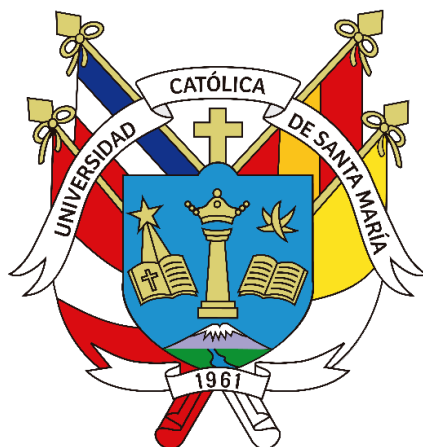


Universidad Católica de Santa María
Escuela de Postgrado
Maestría en Historia del Arte Peruano



**Los rasgos estéticos indígenas en el Manierismo español del siglo XVII:
una exploración de la fusión cultural en los Murales del camino al cielo y
al infierno del Templo de Andahuaylillas Cusco - Perú**

Tesis presentada por el Bachiller:

Pomajambo Espinoza Julio Ernesto

ORCID: 0009-0003-5018-4629

Para optar el grado Académico de **Maestro en Historia del Arte Peruano**

Asesora:

Mgter. Alemán Achata Yemy Asunción

ORCID: 0000-0002-4599-0437

Arequipa - Perú

2025

UCSM-ERP

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA
ESCUELA DE POSTGRADO
DICTAMEN APROBACIÓN DE BORRADOR DE TESIS

Arequipa, 18 de Noviembre del 2024

Dictamen: 009850-C-EPG-2024

Visto el borrador del expediente 009850, presentado por:

2017011721 - POMAJAMBO ESPINOZA JULIO ERNESTO

Titulado:

**LOS RASGOS ESTÉTICOS INDÍGENAS EN EL MANIERISMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII: UNA
EXPLORACIÓN DE LA FUSIÓN CULTURAL EN LOS MURALES DEL CAMINO AL CIELO Y AL
INFIERNO DEL TEMPLO DE ANDAHUAYLILLAS CUSCO - PERÚ**

Nuestro dictamen es:

APROBADO

**29253765 - TOMAYLLA QUISPE YGNACIO SALVADOR
DICTAMINADOR**



**42803545 - DUCHE PEREZ ALEIXANDRE BRIAN
DICTAMINADOR**



**29590561 - GUTIERREZ AGUILAR ANANI MERCEDES
DICTAMINADOR**



Los rasgos estéticos indígenas en el Manierismo español del siglo XVII: una exploración de la fusión cultural en los Murales del camino al cielo y al infierno del Templo de Andahuaylillas Cusco - Perú

INFORME DE ORIGINALIDAD

10%

INDICE DE SIMILITUD

9%

FUENTES DE INTERNET

3%

PUBLICACIONES

3%

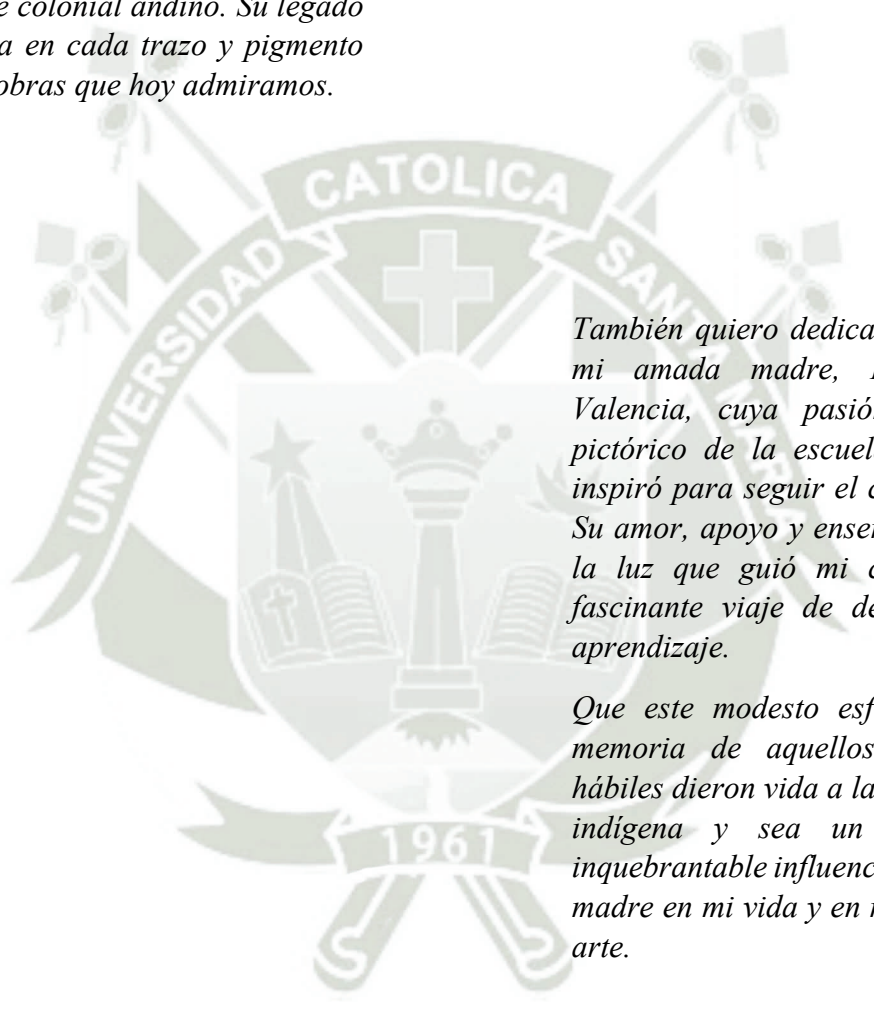
TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	www.readbag.com Fuente de Internet	<1 %
2	wikipedia.es.nina.az Fuente de Internet	<1 %
3	sedici.unlp.edu.ar Fuente de Internet	<1 %
4	repositorio.ungs.edu.ar Fuente de Internet	<1 %
5	xdoc.mx Fuente de Internet	<1 %
6	scielo.conicyt.cl Fuente de Internet	<1 %
7	classeseptimo.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
8	www.su-iglesia.com Fuente de Internet	<1 %

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a la memoria de los artistas indígenas anónimos cuya destreza y creatividad contribuyeron de manera invaluable a la formación del arte colonial andino. Su legado perdura en cada trazo y pigmento de las obras que hoy admiramos.



También quiero dedicar este trabajo a mi amada madre, Rosa Espinoza Valencia, cuya pasión por el arte pictórico de la escuela cusqueña me inspiró para seguir el camino del arte. Su amor, apoyo y enseñanzas han sido la luz que guió mi camino en este fascinante viaje de descubrimiento y aprendizaje.

Que este modesto esfuerzo honre la memoria de aquellos cuyas manos hábiles dieron vida a la belleza del arte indígena y sea un tributo a la inquebrantable influencia de mi querida madre en mi vida y en mi pasión por el arte.

EPÍGRAFE

“Cada artista moja su pincel en su alma y pinta su propia naturaleza.” Henry Ward Beecher (1813-1887)



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a la Asociación SEMPA (Asociación de Servicios Empresariales Pedro Arrupe) por su invaluable apoyo y colaboración en la realización de esta investigación. Especialmente, agradezco a la Asociación por permitirme acceder al Corredor de Iglesias del Valle del Vilcanota, conocido como "La Ruta del Barroco Andino".

Su generosidad al facilitarme la entrada y la oportunidad de explorar los murales del Templo de Andahuaylillas ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo. La posibilidad de realizar un registro fotográfico detallado y tomar apuntes de campo en el lugar mismo ha enriquecido enormemente mi investigación y ha permitido una comprensión más profunda de los rasgos estéticos del arte indígena en el contexto del manierismo español del siglo XVII.

Mi gratitud hacia a la Asociación SEMPA es profunda y duradera. Su compromiso con la preservación y difusión del patrimonio cultural del Cusco ha sido inspirador, y su apoyo ha sido fundamental en la culminación de este proyecto.

RESUMEN

A inicios del siglo XVII, en Andahuaylillas, Cusco, la evangelización católica bajo los jesuitas se centró en el templo de San Pedro Apóstol. Juan Pérez Bocanegra, un clérigo secular con habilidades artísticas, impulsó el embellecimiento del templo, priorizando la música, la pintura mural y la escultura. Los murales del Camino al Cielo y Camino al Infierno, basados en un grabado de Hieronymus Wierix, fueron creados por Luis de Riaño, discípulo de Angelino Medoro, para apoyar la evangelización y la extirpación de idolatrías prehispánicas.

Esta investigación explica la presencia de rasgos estéticos indígenas en el manierismo español del siglo XVII, evidenciados en los murales del Templo de Andahuaylillas. La hipótesis postula una fusión cultural única que combina elementos artísticos y simbólicos del arte manierista y prehispánico.

Los objetivos específicos incluyen identificar los elementos estéticos indígenas y manieristas en los murales, realizar un análisis comparativo de sus principios artísticos e interpretar el significado y la importancia de la obra en el contexto artístico, histórico y cultural. Se destacan murales posteriores inspirados en esta obra, como los de Tadeo Escalante en Huaró y otros en la ruta del barroco andino.

Metodológicamente se utilizó técnicas de recolección de datos incluyen la exploración bibliográfica, la observación directa y la entrevistas, los análisis fueron de enfoque iconográfico, semiótico, estético y contextual. El estudio reveló una fusión magistral entre el manierismo español y las técnicas y simbolismos indígenas.

Los resultados destacan la importancia de esta síntesis estética, mostrando cómo los murales del templo de Andahuaylillas representan una conexión armoniosa entre la cultura indígena y la influencia europea, evidenciando una resistencia creativa al dominio colonial. Se subraya la necesidad de continuar investigando estos murales para profundizar en su contexto histórico, técnico y cultural, promoviendo la colaboración interdisciplinaria y la participación local en su preservación y comprensión.

PALABRAS CLAVES: Estética indígena, Manierismo español, Murales del Templo de Andahuaylillas, Arte colonial andino, Influencia europea, Resistencia cultural.

ABSTRACT

In the early 17th century, in Andahuaylillas, Cusco, Catholic evangelization by the Jesuits focused on the San Pedro Apóstol Church. Juan Pérez Bocanegra, a secular cleric with artistic skills, promoted the beautification of the church, prioritizing music, mural painting, and sculpture. The murals of the Path to Heaven and Path to Hell, based on an engraving by Hieronymus Wierix, were created by Luis de Riaño, a disciple of Angelino Medoro, to support evangelization and the eradication of pre-Hispanic idolatries.

This research explains the presence of indigenous aesthetic features in 17th-century Spanish Mannerism, as evidenced in the murals of the Andahuaylillas Church. The hypothesis posits a unique cultural fusion combining artistic and symbolic elements of Mannerist and pre-Hispanic art.

The specific objectives include identifying indigenous and Mannerist aesthetic elements in the murals, conducting a comparative analysis of their artistic principles, and interpreting the significance and importance of the work in the artistic, historical, and cultural context. It highlights later murals inspired by this work, such as those by Tadeo Escalante in Huaró and others on the Andean Baroque route.

Methodologically, data collection techniques included bibliographic exploration, direct observation, and interviews. Analyses were conducted from an iconographic, semiotic, aesthetic, and contextual perspective. The study revealed a masterful fusion between Spanish Mannerism and indigenous techniques and symbolism.

The results underscore the importance of this aesthetic synthesis, showing how the murals of the Andahuaylillas Church represent a harmonious connection between indigenous culture and European influence, evidencing creative resistance to colonial dominance. It emphasizes the need for continued research into these murals to deepen understanding of their historical, technical, and cultural context, promoting interdisciplinary collaboration and local community involvement in their preservation and comprehension.

KEYWORDS: Indigenous aesthetics, Spanish mannerism, Murals of the Temple of Andahuaylillas, Andean colonial art, European influence, Cultural resistance.

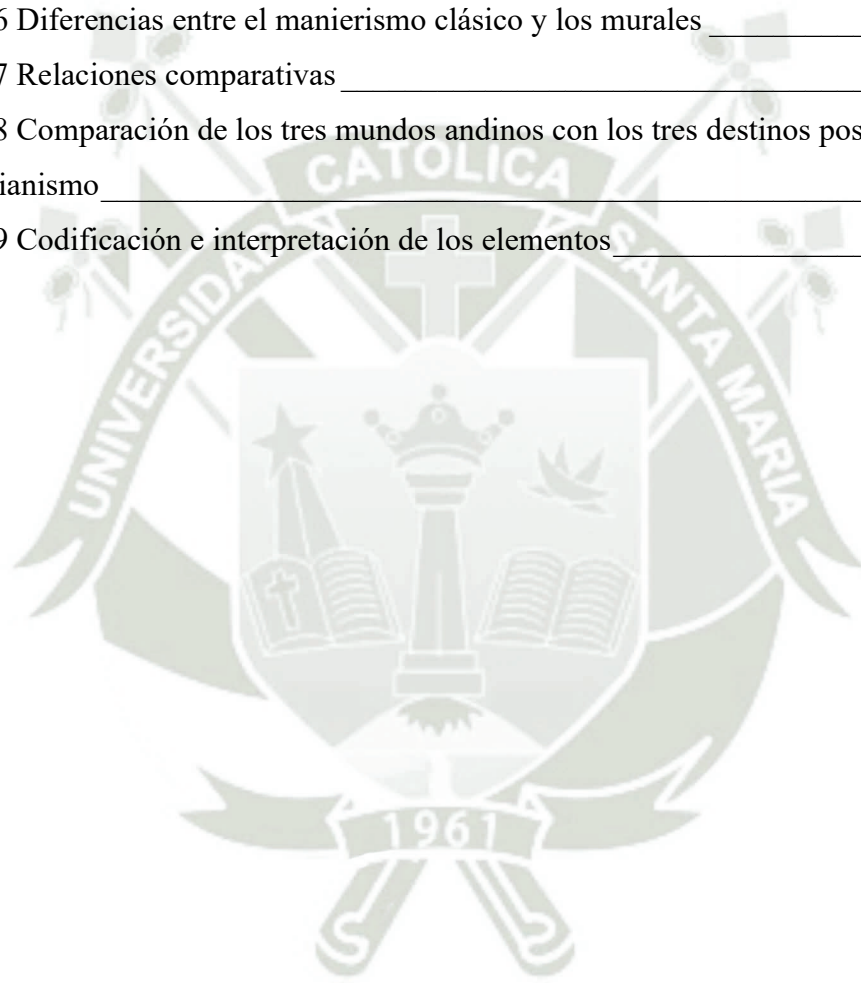
ÍNDICE

DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTOS	
EPIGRAFE	
RESUMEN	
ABSTRACT	
INTRODUCCIÓN.....	1
HIPÓTESIS	2
Hipótesis general.....	2
Hipótesis específicas	2
OBJETIVOS.....	3
Objetivo general.....	3
Objetivos específicos	3
CAPITULO I.....	4
MARCO TEÓRICO.....	4
1.1. Fundamentos teóricos.....	4
1.1.1. Definiciones teóricas.....	5
1.1.2. Aspectos artísticos	16
1.1.3. Aspecto del contexto socio-histórico.....	43
1.2. Antecedentes de la investigación.....	51
1.2.1. Internacional	51
1.2.2. Nacional	54
1.2.3. Locales	56
CAPITULO II.....	58
METODOLOGÍA	58
2.1. Alcances de la investigación: Tipo y nivel.....	59
2.2. Técnicas, instrumentos y materiales de verificación.....	59
2.2.1. Técnicas	59
2.2.2. Instrumentos.....	60
2.3. Cuadro de coherencias.....	60
2.4. Validación de instrumentos	61
2.5. Unidad de estudio	62
2.6. Desarrollo y recolección de datos.....	62

2.6.1.	Estrategias de recolección de datos.....	62
2.7.	Análisis de datos (véase Anexos)	69
2.7.1.	Compendios metodológicos de las unidades de análisis	69
2.9.	Criterios para el Manejo de los Resultados	71
CAPITULO III		72
RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....		72
3.1.	Resultados.....	72
3.1.1.	Identificación de elementos de la cultura indígena en los murales.....	72
3.1.2.	Características del manierismo español y su influencia en los murales	80
3.1.3.	Comparación entre el arte indígena y manierismo español en murales.....	83
3.1.4.	Significado de la fusión del arte indígena y el manierismo en murales.....	91
3.1.5.	Evidencia y explicación del arte indígena en los murales	93
3.2.	DISCUSIÓN.....	117
3.2.1.	Sobre los elementos de la cultura indígena en los murales.....	117
3.2.2.	Sobre las características del manierismo español y su influencia en los murales	118
3.2.3.	Sobre los rasgos del arte indígena y del manierismo español en los murales	120
3.2.4.	Relevancia dentro del contexto artístico y cultural del período colonial.	121
CONCLUSIONES.....		124
RECOMENDACIONES		126
REFERENCIAS		127
ANEXOS.....		133

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Códigos cromático andino	21
Tabla 2 Historiadores de los periodos prehispánicos	43
Tabla 3 Cuadro de coherencias	61
Tabla 4 Validación de expertos	61
Tabla 5 Los tres espacios del mural	81
Tabla 6 Diferencias entre el manierismo clásico y los murales	83
Tabla 7 Relaciones comparativas	84
Tabla 8 Comparación de los tres mundos andinos con los tres destinos post mortem según el cristianismo	87
Tabla 9 Codificación e interpretación de los elementos	99



ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustración 1 Árbol de la Queñoa: _____	73
Ilustración 2 Representación del árbol de la Queñoa en el mural del tímpano: _____	73
Ilustración 3 Plantas de la zona andina: _____	74
Ilustración 4 Representación de plantas autóctonas: _____	74
Ilustración 5 Apu Ausangate: _____	75
Ilustración 6 Montaña sagrada: _____	75
Ilustración 7 Aríbalo prehispánico: _____	76
Ilustración 8 Aríbalo: _____	76
Ilustración 9 Fuego: _____	77
Ilustración 10 Agua: _____	78
Ilustración 11 Cesto con frutos: _____	79
Ilustración 12 Productos agrícolas andinos: _____	79
Ilustración 13 Formas escalonadas: _____	85
Ilustración 14 Graderías: _____	85
Ilustración 15 Formas espirales en la cultura Nazca: _____	86
Ilustración 16 Humo en forma de espiral: _____	86
Ilustración 17 Chakana y los tres mundos andinos: _____	87
Ilustración 18 Detalles de las graderías de los inicios de los caminos: _____	88
Ilustración 19 Detalles de las gradas del grabado de Wierix: _____	88
Ilustración 20 Los tres mundos andinos en el mural del camino al cielo y al infierno del templo de Andahuaylillas _____	89
Ilustración 21 Composición en forma de Arco _____	90
Ilustración 22 Mensajes teológicos en los murales que devienen del grabado de Wierix _	91
Ilustración 23 Ubicación de cada elemento indígena en los murales _____	98
Ilustración 24 Detalle del cromatismo en el mural del camino a cielo: _____	104
Ilustración 25 Chuspa Inca: _____	104
Ilustración 26 Quero de la cultura Paracas: _____	105
Ilustración 27 Chuspa con el colorido presente en el mural: _____	107
Ilustración 28 Segmento del mural de la senda al infierno y su cromatismo: _____	107
Ilustración 29 Segmento del mural mochica de la Huaca de la luna: _____	108
Ilustración 30 Cerámica Paracas con cromatismo manifestado en los murales: _____	108

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XVII, en el poblado de Andahuaylillas, la evangelización llevada a cabo por la Iglesia Católica encontró expresión no solo en la palabra, sino también en el arte. Entre las manifestaciones más destacadas de este proceso se encuentran los murales del camino al cielo y al infierno en el Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. Estas obras, producto de la influencia del manierismo español, representan una fusión única de elementos estéticos europeos e indígenas, reflejando tanto la fe religiosa como las tradiciones culturales locales.

Sin embargo, a pesar de su importancia histórica y artística, existe carencias en la literatura académica: no se ha realizado un análisis detallado y exhaustivo de cómo se manifiestan los rasgos de la estética indígena en estos murales durante el período del manierismo español del siglo XVII. Esta brecha del conocimiento es significativa, ya que limita nuestra comprensión de la compleja interacción entre los rasgos culturales europeos e indígenas en el arte colonial andino.

La presente investigación tiene como objetivo abordar esta brecha del conocimiento, analizando cómo se expresan los rasgos de la estética indígena en los murales del camino al cielo y al infierno del Templo de Andahuaylillas durante el siglo XVII. Podremos obtener una mejor comprensión del proceso de evangelización a través del arte, así como identificar los patrones o tendencias artísticas que se derivan de los procesos artísticos locales y de la época analizada.

La justificación de este estudio radica en su contribución al entendimiento de la historia del arte colonial andino y su importancia para la formación de la identidad cultural peruana. Podremos apreciar mejor la evolución del arte colonial en su contexto histórico y cultural, así como comprender su significado en la sociedad peruana de la época.

La promoción y valoración del patrimonio artístico y cultural de Andahuaylillas y de la región andina en su conjunto nos brinda una implicancia pragmática, preservación y apreciación de su valor cultural y artístico.

HIPÓTESIS

Hipótesis general

Se evidencia una fusión cultural única que combina elementos artísticos y simbólicos de las tradiciones indígena y española en los murales del Camino al Cielo y Camino al Infierno del Templo de Andahuaylillas, reflejando la presencia de rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII.

Hipótesis específicas

HE1 – La presencia de elementos estéticos de la cultura indígena en los murales del templo de Andahuaylillas se manifiestan a través de signos iconográficos, índices y símbolos que reflejan las técnicas artísticas, tradiciones y creencias indígenas de la región de Cusco.

HE2 – Las características principales del manierismo español, se evidencian en los murales del templo de Andahuaylillas, indicando la influencia del manierismo en la concepción y ejecución de las obras a inicios de la colonización española.

HE3 – Al comparar los rasgos estéticos presentes en los murales del templo de Andahuaylillas, se evidenciará la presencia de características estética indígena principalmente en los elementos signícos y cromáticos en el mural de estilo manierista español del siglo XVI en el Perú colonial.

HE4 – Los murales del templo de Andahuaylillas representará la fusión de la estética andina con el manierismo español cuyas interacciones técnicas y compositivas nos permitirá interpretar el significado del mural según las esferas andina y española, mostrando las características artísticas culturales sincretizadas.

OBJETIVOS

Objetivo general

Explorar y explicar la presencia y manifestación de los rasgos de la estética indígena en el contexto del manierismo español del siglo XVII, tal como se refleja en los murales del Camino al Cielo y Camino al Infierno del Templo de Andahuaylillas en Cusco, Perú.

Objetivos específicos

- Identificar los elementos estéticos propios de la cultura indígena presentes en los murales del templo de Andahuaylillas.
- Identificar las características principales del manierismo español y cómo influyó en los murales del templo de Andahuaylillas.
- Comparar los rasgos de la estética indígena y del manierismo español presentes en los murales, destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica.
- Interpretar el significado y la importancia de la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas, y su relevancia dentro del contexto artístico y cultural del período colonial.

CAPITULO I

MARCO TEÓRICO

Los rasgos de la estética del arte indígena que se expresan en las obras de arte desarrolladas en el Perú durante el siglo XVII, han dejado un legado cultural apreciado por la comunidad y la esfera vinculada al arte, la cultura, la historia, etc.

Las bases teóricas sobre las cuales se desarrolla esta investigación buscan comprender la naturaleza del arte, es decir las características esenciales del arte y las interrogantes fundamentales sobre su propósito, sus funciones y significado en el tiempo.

