaban.



Fig. 21.

Detalles, *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, Anónimo, circa 1674-1680.

De *Pintura Colonial Cusqueña*, Fotografías por Diego Pumacallao Q.

Quiero argumentar que la representación indígena cusqueña de la *Carroza de la cofradía de San Cristóbal* demuestra la fuerza de la cultura andina en el Cusco colonial. He dicho que los carros en los cuadros de las parroquias no fueron cusqueños, sino españoles. El empleo de una característica española en la serie de Corpus Christi demuestra “the potential of native Christian leaders as cultural mediators... the copied forms [de los carros], in their new, colonial pictorial context, thus speak for and about indigenous parish leaders” (Dean, “Copied Carts” 107). Es decir que el uso de los carros españoles en el arte andino muestra el poder de la gente andina en contar la historia colonial. Al contar esta historia, los cusqueños tenían un papel central e importante en la sociedad colonial. El uso creativo de los carros españoles no solo ilustra la importancia de la gente andina en la vida colonial, pero también demuestra la “contrived nature” de las representaciones y las procesiones reales del Corpus Christi (Dean, *Inka Bodies* 94). En otras palabras, la celebración española, hecho cusqueña, era obviamente fuera de lugar. Los artistas de la serie incluyeron personas reconocibles, edificios reales, y monumentos de la ciudad, pero los carros son diferentes: realmente, no existieron en Cusco (Dean, “Copied Carts” 108). Los artistas mostraron que la celebración no tiene lugar en Cusco, pero también tenían el poder de contar esta historia. Es posible que los comisarios españoles pidieran que se incluyeran los carros en los cuadros, pero “it may also betray a profound difference of perspective between colonizer and colonized” (Dean, *Inka Bodies* 96). A pesar de todo, los artistas indígenas cusqueños podían contar su propia historia del Cusco colonial; los españoles no tenían todo el poder.

La ropa y el tocado del cacique principal en el cuadro de San Cristóbal demuestran la mezcla de la influencia indígena cusqueña y española en el Cusco colonial, pero yo propongo que hay otro propósito de la representación. La representación del traje inca en el cuadro ilustra

otra vez un cambio en la perspectiva de la evangelización. Lo que llama mucha atención en el traje del cacique principal es el sol debajo del cuello. Se ha dicho que el sol se parece a la custodia en la procesión, pero hay otro significado (Dean, *Inka Bodies* 127). Este elemento del traje es muy similar a “large gold ‘badges’ (veneras) that Inka nobles wore on their chests in pre-Hispanic times” (Dean, *Inka Bodies* 126). La insignia del sol en el cuadro es una versión europeizada de la del inca. La insignia en el traje del cacique “[exemplifies] transculturality and multiple hybridities; the European utterance... is voiced in Andean syntax” (Dean, *Inka Bodies* 127). Se puede ver un fenómeno similar en el tocado del cacique en el cuadro. La maskapaycha, los flecos colorados en el tocado, era un símbolo del alto estatus en el Imperio inca. Específicamente, significó “legitimate descent from an Inka ruler and wearing it was restricted to those Inka elite males who held positions of authority in local parishes” (Dean, *Inka Bodies* 130-131). La representación de la maskapaycha en la serie de Corpus Christi ilustra la potencial del poder de la gente andina. Los artistas incluyeron un elemento nativo, representativo del poder, en un cuadro colonial. Esta representación del cacique principal demuestra otra vez el papel importante de los caciques, gente andina, en la vida colonial. La representación estratégica de los caciques principales sugiere que la gente andina es el yo, y los católicos son el otro. Después de todo, es la gente andina quien entiende el significado completo del cuadro.

Con la consideración de la información disponible de los detalles en *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, yo propongo que la expresión del cacique principal intenta a ilustrar el poder de la gente indígena cusqueña en el Cusco colonial. El uso de los carros en la serie de Corpus Christi ilustra la libertad creativa de los artistas; de manera similar, el guiño del cacique es una manera de mostrar la perspectiva andina de la evangelización. El guía del Museo Arzobispal me dijo que el cacique en el cuadro de San Cristóbal se está burlando de los