Explica la teoría sobre el desarrollo del arte europeo del siglo XVII expresado en el manierismo que sucede al renacimiento en la última etapa del renacimiento y el inicio del arte barroco. Así mismo, se ha tomado las teorías y conceptos relevantes sobre el arte indígena prehispánico. Ambas teorías han servido de guía en este marco teórico.

1.1. Fundamentos teóricos

Según Jan Mukarovsky (1971) las obras de arte pueden ser consideradas como hecho semiológico, es decir, la obra de arte es al mismo tiempo: signo que puede ser analizado, estructura por sus elementos e interacciones mecánicas, dinámicas y dialécticas y valor estético potencial.

El signo según la definición más corriente es una realidad sensible, que se relaciona a otra realidad, que le debe producir. En consecuencia, nos vemos forzados a plantearnos la cuestión de cuál es esta otra realidad sustituida por la obra de arte. Podríamos darnos por satisfechos con la observación de que una obra de arte es un signo autónomo caracterizado únicamente por el hecho de servir como mediador entre los miembros de una misma colectividad. (p. 31)

El Marco Teórico se ha trabajado bajo tres dimensiones, el estético, el signico y el contextual. Según Jean-Jacques Wunenburger, “el significado simbólico está

intrínsecamente ligado al contexto social y cultural, y que la estética y la percepción de las imágenes están influenciadas por esta relación simbólica” (Jean-Jacques , 2007).

Dado las características del signo como elemento comunicativo ha servido como elemento base para el análisis de la obra de arte.

1.1.1. Definiciones teóricas

1.1.1.1. Signos

Un signo es un elemento o entidad que representa algo más allá de sí mismo. Los signos son utilizados en la comunicación humana para transmitir información mediante códigos, que representan ideas, conceptos o significados de manera visual, verbal, gestual o a través de otros medios. Los signos contribuyen a la comunicación y la relaciones en un entorno determinado.

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (De Saussure, 1945).

Del mismo modo Peirce indica lo siguiente:

Según Peirce (1974):

Un Signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado Objeto, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado su Interpretante, a asumir con su Objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto. (p. 45)

Los signos son elementos versátiles y fundamentales en la comunicación, manifestándose mediante la oralidad, la textualidad y la gráfica, para el desarrollo

del concepto de signo se ha tomado la teoría de Peirce los conceptos de Icono, Índice y Símbolo.

a) Iconos

Define las características visuales que representan el objeto, enriqueciendo el mundo del arte al dotar a las obras de un significado cultural y estético, en el caso del estudio del mural los iconos se manifiestan como elementos gráficos dentro de la temática y composición de la obra. Según Charles Sanders un ícono es un signo que se relaciona con el Objeto que representa simplemente debido a sus características inherentes, independientemente de si dicho Objeto realmente existe o no (Sanders Peirce, 1974).

En el contexto religioso los iconos cumplen una importante función:

Un icono como objeto ritual se utiliza en ceremonias, rituales de adoración y prácticas espirituales constituyéndose en símbolos sagrados, en algunos casos se les atribuye poderes o significados especiales según la tradición religiosa.

Como objeto evangelizador se considera como una herramienta para la enseñanza y transmisión de la fe, a través de representaciones visuales comunican doctrinas de una manera accesible y poderosa. Los iconos religiosos como obra de arte son apreciados y destacados como arte sacro, representando figuras sagradas siendo apreciados por su belleza estética y como objeto de religiosidad. En algunas religiones el uso de iconos como el judaísmo o el islam están prohibidas o desalentadas según sus dogmas religiosos.

b) Índices

La relación entre el signo y su objeto en el caso de los índices se basa en la contigüidad o conexión física. Esto significa que el signo y su objeto están vinculados de manera natural o causal en el espacio y el tiempo. Por lo tanto, los índices tienden a ser más inmediatos y menos arbitrarios que los símbolos.

Un índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto. No puede, entonces, ser un Cualisigno, dado que las cualidades son lo que son independientemente de ninguna otra cosa. En la medida en que el índice es afectado por el Objeto, tiene, necesariamente, alguna Cualidad en común con el Objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto. En consecuencia, un índice implica alguna suerte de Icono, aunque un icono muy especial; y no es el mero parecido con su Objeto, aun en aquellos aspectos que lo convierten en signo, sino que se trata de la efectiva modificación del signo por el Objeto. (Sanders Peirce, 1974, p. 30)

Un ejemplo clásico de índice es el humo como indicador de fuego. Cuando vemos humo, lo interpretamos como una señal de la presencia de fuego, debido a la conexión causal entre el humo y el proceso de combustión.

También son importantes en el lenguaje cotidiano, donde señales como el ruido de un trueno como índice de una tormenta inminente, o el olor a comida como indicador de su presencia, son ejemplos comunes de cómo los índices nos ayudan a interpretar el mundo que nos rodea.

c) Símbolos

Los símbolos son elementos que representan conceptos, ideas, o significados más allá de su forma o apariencia física. A diferencia de los iconos e índices, que a menudo tienen una relación más directa y convencional entre su forma y su significado, los símbolos pueden adquirir significados más profundos o abstractos a través del tiempo y la cultura.

Un ejemplo es la cruz es un símbolo importante en el cristianismo, representando la crucifixión de Jesús y su significado religioso. Del mismo modo, la bandera de un país es un símbolo nacional que representa la identidad y la unidad de una nación, Pierce lo define como: “El Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante. Todas las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos” (Sanders Peirce, 1974, p. 55).

Los símbolos también pueden ser utilizados en el arte y la literatura para transmitir mensajes o temas abstractos. Además, los colores pueden tener significados simbólicos, como el verde que a menudo simboliza la esperanza o la naturaleza.

Los símbolos tienen la capacidad de comunicar de manera eficaz, ya que pueden evocar respuestas emocionales y transmitir significados complejos en una forma concisa. A menudo, los símbolos se convierten en parte integral de la cultura y la tradición de una sociedad, desempeñando un papel importante en la comunicación y la comprensión de sus valores, creencias y experiencias compartidas.

1.1.1.2. Valores estéticos

Los valores estéticos en el arte son criterios subjetivos que determinan cómo percibimos y apreciamos una obra de arte. Estos valores varían entre culturas, épocas y personas, sobre estos valores Daniela Materano nos indica lo siguiente:

Según Materano (2013) los valores estéticos, se definen los criterios de belleza basados en consensos filosóficos, estéticos y éticos, los cuales son fundamentales al momento de emitir juicios de valor sobre las obras de arte. Al tratarse de percepciones y reflexiones, estos valores no solo permiten la evaluación positiva o negativa de una obra, sino que también transmiten sentimientos. Por ejemplo, la apreciación de una escultura humana puede generar asombro debido al detalle y la delicadeza del trabajo realizado.

a) Belleza

Relacionada con la armonía, proporción y equilibrio. La teoría clásica del arte, basada en la simetría y la proporción áurea, sugiere que estos atributos generan placer estético. Sin embargo, la definición de belleza es fluida, variando con el tiempo y entre culturas. En algunas tradiciones, está vinculada a la espiritualidad; en otras, a la naturaleza o la expresión individual. A pesar de estas variaciones, la búsqueda de

la belleza sigue guiando a artistas y espectadores en su apreciación del arte, siendo una fuerza impulsora en la creación artística.

Según lo expuesto en la página Significados (2024) la belleza en el arte se vincula a un conjunto de principios estéticos propios de cada disciplina artística. En este marco, la belleza se presenta como la máxima ambición artística, ya que logra unir la armonía de las formas, el impacto expresivo, el simbolismo y la verdad filosófica.

b) Armonía

La armonía es la relación equilibrada y coherente entre los elementos de una obra, ya sea visual, sonora, o narrativa. En el arte visual, puede observarse en la disposición de formas, colores y líneas que producen una sensación de unidad y satisfacción estética. En la música, la armonía surge cuando los acordes y sonidos se combinan de manera placentera. En literatura o cine, el equilibrio entre los personajes, la trama y el ritmo también contribuye a la armonía general de la obra. Es un principio fundamental que evita la discordia y promueve la cohesión en cualquier forma de expresión artística. En palabras generales, la armonía implica un equilibrio adecuado entre las proporciones de las diferentes partes que componen un conjunto. Su resultado final siempre sugiere belleza. En otras palabras, la armonía es el método utilizado para lograr esa belleza (Aguilar, 2018).

c) Sublimidad

Va más allá de la belleza tradicional, invocando una mezcla de admiración y sobrecogimiento. Se relaciona con aquello que es grandioso, imponente o incluso aterrador, como un paisaje majestuoso o una obra que supera lo humano en escala o impacto emocional. El concepto de lo sublime provoca una reflexión profunda sobre la fragilidad humana ante lo inmenso o lo desconocido, inspirando asombro y a veces temor. En arte, se manifiesta en escenas que evocan lo trascendental o lo inalcanzable, generando una conexión emocional intensa con el espectador. Para Cartwright (2024) lo sublime es: “El concepto de lo sublime implica un conflicto consustancial que proviene de una apreciación de lo bello con un sentimiento de admiración, asombro e incompreensión de lo eterno”.

d) Equilibrio

Se refiere a la distribución adecuada de los elementos para generar una sensación de estabilidad. En una composición visual, esto puede implicar la disposición uniforme de formas, colores y texturas, evitando que una parte de la imagen se vea más pesada o desequilibrada que otra. En el cine o la literatura, el equilibrio puede reflejarse en la manera en que la trama y los personajes están desarrollados, distribuyendo la tensión y la calma de manera efectiva. Un buen equilibrio estético asegura que el espectador sienta que todo está en su lugar, “La definición de equilibrio en el arte hace referencia a la consonancia visual de los elementos dentro de una composición artística. Es el hecho de distribuir el peso y los elementos de una manera en la que se cree estabilidad y armonía” (Trehitt, 2024).

e) Simetría

Es la correspondencia y proporción de las partes de un todo, lo que crea una sensación de orden y belleza. Generalmente percibida como agradable a la vista, la simetría puede observarse en la naturaleza, la arquitectura y las artes visuales. En una obra de arte, la simetría no solo garantiza que los elementos estén equilibrados, sino que también puede simbolizar perfección o estabilidad. Aunque no siempre es necesaria para generar una respuesta estética positiva, cuando se utiliza correctamente, la simetría evoca una sensación de armonía y previsibilidad que resulta reconfortante para el espectador.

Según la página de la empresa Sony (2023) define lo siguiente:

La simetría es un elemento que se encuentra comúnmente en la naturaleza, en las bellas artes y en la arquitectura y que se crea cuando dos mitades de una escena tienen el mismo aspecto y se equilibran entre sí. Los rostros suelen tener simetría, de ahí que es natural para el ojo buscar la simetría, ya que por lo general las imágenes simétricas proporcionan una sensación de equilibrio, armonía y paz. La simetría ha sido muy utilizada para crear diseños y composiciones bellas en el arte, en el diseño y en la fotografía.

f) Proporción

Se refiere a la relación de tamaño, cantidad o grado entre las partes de una obra. Se considera un valor estético cuando las proporciones entre los elementos

contribuyen a una sensación de armonía y balance. En las artes visuales, la proporción adecuada entre las diferentes formas y figuras puede hacer que una composición se vea equilibrada y agradable. En la arquitectura, la proporción es esencial para garantizar tanto la funcionalidad como la belleza. Este concepto también se aplica a la música y la literatura, donde la proporción se refleja en el balance entre las partes de una composición o historia.

Según Lasso (2023) define lo siguiente:

Proporción es la relación de tamaño o cantidad que existe entre las partes de algo dentro de un todo o entre los elementos de un conjunto. Cuando esta relación es equilibrada se dice que algo está proporcionado y desproporcionado cuando el tamaño o cantidad de alguno de los elementos descompensa el equilibrio del conjunto.

g) Ritmo

Se refiere a la repetición o variación de elementos a lo largo del tiempo o el espacio, creando una sensación de movimiento o dinamismo. En la música, el ritmo es la estructura temporal de los sonidos, marcando el compás y la cadencia que guía al oyente. En la literatura, el ritmo está presente en la fluidez de las palabras y las oraciones, así como en la progresión de la trama. En el arte visual, el ritmo puede manifestarse en la repetición de formas, colores o patrones que dirigen la mirada del espectador a través de la obra.

Según Bustios (2020), define lo siguiente:

Por definición la palabra “ritmo” en las artes plásticas es la repetición/sucesión de varias formas u objetos que se alternan en un determinado orden. El ritmo, entonces, sería la organización del movimiento; lo que sirve para que el artista pueda crear un recorrido visual en su obra. Esto se puede lograr a través de la alternancia de formas, tamaños, colores, etc. En general hay dos clases de ritmos: los constantes (un patrón repetitivo o sucesivo, fácil de predecir) y los dinámicos (rompe con la sucesión).

h) Expresividad

La capacidad de una obra de arte para transmitir emociones es esencial para su valor estético, permitiendo que los espectadores conecten emocionalmente. La expresividad se logra mediante técnicas como el uso del color, la forma, la línea, el movimiento y la composición. Trazos enérgicos y colores vibrantes pueden transmitir dinamismo y pasión, mientras que tonos oscuros y composiciones estáticas evocan melancolía o introspección. La habilidad del artista para capturar y comunicar emociones de manera auténtica y profunda indica su maestría y contribuye significativamente al impacto y la apreciación de su obra, “La utilización de varias formas de arte para expresar los sentimientos internos a través de un medio externo”. (Guadiana Martínez , 2003, p. 3).

i) Originalidad

Refleja la capacidad del artista para innovar y ofrecer nuevas perspectivas. Puede manifestarse en la temática, técnica, estilo o conceptualización de una obra. Los artistas originales desafían normas, experimentan con materiales y métodos, provocando reacciones sorprendentes en su audiencia. Esta innovación puede crear nuevos movimientos artísticos o evolucionar los existentes. La originalidad no solo distingue la obra como única, sino que también puede enriquecer el panorama artístico. En un mundo saturado de imágenes repetitivas, la originalidad destaca como un faro de creatividad, estimulando a creadores y espectadores.

Según Moya Méndez (2001):

La originalidad es tanto cualidad, como tendencia o aspiración latente; pero deja de ser tendencia o aspiración para convertirse en una cualidad palpable en cada nueva realización estética; y allí mismo comienza a generar nuevas inquietudes a su respecto que se irán proyectando como aspiración o tendencia y en algunos casos consiguiendo como cualidad (p. 97).

j) Complejidad

Implica múltiples capas de significado, detalles intrincados y riqueza en contenido y forma. Obras complejas invitan a los espectadores a explorar y descubrir nuevos elementos y conexiones cada vez que las observan, proporcionando una experiencia estética más profunda y satisfactoria. La complejidad puede surgir de la técnica empleada, la combinación de elementos visuales, la simbología o la narrativa subyacente. Por ejemplo, las pinturas renacentistas contienen múltiples figuras y escenas que requieren una observación cuidadosa para comprender todas las historias simultáneamente. La complejidad recompensa la atención y reflexión del espectador, haciendo la obra perdurable y continuamente interesante, invitando a una apreciación renovada con cada encuentro.

De acuerdo con Boon y otros (2010):

Por analogía, la complejidad en las piezas artísticas podría verse como la materialización del conjunto de elementos que intervienen en la creación artística. Entonces se podría esperar que la complejidad se materialice de maneras únicas para artistas específicos. Por lo tanto, para las creaciones de Pollock y Bach consideraremos si el grado de complejidad de las obras de arte terminadas puede cuantificarse y si la cuantificación puede informarnos sobre cómo caracterizarlas y distinguir su arte del de otros que trabajan en los mismos géneros (p. 2).

k) Unidad y coherencia

Se refieren a la integración armoniosa de todos los elementos de una obra para formar un todo cohesivo. Este valor estético asegura que cada parte de la obra contribuye al mensaje o la experiencia general, sin distracciones ni elementos discordantes.

La unidad no excluye la diversidad dentro de una obra; se trata de cómo los diversos elementos se relacionan y complementan entre sí para crear una experiencia artística completa y satisfactoria.

Según De sagaró (1980):

La unidad se establece en el cuadro cuando en éste no existen elementos discordes y el conjunto de ellos encaja bien dentro del marco rectangular continente. El secreto de toda buena composición reside en la unidad. El

dibujo más complejo puede estar tan unificado como el más sencillo, con tal de que esté bien compuesto (p. 35).

La coherencia se logra mediante la repetición de formas, colores, texturas y temas, así como a través de la organización cuidadosa de la composición. Una obra equilibrada y unificada proporciona una sensación de orden y satisfacción visual, permitiendo que el espectador se concentre en la experiencia global sin ser distraído por inconsistencias.

l) Subjetividad

Resalta la importancia de la respuesta personal e individual frente a una obra. Cada espectador aporta experiencias, emociones y percepciones únicas que influyen en su interpretación y valoración del arte. Esta perspectiva es esencial porque el arte no solo comunica de manera directa, sino que también resuena a niveles profundos y personales. Lo que una persona encuentra conmovedor, otra puede ver como insignificante. La subjetividad permite diversas interpretaciones y respuestas, enriqueciendo el diálogo cultural y la interacción con el arte. Una obra de arte exitosa resuena de distintas maneras con diferentes individuos, Perales (2008) indica que “La subjetividad en la visión del arte no invalida la crítica. Es más, la diversidad de criterios, siempre que estos se fundamenten en argumentos de conocimiento, es el lenguaje de la libertad”.

m) Contextualidad

Se refiere al entorno histórico, cultural y social en el que se crea y aprecia una obra de arte. Comprender este contexto enriquece significativamente su apreciación. Por ejemplo, una pintura renacentista se evalúa por su técnica y composición, y también por su relación con los valores y conocimientos de su época. El contexto incluye factores como movimientos artísticos, condiciones sociopolíticas, influencias personales del artista y expectativas del público. Este entendimiento puede revelar capas adicionales de significado, proporcionando una visión más completa de la obra. La contextualidad muestra cómo el arte refleja e influye en los valores y narrativas culturales.

n) Interacción y participación

Son valores estéticos que invitan a la audiencia a interactuar física, emocional o intelectualmente crean experiencias dinámicas y personales. Esta participación va desde la observación activa hasta la intervención directa en la creación o modificación de la obra. El arte interactivo desafía la pasividad del espectador, convirtiéndolo en un co-creador del significado. Este enfoque hace que el arte sea más accesible y relevante, ya que la experiencia se personaliza para cada individuo. La interacción y la participación también pueden abordar temas sociales y políticos, convirtiendo el arte en una plataforma para el diálogo y la reflexión comunitaria “la interacción no solo con el arte sino al mismo tiempo con el otro, nos permiten generar una práctica interactiva para acercar a los intervinientes en la actividad a la obra observada” (Castro León, 2021, p. 41).

o) Técnica y maestría

La maestría técnica implica dominio de materiales y técnicas, desde dibujo y pintura hasta escultura, fotografía y nuevas tecnologías. Una ejecución técnica impecable no solo muestra habilidad y esfuerzo, sino que realza la expresividad y el impacto visual. La técnica influye en la percepción de calidad, pero su creatividad y efectividad deben servir a la visión del artista. La técnica sola no garantiza una respuesta estética; debe complementar la visión del artista, contribuyendo a una experiencia artística completa y significativa.

La técnica y el arte están ligados por el más estrecho vínculo. El arte no es simplemente un producto intelectual si no que se basa en la suficiencia técnica necesaria para poder transformar unos materiales y pigmentos inertes en una apariencia de luces y colores, de vida, en fin. La impotencia de dominio sobre el material pictórico equivale, de hecho, a la anulación de toda idea generatriz, por falta o pobreza de un medio que sirva expresarla clara y elocuentemente. Todos los efectos naturales que, por analogía, se resuelven por la pintura, tienen su origen en la cualidad intrínseca de la técnica. (Bontcé, 1980, p. 7)

1.1.2. Aspectos artísticos

1.1.2.1. Arte prehispánico

El arte prehispánico es la manifestación cultural previa al periodo del virreinato español, a través de según John Rowe, Horizonte Temprano (Chavin de Huantar y Cupisnique), Periodo Intermedio Temprano (Moche, Vicus, Nazca y Paracas), Horizonte Medio (Wari y Tiwanaku), Periodo Intermedio Tardío (Chimu, Chanca, Sicán, Chachapoyas) y el Horizonte Tardío (Inca), tuvieron continuidad manteniendo mayormente similitudes en su cosmovisión y diferencias en sus estilos.

La temática está arraigada en su cosmovisión, tradiciones, cultura, reflejándose en sus obras la vida cotidiana representando elementos naturales de la zona andina, los colores mayormente utilizados en sus representaciones artísticas referente en especial a la pintura mural son opacos y terrosos y algunos vibrantes. Jorge Flores Ochoa en su libro “Pintura mural en el sur andino” explica lo siguiente:

En estos sitios muestran animales, figuras humanas en diversas actitudes, dibujos geométricos formados por círculos, cuadrados, líneas quebradas en zigzag, espirales. Hay rasgos que parecen árboles. Los colores que predominan son los rojos, negros, blancos; presentándolos también, aunque con menor frecuencia los verdes, amarillos y azulinos.

Los animales aparecen casi siempre de perfil, en forma estática o en movimiento. Son venados, guanacos, vicuñas, llamas o alpacas; en no pocos casos zorros, perros y pumas. Las pinturas más antiguas casi siempre son de llamas o guanacos. Cuando pintan vicuñas son distinguibles. La mayor dificultad está en ubicar e identificar las alpacas (Flores Ochoa y otros, 1993, p. 25,27).

No hay evidencia de que las culturas desarrolladas en el periodo intermedio entre la época de los cazadores-recolectores y la de los incas, en la región sur andina, pintaran en sus edificaciones. En cambio, los incas sí acostumbraron decorar los muros de sus construcciones con pinturas en las que destacaban los temas religiosos e históricos (Flores Ochoa y otros, 1993, p. 29).

El cronista español Pedro Cieza de León cuando visita Paramonga, en la costa central, comenta que “Las moradas y aposentos eran muy galanos y tienen por las paredes pintados muchos animales fieros y pájaros...”; Charles Wiener en 1880 al excavar En Paramonga encontró restos de estas pinturas consistentes en frisos y remates ajedrezados rojos y blancos “Entre los dos sobre el color amarillo ocre, se pueden apreciar dos grupos de tres animales rojos, con la cabeza dirigida hacia el medio: dos llamas y cuatro guanacos (Flores Ochoa y otros, 1993, p. 30).

Prueba de este arte se observa en diversas cuevas, huacas y museos en localidades del sur andino del Perú, que exponen los vestigios culturales con un gran potencial informativo sobre la cultura andina.

a) Técnicas y materiales artísticos

Los textiles prehispánicos del Perú eran obras de arte impresionantes que reflejaban la cosmovisión y la forma de vida de los antiguos peruanos. Decorados con figuras simbólicas, animales y plantas, estos tejidos utilizaban una amplia paleta cromática obtenida de tintes naturales.

La cerámica prehispánica tiene diseños simbólicos que representan la vida andina, utilizando una variada paleta de colores naturales. La cerámica también contaba historias, transmitía conocimientos y constituyendo una forma de comunicación visual poderosa.

Los murales prehispánicos, principalmente decorativos en templos y palacios, representaban escenas de la vida cotidiana, mitos y deidades. Utilizando pigmentos naturales, estos murales eran una expresión artística destacada, especialmente en la cultura Mochica como la “Huaca de la Luna”, el Templo de Pachacamac, entre otras, donde se desarrolló la técnica del muralismo. El color predominante en los murales era el rojo sacado del Mollu o spondylus, amarillo ocre, azul índigo, etc. Con respecto a las expresiones prehispánicas, Manuel Lizárraga menciona que “Las prácticas visuales indígenas se remontan milenios antes del encuentro con los españoles hacia 1532, cuando los artesanos andinos (querocamayocs, pirca

camayoks o canichinis, entre otros) estaban acostumbrados a coexistir con las nuevas experiencias visuales venidas con otros grupos sociales”. (Lizárraga y otros, 2021, p. 481)

b) Fundamentos artísticos en el arte prehispánico

• Formas en el arte pre hispánico

Una de las características más destacadas del arte prehispánico peruano es el uso de la simetría y la geometría. Los diseños eran a menudo muy simétricos, con patrones repetitivos que creaban una sensación de equilibrio y armonía. Además, los antiguos peruanos utilizaban formas geométricas como las líneas ondulantes, y escalonadas, el círculo, el cuadrado, el triángulo entre otros diseños, lo que les daba una sensación de orden y estructura.

Las formas artísticas prehispánicas en Perú son diversas y abarcan una amplia gama de expresiones, desde la cerámica y la metalurgia hasta la arquitectura y la escultura. Cada una de estas formas artísticas refleja la rica y compleja cultura de los antiguos peruanos y su habilidad y destreza en la creación de objetos bellos y funcionales, sobre las formas pre hispánicas, De Lavalle & Lang (1979) en su libro “Arte Precolombino Tercera Parte Pintura” indican:

Es indudable que la pintura se inicia con el dibujo, pero ocurre que todas las artes plásticas tienen en sí mismo origen, incluidas la escultura en sus formas más complejas, dado que la organización de la forma, que está en la base de la plástica, es tarea que se resuelve mediante el diseño (p. 9).

Respecto a la textura los artistas utilizaban una variedad de materiales, como la piedra, la cerámica y la madera, para crear obras de arte con diferentes texturas y patrones. Por ejemplo, las cerámicas prehispánicas a menudo presentan diseños intrincados que han sido tallados o pintados a mano, lo que les da una sensación de profundidad y detalle.

- **Estilización**

La estética en el arte indígena prehispánico del Perú fue variada y se desarrolló a lo largo de varios períodos históricos, en las distintas civilizaciones. Aunque cada cultura tenía sus propias características únicas, se pueden identificar algunos rasgos generales en su estética y estilización.

Una característica común en la estética indígena prehispánica del Perú fue el uso de patrones geométricos y formas abstractas. Estas formas se utilizaban para decorar una amplia variedad de objetos, cerámica, textiles, etc. A menudo estaban basados en la naturaleza local, como plantas y animales, etc.

Se estilizaron de colores dándoles vivacidad y contrastes, utilizando tintes naturales para sus textiles y cerámica. El uso de colores brillantes permitía a los artistas indígenas crear patrones y diseños altamente visuales y distintivos, sobre la estilización en el arte pre hispánico del antiguo Perú, Vargas (2019) en su artículo para la revista Actas EDK: anuario de Arte y Diseño 2019 titulado “El arte del Perú Antiguo como medio para la construcción de la identidad peruana y su aplicación en el diseño textil: El legado de Elena Izcue (1925-1939)”, nos menciona lo siguiente:

Aunque en aquellos días, el arte de referentes prehispánicos tenía dos denominaciones: “arte incaico” y “arte preincaico”, sin embargo, y pese al predominio de la corriente indigenista en el arte, críticos académicos como Antonino Espinosa, tuvieron opiniones divididas acerca del arte incaico en relación con el preincaico y a su incorporación en el arte decorativo. Espinosa recalca, en una carta publicada en el diario El Comercio de Lima, cómo el arte preincaico o prehispánico (específicamente Nazca y Chimú) poseían características que permitían su estilización tanto en la forma, línea y color, a diferencia del incaico, al cual calificó de carecer de criterio estético, pues “no cultivaron la belleza de la línea, del color y de la forma” (El Comercio, 1930 s/p) (p. 79)

- **Sistema cromático indígena prehispánico**

Los hombres andinos tenían un sistema monocromático (Hanqo) utilizado en tiempos tempranos y uno policromático (Pawqar) utilizado en tiempos más tardíos. El Hanqo toma los colores naturales de los materiales orgánicos sin intervención de colorantes, y se empleaba generalmente en la cerámica y textiles, y el Pawqar es más tardío y está compuesta por todos los colores interviniendo el teñido, que tiene parentesco con los Khipus y está en todas las manifestaciones plásticas artísticas incluyendo a los tejidos y murales. Existieron los bicolors con un significado categorizador, entre el claro y el oscuro que indica la edad para y el blanco y negro que indica la condición que están los varones y están relacionadas con el uso del Khipu.

El Mgr. Bueno Ramirez (2017) expone lo siguiente:

El estudio de los sistemas cromáticos andinos ha mostrado que existen dos clases, el sistema hanqo y el policromático; se le denomina sistema hanqo al que toma los colores naturales de los materiales orgánicos como la lana, las maderas, etc. está relacionado con los colores de la cerámica de Chancay, del torito de Pucará y la cerámica en general (p. 38).















Según Bueno Ramirez (2017), el sistema policromático, que apareció después del hanqo, adiciona todos los colores y se relaciona con los khipus. Este sistema se halla en distintos objetos, así como los qeros, tejidos, vestimentas y flautas de pico.




Se menciona que los bicolors representan símbolos con significados compuestos, basados en las categorías de claro y oscuro que indican la edad de las mujeres, y blanco o negro para designar la condición de los hombres.

Estas variables se utilizan en los khipus y para la semiosis se considera la relación entre sonido y color, ya que ambas son frecuencias dentro del rango visual y auditivo.

De acuerdo con el profesor Oscar Bueno Ramires los códigos cromáticos andinos serian de la siguiente forma:

Tabla 1 Códigos cromático andino

Hanqo (Monocromático)	Pawqar (Plicromatico)
<p> Varón de color negro es un yanacuna o servidumbre a perpetuidad²⁶ Ej. Los habitantes del Centro poblado de Ichu, según la tradición fueron traídos desde el Ecuador por el inca y los chiriwanos de Huancané traídos desde el Paraguay.</p> <p> Varón color negro-blanco = semi ciudadano, chaupi llaqtamasi.</p> <p> Varón de color blanco = ciudadano, llaqtamasiy (q), markamasi (a)</p> <p>(Bueno Ramirez, 2017, pág. 43)</p>   <p>(Bueno Ramirez, 2017, pág. 38)</p>	<p> Rojo, puka (q), chupika (a) sangre, guerra, persona²²</p> <p> Azul, ankhas (q), larama (a), grandeza; el agua y el aire en grandes cantidades es azul; en el tricolor Gran fiesta del sol, el azul es grandeza.</p> <p> Verde, qomer (q), ch'oqña (a) fertilidad, reproducción; cuando cae la lluvia la naturaleza se pone verde, la tierra es fértil, se reproducen los animales.</p> <p> Amarillo, qellu (q-a) Calancha dice que significa sol; buena suerte, abundancia; en el año nuevo las chicas usan trusas de ese color.</p> <p> Negro, yana (q), ch'iara (a); sagrado, yanakuna, servidumbre a perpetuidad (AMLQ, 2005), “el color negro significa sagrado” (Gonzáles Holguín)</p> <p> Violeta, llawlli (q) es culto; Tunupa y Pachacámaq tenían su wara de este color; el Señor de los milagros o Cristo de pachacamilla también lo usa.</p> <p> Blanco, yuraq (q), hanqo (a), fiesta; en los carnavales se pintan la cara con yeso, talco y harina que son blancos; en el tricolor Gran fiesta del sol, el blanco es fiesta.</p> <p> Magenta, Sansi (q), es inca (Radicatti, s/f) y Sebastián Marca de Takile dice que es ayni, (Fig. 77).</p> <p> Naranja, Salud; las velas votivas explican este color.</p>

	<p> Marrón, ch'umpi (q) autoridad; los teniente alcaldes lo usan (Fig. 59).</p> <p> Oro, qori (q); el día; lo utilizaron para representar al Dios Sol, esposo de la luna (AMLQ, 2005)</p> <p> Plata, qolqe (q) la noche; killa diosa de la mitología inka, esposa del Sol y madre de los Inkas, cuya figura de plata se exhibía en la Sala de la Luna en el Qorikancha, en el Qosqo. (AMLQ, 2005)</p> <p>(Bueno Ramirez, 2017, pág. 40)</p>
--	--

Por otro lado, Gómez Santiago y otros, (2022) junto a otros autores mencionan sobre el significado del color en la siguiente cita:

El estudio de los colores andinos, pueden apreciarse en los mensajes de la naturaleza expresados de modo contundente en los textiles; como los contrastes ópticos percibidos en los colores de los animales (Cereceda, 2017). Para esta autora, el uso del color en el textil, radica en degradar colores con significados particulares; el azul en la cultura Chipaya en Bolivia está asociado con el agua o fuerzas semidemoníacas, el color naranja con el rayo y el mundo celeste. Así mismo Cereceda, hace hincapié en el hecho de que las bolsas agrícolas, manifiestan un patrón de tejido que muestra un diseño a rayas, que perdura desde los tiempos de Tiwanaku.

Sin embargo, el uso del color, contiene significados diversos en diferentes usos y esferas del pensamiento andino, que se sostuvo clandestinamente durante el periodo colonial, acorde lo que representaba sagrado para los indígenas (Siracusano, 2005). Según esto podemos entender que la aplicación del color, se constituyó en una práctica de resistencia que permanece en las manifestaciones andinas contemporáneas (p. 96).

El color en el arte prehispánico y la cosmovisión andina tiene una connotación propia y muy distante de la occidental, con propias características y usos, y al haber estas diferencias y discrepancias, en la época colonial teniendo como actores de la producción de pinturas en murales y caballetes a artistas indígenas y mestizos que trabajaron junto con artista criollos y europeos, se originó una nueva forma o corriente artística que hoy en día se le conoce como el “Arte colonial Andino”.

c) Iconografía prehispánica

La iconografía indígena prehispánica en el Perú abarcó diversas culturas a lo largo de diferentes periodos. Los mochicas, por ejemplo, destacaron por sus cerámicas finamente detalladas, representando escenas de la vida cotidiana, deidades y animales en un estilo naturalista. En las culturas andinas, como los nazcas, se observa la famosa iconografía de las Líneas de Nazca, enormes geoglifos que representan figuras estilizadas de animales y formas geométricas, cuyo propósito sigue siendo un enigma.

Durand (2004) señala:

Grandes artistas y artesanos diseñaron y plasmaron un universo de imágenes sobre los más variados medios y soportes alcanzando niveles de exquisita realización artística y plástica. El lenguaje visual que convocan esas imágenes presenta un testimonio latente de un complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas conectadas a la organización social y humana, a sus códigos estéticos, a sus relaciones poéticas, estéticas y ecológicas con el microcosmos y macrocosmos y a las estructuras del pensamiento matemático y geométrico que las sustenta. Las imágenes en su conjunto, representan un vehículo de funcionalidad político-religiosa, además de sus elocuentes valores documentales y arqueológicos. (p. 15)

Los incas, utilizaron el Quipu, un sistema de cuerdas y nudos, para la contabilidad y la transmisión de información con el apoyo de la yupana que facilita los cálculos. Sin embargo, existen teorías que los quipus también registraban información cualitativa, mediante sus longitudes, colores, tipos de nudos.

La abstracción figurativa del arte prehispánico del Perú se distingue por sus formas expresadas en signos representaciones altamente simbólicas y expresivas:

Los signos escalonados, presentes en diversas manifestaciones artísticas, se han planteado distintos significados sobre estos, uno de los más admitidos es el que se le atribuye a la cruz escalonada llamada “Chakana” que se cree que representa la concepción del mundo andino que uniría los tres mundos el Hanan Pacha (Mundo de arriba), Kay Pacha (Mundo terrenal) y el Uku Pacha (Mundo subterráneo), sobre esta idea Marco Giovannetti y Sofía Silva mencionan lo siguiente:

La correspondencia entre macro y microcosmos, por su parte, se da en un universo de capas (por ejemplo, los niveles verticales del espacio, Hanan pacha, Kay pacha y Uhu pacha) superpuestas y relacionadas entre sí. La noción de chakana –repetimos, anclada en estos principios– como articulador, cruce, punto de conexión u ordenador no solamente es símbolo, sino que cobra entidad como aquello que simboliza (Morón Tone, 2009). Es decir, la chakana no solo es la conexión entre otras dos o más entidades, sino que se convierte en un cuerpo que en sí mismo posee vida. Al contrario de una filosofía occidental, que prioriza las entidades antes que las relaciones entre las mismas, en el mundo andino no tiene sentido una entidad si no es en función de las relaciones que establece en todo y cada momento. (Giovannetti & Silva, 2019)

Y sobre el signo escalonado Posnansky (1913) menciona lo siguiente:

Este signo, en su fundamento, se compone de ángulos entrantes y salientes. Se le encuentra repetido, tanto en sus proyecciones horizontales como verticales, en todas las construcciones, así como en todas las esculturas, inscripciones, pinturas de objetos de arte, etc. Hasta ahora no se ha reconocido á este signo la importancia que tiene, á pesar de ser el más significativo y principal en las ideografías de los pueblos prehistóricos americanos. (p. 2,3)

El signo de que me ocupo, tiene un origen de intuiciones geogónicas y antropocéntricas de las castas intelectuales de los antiguos habitantes de la

América, significando la tierra, de la misma manera que ge en griego, ó tierra y cielo, y Urake, ó mejor dicho, Pacha, en la antiquísima lengua del altiplano andino, el aymara. En el sentido geotectónico, la citada lengua tiene la expresión Pata-pata ó Patapatani. (p. 3)

Por otro lado, Solanilla (2020) menciona sobre los signos escalonados lo siguiente:

Representa pues la fertilidad: forma escalonada –terrazas de cultivo (andenes) que se combina con la ola estilizada. Sobre este aspecto, volvemos a citar a U. Carlson (2010:11) donde dice que” este símbolo o en ocasiones una parte, se convirtió en un símbolo de identificación y en una característica”. Y añade que con su ayuda es posible interpretar una gran cantidad de representaciones en los tejidos. (p. 205)

Durand (2004) menciona sobre menciona sobre los elementos geométricos y simétricos en el arte indígena en la siguiente cita:

“Todas las culturas evolucionadas llegan a la necesaria e imperiosa urgencia de organizar el espacio según una concepción matemática según proporciones y cánones que conjuguen elementos geométricos, biomorfogenéticos, cosmológicos y estéticos”. (p. 26)

Y sobre simetría Flores Ochoa y otros (1993) en su libro “Pintura mural en el sur andino nos habla en la siguiente cita:

“Rowe considera el arte de Chavín como fundamentalmente representativo, regido, entre otras convenciones, por la simetría, la repetición, la reducción de los motivos, los cuales se pueden aislar observando las figuras”. (p. 319)

En las pinturas murales de la Huaca de la Luna, se utilizaron patrones geométricos y simétricos en los fondos y las decoraciones de las figuras antropomorfas y zoomorfas. Los patrones incluían zigzags, espirales, círculos y

otros diseños geométricos repetitivos. También se utilizaban patrones simétricos usados en la textilería, orfebrería, decorado de cerámicas y murales,

- **Simbología**

Las representaciones de animales y plantas en sus textiles, cerámica y arquitectura tenían significados simbólicos que hacían referencia a su cosmovisión, su religión, su historia y su entorno natural, sobre el carácter simbólico el libro de la colección de Arte y tesoros del Perú, titulado “Los Incas Arte y Símbolos” nos dice lo siguiente en referencia a la cerámica:

Pease G.Y y otros (1999) señala:

Para estudiar el arte alfarero incaico, debemos tener presente dos puntos cruciales en la investigación. El primero es la posibilidad de deslindar si existe una diferencia entre lo estético y lo simbólico, dos categorías que en la práctica van estrechamente ligadas pero cada cual con distintas perspectivas; y, segundo, la identificación del uso y función del objeto. (p. 112)

Además, la estética indígena del arte prehispánico en el Perú se caracterizó por una fuerte conexión entre la forma y el contenido simbólico. Los diseños geométricos y abstractos en la cerámica, los textiles y la arquitectura prehispánica no eran simplemente decorativos, sino que estaban cargados de significado simbólico y estaban diseñados para comunicar mensajes importantes a través de su forma y estilo.

Dentro de la iconografía indígena andina también se puede mencionar estos aspectos:

La naturaleza y la espiritualidad. se refleja en sus representaciones de animales, plantas y fenómenos naturales en su iconografía, con significados simbólicos y religiosos, y eran utilizados en ceremonias y rituales.

También representaban sus deidades y seres mitológicos en obras de arte. Por ejemplo, las incas representaciones para adorar al sol (placa o sol de Echenique,

Punchao ídolo del sol, Inti o titik), a la tierra (la Pachamama), los fenómenos atmosféricos ligados a la lluvia (Illapa), estas deidades eran a menudo representadas en textiles, cerámica, litografías, murales entre otros.

El arte también se utilizaba para expresar el poder político y social. Por ejemplo, los moches representaban a sus líderes en cerámica y murales, destacando su estatus y rol en la sociedad.

Muchos diseños iconográficos reflejaban el conocimiento de los ciclos astronómicos y los eventos naturales, como los solsticios y equinoccios.

1.1.2.2. Arte europeo

1.1.2.2.1. Manierismo

Posterior al renacimiento que buscaba la distorsión de la realidad y la libre expresión, los artistas priorizaban su criterio individual, y se alejaban de lo académico, tendiendo a lo surrealista o abstracción, apartándose del Renacimiento e imponiendo sus propios cánones y estilo en tal época. Sobre el manierismo Lavallo & Lang (1973) en su libro colección de “Arte y Tesoros del Perú” indican lo siguiente haciendo mención a Bernardo Bitti:

Su obra se desarrolló toda dentro de los lineamientos del “manierismo”, término que viene de “manera”, o sea, manera en italiano y con el cual se califica a uno de los estilos pictóricos que aparecen en Italia finalizando el primer tercio del siglo XVI y se atisba ya en las obras postreras de Rafael y de Miguel Ángel, que si bien son romanistas clásicos. (p. 21)

Hay un manierismo francés y otro germánico como también un manierismo español del cual el Greco es el más alto representante. Cultiva esta tendencia la imaginación, apartándose del realismo objetivo y del equilibrio arquitectural propios del romanismo clásico, que estiliza las formas buscando la belleza ideal pero dentro de un concepto de armonía lineal estática y de una visión natural. Los manieristas, en cambio, se apoderan de

todas las posibilidades de la estilización, alargando las formas, retrocediéndolas en espirales ágiles, provocando los más audaces escorzos. En el color también evitan el claroscuro y buscan la vivacidad, manteniendo el predominio luminoso. Consultan las más exquisitas zonas de la sensibilidad con desmedro frecuentemente de la razonable presentación y del equilibrio emocional, llegando a casos extremos hasta las expresiones delirantes que lindan con el surrealismo. (p. 21,22)

El arte manierista también utiliza la estilización y la exagera para provocar una sensación más llamativa del arte, es el caso de Bernardo Bitti, sobre esto Lavalle & Lang (1973) en el libro colección de “Arte y Tesoros del Perú” también nos dicen lo siguiente:

Tomó del manierismo lo estilizado de la forma – sus figuras son alargadas -, la elegancia del ritmo lineal – sus formas son ondulantes-, la diafanidad del colorido -sus pinturas tienen claro de aurora-, la musicalidad de la composición -las suyas parecen escenificaciones con algo de instrumentación melódica. (p. 22)

Muestra de este estilo pictórico son las diferentes obras como las de Miguel Ángel, Rafael que son los más representativos, el Greco, Tintoretto y demás, que se encuentran en museos europeos como el museo de Louvre en París entre otros.

a) Grabado Flandes

El grabado manierista en Flandes, durante la segunda mitad del siglo XVI, se caracterizó por una complejidad técnica y estilística. Pieter Bruegel el Viejo y Hendrick Goltzius emplearon detalles intrincados y distorsiones intencionadas de formas para lograr una expresividad intensa. Las composiciones eran complejas, llenas de acción y con figuras entrelazadas, mientras que la influencia de la iconografía religiosa y mitológica se reflejaba en representaciones dramáticas. El invento de la imprenta contribuyó a la difusión masiva de estas obras.

En el libro Rubens, Van Dyck de la Biblioteca Nacional de España (2015) se señala lo siguiente:

Además de retratos de los principales protagonistas de la vida social y artística de los Países Bajos en el siglo XVII, se unen los artistas representados que pueden considerarse los más destacados del arte flamenco. Junto a los nombres de Rubens y Van Dyck aparecen los de pintores como Jordaens, Teniers, Brouwer, Bril o Brueghel de Velours, así como los de los mejores grabadores del momento: Pontius, Vorsterman, Bolswert o Galle entre otros muchos. Pero no sólo los artistas de los Países Bajos se encuentran representados, una cuidada selección de estampas de otros autores europeos, como Rembrandt, Callot, Reni o Ribera muestra la estrecha influencia entre ellos. (p. 9)

El libro Temas de Estética y Arte del siglo XVI de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel (2002) señala:

En la segunda parte del siglo XVI y comienzos del XVII el centro de la actividad artística de la Compañía no estaba tanto en Roma, sino en Flandes, en España y en Génova. En el campo de los grabados impresos era sobre todo en Amberes donde estaban más desarrollados. Allí acudieron los jesuitas a los famosos talleres de los grabadores flamencos. para que ellos realizaran las ilustraciones de los libros a los que querían dar una mayor divulgación. De este modo. logran interesar a un público más amplio tanto religiosa como estéticamente. (p. 152)

Pieter Bruegel el Viejo, conocido por sus pinturas, también dejó su huella en el grabado manierista, al igual que Hendrick Goltzius, un destacado grabador flamenco que desempeñó un papel crucial en la difusión del estilo en los Países Bajos. Así como también los hermanos Wierix que realizaron un gran número de grabados de índole religioso.

b) Hieronymus Wierix

Destacado grabador flamenco del siglo XVI y principios del XVII. Su trabajo se centró en temas religiosos y se caracterizó por su habilidad técnica y su atención al detalle. Sus grabados en cobre han dejado un legado duradero, en especial para los artistas del nuevo mundo que se basaron en sus diseños.

Sus grabados a menudo presentan escenas bíblicas, retratos de santos, martirios y alegorías religiosas. Se le atribuye un estilo preciso y meticuloso, con un gran dominio de la línea y una capacidad para capturar expresiones faciales detalladas.

Las obras de Wierix abarcan una amplia gama de formatos y técnicas, desde pequeñas estampas devocionales hasta impresiones de mayor tamaño y complejidad. Además de su talento técnico, Wierix también demostró una habilidad notable para transmitir emociones y narrar historias a través de sus diseños.

Hieronymus Wierix trabajó en estrecha colaboración con editores y artistas contemporáneos, y sus grabados se difundieron ampliamente a lo largo de Europa. Tuvo una influencia significativa en la stampa religiosa de la época. Sus grabados son valorados tanto por su calidad artística como por su importancia histórica y documental, sus grabados sirvieron de base para la realización de obras pictóricas en América colonial como es el caso de su grabado titulado “*De smalle en de brede Weg*” el cual se realizó la transposición temática y adaptación al muro interno de la entrada del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas.