españoles, y el análisis de los otros aspectos del cuadro y la serie, como el de los carros, sugiere lo mismo. En general, el guiño sugiere la burla. En el contexto del cuadro, el guiño demuestra a los espectadores la burla de los españoles por los artistas andinos. Con el uso de la insignia del sol, los artistas convencieron a los españoles que fue una referencia al Inti, el dios del sol que se celebra en la celebración de Corpus Christi. Sin embargo, en la realidad, fue “ultimately derived from Christian iconography” (Dean, *Inka Bodies* 127). En este ejemplo, los españoles no entendieron la representación en el cuadro. Creo que el guiño del cacique refleja también el engaño de los artistas en las representaciones de la celebración católica. La representación indígena de la procesión “asked viewers to accept their vision, created in paint on canvas, in sharp contrast to the lived and remembered event” (Dean, *Inka Bodies* 95). El guiño del cacique es un ejemplo concreto de la visión indígena de la procesión; a través de la representación artística de Corpus Christi, los artistas indígenas demuestran su propio poder.

4.5 Corpus Christi en Cusco y la Leyenda Negra

Es evidente en la continuación de las celebraciones de Corpus Christi en Cusco que la Leyenda Negra continuó en las Américas. La reconceptualización de la Leyenda Negra de Walter Mignolo propone que la percepción negativa e inhumana de la gente no cristiana en España continuó en las Américas (Mignolo 314-315). La diferencia colonial, la de la religión, entonces contribuyó a la construcción de la raza en las Américas. Similar a las celebraciones de Corpus Christi en la Península Ibérica, y el maltratamiento de los judíos, los musulmanes, y los moros, las celebraciones de Corpus Christi en las Américas, específicamente en el Cusco colonial, reforzaron una diferencia religiosa. La demostración del triunfo del catolicismo sobre las religiones indígenas en Cusco es un ejemplo concreto de la continuación de la Leyenda Negra en las Américas.

La celebración de Corpus Christi en el Cusco colonial definitivamente demuestra los intentos de los españoles en las Américas: reforzar el catolicismo y lograr la misión de la evangelización. Sin embargo, se debe considerar las reacciones de la gente indígena cusqueña de la evangelización. Las reacciones de la gente andina a la evangelización presentan un obstáculo en la misión. En la serie de Corpus Christi, los artistas incorporaron algunos aspectos de la vida andina. Se puede ver la inclusión estratégica de los carros en los cuadros, el traje tradicional inca, y mi favorito, el guiño del cacique principal. Además del empleo de las cositas indígenas, la representación hecha por los artistas indígenas demuestra el poder de la gente andina; podía contar su propia historia de la evangelización. Este control de los artistas cambia la perspectiva de la evangelización, y sugiere que ellos fueron el *yo* en su historia. Tzvetan Todorov explica que siempre hay *yo* y otro, y en el otro, hay un *yo* (13). La representación indígena de Corpus Christi ilustra que la gente andina también es el *yo*.

Quiero proponer que la serie de Corpus Christi demuestra que la alteridad es solo una parte de la historia de la evangelización. Hay dos perspectivas de la evangelización: por un lado, los españoles son el *yo*, y los indígenas necesitan adaptarse a la vida española. Por otro lado, sin embargo, los indígenas podrían ser el *yo*, y los españoles están sujetos a las representaciones indígenas de la evangelización. Creo que la alteridad es importante porque ofrece una explicación o interpretación de las interacciones sociales, pero no considera los impactos reales de la evangelización y los impactos sociales. Para entender las consecuencias sociales de la conquista y la evangelización de manera realista, necesitamos considerar más que la alteridad. La serie de Corpus Christi ilustra el papel de la alteridad en el Cusco colonial, pero no ilustra la realidad de la evangelización. Sin embargo, la reconceptualización de la Leyenda Negra de Mignolo ofrece una explicación de los impactos de la evangelización en las Américas. La

alteridad no puede explicar la fuerza y el poder de la conquista, porque la evangelización es más que una interacción social. La Leyenda Negra, según Mignolo, “is still alive and well, contributing to the diminishing Spaniards in Europe, marginalizing ‘Latins’ in South America, and criminalizing Latinos and Latinas in the United States” (324). No creo que la alteridad pueda explicar completamente los impactos de la evangelización que todavía existe hoy en día. La Leyenda Negra, la cual explica los impactos de la historia larga de la Península Ibérica y las Américas, ofrece una interpretación más adecuada de la evangelización.