- **Manierismo español**

- a) **Fundamentos artísticos en el manierismo español**

Se destaca por su enfoque en la distorsión y la exageración de las formas, así como por la búsqueda de la originalidad y la expresión emocional. Aquí se mencionan las características del arte manierista:

Composiciones Complejas y Dinámicas: Similar al Manierismo en otras regiones europeas. Las figuras eran a menudo representadas en posturas elongadas y retorcidas. La dramatización de sus motivos transmite expresiones emotivas, creando una sensación de tensión emocional.

Uso de colores intensos y contrastes: Se emplean colores vivos y contrastes pronunciados para llamar la atención y crear impacto visual. La paleta de colores puede ser amplia y variada, contribuyendo a la sensación de exuberancia.

Luces y sombras expresivas: La iluminación se utiliza de manera expresiva para resaltar ciertos elementos y crear un fuerte contraste entre luces y sombras. Esto contribuye a la atmósfera teatral y emocional de las obras.

b) Iconografía en el manierismo español

La iconografía en el Manierismo español reflejó las influencias de la Contrarreforma y la búsqueda de la Iglesia Católica por reafirmar y fortalecer su fe y dogmas en respuesta al crecimiento del protestantismo. La iconografía y temas representados en las obras, desempeñó un papel crucial en la transmisión de mensajes religiosos y espirituales. Se observa las siguientes características:

- **Temática**

Reflejó la complejidad y la ambigüedad de la sociedad de la época. Se exploró temas que iban más allá de la realidad tangible, incorporando elementos alegóricos y simbólicos en sus obras. La representación de figuras humanas y divinas se volvió más dramática y estilizada, con gestos y posturas exageradas que transmitían un sentido de emotividad y espiritualidad intensificadas.

Un tema recurrente fue la exploración de la dualidad entre lo divino y lo terrenal. Las obras a menudo presentaban figuras angelicales y divinas interactuando con personajes humanos, creando composiciones que desafiaban las convenciones espaciales y temporales. Además, se exploró la tensión entre la belleza y la fealdad, la vida y la muerte, creando composiciones cargadas de simbolismo y misterio; se mencionan algunas características como:

Retratos Cortesanos y Retratos Religiosos: Además de las representaciones religiosas, también se manifestó en retratos cortesanos y retratos religiosos. Estos retratos a menudo presentaban una atención detallada a la indumentaria y una expresión psicológica intensa en los rostros de los personajes.

Intensidad Religiosa: La iconografía se caracterizó por una intensidad emotiva y espiritual. Las escenas bíblicas y religiosas eran representadas de manera dramática y apasionada para evocar una respuesta emocional y espiritual en el espectador.

Según el libro “Rubens van Dyck y la edad de oro del grabado flamenco” de la Biblioteca Nacional de España expone sobre la iconografía del manierismo en la siguiente cita:

“A la variedad temática de las obras, entre las que destaca la iconografía religiosa junto a una importante representación de imágenes históricas, mitológicas, alegóricas, paisajes o escenas de género”. (Biblioteca Nacional de España, 2015, p. 9)

La iconografía religiosa continuó siendo un elemento central en el manierismo español, pero se abordó de manera más subjetiva y personal. Se buscaba expresar las propias experiencias espirituales a través de la representación artística, y esto se reflejó en la elección de temas religiosos que evocaban una profunda introspección y emotividad, las cuales también se vieron reflejadas en las obras pictóricas realizadas en territorios de la colonia como es el caso de los murales de Andahuaylillas.

1.1.2.3. Arte colonial andino

Corriente artística surgida en los andes de Suramérica en el virreinato, tiene influencias del manierismo en sus inicios y del barroco europeo en su desarrollo a lo que se agrega el arte autóctono de los pobladores indígenas de los Andes lo que le da una característica singular única que al mezclarse con la religión católica forman un eclecticismo y un sincretismo tanto en el campo estético como comunicativo.

Una de las grandes escuelas que se formaron a raíz del arte colonial andino Escuela Cusqueña de pintura, esta escuela nacida y formada en la ciudad del Cuzco ha alcanzado fama a nivel mundial por ser una corriente artística sui-generis con una temática religiosa, sobre sobre el Arte colonial andino Valenzuela (2015) dice lo siguiente:

La pintura andina, como forma característica del arte colonial en los Andes centrales, constituyó un caso de arte primariamente simbólico. En los

contornos de la forma de símbolos hierofánticos operaba un medio en el cual la exploración de la estructura fundamental del sentido por medio de la operación de ornamentación se ponía al servicio de la observación de la dimensión trascendente de la realidad. A modo de una estructura de comunicación intercultural, esta forma de organización de la comunicación por medio de imágenes hizo posible que se dieran sincretismos iconográficos y estilísticos, los cuales han sido el principal objeto de interés de la historia social de la pintura andina. (p. 153)

Por otro lado, Lavalle & Lang (1973) hacen referencia de la escuela cusqueña en la siguiente cita:

El asombroso fenómeno de la llamada escuela cusqueña tiene sin lugar a duda sus raíces iniciales en la de Lima. En los primeros años posteriores a la conquista entre 1540 y 1560 se encuentran ya con pintores que según la documentación existente ejecutan trabajos de pinturas y decoración por encargo de iglesias y conventos. Aunque esas obras no han podido ser identificadas, la prueba escrita indica la existencia, en esos años primeros, de un núcleo de artistas que trabajaban en el Cuzco. Estos fueron seguramente modestos menestrales de la pintura, más artesanos que artistas. (p. 24)

Por otro lado, Cohen Suarez (2013) menciona sobre elementos naturales en los murales:

Los murales actuaban como construcciones multi-composicionales que se extendían desde los muros hasta el techo; los cuales incluían frescos ornamentales, columnas trampantojos y arcadas, decoraciones en el techo, diseños florales y vegetales, además de escenas religiosas y alegóricas a gran escala. (p. 268)

Pinturas como “La última cena” de Marcos Zapata, la serie de arcángeles de la escuela de pintura de Potosí, murales como “El infierno” de Tadeo Escalante en la iglesia de Huaro, “El camino al cielo y al infierno” de Luis de Riaño en el templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, son expuestas en museos y templos de la región sur andina.

El Arte colonial andino condensa tanto los cánones estéticos y la ideología cultural occidental con el arte y la cosmovisión andina, esta corriente artística ha dejado un rasgo cultural importante en la vida de los pobladores andinos en el aspecto estético y espiritual.

a) Expresiones artísticas

• **Pintura en caballete**

Esta técnica fue la más practicada. Comenzó en el virreinato de Perú con artistas europeos como Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Las órdenes religiosas fueron las primeras en crear talleres de arte en los territorios de la colonia. La pintura se utilizó para realizar arte sacro y como herramienta para evangelizar a las comunidades sur andinas.

Durante el período colonial del siglo XVI y XVII en los Andes peruanos, la pintura en caballete fue una manifestación artística que experimentó una fusión única entre las tradiciones artísticas indígenas y la influencia europea traída por los colonizadores españoles que iniciaron sus labores artísticas en la ciudad de Lima con un gran desarrollo académico, técnico y estético ligado a las corrientes europeas.

Un ejemplo de esto es la escuela limeña, que Gerardo Toledo menciona en una cita:

“Conjunto de manifestaciones artísticas referida a la pintura acaecidas en Lima en el siglo XVIII. La Pintura de caballete en Lima estaba fuertemente influenciada por la pintura flamenca, más cerca hacia lo académico y con intencionalidad dinámica, motivo por el cual no tuvo mucha acogida el claroscuro” (Toledo, 2009).

Durante el período colonial en los Andes peruanos, la pintura en caballete refleja cómo se encontraron y se mezclaron las culturas indígenas y españolas. Esta forma de arte muestra cómo se combinaron tradiciones y creencias en ese tiempo

de la historia peruana, llegando a formar una corriente pictórica con características propias.

- **Pintura mural**

En el sur del Perú, las iglesias y monasterios fueron decorados con murales religiosos que mostraban escenas de la Biblia y de la religión, pero también tenían detalles de la cultura indígena. Se denota las imágenes de los iconos religiosos usando ropas tradicionales de los Andes, o se incluían símbolos locales Flores Ochoa y otros (1993) aportando lo siguiente:

La historia nos demuestra que el hombre en todas las épocas y culturas tiene preferencia por el arte integral, que raras veces puede prescindir del componente ornamental.

Es por ello que la pintura mural no puede ser considerada como un objeto más, pues al estar ligada a la edificación a la que pertenece pasa a ser su componente. Para los artistas que concebían un programa mural en un recinto de grandes proporciones, el espacio arquitectónico era determinante y sus propuestas se hacían en función de la precepción que se deseaba lograr. (p. 37)

A diferencia de la pintura sobre lienzo o de caballete en general, la que se hace sobre los muros no tiene un marco que la limite. Es el propio espacio arquitectónico que rodea a la pintura y al espectador el que determina sus límites físicos. (p. 38)

En las expresiones del arte mural más frecuentes, es decir en las que se dan en las iglesias, la articulación orgánica de la pintura mural y la arquitectura se percibe en la vinculación iconográfica y litúrgica, vale decir entre la secuencia temática y simbólica de los motivos pintados y la función del recinto religioso. Esa articulación está presente además en la adaptación estética de los programas pictóricos a las características del espacio arquitectónico. (p. 38)

De la misma forma De Mesa & Gisbert (1962) exponen su punto de vista en la siguiente cita:

Hemos visto que la costumbre de decorar los muros de los edificios religiosos, sean éstos iglesias o celdas de conventos, se acentúa durante la primera mitad del siglo XVIII. Esta costumbre persiste a medida que transcurre la segunda mitad de la centuria y dura en algunas partes del virreinato hasta el primer tercio del XIX. El objeto, que en el siglo XVI era seguir la moda italiana, se transforma ahora en un sentido decorativista barroco que en el Perú llega al *horror vacui*, pues en la mayoría de los casos no se deja espacio libre de ninguna clase en los muros de los templos. Recordemos en Charcas la iglesia de Carabuco a la que ya nos hemos referido en otro sitio y que data del año 1766. (p. 145)

Por otro lado, Lizárraga y otros (2021) menciona sobre la pintura mural en la siguiente:

La pintura mural (toledana) introducida por los españoles al Perú desde finales del siglo XVI, recibió la influencia directa del manierismo y el Renacimiento mediterráneo, con la llegada de tres maestros italianos: Angelino Medoro, Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, además del artista mestizo cusqueño Pedro Santángel de Florencia, formado en España (Wuffarden 2016; Mesa y Gisbert 2005). Ellos se apoyaban en libros iconográficos modelos europeos,²⁷ en planchas metálicas de grabados flamencos (Hans Vredeman de Vries, Hieronymus Wierix, entre otros) o alemanes (Durerro), y en la *bottega* renacentista. Así, introdujeron la iconografía de tradición medieval y las representaciones de *estilo clásico* principalmente en los Andes del Sur. (p. 484)

La Iglesia de San Pedro en Andahuaylillas, llamada la "Capilla Sixtina de América", donde los murales del siglo XVII muestran una mezcla interesante de estilos europeos y toques indígenas. Así, la pintura mural en el sur de Perú de tal época refleja cómo diferentes culturas fusionaron las tradiciones artísticas.

b) Fundamentos artísticos en el arte colonial andino

La estética en el arte colonial andino es distintiva y se caracteriza por su sincretismo cultural, donde las formas artísticas precolombinas se combinaron con las técnicas y temáticas introducidas por los españoles.

La línea se utiliza para definir contornos y detalles en las obras. Pueden ser finas y delicadas para representar detalles intrincados en textiles, son más gruesas y definidas en pinturas murales. También se utilizan para crear patrones decorativos.

Los artistas utilizaban formas para representar figuras humanas, animales y objetos en las obras de arte. En muchos casos, las formas están estilizadas y simplificadas para adaptarse a los cánones estéticos de la época.

El uso del color en el arte colonial andino es vibrante y variado. Los artistas utilizaban pigmentos naturales extraídos de minerales y plantas para crear una amplia gama de colores. Los colores más comunes incluyen rojo, amarillo, azul, verde y blanco. El color se utiliza tanto para representar la realidad de manera naturalista como para expresar simbolismo religioso y cultural.

El tono se utiliza para crear contrastes y dar profundidad a las obras. Los artistas empleaban técnicas de claroscuro para resaltar ciertas áreas y crear efectos de iluminación creando efectos dramáticos en las pinturas.

La perspectiva en el arte colonial andino difiere de la perspectiva occidental tradicional. En lugar de utilizar la perspectiva lineal para crear la ilusión de profundidad, los artistas andinos empleaban una perspectiva más plana y bidimensional. Esto se refleja en la disposición de las figuras y objetos en las composiciones, donde se prioriza la simetría y la frontalidad.

La representación de la proporción puede variar según el contexto cultural y las influencias estilísticas. En algunas obras, las figuras humanas se representan con proporciones idealizadas que reflejan conceptos de belleza y divinidad. En otras, se

puede observar una representación más naturalista de las proporciones humanas, influenciada por las técnicas europeas.

c) Iconografía del arte colonial andino

En la pintura del siglo XVII en el Perú, especialmente en la escuela cuzqueña, vemos una mezcla de la tradición católica europea y símbolos indígenas. Muchas obras muestran escenas bíblicas con la Virgen María, Jesucristo, santos y ángeles, pero con características físicas y ropas que reflejan la cultura andina. Flores Ochoa y otros (1993) habla sobre esto en una cita específica.

Se ha señalado que la iconografía colonial se ocupa con frecuencia de la representación de las dinastías de los incas y sobre todo de su descendencia, que se retrata en la pintura cuzqueña con sus armas y atuendos. En lienzos del siglo XVII es frecuente encontrar los emblemas de la gentilidad cuzqueña con blasones locales. (p. 90)

Además, la iconografía del arte peruano del siglo XVII a menudo incluye elementos de la naturaleza y la vida cotidiana de la región. Por ejemplo, se pueden encontrar representaciones de plantas, animales y paisajes andinos en las obras, lo que refleja la conexión espiritual de los pueblos indígenas con su entorno.

En el arte colonial andino, se mezclan la religión europea y los símbolos indígenas. En las obras, los santos, vírgenes y escenas bíblicas se combinan con símbolos y dioses de las culturas precolombinas reflejando la mezcla de ambas culturas. Las representaciones de la Virgen María a menudo incluyen elementos de la Pachamama ubicados discretamente en el vestuario, adornos y en el ambiente que la rodea, representando a la madre de la tierra en la cosmovisión andina, fusionando lo divino y lo terrenal. El icono de la Pachamama tiene una representación agraria simbólica, que se manifiesta en flores, frutas y animales de los Andes y la Amazonía y también como protectora y sustentadora del pueblo andino.

El arte peruano del siglo XVII es una mezcla especial de diferentes influencias culturales que muestran la historia y diversidad del país. Esta combinación de

estilos indígenas y europeos, crea obras de arte visualmente asombrosas y llenas de significado cultural y religioso.

1.1.2.3.1. Murales del camino al cielo y al infierno del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas

Los murales fueron pintados por Luis de Riaño en el siglo XVII, por orden del párroco religioso Juan Pérez Bocanegra, en la iglesia de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. Representan el cielo y el infierno, mostrando la dicotomía entre el bien y el mal. En la entrada de la iglesia, hay dos murales que visualizan claramente estos dos caminos opuestos. La puerta misma marca esta dualidad, ayudando a entender visualmente y a interpretar la escena. Además, en el intradós y el tímpano de la entrada principal, hay imágenes de Dios Padre (marcado con la letra A) y Jesucristo (marcado con la letra B).

En el mural del camino al cielo, vemos a muchas personas disfrutando de un banquete, lo que simboliza la gula. También hay un puente lleno de espinas que representa la recompensa divina para quienes renuncian a los placeres terrenales. Este mural muestra el camino al cielo como una representación simbólica de las virtudes y las bendiciones. Se ven santos y seres celestiales ayudando a las personas buenas y la renuncia a los placeres mundanos. Cada escena del mural está marcada con letras que van desde la "C" a "H".

En cambio, en el camino al infierno, vemos la tentación, la perdición y la condenación. Hay imágenes de seres malignos, como la muerte, los demonios y monstruos marinos como el leviatán. Estos símbolos refuerzan la idea de que quienes eligen el camino fácil en la vida serán castigados divinamente por sus pecados. Cada escena de este mural está marcada con letras que desde la "I" a "Q".

Sobre estos murales Balta Campbell (2009) señala en su “El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña” lo siguiente:

En esta misma Iglesia se encuentran también, dos de sus más afamados frescos: *Camino al Cielo* y *Camino al Infierno*. Al pie de cada pintura y,

como complemento a la enseñanza gráfica, aparecen unos escritos. En *Camino al Cielo* se lee el salmo 32, que se refiere las bienaventuranzas y en *Camino al Infierno*, poblado de monstruos, demonios y fuego; se lee el Salmo referido a las idolatrías. La sencilla y casi ingenua simbología de estas pinturas, se encuentra en congruencia con su carácter didáctico que no logra ensombrecer la expresividad del conjunto artístico. El personaje central de *Camino al Cielo*, de acusado cuerpo alargado y afectada postura, es de indudable estilo manierista. (p. 104)

De la misma forma De Mesa & Gisbert (1962) expresan su aporte en la siguiente cita:

Las alegorías de la fortaleza y la paciencia, que algo deben a grabados, se nos muestran discretas de dibujo y brillantes de colorido. El problema teológico y filosófico de la perplejidad del hombre frente a los dos caminos, el de rosas y el de espinas tiene mucho parecido al existente en la iglesia de Andahuailillas que ya publicó Soria, obra de un pintor anónimo del siglo XVI. Con toda probabilidad hubo una fuente común para ambas pinturas. (p. 143-144)

Cohen Suarez (2013) la combinación de las dos nociones tanto andinas como españolas:

Las nociones españolas y andinas sobre el peregrinaje y el cruce divino, se reunían y enfrentaban en el mural de la entrada, otorgándole una pluralidad de significados. Desde su combinación con el capac ñan y los tambos incas hasta su dimensión representativa como trasfondo para las peregrinaciones espirituales de un joven peregrino, los caminos del cielo y el infierno se transformaron en caminos palpables cuyos significados se extienden más allá de sus parámetros físicos de la imagen. (p. 393)

Por otro lado, Ferrero (2013) en su artículo titulado originalmente en francés “*Les peintures murales à San Pedro d’Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes*”, menciona lo siguiente:

El muro situado bajo el piso del órgano, Luis de Riaño representa la escena de los Dos caminos (fig.5), el que conduce a la ciudad fortificada de la Jerusalén celestial y el conduce irremediamente al infierno. Esta imagen está tomada de un grabado de un grabado realizado por Hieronymus Wierix (1553-1619) antes de 1618 (fig.6). Nótese que la inversión del cuadro indica que Riaño se habría basado en una copia del grabado de Wierix, probablemente publicado en Bruselas por el impresor francés Nicolas de Mathoniere (1573-1640)²⁹. (p. 46)

También manifiesta que los murales son instrumentos de disuasión y evangelización contra los nativos, también compara estos murales con las de otras iglesias:

El tema del fin de los tiempos, muy popular en la decoración de las iglesias andinas de los siglos XVII y XVIII, forma parte de la estrategia de evangelización que se basa en el poder persuasivo de estas imágenes. Sin embargo, la escena que se presenta en Andahuaylillas difiere de las que adornan otras iglesias andinas donde encontramos los cuatro estados del fin de los tiempos: el juicio final, el purgatorio, la gloria y el infierno. En San Pedro de Andahuaylillas, este tema se manifiesta a través de una escena de carácter moralizante que recuerda el tema del arte de vivir bien. Los Dos Caminos muestra el sistema de recompensas y castigos que surgen de las acciones realizadas en la tierra, reservando el reino de los cielos para los justos y el infierno para los pecadores. Esta odisea se presenta a través de una batalla épica entre el bien y el mal: demonios arqueros (Sal. 10, letra P del cartucho) luchan contra ángeles portadores de escudos (Sal. 36, letra G), y donde se cumplen los tres juramentos³⁰ (castidad, pobreza y obediencia, letra C) compiten con un demonio por un alma que camina por el camino de la gloria, una batalla que también evoca la guerra de la Iglesia colonial contra el demonio en América. (p. 48)

Luego Ferrero (2013) manifiesta su aporte más interesante en las siguientes citas:

Aunque las pinturas debajo de la tribuna siguen muy fielmente el grabado de Wierix, un estudio más detenido de la escena del banquete a la derecha de la puerta de entrada (fig. 7) revela la presencia de un nuevo motivo, ausente en el modelo del grabado original. Se trata de un bodegón compuesto por distintos frutos que Riaño añadió a la izquierda de la fiesta, directamente en el suelo (fig. 8). (p. 48-49)

Dado que los murales de la iglesia están repletos de motivos vegetales y cornucopias, la inclusión de esta cesta de frutas no debería sorprender. Sin embargo, la naturaleza muerta de los Dos Caminos se distingue claramente del espíritu de las representaciones del resto de la iglesia. Mientras que las pinturas de la nave muestran frutas, la gran mayoría de origen europeo (por ejemplo, uvas, granadas y melocotones), la cesta sólo contiene frutas y verduras americanas que crecen entre otras en los Andes. Allí descubrimos lúcumas, papayas, aguacates, chirimoya, guayabas, pacay, cacao, tubérculos y granos que podrían ser quinua, kiwicha (amaranto) o altramuces. Así, esta naturaleza muerta resulta ser el motivo más representativo de una “andinidad” latente. Además de las pinturas de la nave, donde encontramos elementos que conectan la decoración de la iglesia con el espacio exterior (aves endémicas de los valles andinos, como las tangaras bifurcadas y los chiguancos retorcidos), esta canasta activa los vínculos entre el programa iconográfico y la realidad agrícola local. Esto nos recuerda también que las imágenes importadas de Occidente se transformaban según las sensibilidades particulares del grupo receptor. (p. 49)

Finalmente, la representación de los frutos, siempre asociados a la producción agrícola andina, podría encajar fácilmente en la lógica providencialista desarrollada en la escena de los Dos Caminos, particularmente en referencia a los Salmos 32 y 106. La canasta está frente a la puerta que conduce a la Jerusalén celestial indicada con la letra F: *Intrate per angustam portam*. Estos dos elementos sintetizan las recompensas de la Providencia para los justos, una celestial (Gloria) y otra terrenal (la abundancia agrícola o la “riqueza de la India”). (p. 50)

La presencia de letras del abecedario que corresponden a leyendas en latín proporciona una guía evangelizadora a través de salmos y otros pasajes bíblicos, reforzando la temática moral y religiosa de los murales.

Los murales del cielo y del infierno en la iglesia de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas son una expresión artística que habla sobre el bien y el mal. Estos murales están llenos de símbolos que nos hacen pensar en cuestiones morales y religiosas. Los artistas fueron muy cuidadosos al colocar cada detalle y también pusieron guías para ayudar a entender el mensaje. Esto hace que la gente que visita la iglesia piense en las decisiones éticas y espirituales que toman en su vida.

Más adelante en los Anexos se abordará detalladamente en un análisis icono-simbólico y artístico sobre los murales en estudio.

1.1.3. Aspecto del contexto socio-histórico

1.1.3.1. Civilizaciones prehispánicas del Perú

Las civilizaciones pre hispánicas fueron un conjunto de poblaciones que se desarrollaron en el territorio de los andes sudamericanos, los cuales desarrollaron su propia cultura, sistema económico, códigos de conducta, organización social, religión, manifestaciones artísticas, etc.

Los distintos estudiosos e investigadores como, John Rowe, Luis Guillermo Lumbreras, Federico Kaufman Doig, han categorizado cronológicamente las culturas andinas entre Horizontes y Periodos, por intermedio de estos se puede analizar la evolución y el progreso de estas culturas:

Tabla 2 Historiadores de los periodos prehispánicos

	John Rowe	Luis Guillermo Lumbreras	Federico Kaufman Doig
Categorías de las culturas prehispánicas	I Horizonte Temprano: Chavin de Huantar y Cupisnique 1º Periodo Intermedio	a) Periodo Lítico andino b) Periodo Arcaico andino c) Periodo Formativo andino	Teoría Aloctonista: <ul style="list-style-type: none"> Las culturas Chavín y Cupisnique, consideradas entonces las más antiguas del

	<p>Temprano: Moche, Vicus, Nazca y Paracas</p> <p>II Horizonte Medio: Wari y Tiwanaku</p> <p>2° Periodo Intermedio Tardío: Chimú, Chanca, Sicán, Chachapoyas</p> <p>III Horizonte Tardío: Inca</p>	<p>d) Desarrollo regional</p> <p>e) Imperio wari</p> <p>f) Estados regionales</p> <p>g) Imperio incaico (Tahuantinsuyo)</p>	<p>Perú (1500 a 1000 a. C.), no contaban con antecedentes en suelo peruano que explicaran su formidable florecimiento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • La teoría del origen selvático de la cultura Chavín sostenida por Tello era muy frágil. No parecía ser una evidencia consistente la representación de monos y felinos en el arte chavín. • De acuerdo al panorama cronológico de entonces, las primeras fases de la cerámica Olmeca (formativo mesoamericano) eran más antiguas que las de Chavín y Cupisnique (formativo andino). Es decir, la alta cultura mexicana era más antigua que la peruana. • De acuerdo al panorama cronológico de entonces, las primeras fases de la cerámica Olmeca (formativo mesoamericano) eran más antiguas que las de Chavín y Cupisnique (formativo andino). Es decir, la alta cultura mexicana era más antigua que la peruana.
--	--	---	---

1.1.3.2. Conquista y colonización española del Perú en el siglo XVI

La conquista y colonización es punto de quiebre en la historia del antiguo Perú porque trajo una serie de cambios políticos, religiosos, económicos y culturales a los territorios conquistados, los españoles impusieron sus leyes, costumbres y religión de forma imperante belicosa, iniciando una nueva etapa en la historia peruana.

La irrupción española en el siglo XVI en tierras indígenas sudamericanas se realiza mediante procesos invasivos derivando en la apropiación de las tierras del incanato, destruyendo la estructura social incaica. Una vez consolidada el proceso de conquista los españoles, estos emprendieron una colonización regulada por ordenanzas de la corona, sin embargo, en la práctica primaron los intereses individuales de los conquistadores, dando inicio a un proceso de poblamiento fundando ciudades y asentamientos humanos en las tierras del incanato.

Los españoles fueron atraídos por las riquezas que en el incario abundaban, esto según los relatos de expedicionarios, por tal motivo los españoles organizaron las campañas invasivas para conquistar el incanato, según el libro “Historia Universal Ilustrada Tomo III: De la crisis del siglo XIV a las transformaciones del siglo XVII” de Ediciones Bach S.R.L (1980) expone:

Según Pierre Chaunu, las primeras noticias de la existencia del imperio incaico llegaron a Panamá hacia 1523, “un gran Imperio del Sur cuyo príncipe se decía de origen divino, con extraños animales híbridos de camello y cordero, donde había oro, mucho oro, y con un nombre musical: el Pirú”.

La mención de las riquezas acumuladas por los incas despertó la ambición de los aventureros, Francisco Pizarro y Diego de Almagro. Las dos expediciones, apoyadas por los precarios medios con que contaban las autoridades del istmo, fracasaron; Pizarro se dirigió entonces a España, donde obtuvo apoyo y la ayuda financiera de la corte. En julio de 1529, por las capitulaciones de Toledo, adquirió el derecho de conquistar el Perú. (p. 340)

Salida de Sevilla en enero de 1530, la expedición hizo escala en Panamá para desde allí comenzar el descenso sobre el imperio Inca, civilización sencilla y compleja a la vez, desconocía el hierro y la rueda, pero había construido prodigiosos palacios, acueductos y caminos y en el momento de la conquista se extendía por toda la cordillera andina, desde el Ecuador hasta el norte de Chile y el noroeste argentino. (p. 340)

Por otro lado, Bravo Guerreira (1993) señala:

Cuando en 1532 Francisco Pizarro irrumpió en la plaza de Cajamarca con su pequeña hueste, ese eje se quebró y los hombres de los Andes tuvieron que hacer frente a una nueva situación. No tanto porque se vieron sometidos a un nuevo orden político, que al fin y al cabo podía haber sido una mera sustitución de un conquistador por otro, cuanto porque la nueva conquista suponía la sustitución de los principios y de la escala de valores que habían regido sus vidas y su relación con la naturaleza, nunca alterada hasta entonces (p. 12)

Se tiene como evidencia los documentos de las capitulaciones de Toledo, el Pacto de Panamá, donde pasaron a formar la Compañía de Levanto, destinada a la conquista del territorio del Perú.

La conquista y colonización del antiguo Perú daría paso una transformación cultura muy importante en el cual se destaca la evangelización y extirpación de idolatrías de los pobladores indígenas.

- **Irrupción de la cultura española**

Se refiere al impacto y la influencia que tuvo la cultura española en el territorio durante el período colonial del Perú en el siglo XVI, se estableció un sistema colonial en el que se impuso la cultura, la religión la lengua y las costumbres españolas sobre la población indígena.

Con la irrupción de la cultura española en territorio andino la estructura cultural andina se quiebra y deteriora siendo suprimida y dominada por cultura española, dando paso a nuevas expresiones culturales.

Los españoles al llegar a tierras del incanato, transmitieron su cultura de forma irruptora subyugando con el uso de la fuerza militar a la cultura prehispánica andina, que tenía su desarrollo cultural, social y económico con una dinámica propia, implementando nuevos signos, símbolos, mitos, ritos, costumbres y tradiciones en el consciente colectivo de los indígenas; costumbres que no siempre fueron aceptadas por los pobladores nativos. Según José Antonio del Busto en su libro

“Historia de la conquista del Perú”. La expectativa de encontrar riquezas en el Tawantinsuyo, produjo que los invasores diseñaran un plan bien estudiado en la que participaron la iglesia la corona española y un grupo de aventureros militares, donde no solo se proponían conquistar el Tawantinsuyo y coger sus riquezas sino también a consolidarse en las nuevas tierras formando una colonia.

Hechos como la autorización de la corona de Castilla con la capitulación de Toledo, emitida el 26 de julio de 1529, donde la reina Isabel de Portugal acordó con Francisco Pizarro términos de la conquista del denominado por ellos provincia de Nueva Castilla (Perú), Otro hecho es el Pacto de Panamá o Compañía de Levante, firmado en Panamá con fecha del 10 de marzo de 1526 entre Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Hernando de Luque.

Siendo una campaña militar y religiosa con fines políticos y económicos, necesitaba de consolidarse en las tierras descubiertas, imponiendo su cultura no solo de forma pacífica si no también, de forma coercitiva irrumpiendo en la cultura prehispánica andina.

d) Evangelización y extirpación de idolatrías

Proceso llevado a cabo durante la época colonial española, buscaba la difusión del cristianismo y la eliminación de las prácticas religiosas precolombinas, consideradas "idolatrías" por los colonizadores españoles.

La dominación y colonización española daba pie a la evangelización de los indígenas, según la intención de la corona española y de la iglesia católica, para conversión de indios a la fe cristiana y salvación eterna de sus almas evitando así la condenación del fuego infernal por el pecado de la idolatría.

La evangelización empezó con la llegada de los primeros religiosos con Pizarro y junto con ellos las primeras órdenes religiosas, de esta forma Dussel (1983) lo menciona en la siguiente cita:

En 1532 se encuentran algunos eclesiásticos con Pizarro, desde el maestrescuela de Panamá, Hernando de Luque, o Juan de Sosa; otro de ellos

fue Cristóbal de Molina; principalmente debe mencionarse al dominico Vicente Valverde, apoyado en 1534 por Juan de Olías y otros frailes que fundan el convento de Cuzco en el mismo año. (p. 318)

Los primeros intentos de evangelización se apoyaron en las fuerzas disuasorias españolas que no fueron del todo pacíficas, sino que se usó el uso de la fuerza para poder amedrentar a los indios que los españoles consideraban herejes, Dussel (1983) también lo menciona en la siguiente cita y citando también él, las palabras del Inca Garcilaso de la Vega refiriéndose a Vicente Valverde:

La acción primera misional en el Perú estuvo mezclada con la lucha interna de los mismos conquistadores, los partidos pizarristas y almagristas, y con una violencia que tiñe de rojo la misma evangelización. Se dice, según versión del Inca Garcilaso, que el mismo Vicente Valverde enfrentó al Inca «requiriéndolo»:

... y si los negare (a los evangelios), sávetes que serás apremiado con guerra a fuego y sangre ... y te constiñiremos con la espada a que (dejando tu falsa religión), que quieras que no quieras, recibas nuestra fe católica y pagues tributos a nuestro emperador¹⁰⁷.

Todo esto en la batalla de Cajamarca ante Atahualpa. (p. 318-319).

Muestra de la importancia de la evangelización en el virreinato del Perú son los edictos promulgados en los “Concilios Limenses”, donde se define los modelos de evangelización que se van a tomar con los indígenas, y estos le dan mayor importancia al tema escatológico por hacer sentir al hombre indígena temor hacia la condenación y el castigo eterno que ellos pagaran por creer en sus ídolos ancestrales y rechazar a Jesucristo, también se determinó evangelizar a los indígenas en los idiomas nativos como el quechua y el aymara, y muchas formas católicas se modificaron para hacerse más aceptadas por los indígenas surgiendo de ese modo el sincretismo entre el catolicismo y la cosmovisión ancestral andina.

La evangelización fue de todos los procesos de la conquista y colonización la misión más difícil que tuvieron los europeos en el nuevo mundo, porque encontraron una civilización muy espiritual y arraigada en su pasado ancestral al

cual ni los cañones ni los arcabuces ni los latigazos ni la peste podían llegar a matar, pero si la idea de la condenación al castigo en el fuego eterno del infierno, pero aun así fue tan difícil que los curas católicos tuvieron que adaptar las formas católicas a las andinas para así lograr su objetivo de evangelizar.

Para los españoles era una obligación, también necesidad y urgencia extirpar las creencias del pueblo indígena para lograr su dominación y amansamiento, de esta forma quisieron destruir la espiritualidad ancestral del hombre andino, pero estos resistieron a esta imposición de forma soterrada.

Durante el proceso de evangelización se nombraron varios curas para el adoctrinamiento de indígenas en la fe cristiana, pero uno de ellos el fraile Francisco de Ávila párroco de la iglesia de Huarochirí, quien denunció que los feligreses indígenas seguían adorando a sus deidades ancestrales pese a que ya estaban bautizados, por esto se le conoció con el apodo de “descubridor de idolatrías” y fue primero en desencadenar una campaña de extirpación; sobre esto Gareis (2004) nos menciona en su artículo titulado “Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)” lo siguiente:

Poco después de dar la alarma, en 1610, Ávila fue nombrado como el primer juez extirpador de idolatrías por el arzobispo de Lima. En adición a Ávila, otros extirpadores fueron nombrados en los años siguientes y la extirpación de idolatrías pronto quedó institucionalizada en el arzobispado de Lima, y varias campañas siguieron en el transcurso del siglo XVII. Durante las mismas fueron condenadas miles de personas, destruida gran cantidad de representaciones de deidades andinas —llamados “ídolos” por los extirpadores— e incineradas parafernalia y momias de los antepasados. (p. 264)

Por otro lado, Cohen Suarez (2013) en su artículo llamado “Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru” dice lo siguiente sobre las pinturas murales como instrumentos de evangelización:

Los murales pintados en las paredes de las parroquias sirvieron como importantes herramientas en la evangelización de los nativos de los Andes durante el periodo colonial. Las representaciones de las imágenes doctrinales más importantes facilitaron la transmisión del cristianismo a través de un lenguaje visual didáctico. Era costumbre para los padres utilizar estos murales y pinturas con el fin de enfatizar sus sermones con la ayuda de estas impactantes imágenes que demostraban el destino de los justos y los condenados (Mujica Pinilla 2006), por consiguiente, se capitalizó la transmisión de conocimiento de manera oral y visual entre el pueblo andino. (p. 368)

Prueba de esto es la capitulación de Toledo donde los reyes de España entregan como misión a muchos eclesiásticos la labor de evangelizar las nuevas tierras conquistadas, también en 1610 el nombramiento, de Francisco de Ávila, cura doctrinero de Huarochirí, como el extirpador de idolatrías, documentos de esta época señalan que se ejecutó a personas, se destruyó diferentes representaciones de ídolos andinos, entre otros actos represivos.

Los desatinos cometidos por los españoles no tuvieron medida con su accionar para extirpar lo que ellos consideraban idolatría, no solo con asesinar a los indios o con someterlos a trabajos inhumanos, si no también tuvieron la intención de destruir todos los vestigios culturales-artísticos, destruyendo así la identidad de un pueblo que sufrió una de las más grandes humillaciones de la historia de la humanidad, con esto, la evangelización de los pobladores de los andes se iniciaba, resaltándose en el presente documento la manera de evangelización mediante las obras de arte.

1.2. Antecedentes de la investigación

1.2.1. Internacional

A) Lic. Reiko Yamada (2016) - Yamaguchi Análisis comparativo de las sirenas Talladas, en la Arquitectura Barroco-Mestizo de las ciudades de Potosí, Sucre y las Misiones de Chiquitos.

El arte indígena andino ha sido objeto de estudio en diversas manifestaciones artísticas que fusionan elementos estéticos autóctonos con influencias de la cultura española, especialmente durante el periodo del manierismo. Una investigación relevante en este contexto es la tesis "Análisis Comparativo de las Sirenas Talladas en la Arquitectura Barroco-Mestizo de las Ciudades de Potosí, Sucre y las Misiones de Chiquitos". Esta tesis, desarrollada por [Nombre del autor] y defendida en [Año], aborda de manera exhaustiva el análisis y estudio comparativo de las sirenas talladas en edificaciones religiosas de sitios declarados como Patrimonio de la Humanidad en Bolivia.

Los objetivos de esta tesis incluyen la identificación y análisis detallado de materiales, técnicas, ubicación, contexto, dimensiones y características iconográficas de las sirenas talladas en la arquitectura barroco-mestizo de Potosí, Sucre y las Misiones de Chiquitos.

Mediante el método del análisis y estudio comparativo constituyen el método principal empleado en la investigación, permitiendo una evaluación rigurosa de las sirenas talladas en diferentes contextos geográficos y culturales. Este enfoque metodológico posibilita la identificación de patrones, diferencias y similitudes entre las representaciones encontradas en los sitios estudiados y permite una comprensión profunda de la presencia y significado de estas representaciones en el contexto andino.

Las conclusiones de la tesis resaltan la importancia de las sirenas talladas como elementos significativos en la arquitectura barroco-mestizo de Potosí, Sucre y las Misiones de Chiquitos. Se destaca la diversidad de materiales, técnicas y

características iconográficas presentes en estas representaciones, así como su relevancia en el contexto histórico y cultural de la región andina. Asimismo, se evidencia la continuidad de tradiciones ancestrales y la influencia de la religiosidad popular en la reinterpretación de motivos mitológicos europeos.

B) Lic. Sofía Irene Velarde Cruz (2008) - El Arte Mestizo de la Nueva España

El objetivo central de este trabajo fue proponer la categoría de "Mestizo" para caracterizar algunas obras artísticas con rasgos muy particulares que surgieron durante la época colonial en México. Para argumentar esta propuesta, se plantearon diversas interrogantes sobre los procesos históricos y artísticos en el México prehispánico y en Europa Occidental. Estas interrogantes incluían la medida en que ciertas obras podían considerarse cristianas tras incorporar múltiples connotaciones religiosas indígenas, y el grado en que la religiosidad indígena pudo conservarse en obras muy distintas al arte mesoamericano. También se cuestionó por qué, dentro de la lógica del pensamiento indígena, se continuó insertando símbolos prehispánicos en piezas cristianas para preservar vestigios de su religión.

El método utilizado fue mediante una investigación histórica y el análisis de fuentes primarias y secundarias, se exploraron las razones por las cuales el término "Mestizo" es adecuado para designar una parte del arte de la Nueva España. Se examinó cómo la cultura náhuatl, heredera de los pueblos mesoamericanos, rescató y resguardó diversas concepciones cosmogónicas. Esta cultura desarrolló una concepción estética sobre su arte, basada en la experiencia de los toltecas y otras culturas prehispánicas. La conquista española provocó una fusión cultural y racial que se reflejó en el arte novohispano, el cual conserva importantes reminiscencias simbólicas tanto de la cultura indígena como de la española.

Las conclusiones a las que el autor llegó fueron que, el arte novohispano presentó un estilo diferente al español y al indígena mesoamericano, que conserva características importantes de ambos. Se consultaron estudios previos sobre el arte europeo occidental y el indígena mesoamericano, encontrando una gran incompreensión hacia este último por parte de algunos académicos del siglo XX, quienes lo calificaron de monstruoso y repulsivo. Sin embargo, se observaron

también apreciaciones positivas de algunos europeos que compararon favorablemente el trabajo artístico indígena con el europeo.

La investigación mostró que el rechazo al arte indígena no se basaba en diferencias estéticas, sino en su valor sagrado y cultural, percibido como demoníaco por los españoles. Se concluyó que, contrario a lo que se había afirmado, indígenas y españoles tuvieron un encuentro a través del arte, lo cual permitió a los frailes utilizar la habilidad de los artistas indígenas en la creación de obras cristianas, incorporando sutilmente elementos prehispánicos.

El término "Tequitqui", propuesto por José Moreno Villa, y "Indocristiano", propuesto por Constantino Reyes Valerio, fueron considerados insuficientes para describir el arte novohispano con participación indígena. Por ello, se propuso el término "Mestizo", que refleja mejor la mezcla de elementos culturales de ambas civilizaciones. Se argumentó que este término es adecuado, ya que los modelos cristianos incorporaron símbolos prehispánicos, transformando tanto su iconografía como su contenido.

La investigación destacó la importancia de analizar exhaustivamente las manifestaciones del arte mestizo, para entender cómo los indígenas conservaron aspectos de su cosmovisión a través del arte colonial. Este arte, predominantemente religioso, sigue cumpliendo su propósito en el culto cristiano, reflejando la mezcla de creencias hispanas e indígenas en la cultura mexicana actual.

Finalmente, se enfatizó la necesidad de estudiar el arte del México antiguo en su contexto original, sin compararlo con los cánones europeos, y de reflexionar sobre el concepto moderno de arte para incluir manifestaciones de todas las culturas y épocas. El arte mestizo de la Nueva España constituye un reflejo de la cultura mexicana, con una diversidad de estilos que deben ser reconocidos y valorados en su justa medida.

1.2.2. Nacional

A) Mónica Solórzano Gonzales (2019) - El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía, usos y tejedores

La tesis de Mónica Solórzano Gonzales, titulada "El arte del tapiz andino colonial: Técnica, iconografía, usos y tejedores", tiene como objetivo general investigar el desarrollo, la técnica, la iconografía, los usos y los tejedores del tapiz andino colonial. Entre los objetivos específicos se incluyen el análisis de la iconografía híbrida y los motivos decorativos de los tapices coloniales, el estudio de la manufactura tradicional andina y sus adaptaciones en el contexto colonial, la investigación de los usos y funciones de los tapices andinos en la sociedad colonial, y la identificación y caracterización de los tejedores de tapices coloniales, especialmente los Cumbicamayocs.

Para alcanzar estos objetivos, Solórzano Gonzales emplea una combinación de métodos que incluyen el análisis iconográfico, evaluando los motivos decorativos y simbólicos presentes en los tapices; el estudio técnico, que examina en detalle las técnicas de tejido y los materiales utilizados; la investigación histórica, utilizando fuentes documentales, crónicas históricas y registros museográficos para contextualizar los tapices; y el estudio comparativo, que compara los tapices andinos con textiles europeos y otras formas de arte colonial para identificar influencias y adaptaciones.

La muestra de la investigación se compone principalmente de tapices del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) y otras colecciones relevantes. También se incluyen fuentes documentales como crónicas históricas y documentos de la época colonial que mencionan o describen los tapices y a sus tejedores.

Entre las principales conclusiones de la tesis, se destaca que los tapices andinos coloniales muestran una fusión de elementos decorativos andinos y europeos, reflejando la adaptación cultural y artística durante la colonia. Además, se mantuvieron muchas técnicas tradicionales andinas en la producción de tapices,

aunque se incorporaron materiales y métodos europeos. Los tapices tenían usos ceremoniales, religiosos y decorativos en la sociedad colonial, y a menudo eran encargados por órdenes religiosas y la nobleza incaica. Los tejedores de tapices coloniales, conocidos como cumbicamayocs, continuaron una tradición textil ancestral y eran altamente valorados por su habilidad y conocimiento técnico. Finalmente, se observa que, aunque hubo una clara continuidad de las tradiciones textiles andinas, también se registraron cambios significativos debido a la influencia y demandas del entorno colonial.

B) Carla Viviana Maranguello (2021) - Los elementos naturales y su vínculo con prácticas culturales andinas en las iglesias jesuíticas de Chucuito colonial (S. XVII-XVIII)

La tesis de Maranguello tiene como objetivo principal poner de relieve la importancia de los elementos naturales y sus vínculos con prácticas culturales andinas en las iglesias de Chucuito colonial, considerando la ornamentación arquitectónica y la ubicación de las iglesias, junto con las fuentes doctrinales y la intervención de los jesuitas.

El método de Maranguello incluye un enfoque interdisciplinario que combina teoría e historia del arte con antropología, arqueología, etnohistoria y etnobiología. Utiliza conceptos como agencia y animismo andino para analizar la capacidad de adaptación de elementos exógenos por los agentes indígenas.

La muestra abarca tanto fuentes documentales históricas como estudios etnobiológicos, centrándose en la iconografía de la ornamentación arquitectónica de las iglesias de Chucuito y la participación de artífices indígenas en su construcción y decoración.

Maranguello concluye que la iconografía de las iglesias de Chucuito refleja una interacción compleja entre los jesuitas y las comunidades indígenas. La inclusión de motivos vegetales y animales locales en la ornamentación arquitectónica fue

resultado de la colaboración entre los misioneros y los artesanos indígenas, mostrando una adaptación de la cultura andina a los nuevos contextos coloniales.

1.2.3. Locales

Ligia Abigail Bravo Paredes (2015): "La colonización del imaginario indígena: Una interpretación del arte mural de la Iglesia de San Juan de Huaru"

El objetivo general de esta investigación fue describir y analizar el contexto histórico en el que fueron elaboradas las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaru sobre la temática de las postrimerías. Los objetivos específicos incluyeron conocer y comprender el uso de estas pinturas en la colonización del imaginario colectivo de la población indígena del siglo XIX y analizar el mensaje transmitido por estas obras desde una perspectiva antropológica, histórica y simbólica.

Para establecer el contexto histórico, se realizó una investigación histórica y etnohistórica mediante el análisis de crónicas, textos académicos y especializados. Además, se emplearon técnicas de observación y documentación, incluyendo la fotografía y la libreta de observación, para estudiar las pinturas murales. Se utilizó un enfoque metodológico iconológico y semiótico para interpretar las obras.