Conclusiones

Tvzetan Todorov propone en *La Conquista de América: el Problema del Otro* (1982) que la conquista de América es el “descubrimiento que el *yo* hace del *otro*” (13). Según Todorov, el concepto del *yo* y del *otro*, o la *alteridad*, fue instrumental en el “descubrimiento” e “invención” de las Américas. Para explicar el concepto de la alteridad, Todorov usa algunos ejemplos: “las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los ‘normales’” (13). En otras palabras, el *yo* es la base para toda la sociedad. El *yo* controla a los otros porque los otros son lo que el *yo* no es. Con el uso de los diarios de Cristóbal Colón, Todorov demuestra que los españoles, o el *yo*, construyeron las normas sociales para el *otro*, o los indígenas, en las Américas. Colón hace referencia a los indígenas al escribir “Me pareció que era gente muy pobre de todo” (Todorov 44). En esta cita, “todo” refiere a los españoles, o el *yo*; los indígenas, o el *otro*, eran muy diferentes que lo normal, según Colón. Todorov sugiere que esta construcción de la alteridad guía las interacciones sociales entre los españoles e indígenas durante la conquista, y las otras identidades sociales que se formaron después de la conquista.

Desde otra perspectiva, Walter Mignolo usa el concepto de la alteridad en *Rereading the Black Legend* (2007) para entender la historia de la conquista y la evangelización de las Américas en el contexto de la Leyenda Negra. En el año 1914, historiador Julián Juderías introdujo el concepto de la Leyenda Negra en su libro *La Leyenda Negra*. Juderías propone que la Leyenda Negra es la percepción negativa continua de España a través de la historia, principalmente por la falta de la pureza de sangre. Según Juderías, la Leyenda Negra es un modo de explicar la relación complicada entre España y el resto de Europa. Fue creada la Leyenda Negra cuando “Spain’s enemies took Spain’s own internal debates about its identity and ‘purity of blood’ and the morality of its behavior in the New World and constructed an image of the

Spanish as violent and close to barbarians” (Greer, Mignolo, & Quilligan 14). En pocas palabras, La Leyenda Negra es la leyenda antiespañola, y esta historia viajó a las Américas con los españoles.

En *Rereading the Black Legend*, pues, los autores emplean las ideas de Juderías para entender las acciones y las consecuencias de los españoles en las Américas. Explica que la imagen contaminada de España y las relaciones políticas resultantes son el resultado de tres eventos diferentes: la expulsión de los moros y los judíos de la Península Ibérica; el “descubrimiento” de las Américas y la conquista de la tierra indígena; y, en mi opinión, lo más importante, “the privileged position in which Christianity found itself to create a classification in which Christians were one of the groups classified and, simultaneously, possessors of the privileged discourse that created the classification” (Greer, Mignolo, & Quilligan 2). Todas estas cosas contribuyeron a la reconceptualización de la Leyenda Negra en las Américas, según los autores. El argumento principal de *Rereading the Black Legend* es que la historia religiosa de España influyó en el proyecto colonial de la evangelización en las Américas. En las Américas, los cristianos, o mejor, católicos, eran el *yo*, y la gente indígena era el *otro*. La reconceptualización de la Leyenda de Mignolo propone que la alteridad contribuyó al constructo social de la raza, y la alteridad se basa en el catolicismo. Mignolo sugiere que la alteridad religiosa en las Américas resultó en el constructo del racismo. Sin embargo, a través del tiempo, “skin color began to replace blood as a racial marker” (Mignolo 318). Este cambio o desarrollo del concepto refleja el concepto del racismo que se ve hoy día. La alteridad religiosa, con la base en la pureza de sangre, construyó una jerarquía social que se refleja en el concepto moderno del racismo.

Este trabajo se centra en las representaciones gráficas de la evangelización y el arte religioso católico en las Américas. Quiero argumentar que la decisión del Concilio de Trento en 1563 influyó en la continuación de la Leyenda Negra en las Américas, principalmente en Cusco, Perú. Durante la sesión final del Concilio de Trento, la Iglesia permitió el uso del arte católico en las iglesias, solo si contara una historia concisa de la fe católica. Esta decisión fue “backed by secular authorities, which helped to establish the practices it advocated throughout the Spanish kingdoms, including the Viceroyalty of Peru” (Kaufmann 20). De esta forma, las decisiones religiosas en Europa durante el Concilio de Trento contribuyeron al éxito de la misión evangelizador en las Américas. El arte religioso tendría un impacto profundo en la vida andina y la cultura indígena cusqueña, y se puede ver claramente este impacto a través del arte colonial cusqueño. La presencia católica en el arte colonial cusqueño producía otro lugar para la alteridad y la diferencia colonial religiosa, los cuales contribuyeron al constructo de la raza y el concepto del racismo.