La muestra consistió en seis pinturas murales sobre las postrimerías ubicadas en la Iglesia de San Juan de Huaru, seleccionadas por su relevancia en evidenciar la colonización del imaginario indígena.

La investigación concluyó que las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaru fueron utilizadas como un mecanismo de dominación para colonizar el imaginario indígena. A través de un análisis iconológico y semiótico, se demostró que estas obras transmitían valores y principios que perpetuaban la condición de dominación de la población indígena, jugando un papel crucial en la evangelización y el control social en el contexto colonial.

Corolarios preliminares

Los rasgos artísticos indígenas en el arte colonial andino del siglo XVII se exploran meticulosamente mediante la observación para capturar su singularidad y el reflejo de la cosmovisión andina en contraposición con la occidental. A través de una revisión exhaustiva de la literatura histórica, se evidencia cómo el arte pictórico religioso cristiano se convirtió en una herramienta esencial para la difusión de la cultura europea en el Perú colonial, contribuyendo al desarrollo de un estilo artístico distintivo conocido como "Arte colonial Andino".

El Marco Teórico, estructurado en las dimensiones artística, signica y contextual, subraya la importancia de un análisis fenomenológico para comprender la relación simbólica entre el arte, la cultura y la sociedad en el contexto del arte colonial andino. La trascendencia de los temas cristianos, promovida por la cultura española, refleja una intencionalidad orientada hacia lo divino, mientras que los artistas indígenas, anclados en su inmanencia ancestral, proyectan una intencionalidad ligada a sus orígenes y experiencias vitales. Esta dualidad de intenciones da lugar a una manifestación artística singular, visible en los murales de Andahuaylillas, donde la interacción entre lo trascendente y lo inmanente se convierte en un campo de experiencia para el espectador. A través de la revisión bibliográfica y las entrevistas, se profundiza en la forma en que estas obras permiten una experiencia estética y simbólica en la que la esencia cultural de ambas tradiciones se refleja y se vive desde la percepción subjetiva.

Existe una notable carencia de estudios que aborden de manera profunda el papel de los artistas indígenas en la creación de obras de arte durante el siglo XVII. La contribución de estos artistas a la producción artística colonial, particularmente en la interpretación y adaptación de elementos estéticos indígenas, ha sido notablemente subestimada y poco explorada en la literatura académica, como se profundizarán en las entrevistas. Esta brecha en la investigación no solo limita nuestra comprensión de la diversidad de influencias culturales y estilísticas en el arte colonial andino, sino también el impacto de la colaboración intercultural en la producción artística de la época, justificando la relevancia del presente estudio.

CAPITULO II

METODOLOGÍA

La presente investigación se enfoca en la identificación y explicación de los elementos que componen el arte indígena andino presentes en los murales del Camino al cielo y el camino al infierno, ubicados en el templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Cusco - Perú. Estos murales, realizados a principios del siglo XVII por el artista manierista Luis de Riaño, sirven como objeto de estudio para indagar en la fusión del arte indígena y el manierismo español en el contexto virreinal peruano.

Se aborda la tarea de identificar las características distintivas del manierismo español llegado al Perú durante la época virreinal. La investigación implica la comparación de los atributos artísticos indígenas con los del manierismo español presentes en los murales, así como la interpretación del significado y la importancia de la amalgama de estas dos vertientes.

La recolección de datos para este estudio se lleva a cabo principalmente a través de observación directa, entrevistas semiestructuradas y revisión bibliográfica. Las unidades de análisis se han categorizado en estética del arte indígena y manierismo español, permitiendo la explicación detallada de las características principales observadas en los murales.

La pregunta central de investigación se centra en los rasgos del arte indígena observando su estética, significado y el contexto dado en la época, que se manifiestan en el mural de Riaño. La respuesta a esta pregunta permitirá concluir hasta qué punto se han alcanzado los objetivos establecidos y cuáles son las implicancias de la fusión del arte indígena y el manierismo español en este contexto específico.

2.1. Alcances de la investigación: Tipo y nivel

La presente investigación se clasifica como una tesis de tipo científica humana y social. El objetivo central de esta tesis consiste en analizar, comprender y explicar la presencia de rasgos artísticos indígenas en el manierismo español del siglo XVII, con un alcance interpretativo, siendo el objeto de estudio los Murales del camino al cielo y camino al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas.

La investigación es de orientación cualitativa, según Juan Luis Álvarez en su ensayo titulado “La investigación cualitativa” hace referencia a este tipo de investigación de la siguiente forma “El método cualitativo puede ser visto como un término que cubre una serie de métodos y técnicas con valor interpretativo que pretende describir, analizar, descodificar, traducir y sintetizar el significado, de hechos que se suscitan más o menos de manera natural. Posee un enfoque interpretativo naturalista hacia su objeto de estudio, por lo que estudia la realidad en su contexto natural, interpretando y analizando el sentido de los fenómenos de acuerdo con los significados que tiene para las personas involucradas”. (Álvarez y otros, 2014). En línea con la perspectiva de Alejandro Caballero Romero, quien destaca la importancia del nivel explicativo en la investigación “Es explicativa. Porque trasciende o supera los niveles exploratorios y descriptivos que usa para llegar al nivel explicativo, ya que, además de responder a la pregunta ¿cómo es la realidad? = Descripción, trata de responder a la pregunta ¿por qué es así la realidad que se investiga?”. (Caballero Romero, 2011, pág. 254).

2.2. Técnicas, instrumentos y materiales de verificación

2.2.1. Técnicas

Las técnicas utilizadas en esta investigación son:

- Observación
- Entrevista estructurada y semiestructurada
- Recolección bibliográfica

2.2.2. Instrumentos

Los instrumentos que fueron utilizados son:

Instrumentos de recolección de datos:

- Guía de Observación
- Ficha de observación
- Registro anecdótico
- Diario de campo
- Consentimiento y transcripción de entrevista

Instrumentos de análisis de datos:

- Matrices de análisis Icono-Simbólico
- Análisis estético
- Análisis pragmático
- Análisis paradigmático
- Totalidades estructurales
- Valoración social

2.3. Cuadro de coherencias

El cuadro de coherencia sirve para encuadrar las variables o unidades de análisis: la estética en el arte indígena y el manierismo español del siglo XVII. Cada variable se desglosa en indicadores específicos para evaluar, como los estilos artísticos, colores, simbología y roles sociales asociados. Las técnicas e instrumentos utilizados incluyen observación directa, análisis documental y entrevistas semiestructuradas. Los ítems de los instrumentos detallan aspectos particulares que se analizarán en cada variable. Este enfoque proporciona un marco para comprender y comparar las características estéticas y culturales de ambas expresiones artísticas.

Tabla 3 Cuadro de coherencias

Variables	Indicadores y sub indicadores	Técnicas e instrumentos	Ítems de Instrumentos
Variable I: Estética en el indígena	Síntesis del arte pre hispánico	Técnica: • Observación, • Revisión bibliográfica. • Entrevista Instrumento: • Tabla de análisis icono-simbólico, • Tabla de análisis artístico • Paradigmático, • Cuestionario	
	• Arte pre inca		1
	• Arte incaico		2
	Formas pre hispánicas		
	• Estilización		3
	• Diseños geométricos y simétricos		4
	• Simbólico		5
• Colores	6		
Variable II: Manierismo español del siglo XVII	Síntesis del arte europeo del medioevo y el renacimiento	Técnicas: • Análisis documental. • Entrevista semiestructurada. Instrumentos: • Cuestionario	
	• Arte Medieval		7
	• Arte Renacentista		8
	Expresiones espontaneas y extravagantes		
	• Estilización		9
	• Colores artificiales		10
	Expansionista		
• Universal	11		

2.4. Validación de instrumentos

Los instrumentos fueron validados por los siguientes especialistas:

Tabla 4 Validación de expertos

Expertos	Instrumentos	Especialidad	Calificación	Ítems
Dr. Enrique León Maristany	<ul style="list-style-type: none"> Instrumento de valoración Icono – simbólico Instrumento de valoración estética Instrumento de valoración pragmática Instrumento de valoración paradigmática Instrumento de valoración social del artista 	<ul style="list-style-type: none"> Semiótica Estética Social-estructural 	<ul style="list-style-type: none"> Aplicable 	1
Dr. Olger Gutiérrez Aguilar	<ul style="list-style-type: none"> Guía de observación Registro anecdótico Ficha de observación Guion de entrevista Diario de campo 	Investigación: <ul style="list-style-type: none"> Técnica de la entrevista 	<ul style="list-style-type: none"> Bueno 	2

	<ul style="list-style-type: none"> • Consentimiento informado para participantes de investigación • Transcripción de la entrevista 			
Dr. Yemy Alemán Achata	<ul style="list-style-type: none"> • Guía de observación • Registro anecdótico • Ficha de observación • Guion de entrevista • Diario de campo • Consentimiento informado para participantes de investigación • Transcripción de la entrevista 	Investigación: <ul style="list-style-type: none"> • Técnica de la entrevista 	<ul style="list-style-type: none"> • Bueno 	3

Esta tabla presenta tres expertos con diferentes especialidades y enfoques. El Dr. Enrique León Maristany utiliza varios instrumentos específicos para evaluar aspectos semióticos, estéticos, pragmáticos, paradigmáticos y sociales del arte, calificada de aplicable. Por otro lado, los Dr. Olger Gutiérrez Aguilar y Dr. Yemy Alemán Achata comparten instrumentos y se centran en la investigación que se basa en la técnica de la entrevistas estructurada y semiestructurada, con calificaciones "Bueno".

2.5. Unidad de estudio

“Los dos murales del camino al cielo y al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas”

2.6. Desarrollo y recolección de datos

El desarrollo de la presente tesis se debe fundamentalmente a tres fuentes técnicas (observación, revisión bibliografía, entrevista semiestructurada), como sustractores de la información a utilizar para la investigación sobre los rasgos del arte indígena en el mural de Luis de Riaño.

2.6.1. Estrategias de recolección de datos

2.6.1.1. Técnicas

- **Revisión bibliográfica**

Esta revisión se inicia con una exploración exhaustiva del manierismo. Textos especializados como “El Manierismo, el arte después de la perfección” del Instituto

Nacional de bellas Artes Del Museo Nacional de San Carlos de México, fueron fundamentales para comprender las características estilísticas distintivas de este periodo en la península ibérica y su posterior manifestación en las colonias americanas. La revisión se adentró en el análisis de la paleta de colores, las técnicas pictóricas y la iconografía manierista, estableciendo así un sólido marco teórico para contextualizar la fusión artística que se llevó a cabo en los murales andinos del siglo XVII.

La segunda fase de la revisión bibliográfica se enfocó en obras especializadas que abordan la estética en el arte indígena en el contexto colonial, con énfasis en el siglo XVII. Autores como Teresa Gisbert y Jorge Flores Ochoa proporcionaron una perspectiva esencial sobre los rasgos estéticos propios de las comunidades indígenas durante este periodo crucial. Este análisis permitió identificar cómo los artistas indígenas y mestizos incorporaron elementos culturales autóctonos en su producción artística, estableciendo un puente entre las tradiciones locales y las influencias estilísticas europeas.

La revisión bibliográfica contribuye como fuente para la síntesis de los hallazgos sobre el manierismo español y la estética del arte indígena del siglo XVII. Literatura que aborda el mestizaje cultural, la iconografía religiosa en América colonial y la interacción entre diferentes corrientes estilísticas en el arte virreinal. Autores como José de Lavalle y Alfredo Hinojosa Gálvez contribuyeron a esclarecer cómo estas dos corrientes estilísticas convergieron en los murales del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas.

La revisión bibliográfica se sumerge también en el contexto histórico y social de la época colonial en el siglo XVII. Obras clave como “Historias de las indias” de Bartolomé de las Casas y “Historia general de la Iglesia en América latina” de Enrique Dussel fueron fundamentales para trazar la expansión española en América Latina, la convergencia de diversas culturas y la transformación social que caracterizó este periodo. Permitted establecer el marco histórico que influyó en la producción artística en Andahuaylillas, considerando factores como la evangelización, las dinámicas interculturales y el impacto sociopolítico de la colonia en el Virreinato del Perú.

También se enfocó en textos que abordan específicamente el contexto andino del siglo XVII. Autores como José de la Riva Agüero y Osma y Elizabeth Kuon Arce son

cruciales para comprender la compleja intersección de culturas en la región andina durante este periodo. Se analizan las estructuras sociales, las prácticas religiosas indígenas y los procesos de sincretismo cultural, destacando cómo estas dinámicas influyeron en la producción artística, específicamente en la fusión de la estética del arte indígena y el manierismo español en los murales de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas.

- **Observación**

La observación como técnica de investigación constituye fuente de información primaria, en interacción directa con el objeto de estudio, referenciando las características técnicas, detalles pictóricos y la disposición espacial de los murales; proporciona una base para comprender la ejecución de la obra artística y la recepción visual de los espectadores. La técnica de observación permite la identificación meticulosa de rasgos estilísticos, examinar la paleta de colores utilizada y la apreciación de la complejidad técnica inherente a la fusión de la estética del arte indígena y el manierismo español. Además, la observación detenida será crucial para captar matices simbólicos y narrativos presentes en la obra, enriqueciendo la investigación con captaciones valiosas sobre el significado cultural y espiritual de los murales.

- **Entrevista estructurada y semiestructurada**

Se realizó una entrevista semiestructurada con especialistas competentes en forma de conversatorio, de esa forma el especialista podía acotar y reforzar con algunos temas relacionados a la entrevista, este método permitió una interacción flexible.

El propósito de las entrevistas semiestructuradas, es capturar datos calificables, bajo una perspectivas objetivas y subjetivas contextualizadas, a fin de obtener información detallada sobre experiencias individuales y enriquecer la comprensión global de la temática a partir de la perspectiva de los especialistas.

2.6.1.2. Instrumentos

- **Instrumento de valoración icono-simbólica**

Este instrumento, dividido en observación e introspección, permite analizar los elementos visuales de manera detallada, desde íconos hasta símbolos, e interpretar los significados. Se podrá establecer un análisis enriquecido de la estética indígena presente en los murales, respaldando tus conclusiones con la literatura existente.

Este instrumento permitirá no solo explorar la obra de arte de manera signíca, sino también comprender la resonancia personal y cultural que estos elementos pueden tener, contribuyendo así a una comprensión más completa de la fusión entre la estética indígena y el manierismo español en el contexto específico de los murales en Andahuaylillas.

- **Instrumento de valoración artística**

Este instrumento ofrece un marco analítico detallado. Inicia proporcionando el título y código de identificación de la obra. Luego, estructura tu análisis en tres dimensiones: la creativa, la compositiva y la de contenidos. Evalúa aspectos como género, categoría, técnica, proporción, equilibrio, perspectiva, color y contenido conceptual. Este enfoque sistemático permite un examen profundo de cómo la estética del arte indígena y el manierismo español se entrelazan en los murales, profundizando en elementos visuales y estructurales para obtener una comprensión completa de su impacto estético. Además, respalda tus evaluaciones con referencias a la literatura pertinente para fortalecer la base teórica de tu investigación.

Proporcionará un análisis estructurado de los murales desde una perspectiva artística. Este enfoque ayudará a revelar cómo los elementos visuales contribuyen a la complejidad y riqueza estética de los murales en el contexto de la estética indígena y el manierismo español.

- **Análisis pragmático**

Aborda la "Categoría de Análisis", el "Contexto Social y Político", la "Recepción y Uso del Arte" y "Características de la Producción Artística", enfocándose en entender cómo estos elementos se contextualizan y afectan la creación y percepción de los

murales. Inicia identificando el "Contexto Social y Político" que rodea la producción de los murales, examinando influencias históricas, culturales y políticas. Luego, explora la "Recepción y Uso del Arte" investigando cómo la comunidad local o visitantes interactúan con los murales y qué significado atribuyen a estas representaciones artísticas.

Profundiza en las "Características de la Producción Artística", analizando aspectos pragmáticos como la técnica empleada, el estilo visual y la intención del artista al crear los murales del "Camino al Cielo y Camino al Infierno". Esta metodología pragmática permite comprender de manera integral el papel de los murales en el contexto social, político y cultural de Andahuaylillas, contribuyendo así a una interpretación más profunda y contextualizada.

- **Análisis paradigmático**

Identifica y explora el paradigma que subyace en la creación de los murales. Examina las "Ideas Articuladas" y los "Elementos que Tienen Entre Sí Algo en Común" presentes en la obra. Investiga cómo el autor ha desarrollado y conectado estas ideas para crear una narrativa visual coherente en los murales. Al emplear este instrumento, busca comprender el paradigma subyacente que guía la concepción y ejecución de los murales, revelando la cohesión conceptual y temática que une los elementos artísticos. Además, identifica al autor responsable de la obra y examina cómo su perspectiva y estilo individual contribuyen a la articulación del paradigma en los murales del "Camino al Cielo y Camino al Infierno".

Este enfoque paradigmático proporcionará una comprensión más profunda de la intencionalidad artística y la conexión conceptual detrás de los murales, enriqueciendo tu investigación sobre la estética indígena y el manierismo español en este contexto específico.

- **Valoración social**

Proporciona un enfoque detallado para analizar los murales del Templo de Andahuaylillas, centrándose en la persona detrás de la obra y su contexto. Identifica el nombre del artista y sus obras, luego explora los componentes personales, como el temperamento, carácter, actitud y formación académica, para comprender cómo estos aspectos influyen en la expresión artística. A nivel social, examina las ideologías,

influencias políticas y otros factores culturales que podrían haber dado forma a los murales. Este instrumento permite una comprensión más completa de la interacción entre la vida del artista y la creación artística, enriqueciendo la interpretación de la estética indígena y el manierismo español en el contexto de Andahuaylillas.

En esencia, el análisis se centra en la personalidad del artista, su formación y las importancias sociales, políticas e ideológicas que convergen para dar vida a los murales. Este enfoque integral contribuye a una apreciación más profunda de la obra, destacando las complejidades individuales y sociales que influyen en la expresión artística en este contexto específico.

- **Guía de Observación**

Proporciona un marco estructurado para analizar los murales del Templo de Andahuaylillas. Inicia completando detalles clave como el proyecto, observador, lugar y situación. Establece claramente el objetivo de la observación para orientar el análisis. Las instrucciones numeradas sirven como pautas para una observación sistemática.

La guía se divide en temas y preguntas, organizando la observación en áreas específicas de interés. A través de preguntas detalladas, aborda aspectos cruciales relacionados con la estética indígena y el manierismo español en los murales, como la composición, uso del color, simbolismo cultural y técnicas artísticas. Esta guía facilita una exploración exhaustiva de los elementos visuales y conceptuales presentes en los murales, promoviendo una comprensión integral de su significado y contexto estético.

- **Ficha de observación**

Proporciona una estructura organizada para recopilar información relevante sobre el entrevistado en el contexto de los murales del Templo de Andahuaylillas. Los campos proporcionan detalles esenciales, incluyendo el nombre y apellidos iniciales, domicilio, número de teléfono, edad cronológica, centro laboral y disponibilidad para la entrevista.

La información detallada permitirá establecer un contacto efectivo con el entrevistado y garantizar una entrevista bien planificada. Al registrar la fecha y hora de la cita, la ficha asegura una coordinación eficiente. Esta herramienta facilita la

recopilación de datos clave para contextualizar las respuestas del entrevistado A en relación con los murales, contribuyendo así a un análisis más completo de la influencia cultural y estética en el proyecto de investigación.

- **Registro anecdótico**

Proporciona un método estructurado para capturar observaciones específicas en el entorno del Templo de Andahuaylillas, centrándose en incidentes y su interpretación. Completa la información básica, como el nombre del templo, el mural específico, la fecha, el lugar y el observador.

En la sección de incidentes, documenta detalladamente las observaciones específicas o eventos notables relacionados con los murales. Luego, en la sección de interpretación, analiza y reflexiona sobre el significado o impacto potencial de cada incidente en el contexto de la investigación.

- **Diario de campo**

Proporciona una estructura organizativa para registrar detalles cruciales durante la investigación sobre los murales del Templo de Andahuaylillas. Incluye campos esenciales como el título de la investigación, fecha y tiempo de la entrevista, accesibilidad, participantes y entrevistadores. La firma del entrevistador agrega una capa adicional de autenticidad al diario de campo.

- **Consentimiento y transcripción de entrevista**

Establece claramente los términos y objetivos de la investigación en curso sobre el arte peruano. El participante es informado sobre la naturaleza del estudio, la duración de su participación y la confidencialidad de la información proporcionada durante las entrevistas. La ficha de consentimiento destaca que la participación es voluntaria y que el participante puede retirarse en cualquier momento sin consecuencias perjudiciales.

La sección de la transcripción de la entrevista presenta un formato claro con indicaciones para el entrevistador y el entrevistado. La ficha de consentimiento, al incluir la firma del participante y la fecha, proporciona una documentación formal de su aceptación voluntaria para participar en la investigación.

2.7. *Análisis de datos (véase Anexos)*

Como arreglo de la información recopilada se ha hecho uso de herramientas informáticas que han servido para realizar una consolidación según los criterios particulares y autónomos que tiene las obras de arte.

2.7.1. **Compendios metodológicos de las unidades de análisis**

- **Exploración Bibliográfica**

La estética indígena en Perú se caracteriza por la fusión de técnicas europeas con iconografía y símbolos andinos, evidenciando deidades, seres mitológicos, conexión con la naturaleza, espiritualidad y elementos sociales. Este estilo se distingue por su colorido y simbolismo cromático, así como por patrones decorativos y una estilización exagerada. Por otro lado, el manierismo español del siglo XVII se refleja en murales mediante composiciones complejas y asimétricas, efectos luminosos y colores intensos, transmitiendo mensajes teológicos y morales. La comparación entre ambas estéticas muestra diferencias en su inspiración y motivación, aunque comparten el uso de colores brillantes. La fusión de estas dos influencias en los murales representa un encuentro cultural durante la época colonial, enriqueciendo la interpretación artística y dejando un legado duradero en las civilizaciones andinas, marcado por la imposición de la cultura y religión españolas en el Perú.

- **Observación directa**

Los murales constituyen un notable ejemplo de la fusión entre la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII, mostrando una expresión artística que trasciende las dicotomías culturales. Reflejan la conexión profunda con la cultura y tradiciones locales a través de imágenes icónicas y la representación de elementos naturales y seres ideales. La fusión de la simbología indígena con la tradición católica durante la época colonial resalta el vínculo entre humanos y naturaleza, evidenciada en símbolos como el agua, el fuego y las montañas. La paleta cromática comunica conceptos claves de la cosmovisión andina, mientras que los elementos decorativos y el estilo artístico reflejan la resistencia indígena y la influencia prehispánica, fusionando colores cromáticos y formas antropomorfas con elementos del manierismo

español. Además, los murales exhiben una compleja composición asimétrica y una estilización exagerada propia del manierismo, junto con una técnica que fusiona métodos y materiales de ambas culturas. Esta fusión estilística y cultural, lejos de ser conflictiva, representa un testimonio histórico y una fuente de enriquecimiento cultural, demostrando la posibilidad de coexistencia y creación de algo positivo a pesar de las diferencias. Los murales, además de su significado simbólico profundo, han dejado una huella duradera en la cultura indígena y española, influyendo en el desarrollo del arte colonial regional y sirviendo como testamento visual de la dinámica cultural y religiosa de la época colonial en Perú.