El cuadro *La Última Cena* por Marcos Zapata ilustra el concepto de la alteridad en las Américas, pero cambia la perspectiva de la evangelización. Durante el Concilio de Trento, la Iglesia mandó que el arte católico sea preciso a la historia religiosa de la Iglesia, pero en la versión cusqueña de *La Última Cena*, Zapata presenta un cuy. El cuy es una manera de integrar la cultura andina en la fe cristiana, y los críticos sugieren que Zapata hizo lo mismo con el vino de la Eucaristía (Palmer 54). En mi tesis, esto representa un rechazo completo de la fe católica y presenta a los indígenas como el *yo*, en vez del *otro*. En esta obra famosa de la Escuela Cusqueña, los artistas indígenas reclaman la cultura y la vida indígena. Yo propongo que el empleo de los elementos indígenas en el cuadro de Zapata demuestra el poder de la gente en mantener y contar su propia historia. La posible presencia de Francisco Pizarro en el cuadro hace

este argumento aun más fuerte. En la tradición oral, mucha gente local cree que Judas en el cuadro representa a Pizarro. Es decir que Pizarro y los españoles tienen el mismo poder que tiene la evangelización en la vida indígena, y la evangelización es la traición de la cultura indígena.

Otra vez, el cuadro *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, del pintor anónimo, ilustra la influencia de la alteridad religiosa en la vida indígena cusqueña. Sin embargo, sostengo que la representación indígena cusqueña en este cuadro y los otros de la serie demuestran la fuerza de la cultura andina en el Cusco colonial. En *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, se puede ver en el centro de la imagen un carro. De manera interesante, los carros son representaciones de un “imagined vehicle, and its form and style derive from a Spanish book of festival prints, not from an actual cart used in the procession” (“Corpus Christi Procession”). Para mí, el empleo de un carro español, por los artistas indígenas, demuestra el poder de los artistas de la Escuela Cusqueña en contar la historia colonial y español. Es decir que los artistas andinos podían usar una historia supuestamente española desde sus propias perspectivas. Los artistas podían contar una historia, pero también podían construir una historia. Se puede ver lo mismo con la expresión del cacique principal en el cuadro. El guiño del cacique principal en el cuadro de la parroquia de San Cristóbal presenta una oportunidad de ver claramente la perspectiva indígena cusqueña en el arte colonial. En general, el guiño sugiere la burla. En el contexto del cuadro, el guiño demuestra a los espectadores la burla de los españoles por los artistas andinos. Creo que el guiño del cacique refleja el engaño de los artistas en las representaciones de la celebración católica. Similar a *La Última Cena*, propongo que hay un cambio en la perspectiva de la evangelización.

El arte religioso colonial presenta una gran oportunidad de poner en contexto la teoría de Todorov y Mignolo. En los dos cuadros, *La Última Cena* y *Carroza de la cofradía de San Cristóbal*, es evidente que hay un cambio en la perspectiva del proyecto colonial; los pintores

indígenas ofrecen una interpretación indígena de dos escenas católicas. El poder de los artistas en contar la historia colonial demuestra la realidad de la alteridad; los indígenas, además de los españoles, pueden ser el *yo*, y los españoles, además de los indígenas, pueden ser el otro. El otro es simplemente “un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos” (Todorov 13). Cuando la gente cusqueña cuenta la historia colonial, la gente cusqueña es el *yo*. La perspectiva indígena en los dos cuadros refleja el concepto de la alteridad en el Cusco colonial.

La continuación de Corpus Christi en Cusco, por otro lado, afirma la validez de la reconceptualización de la Leyenda Negra de Walter Mignolo. Similar a las celebraciones de Corpus Christi en la Península Ibérica, y el maltrato de los judíos, los musulmanes, y los moros, las celebraciones de Corpus Christi en las Américas, específicamente en el Cusco colonial, reforzaron una diferencia religiosa. Me parece que el propósito de Corpus Christi en Cusco era demostrar el triunfo del catolicismo sobre las religiones indígenas. En las procesiones, la presencia indígena, contrastada con el poder del catolicismo, ilustró la alteridad de los indígenas. He dicho que se puede cambiar la posición del otro en la sociedad, pero los impactos de la diferencia colonial religiosa no se pueden cambiar. Por eso, creo que la serie de Corpus Christi demuestra que el concepto de la alteridad no es suficiente en entender los impactos y constructos sociales resultantes de la evangelización de las Américas.