- **Entrevista semiestructurada**

La estética indígena, analizada desde diversos enfoques, revela una compleja interacción entre influencias europeas y la búsqueda de una identidad arraigada en lo local. Se destaca la presencia de símbolos camuflados que reflejan la fusión de elementos andinos, como agua, cielo, fuego y aire, resaltando la conexión con la cosmovisión andina. Se identifica una evolución histórica en la aceptación de expresiones prehispánicas, especialmente durante el surgimiento del barroco andino en el siglo XVIII, donde se fusionan lo incaico y lo colonial, transmitiendo discursos profundos a través de símbolos ocultos. El uso del color, influenciado por artistas peninsulares e indígenas, refleja una diversidad étnica y plantea interrogantes sobre su simbología. La estilización exagerada del manierismo español del siglo XVII se refleja en los murales de Andahuaylillas, evidenciando un choque estético entre lo europeo y lo indígena. La resistencia cultural andina se manifiesta en la iconografía, donde se fusionan elementos indígenas y europeos como una forma de resistencia. Sin embargo, persisten tensiones entre las imposiciones estilísticas europeas y la expresión auténtica de la identidad andina, marcando una compleja interacción cultural en el contexto colonial.

2.8. Recursos

Los recursos son propios del investigador

2.9. Criterios para el Manejo de los Resultados

El manejo de resultados en la investigación de los murales de Andahuaylillas se centra en la gestión y presentación eficaz de los hallazgos y conclusiones. Estos se basan en objetivos específicos codificados para organizar el estudio. Se ha llevado a cabo una selección minuciosa de datos relevantes mediante un proceso analítico de los principios y fundamentos artísticos, utilizando un sistema de ideas interrelacionadas para obtener significados coherentes. Además, se han recopilado elementos contextuales para situar los resultados en las dimensiones históricas y culturales correspondientes, contribuyendo así a su validez y fiabilidad.



CAPITULO III

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Los resultados de la investigación se presentan por la combinación de métodos que incluyen una exhaustiva exploración bibliográfica, la meticulosa observación de los elementos visuales en los murales y la realización de entrevistas a expertos en arte e historia del arte. La elección de estas metodologías se sustenta en la necesidad de abordar de manera integral la relación entre la estética en el arte indígena y el manierismo español, considerando tanto las influencias históricas como las voces contemporáneas de la esfera artística involucrada.

Los resultados obtenidos de la recolección de datos y los análisis son los siguientes:

3.1. Resultados

3.1.1. Identificación de elementos de la cultura indígena en los murales

- **Iconografía indígena presente en el paisaje andino, con énfasis en elementos naturales.**

La iconografía indígena en el paisaje andino se ha incorporado mediante una representación visual mesurada. La utilización de elementos naturales, como árboles de la Queñoa, plantas con forma elipsoidales como la coca, la copaiba, la willca, personajes, la montaña del mural del camino al cielo se asemeja al Ausangate,

La iconografía indígena de elementos artificiales, en el aspecto arquitectónico vemos que en el castillo celestial la base de su muro tiene características de mampostería inca imperial de perfecto alineado, armas como porras de golpeo para las guerras y de tajo como la degolladora para las ceremonias, objetos como el aríbalo y los ponchos.

Muestras:



Ilustración 1 Árbol de la Queñoa:

El árbol de Queñoa nativa de los Andes crece a más de 4000 msnm, estos árboles crecen cerca de las Huacas y de los Apus tutelares, por lo cual es considerado por los pobladores andinos un árbol sagrado.

Ilustración 2 Representación del árbol de la Queñoa en el mural del tímpano:

Es la representación del árbol altoandino en el mural del tímpano de la puerta de entrada y se encuentra una a cada lado de la imagen de Jesucristo como una referencia de que este árbol no ha perdido su importancia y está próximo a las deidades.





Ilustración 4 Representación de plantas autóctonas:

Plantas de la zona andina representadas en el mural, estas plantas autóctonas generan un ambiente y naturaleza más propio de la localidad.

Ilustración 3 Plantas de la zona andina:

Las plantas representadas en el paisaje natural de los murales corresponden a una serie de plantas medicinales y sagradas, está la presencia del Molle como de la Coca, la Muña y la Copaiba, las cuales sirven para curar distintas dolencias corporales o espirituales.





Ilustración 6 Montaña sagrada:

Representa un Apu sagrado, un señor protector tutelar, al cual los pobladores autóctonos le veneran por sus atributos y bondades, llama la atención que este se encuentra al lado del palacio de estilo renacentista que representa el cielo o paraíso donde descansan las almas de los justos como una referencia a que para el hombre andino su cielo es estar junto a sus deidades ancestrales.

Ilustración 5 Apu Ausangate:

Es uno de los más importantes del Vilcanota, es un nevado que se encuentra una altura de 6,384 msnm, venerados desde tiempos prehispánicos, está ubicado en el distrito de Ocongate de la provincia de Quispicanchis, a la cual también pertenece el distrito de Andahuaylillas, entonces tiene mucho sentido que los habitantes de Andahuaylillas también le rindiera culto a ese Apu sagrado y decidieran representarlo en el mural.





Ilustración 8 Aribalo:

Objeto tradicional donde envasa la chicha o bebida sagrada de los Incas, en el mundo andino representan el gozo de compartir con los demás pobladores las festividades y días festivos.

Ilustración 7 Aribalo prehispánico:

Aribalo de cerámica con una decoración de formas zoomorfas, geométricas y líneas escalonadas, con una serie cromática que van desde colores cremas hasta sienas muy oscuro, característico en el arte andino.



- **Iconos-Simbólicos del mundo prehispánico que tienen un significado de ideales y se manifiestan como expresión de la estética indígena**

Los principales iconos simbólicos son el agua que se ubica en toda la parte central como fondo del mural y el fuego que se ubica en la parte superior izquierda en la construcción infernal, en el caso del agua no solo tiene una concepción de la Mama cocha que representa el mar, los lagos, los ríos y todas las fuentes de agua, sino también, al mar celestial ubicado en el Hanan Pacha lugar donde se originó el universo, el fuego que corresponde al Sol, el mundo espiritual, la energía vital purificada que permite la enlazamiento con el cielo, en busca de energía en forma de luz y calor.

La incorporación de iconos-simbólicos busca evidenciar y transmitir la herencia cultural de las comunidades indígenas en forma de resistencia para mantener viva la memoria colectiva de las antiguas civilizaciones prehispánicas.

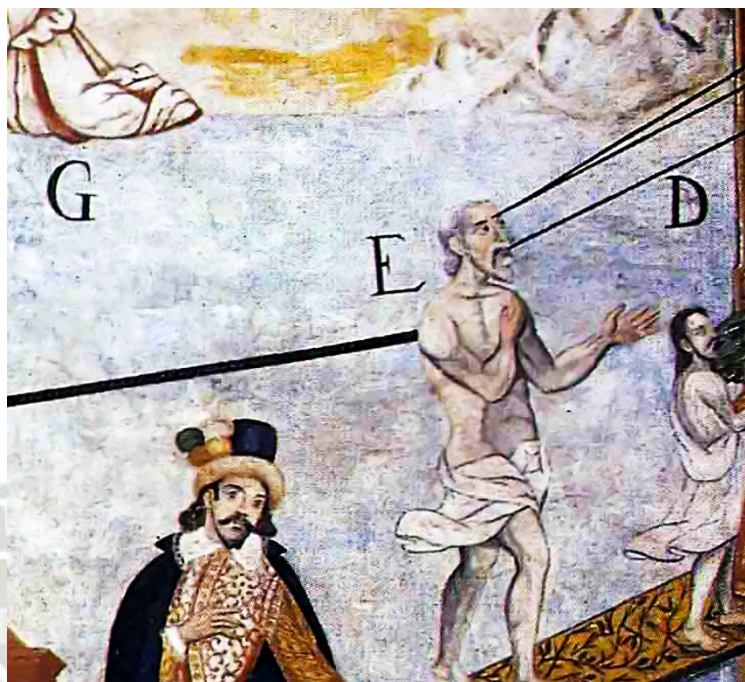


Ilustración 9 Fuego:

El fuego que simboliza la transformación para las culturas prehispánicas, la iluminación, la fuerza vital.

Ilustración 10 Agua:

El agua que representa a la Mama Cocha y todas las fuentes del agua y al mar cósmico.



- **Elementos agrícolas de los Andes y la Amazonia.**

La inclusión de elementos agrícolas propios de los Andes y la Amazonia, como tubérculos oca, papa, y frutas pacaes, lúcuma, piña, papayela, tuna que son propios de la zona y que están junto con productos llegados de Europa como la pera, el plátano, uva, se convierte en una expresión visual de los sentimientos arraigados en la conexión con la tierra (Pachamama) y la vida agrícola del hombre andino.

La elección de manifestar sentimientos indígenas a través de la adaptación de la composición original responde a la necesidad de representar discretamente la realidad cultural y emocional de las comunidades indígenas. Al hacerlo, se busca no solo embellecer la obra, sino también transmitir las creencias, las vivencias y los sentimientos profundos asociados con la vida agrícola en los Andes y la Amazonia.

Muestra:

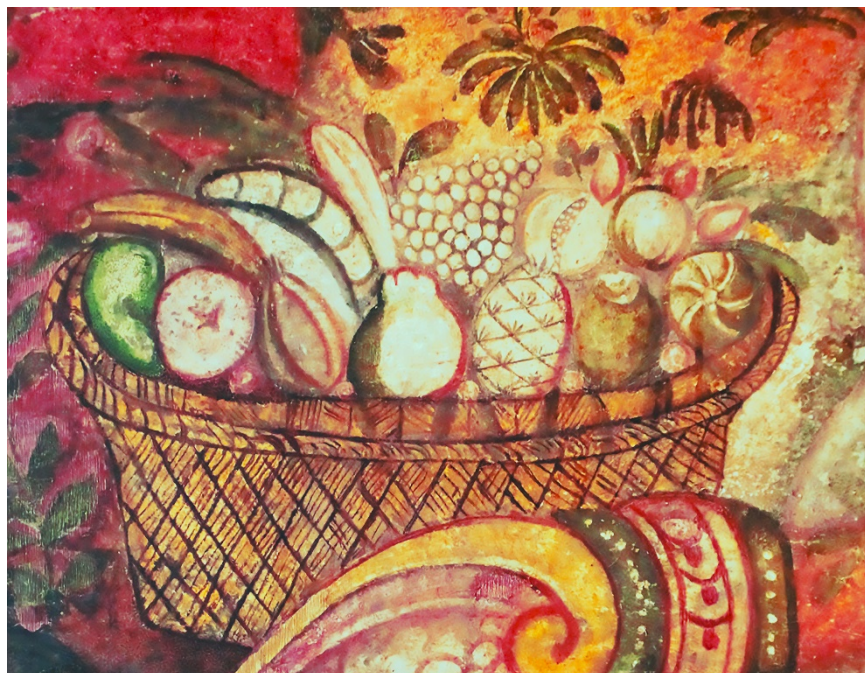


Ilustración 11 Cesto con frutos:

La canasta con productos agrícolas andinos y amazónicos pintada en el mural y que no aparece en el grabado de H. Wierix.

Ilustración 12 Productos agrícolas andinos:

Productos andinos conteniendo tubérculos y vegetales de origen andino, muestra la conexión del hombre andino con su vivencia agrícola.



3.1.2. Características del manierismo español y su influencia en los murales

- **Uso de perspectiva y luz**

Los murales de Andahuaylillas se destacan por su estilo manierista, aunque difieren en el uso de perspectiva y luz en comparación con otras obras del mismo periodo. En lugar de mostrar profundidad y emotividad, presentan una superposición de planos y una luminosidad más tenue, similar a las obras de El Bosco. Mientras que el manierismo busca influir en la experiencia perceptiva del espectador mediante técnicas como la perspectiva diagonal y el juego de luces y sombras, en los murales de Andahuaylillas esta influencia es menos evidente y se centra más en la estética visual.




Esta técnica no solo se trata de una elección estilística, sino que se convierte en un medio narrativo y expresivo. La distorsión de la perspectiva y el uso dramático de la luz simbolizan la complejidad de los temas teológicos y morales presentes en los murales. La experiencia visual se intensifica, invitando al espectador a sumergirse emocionalmente en la dualidad moral representada.

- **Dualidad y simetría entre cielo e infierno como complejidad única**

Los murales de Andahuaylillas logran representar la dualidad entre el cielo y el infierno a través de una disposición visual que busca un contraste temático único. La simetría equilibra las representaciones del bien y del mal, reflejando la coexistencia de fuerzas opuestas y proporcionando una narrativa teológica dual y emocional. Desafía al espectador a reflexionar sobre las dos sendas que tiene que elegir, la ancha y placentera pero que lleva la perdición o la angosta y tortuosa que lleva a la salvación.

Muestra:

Tabla 5 Los tres espacios del mural

Muestra		
La dualidad se expresa en la forma como están dispuestos.		
		
<p>El camino al infierno que muestra el lado del mal de los placeres y la condena hacia el sufrimiento eterno.</p>	<p>La puerta que es divisoria de los dos murales pero que en su timpano contiene la primeras escenas según las leyendas escritas</p>	<p>El camino hacia el cielo que es angosto y tortuoso que es el lado del bien y que lleva hacia la salvacion eterna.</p>

- **Utilización de contrastes entre tonos vibrantes y oscuros para generar una atmósfera dramática y emocional**

En los murales de Andahuaylillas, se destaca el uso de colores vibrantes y brillantes, especialmente en las escenas del camino al infierno, buscando resaltar la emotividad de las representaciones de condenación. La selección cuidadosa de tonos oscuros y claros contribuye a crear una atmósfera dramática que enfatiza la narrativa teológica. Estos colores intensos transmiten la emotividad de los temas religiosos, mientras que los efectos luminosos refuerzan la sensación de lo divino. Los artistas manieristas buscan provocar respuestas emocionales en el observador mediante la

elección de colores y efectos visuales impactantes, haciendo que la experiencia espiritual sea más accesible y conmovedora.

- **Influencia de la escuela europea: Medoro y su discípulo Luis de Riaño**

La integración de la escuela europea en los murales de Andahuaylillas destaca la influencia de Angelino Medoro, caracterizada por su estilo manierista. Esta asimilación consciente de técnicas y elementos visuales complejos evidencia un diálogo cultural entre el arte europeo y el contexto andino, resaltando la emotividad y la complejidad narrativa. La influencia de Medoro a través de Riaño representa una convergencia visual entre dos mundos, fusionando la tradición indígena con las tendencias europeas y creando una narrativa visual única. Este proceso no solo busca enriquecer la expresión artística local, sino también establecer conexiones significativas con corrientes artísticas globales, trascendiendo barreras culturales y enriqueciendo la tradición local con nuevas perspectivas.

- **Estilización exagerada sutil en los murales de Andahuaylillas**

La estilización exagerada en los murales de Andahuaylillas se presenta de manera sutil a través de una representación cuidadosa de figuras y formas, donde la complejidad se integra con moderación. Este enfoque busca una fusión armoniosa de elementos manieristas europeos con el contexto andino, resultando en una expresión artística única. La integración de elementos autóctonos, aunque discreta, refleja la identidad de los artistas indígenas que colaboraron en los murales. Esta fusión permite la coexistencia de estilos contrastantes sin perder la temática principal.

La manifestación menos evidente de la estilización exagerada implica una combinación suave de estilos clásicos europeos con elementos estéticos indígenas, resultando en una expresión artística más inclusiva y enriquecedora. Esta aproximación refleja una búsqueda de armonía entre la influencia extranjera y la preservación de la identidad cultural local, resultando en una expresión artística más orgánica y fluida.

Muestra:

Tabla 6 Diferencias entre el manierismo clásico y los murales

Diferencia entre el manierismo de los murales y de otras obras		
		
<p>Los murales muestran formas más sutiles que las del manierismo convencional, esto muestra el momento de transición artística del renacimiento a este estilo menos académico.</p>	<p>El manierismo europeo muestra figuras más estilísticas exageradas tanto en los elementos naturales del paisaje como en los personajes.</p>	<p>En el jardín de las delicias del Bosco se denota un estilo estético más sutil, propio del renacimiento temprano, esto indica que el mural de Riaño se ha plasmado más tendido hacia este estilo más clásico pero influenciado con la nueva tendencia del manierismo.</p>

3.1.3. Comparación entre el arte indígena y manierismo español en murales

- **Relaciones comparativas entre estética indígena y manierismo español.**

Se refleja en la síntesis de formas, colores y simbolismos, creando un lenguaje visual que muestra la coexistencia de dos estilos estéticos representando la resistencia de los artistas indígenas para expresar su ideología ancestral dentro de una composición artística europea, buscando la supervivencia y adaptación cultural mediante el arte.

Cuadro de relaciones comparativas:

Tabla 7 Relaciones comparativas

CATEGORÍAS	MANIERISMO	ESTÉTICA INDÍGENA
Período	Inicio 1520 hasta finales del siglo XVI	3000 a.c, hasta 1540 d.c.
Soporte	Lienzos y muros	Muros, cerámicas y tejidos
Técnica	Temple al huevo, Frescos, Oleos	Pigmentos naturales
Ubicación	Europa	América de sur
Representación	Vírgenes, ángeles, santos, Jesucristo	Deidades ancestrales, animales sagrados, elementos de la naturaleza, seres mitológicos.
Estilo		
Composición	Asimétricas, compleja	Simétricas, simplificadas
Temática	Religiosa católica	Mítica andina
Contenido	Irracional. emocional, fantasioso	Espiritualidad, cotidianidad
Imágenes	Imágenes religiosas sobre pasajes bíblicos, mostrando una fuerte manifestación emocional en sus formas, colores y tonos.	Imágenes de la vida cotidiana, de mitos, de historias, mitos y tradiciones.
Color	Colores brillantes, fuertes e intensos, artificiosos	Colores ocres, terrosos, intensos
Formas	Alargadas, torcidas, estilizadas	Abstractas, geometrizadas, estilizadas
Función	Evangelizadora	Razones políticas, sociales y religiosas

- **Manifestación de la estética del arte indígena en las líneas escalonadas y líneas espirales**

Se manifiesta en formas percibidas en elementos como gradas, Estos elementos se fusionan con la composición detallada y estilizada del Manierismo español. Las líneas espirales y los símbolos naturales aportan capas de significado cultural, espiritual y político, contribuyendo a la diversidad y complejidad de la obra final.

Muestra:



Ilustración 14 Graderías:

Se aprecia tanto en el mural del camino al cielo y al infierno que en los comienzos de cada uno de éstos hay graderías, éstas traen a la mente los signos escalonados que existen en la iconografía andina.

Ilustración 13 Formas escalonadas:

Presentes en las diferentes manifestaciones artísticas de diferentes culturas prehispanicas, ya sean telares murales o cerámicos, hacen referencia a la Chakana o cruz escalonada.

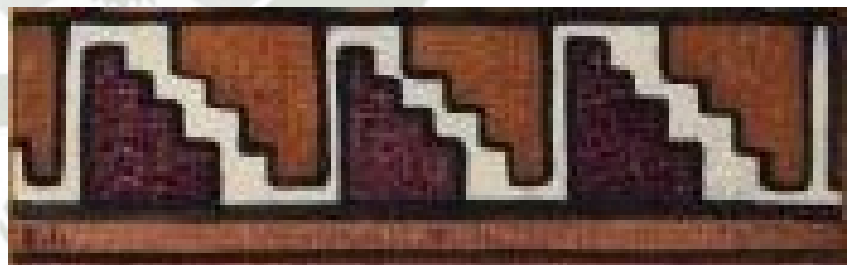




Ilustración 16 Humo en forma de espiral:

El humo formando espirales al subir al cielo, detalle que no se denota en el grabado de Wierix, llama la atención que las formas del humo reales tampoco son en espiral.

Ilustración 15 Formas espirales en la cultura Nazca:

Estas formas espirales son muy comunes en el arte prehispánico, muy utilizadas, simbolizan los siglos de la vida, el equilibrio la armonía, la energía cósmica.



Ampliando más sobre los signos escalonados tomando como referencia la Chakana, se interpreta como la conexión de entre los tres mundos de la cosmovisión andina el Hanan Pacha, el kay Pacha y el Uku pacha, también se asocia con la dualidad de la vida y la muerte, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, entre otros principios fundamentales, también es considerada una guía espiritual que representa el camino hacia la iluminación y la sabiduría. Esto se puede apreciar en la temática del mural, el Cielo, El infierno y el mundo terrenal.

Haciendo una relación comparativa tenemos:

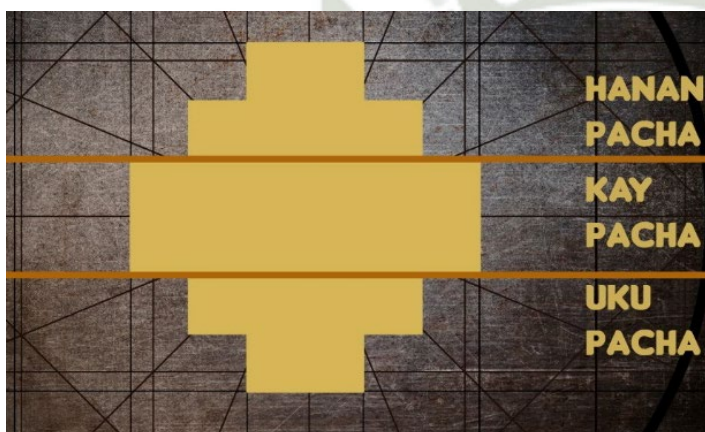


Ilustración 17 Chakana y los tres mundos andinos:

Tres mundos interconectados: Hanan Pacha, el celestial, asociado con lo divino y espiritual; Kay Pacha, el terrenal, donde habita la humanidad y la naturaleza en armonía; y Uku Pacha, el subterráneo, símbolo de lo desconocido y la regeneración. Estos mundos representan los aspectos espirituales, físicos y subconscientes de la existencia

Tabla 8 Comparación de los tres mundos andinos con los tres destinos post mortem según el cristianismo

Hanan Pacha (Mundo de arriba, celestial)	Cielo
Kay Pacha (Mundo terrenal)	Tierra
Uku Pacha (Mundo de abajo, subterráneo)	Infierno



Ilustración 18 Detalles de las graderías de los inicios de los caminos:

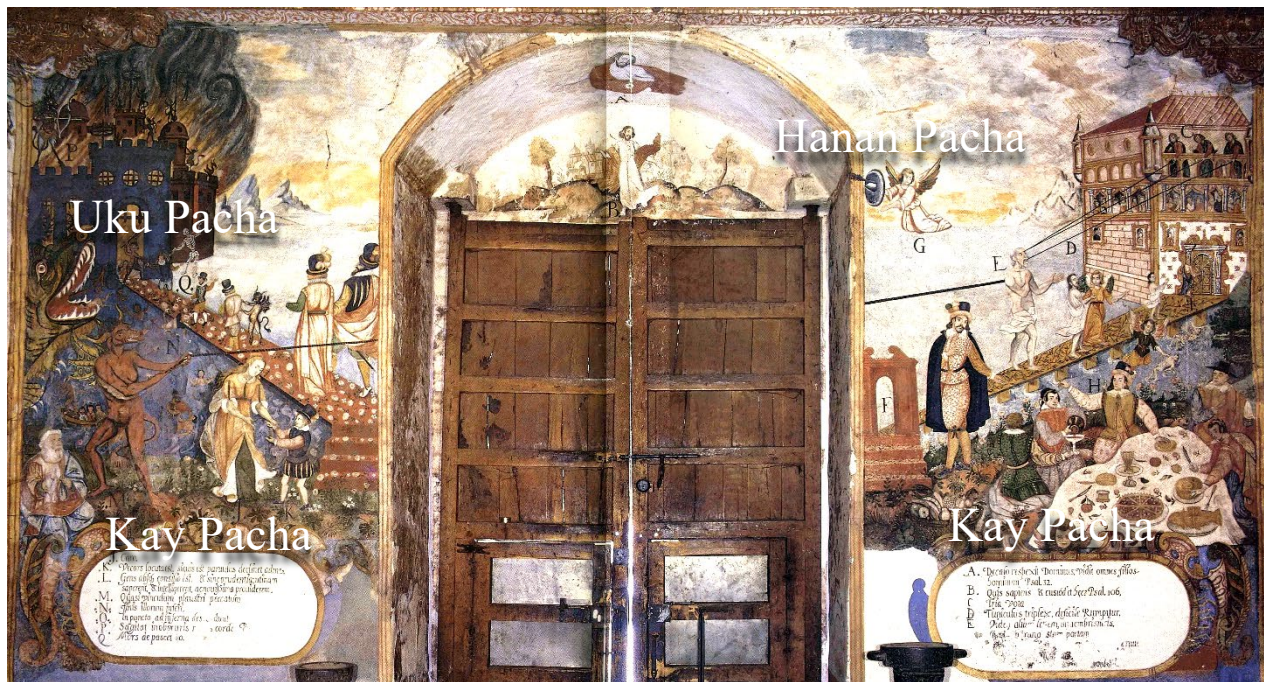
En el detalle se observa las formas escalonadas de las graderías, este es semejante a las graderías de la Chakana, en cual indica que sube hacia el camino del cielo y la otra desciende hacia el infierno.