La reconceptualización de la Leyenda Negra ofrece una explicación de los impactos de la evangelización de las Américas. La alteridad no puede explicar completamente los impactos de la conquista y la evangelización porque se basa la alteridad en una *perspectiva*. Por ejemplo, en el arte de la Escuela Cusqueña, se puede ver la perspectiva indígena. Se puede ver que los dos grupos tenían una perspectiva de la evangelización. Sin embargo, no explica por qué los artistas indígenas tenían que cambiar la perspectiva. En el capítulo tres, planteé una pregunta: ¿Es la

cultura nueva americana un resultado de la imposición de la cultura española?, o ¿Demuestra esta obra la fuerza de la vida indígena en resistir la colonización y la evangelización? Se puede aplicar las mismas preguntas al cambio evidente de la perspectiva en los cuadros. A mi modo de ver, el cambio en la perspectiva, desafortunadamente, es una reacción al éxito del proyecto colonial. La cultura, la vida, y el arte nuevo son los resultados de la imposición de la cultura española. Hay comodidad en el hecho de que los artistas indígenas podían cambiar la perspectiva de la evangelización a través del arte, pero es una reacción a la influencia española y católica.

La alteridad es importante en interpretar las consecuencias sociales de la evangelización, pero no refleja la verdad completa de la evangelización. En “What Does the Black Legend Have to Do with Race?”, Mignolo sostiene que los impactos de la Leyenda Negra todavía existe hoy día (324). La Leyenda Negra es tan importante porque demuestra los impactos reales de la evangelización; en la serie de Corpus Christi, se puede ver una diferencia colonial que ha persistido por siglos. La diferencia religiosa colonial, como se ve en los cuadros de la Escuela Cusqueña, fue el primer paso en el desarrollo del mundo imperial. Según Mignolo, “The Black Legend inaugurated a racialized discourse within, that is, internal to, capitalist empires of the West” (322). Este trabajo ha continuado en todo el mundo desde el principio de la misión de Cristóbal Colón. Al traer la vida española a las Américas fue introducir la diferencia colonial y la misión imperial.

Este trabajo ha considerado los conceptos de la alteridad y la Leyenda Negra en el contexto de la evangelización de la capital anterior del Imperio inca, Cusco, Perú. Propongo en mi estudio que los cuadros *La Última Cena* y *Carroza de la cofradía de San Cristóbal* ilustran la teoría de Tzvetan Todorov y Walter Mignolo a través de la influencia católica en el arte colonial cusqueño de la Escuela Cusqueña. En los dos cuadros, se puede ver claramente el concepto de la

alteridad, con los españoles y los indígenas como el *yo*, dependiendo del contexto. Por otro lado, sin embargo, la realidad de la conquista, a mi modo de ver, sugiere que la reconceptualización de la Leyenda Negra de Walter Mignolo es una conceptualización más fuerte de la evangelización. La consideración del arte religioso con la historia española y cusqueña demuestran la realidad de la conquista, la evangelización, y los impactos de la misión colonial e imperial. Los cuadros ilustran que hay una diferencia colonial religiosa, y esta diferencia es la base para la misión imperial moderna.

Bibliografía

- Ares Queija, Berta. "Las Danzas de los Indios: Un Camino Para la Evangelización del Virreinato del Perú." *Revista de Indias*, vol. 44, no. 174, 1984, pp. 445-463.
- Bailey, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Phaidon Press, 2005.
- Bernales Ballesteros, Jorge. "El Corpus Christi: Fiesta barroca en Cuzco." Universidad Internacional de Andalucía, 1981, pp. 277-291.
- Buschiazzo, Mario J. "Exotic Influences in American Colonial Art." *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 5, 1945, pp. 20-23.
- Christiansen, Cal. "How Can I Explain Transubstantiation?" *Northwest Catholic*, septiembre 2016, <https://nwcatholic.org/voices/cal-christiansen/how-can-i-explain-transubstantiation>.
- Cohen-Aponte, Ananda. "Our Lady of Cocharcas and the Cusco School of Painting." *Khan Academy*, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/new-spain/viceroyalty-peru/a/our-lady-of-cocharcas-and-the-cuzco-school-of-painting>.
- Cohen-Aponte, Ananda. *Pintura Colonial Cuzqueña: Esplendor del Arte en los Andes*. Fotografías por Diego Pumacallao Q., Cusco, SKG Arte y Cultura, junio 2019.
- Cohen Suarez, Ananda. "Painting Beyond the Frame: Religious Murals of Colonial Peru." *MAVCOR*, 2016, <https://mavcor.yale.edu/conversations/collections/painting-beyond-frame-religious-murals-colonial-peru>.
- Cohen Suarez, Ananda. "Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru." *Colonial Latin American Review*, vol. 22, no. 3, 2013, pp. 369-399.
- Cohen Suarez, Ananda. "The Road to Hell is Paved with Flowers: Journeys to the Afterlife at the Church of Andahuaylillas." *Heaven, Hell, and Everything in Between*. University of Texas Press, 2016, pp. 51-82.

“Corpus Christi Procession, Parish of San Cristóbal.” *VistasGallery*,

<https://vistasgallery.ace.fordham.edu/items/show/1700>.

Damian, Carol. “Artist and Patron in Colonial Cusco: Workshops, Contracts, and a Petition for Independence.” *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 4, no. 1, diciembre 1995, pp. 25-52.

De Alba-Koch, Beatriz. “Introduction: The Ibero-American Baroque as the First Global Culture.” *The Ibero-American Baroque*. Editado por Beatriz de Alba-Koch, University of Toronto Press, 2022.

Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Perú*. Duke University Press, 1999.

Dean, Carolyn S. “Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings.” *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1, 1996, pp. 98-110.

De Ribera, Jusepe. *The Martyrdom of Saint Bartholomew*. 1634. *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.72037.html#history>.

Dosch, Mya. “Cusco School Artist, Saint Joseph and the Christ Child.” *Smarthistory*, 2015, <https://smarthistory.org/cusco-school-artist-saint-joseph-and-the-christ-child/>.

El obispo Mollinedo dejando la Catedral. Circa 1674-1680. Museo Arzobispal de Cusco, Cusco. *Arca Arte Colonial*, <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1085>.

Flores Ochoa, Jorge A., Elizabeth Kuon Arce, and Roberto Samanez Argumedo. “De la Evangelización al Incanismo: La Pintura Mural del Sur Andino.” *Histórica*, vol. 15, no. 2, diciembre 1991, pp. 165-192.

- Gillaspie, Caroline. "Parish of San Sebastián, Procession of Corpus Christi." *Smarthistory*, agosto 2015, <https://smarthistory.org/parish-of-san-sebastian-procession-of-corpus-christi/>.
- Gómez Muller, Alfredo. "Sobre la Legitimidad de la Conquista de América: Las Casas y Sepúlveda." *Ideas y Valores*, vol. 40, no. 85-86, enero 1991, pp. 3-18.
- Greer, Margaret R., Walter D. Mignolo, & Maureen Quilligan. *Rereading the Black Legend*. University of Chicago Press, 2007.
- Harris, Max. "Saint Sebastian and the Blue-Eyed Blacks: Corpus Christi in Cusco, Peru." *TDR*, vol. 47, no. 1, primavera 2003, pp. 149-175.
- Johnston, Alexandria F. "The Feast of Corpus Christi in the West Country." *Early Theatre*, vol. 6, no. 1, 2003, pp. 15-34.
- Juderías, Julian. *La Leyenda Negra: Estudios Acerca del Concepto de España*. Europas Artes Gráficas, 1997.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. "Cultural Transfer and Arts in the Americas." *The Virgin Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Editado por Suzanne Stratton-Pruitt, 2006, pp. 19-25.
- Kuon Arce, Elizabeth. "Los Qeros en el Marco del Barroco Andino." 2011, pp. 213-220.
- "La Biblia de las Américas." *Bible Study Tools*, 1997, <https://www.biblestudytools.com/bla/lucas/22.html>.
- Locker, Jesse M. *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. Routledge, 2019.
- Manero Salvador, Ana. "La Controversia de Valladolid: España y el Análisis de la Legitimidad de la Conquista de América." *Revista Electrónica Iberoamericana*, vol. 3, no. 2, julio-diciembre 2009, pp. 85-114.

- Marina Slaby, Cecília. “Imágenes De ‘Lo Propio’ Y ‘Lo Otro’: Entre La Apropiación Y La Resistencia En La Espacialidad Del Dominio Cultural. Una Interpretación De La Procesión Del Corpus Christi Cusqueño Y La Serie ‘Les Incas.’” *Espaço e Cultura*, no. 34, julio 2013, pp. 173–94.
- Mayer, Alicia. “El Pensamiento de Bartolomé de las Casas en el Discurso Sobre el Indígena.” *Historia Mexicana*, vol. 63, no. 3, enero-marzo 2014, pp. 1121-1179.
- Mignolo, Walter. “What Does the Black Legend Have To Do With Race?” *Rereading the Black Legend*. University of Chicago Press, 2007.
- “Misterios y Secretos de Leonardo da Vinci.” *YouTube*, cargado por FiSICANDO, 22 agosto 2020, https://www.youtube.com/watch?v=l63u_fobi7o.
- Mujica Pinilla, Ramón. “‘Reading Without a Book’ – On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru.” *The Virgin Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Editado por Suzanne Stratton-Pruitt, 2006, pp. 40-65.
- Nair, Stella. “Localizing Sacredness, Difference, and *Yachacuscamcani* in a Colonial Andean Painting.” *The Art Bulletin*, vol. 89, no. 2, junio 2007, pp. 211-238.
- Palmer, Allison Lee. “The Last Supper by Marcos Zapata (c. 1753): A Meal of Bread, Wine, and Guinea Pig.” *The Journal of the History of Art*, vol. 9, 2008, pp. 54-73.
- Puebla, Dióscoro. *Primer Desembarco de Cristóbal Colón en América*. 1862. *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/primer-desembarco-de-cristobal-colon-en-america/fe9c76e5-ae5-4586-9adb-83b8c92cbdce>.
- Rabinovich, Silvana. “Alteridad.” *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, editado por Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. Siglo XXI, 2009.

Reis Pinheiro, Suely. “Sincretismo, Antropofagia, e Identidad en el Arte Religioso de la Pintura Cusqueña.” *Teatro y Fiesta Popular y Religiosa*. Editado por Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba, 2013, pp. 291-300.

Scott, John F. *Latin American Art: Ancient to Modern*. University Press of Florida, 1999.

Schroeder, H.J. *Cannons and Decrees of the Council of Trent*. B. Herder Book Company, 1960.

Stanfield-Mazzi, Maya. “Christian Beginnings in the Inca Capital.” *Object and Apparition*, 2013, pp. 84-96.

Stracke, Richard. “The Last Supper: The Iconography.” *Christian Iconography*, 2016, <https://www.christianiconography.info/lastSupper.html>.

Stratton-Pruitt, Suzanne. “Catalogue.” *The Virgin Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. 2006, pp. 96-216.

“The Last Supper Da Vinci – A Glimpse into the Last Supper Painting.” *Art in Context*, 15 octubre 2021, <https://artincontext.org/the-last-supper-da-vinci/#:~:text=The%20Last%20Supper%20painting%20is,in%20his%20own%20unique%20way.>

Timón, Santiago Valiente. “La Fiesta del ‘Corpus Christi’ en el Reino de Castilla Durante la Edad Moderna.” *Ab Initio: Revista Digital Para los Estudiantes de Historia*, vol. 2, no. 3, 2011, pp. 45-57.

Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América: El Problema del Otro*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1983.

Von Vacano, Diego. “Las Casas and the Birth of Race.” *History of Political Thought*, vol. 33, no. 3, otoño 2012, pp. 401-426.

- Walters, Barbara M. "The Feast and its Founder." *The Feast of Corpus Christi*. Penn State University Press, 2015, pp. 3-54.
- Waterhouse, Ellis. "Some Painters and the Counter-Reformation Before 1600." *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 22, 1972, pp. 103-118.
- Wuffarden, Luis Eduardo. "Marcos Zapata." *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/54768/marcos-zapata>.
- Zelazko, Alicja. "Last Supper." *Britannica*, 2018, <https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci>.
- Zendt, Christina. "Marcos Zapata's Last Supper: A Feast of European Religion and Andean Culture." *Gastronomica*, vol. 10, no. 4, 2010, pp. 9-11.
- Zucker, Steven, and Beth Harris. "Leonardo, *Last Supper*." *Smarthistory*, 2015, <https://smarthistory.org/leonardo-last-supper/>.