Ilustración 19 Detalles de las gradas del grabado de Wierix:

En el detalle del grabado de Wierix no se aprecia estas formas escalonadas, dando a entender que este detalle no era importante para el grabador flamenco.



Ilustración 20 Los tres mundos andinos en el mural del camino al cielo y al infierno del templo de Andahuaylillas



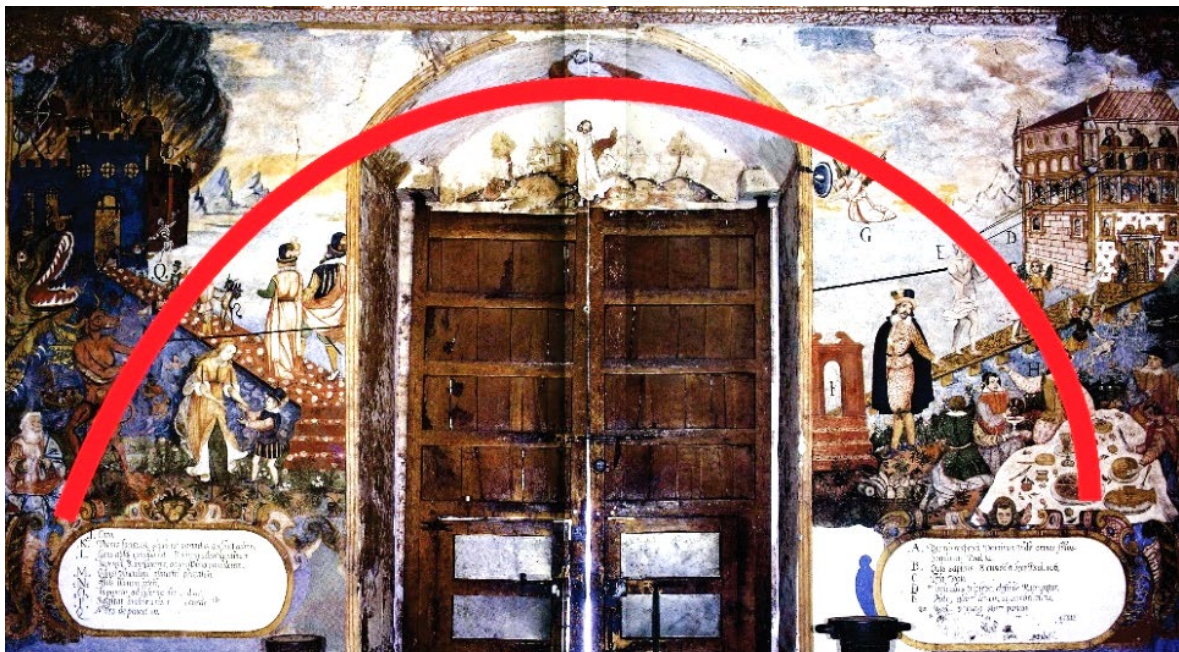
En esta última ilustración se aprecia como los tres mundos andinos están plasmados en el mural de una forma representativa que los artistas indígenas no tenían problemas de identificarse de esta concepción espiritual.

- **Composición en forma de arco y elementos manieristas.**

La composición en forma de arco y la inclusión de elementos manieristas se logran mediante la disposición visual de los elementos en una estructura arqueada, aprovechando los muros del tímpano y el intradós de la puerta, así como los muros laterales donde se encuentran los murales del cielo y el infierno. Esta elección sigue una estética común en la tradición artística europea y busca ofrecer una estructura visual única. Esta adaptación consciente de la estética europea en un contexto evangelizador busca transmitir mensajes teológicos y morales de manera elaborada y emocional. La forma arqueada puede simbolizar conexiones entre lo divino y lo terrenal, mientras que la complejidad manierista busca expresar emociones y espiritualidad. En conjunto, estas elecciones estilísticas buscan una síntesis armoniosa entre la tradición local y las influencias artísticas europeas.

Muestra:

Ilustración 21 Composición en forma de Arco



- **Mensajes teológicos y morales a través del camino al Cielo y al Infierno.**

La transmisión de mensajes teológicos y morales a través de la representación del camino al Cielo y al Infierno se logra mediante la utilización de elementos visuales que simbolizan dualidades éticas y espirituales. La disposición de los caminos, los colores asociados y la representación de figuras específicas contribuyen a la narrativa moral y teológica, comunicando lecciones éticas y espirituales a través de la representación visual. Esta elección busca no solo decorar el espacio sino también evangelizar, transmitiendo valores fundamentales cristianos y reflejando la preocupación por la moralidad y la espiritualidad. En consecuencia, contribuye a la profundidad y significado de los murales, enriqueciendo la experiencia espiritual y moral del espectador.

Ilustración 22 Mensajes teológicos en los murales que devienen del grabado de Wierix



Los mensajes teológicos se denotan en la temática que está contenida por la composición, el mural al ser una adaptación de un grabado flamenco como el de H. Wierix surgió de una transposición temática religiosa basada en pasaje bíblicos que son señalado por letras y leyendas escritas en la parte inferior de la obra, manteniendo así el carácter evangelizador propuesto.

3.1.4. Significado de la fusión del arte indígena y el manierismo en murales

- **Conexión profunda con la naturaleza y espiritualidad en la estética del arte indígena**

La conexión profunda entre la naturaleza y la espiritualidad en la estética indígena se refleja en los murales del Templo de Andahuaylillas a través de representaciones botánicas arbórea y frutícola oriundas, cargados de significado simbólico. Los colores vibrantes y formas orgánicas, contribuyen a crear una experiencia visual que resuena con la riqueza espiritual de la cosmovisión indígena. Esta conexión simboliza la continuidad y resiliencia cultural frente a la dominación colonial, transmitiendo la importancia de preservar la identidad cultural y espiritual. La preservación de esta conexión en el arte indígena es un acto de resistencia y afirmación cultural, reafirmando una visión del mundo arraigada en la armonía con la naturaleza, y recordando que, a pesar de las adversidades, la cosmovisión indígena persiste y se expresa a través del arte como un bastión de identidad y espiritualidad.

- **Dualidad estética transformada en expresión cultural enriquecedora**

Los murales del Templo de Andahuaylillas fusionan elementos estilísticos indígenas y manieristas españoles, creando una expresión artística compleja que va más allá de la dicotomía cultural. Esta síntesis estética refleja la capacidad de la cultura indígena para resistir y adaptarse, resultando en una narrativa visual que manifiesta la coexistencia de dos mundos estéticos distintos. Esta fusión enriquecedora va más allá de la supervivencia cultural, buscando afirmar la identidad indígena y demostrando la riqueza de la interacción cultural. Es un acto de resistencia creativa que demuestra el ingenio y la creatividad de la cultura indígena frente a las expectativas impuestas por los colonizadores.

- **Encuentro entre la estética europea y la indígena durante la colonización.**

La fusión visual de estilos y técnicas entre la estética europea y la indígena se manifiesta en los murales del Templo de Andahuaylillas. Elementos como la perspectiva y la ornamentación excesiva se entrelazan con expresiones artísticas indígenas, creando una síntesis única. Este encuentro simboliza la capacidad de los artistas indígenas para asimilar y transformar influencias externas, preservando su esencia distintiva. Es una respuesta a las dinámicas culturales de la época, donde los artistas indígenas adoptan elementos europeos para expresar resistencia y mantener su identidad cultural. Esta fusión es tanto estética como un acto de preservación y adaptación cultural en un contexto de cambio y conflicto.

- **Función evangelizadora de los murales.**

Los murales del Templo de Andahuaylillas cumplen una función evangelizadora al incorporar iconografía cristiana y mensajes teológicos para transmitir la doctrina católica. La disposición de escenas bíblicas y representaciones del camino al Cielo y al Infierno sirven como medio educativo y didáctico para la población indígena, convirtiéndose en herramientas visuales que buscan enseñar, convertir y consolidar la fe cristiana en el contexto de la colonización. Más allá de su función estética, los murales reflejan la convergencia cultural y religiosa, siendo expresiones artísticas al

servicio de la fe católica y contribuyendo así a la misión evangelizadora de la Iglesia en la conversión de la población indígena durante la colonización.

- **Persistencia de resistencia indígena, pero con dominancias católica.**

La coexistencia de elementos culturales indígenas con la iconografía y doctrina católica en los murales del Templo de Andahuaylillas refleja la persistencia de la resistencia indígena frente a la dominación católica durante la colonización. Aunque el dogma cristiano se impuso, los murales incorporan elementos de la cosmovisión indígena, como la representación de la naturaleza, señalando la resistencia y adaptación a la cultura europea. Esta persistencia simboliza la capacidad de resistir la asimilación cultural total, manteniendo parte de la identidad indígena en medio de la imposición externa. La dualidad entre la influencia católica y la resistencia indígena refleja la complejidad de las interacciones culturales durante la colonización, donde los artistas lograron incorporar elementos propios en la obra como un acto de resistencia frente a las fuerzas dominantes que buscaban remodelar completamente la cultura y espiritualidad indígenas. Esta fusión de resistencia y adaptación crea una narrativa visual que captura el momento histórico y contextual de aquella época.

3.1.5. Evidencia y explicación del arte indígena en los murales

a) Aspecto sígnico indígena

- **Iconos indígenas**

Mural del tímpano de la puerta (Divinos)

Los árboles o Mallquis de Queñoa, crecen en altitudes elevadas, aproximadamente a 4500 metros sobre el nivel del mar, en las cercanías de los Apus tutelares. Estos árboles no solo son reconocidos por sus propiedades medicinales, sino que también ocupan un lugar sagrado en la cosmovisión andina.

La referencia a los "Mallquis" se extiende a las momias de los antepasados prehispánicos, veneradas por los pobladores indígenas. Los artistas indígenas que colaboraron con Riaño dotaron a la obra con su espiritualidad al integrar estos

elementos junto a la figura de Jesucristo, estableciendo así un puente simbólico entre lo divino y las raíces ancestrales.

Asimismo, el mural cobra vida con las siluetas cuidadosamente delineadas de otras plantas autóctonas de origen andino como la copaiba, coca, willca, la Muña, reconocidas por sus propiedades curativas en el tratamiento de distintos trastornos, las plantas emergen como símbolos de sanación física. Por otro lado, el Molle, también con propiedades medicinales, se destaca por su capacidad para aliviar el reumatismo y contrarrestar el "mal viento". En esta composición artística, los artistas indígenas han sabiamente posicionado estas plantas cerca de las divinidades representadas. Este gesto no solo rinde homenaje a la dualidad sanadora de Jesucristo, quien aliviaba los males espirituales y corporales de los enfermos y pecadores, sino que también establece un paralelo con el papel de estas plantas en la medicina tradicional andina. La iconografía intrínseca del mural refleja la profunda conexión que los habitantes andinos perciben entre la naturaleza, la espiritualidad y la curación.

Mural del Camino al cielo (Celestiales)

Este mural despliega una serie de elementos que son productos agrícolas andinos, destacando la riqueza y diversidad de la tierra que nutre a los habitantes de la región. Tubérculos como la Oca, la Papa, y frutos como el Pacay, la Chirimoya y la Lúcuma, la piña la tuna, cada fruto y tubérculo retratado en la obra se erige como un testimonio tangible de la estrecha conexión entre los hombres andinos y la madre tierra, personificada como la venerada Pachamama. La presencia de estos productos en la cosecha enfatiza la gratitud y reverencia de la población indígena hacia la naturaleza por los dones recibidos, conformando así una expresión artística que trasciende lo estético para abrazar lo espiritual y lo cultural.

En el corazón de la composición, un aríbalo sostenido por uno de los comensales añade una capa adicional de significado. Este recipiente, con raíces en las culturas prehispánicas, sirvió como portador la bebida sagrada de maíz conocida como Chicha, ofrecida a divinidades como el sol, la tierra y los Apus. El aríbalo simboliza la esencia misma de compartir y celebrar los frutos de la cosecha. Los artistas indígenas representaron este elemento con intención de

inmortalizar en la obra los rituales de comunión y las festividades religiosas del mundo andino.

En un gesto sutil pero significativo, la vestimenta de uno de los comensales agrega un toque de autenticidad cultural al mural. El hombre robusto destaca entre los demás al llevar un poncho andino de tonalidades marrones, contrastando con los ropajes europeos que visten los otros personajes. Este detalle de incorporación de los artistas indígenas revela la importancia que aún tenía la cultura andina en medio de la sociedad colonial. La inclusión del poncho se erige como un elemento de la idiosincrasia andina que perdura y se manifiesta expresiones artísticas de tal época.

Mural del camino al Infierno (infernales)

En el primer plano, emergen las figuras de individuos con marcados rasgos indígenas, cuya presencia denota la representación de almas condenadas por el pecado de la idolatría y la rebeldía contra la fe cristiana. Algunas de estas almas sufren tormentos, mientras que otras son presas del Leviatán, el monstruo marino de la biblia, que representa la condenación eterna.

En la barca, bajo la guía de un demonio que se asemeja a Caronte, el barquero de la mitología griega, se encuentran tres personajes de características mestizas. Estos individuos, producto de la mezcla entre las razas europea e indígena, representan una transición cultural y étnica formando así una nueva casta racial y cultural. La inclusión de estos personajes, no solo reflejaban la realidad sociocultural de la época colonial, sino que también se plasma la influencia y el control ejercido por la iglesia católica sobre la cosmovisión indígena. Esta representación, más que un reflejo fiel de la realidad, era una proyección de la visión eurocéntrica impuesta por los colonizadores, que demonizaban las creencias y prácticas ancestrales de los pueblos indígenas.

Es notable la elección de los ponchos como vestimenta de los personajes mestizos, una clara alusión a la identidad cultural andina. Aunque los mestizos representan la mezcla de dos culturas, su destino final en el mural es el mismo que el de los indígenas: la condenación en el fuego eterno. Esta representación sugiere una visión fatídica sobre el futuro de los pueblos originarios, que, a pesar de llevar

sangre europea, siguen siendo castigados por su arraigada conexión con sus tradiciones y creencias ancestrales.

- **Índices indígenas**

- **Mural del Camino al cielo (Celestiales) y Camino al infierno (infernol)**

Se resaltan la importancia de los colores amarillos dorados en la representación de la deidad, el Sol o "Inti", de la cosmovisión andina. Estos tonos comunican profundamente la conexión espiritual que los artistas indígenas quisieron plasmar. La elección de representar a Inti a través de sus colores, en lugar de un elemento icónico, añade una capa adicional de significado, mostrando una comprensión profunda y respetuosa de las creencias espirituales indígenas. Además, los colores dorados del Sol actúan como una representación simbólica de la influencia constante del Inti en todos los aspectos de la existencia andina, conectando a los feligreses nativos con su ancestralidad espiritual.

- **Símbolos indígenas**

- **Mural del tímpano de la puerta (Divinos)**

- **Conceptuales**

El agua en este mural es un símbolo de la vitalidad y la fertilidad de la tierra, directamente vinculado a la divinidad andina del dios Wiracocha. El agua, en la cosmovisión andina, es la fuente de vida que nutre los campos, permite el crecimiento de los cultivos y asegura la subsistencia de los pobladores. Al incorporarse el agua como un componente central, trasciende la mera representación visual para convertirse en una expresión simbólica de la dependencia del hombre andino de este recurso natural para su sustento y prosperidad.

El cielo, representando el Hanan Pacha, se convierte en el espacio sagrado y atemporal donde residen las deidades supremas del mundo andino. La inclusión de Wiracocha, el Dios sol (Inti), el rayo Illapa y los espíritus de los Apus en este reino espacial subraya la conexión espiritual de la comunidad andina con estas

deidades. El cielo es un portal simbólico que trasciende el espacio terrenal y conecta con el plano divino.

Mural del Camino al cielo (Celestiales)

- Icónicos

La montaña nevada que se destaca en el fondo del paisaje es un símbolo intrínseco de profundo significado para la comunidad andina. Su imponente forma, que se asemeja al sagrado Apu Ausangate, una de las montañas más veneradas en la región de Vilcanota, representa un anclaje a las creencias y prácticas espirituales ancestrales. Los artistas indígenas, al plasmar esta montaña, no solo capturan su majestuosidad visual, sino que también transmiten la conexión continua y reverencia hacia su Apu sagrado.

La montaña, contigua al palacio y en el mural del camino al cielo, refleja la creencia indígena de reunirse con sus deidades de las montañas tras la vida terrenal. El mural sugiere que, para la comunidad andina, la verdadera felicidad está en estar cerca y en comunión con sus montañas sagradas, más que en un concepto celestial católico.

La montaña Ausangate, al ser un elemento clave en este mural, actúa como un recordatorio constante de la fe ancestral arraigada en la relación entre el hombre andino y la naturaleza sagrada que lo rodea. Este simbolismo trasciende lo visual para convertirse en una expresión palpable de la cosmovisión andina, donde la montaña no solo es un elemento visual, sino un vínculo espiritual vital que conecta a la comunidad con sus deidades tutelares.

- Conceptuales

El agua, un elemento recurrente tanto en este mural como en el anterior del tímpano de la puerta, adquiere un papel emblemático y cargado de significado en la composición. Su presencia no solo refleja la destreza artística de los indígenas al plasmar la vitalidad del entorno, sino que también simboliza la conexión profunda entre la vida de la comunidad andina y su deidad creadora, Wiracocha.

Mural del camino al Infierno (infernales)

- Conceptuales

El fuego, emerge como un elemento cargado de significados. En contraste con la interpretación europea que podría asociar el fuego con el tormento del infierno, para los artistas indígenas este elemento adquiere una connotación más positiva, representa la transformación y la energía, vinculándose estrechamente con la vitalidad que emana del dios Inti, la deidad solar venerada en la cosmovisión andina.

En lugar de ser interpretado como un castigo eterno, el fuego en este mural se percibe como un símbolo de la energía vital que fluye a través de la naturaleza y la vida.

La persistencia del agua como elemento clave en este mural refleja una continuidad temática con los dos murales anteriores y subraya su importancia en la cosmovisión andina.

Ilustración 23 Ubicación de cada elemento indígena en los murales



Tabla 9 Codificación e interpretación de los elementos

SEÑAL	ICONO	INTERPRETACION
A	Arboles de Queñoa	Este árbol está representado en el espacio divino de la composición, siendo un elemento natural sagrado para el mundo andino. Tiene una gran significancia al ser colocado junto a figuras igualmente sagradas como Jesucristo y Dios Padre.
B	Apu Ausangate	El nevado más importante del valle del Vilcanota, objeto de gran devoción entre los pobladores andinos, destaca por estar situado junto al palacio que simboliza el cielo o paraíso.
C	Aríbalo	Los recipientes donde se guarda la bebida ancestral andina de maíz, llamada chicha, conllevan el significado de compartir la buena cosecha y la festividad.
D	Cesta con frutos andinos	Estos frutos como el pacay, la lúcuma, la piña y la oca son nativos de los Andes sudamericanos, y representan la actividad agrícola de los pobladores de Andahuaylillas.
E	Graderías (Chakana)	Estos elementos de elevación y descenso expresan la idea del tránsito por los tres mundos andinos: estar en Kay pacha o mundo terrenal y ascender al mundo superior (Hanan Pacha) o descender

		al mundo subterráneo (Uku Pacha).
F	Ponchos	Elementos culturales que representan la textilería típica de la zona andina.
G	Índice del sol	No está representado con un icono visible, sino por el indicativo de color dorado en el fondo del atardecer, el cual simboliza al Inti, la deidad solar de los Incas.
H	Fuego (niña)	El fuego, un elemento natural presente en el infierno como símbolo de castigo eterno, era considerado en el mundo andino como la fuerza vital, la energía y la iluminación.
I	Forma espiral	Es el humo que va tomando estas formas mientras asciende al cielo. En el mundo andino, representan los ciclos de la vida, la armonía y la reunión.

b) Aspecto artístico indígena

• **Fundamentos estéticos para el arte indígena**

Mural del tímpano de la puerta (Divinos)

- **Líneas**

La presencia de líneas ondulantes en los troncos de los árboles y en los montículos de tierra en este mural añade una dimensión de movimiento y fluidez a la composición.

Las líneas escalonadas son la reminiscencia de las "Chakanas" presentes en diversas manifestaciones prehispánicas, como las líneas de Nazca, los murales Mochicas y los diseños de telares Paracas.

El uso de líneas ondeadas en los montículos de tierra refleja una continuidad de este motivo y su importancia en las expresiones artísticas andinas precolombinas. Este diseño, similar a las líneas de Nazca, establece una conexión visual con el arte ancestral, proporcionando un puente cultural entre el pasado y el presente.

- **Formas**

La presencia de fitomorfos en particular, los árboles de Queñoa, que crecen en las zonas altoandinas a elevadas altitudes, se destacan como elementos fitomorfos clave.

Adicionalmente, las plantas oriundas del valle del Vilcanota, la Muña, el Molle, la coca, la Willca, la copaiba, añaden capas de significado y complejidad al contexto estético de la obra. Estas fitomorfos sirven como recordatorios de la profunda conexión entre la naturaleza, la salud y las tradiciones andina.

La elección de destacar estas plantas específicas en el mural no es fortuita. Cada una de ellas aporta una carga simbólica y cultural que enriquece la narrativa visual y estética de la obra. Las fitomorfos comunican la complejidad y la profundidad de la relación entre los hombres andinos y su entorno natural. Al representar estas plantas, los artistas preservan y transmiten conocimientos ancestrales sobre sus usos medicinales y rituales.

- **Color**

La elección de colores opacos y terrosos en este mural revela una cuidadosa consideración estética por parte de los artistas indígenas, quienes se inspiraron en la paleta de la cerámica prehispánica, específicamente de las culturas Wari e Inca. Estos tonos terrosos, como los sienas y los verdes pacay establecen un puente entre la tradición artística ancestral y la expresión contemporánea.

Los sienas, presentes en las superficies de tierra, los troncos de los árboles, son colores que se encuentran comúnmente en la cerámica Wari e

Inca. Estos tonos terrosos resaltan la continuidad de la paleta andina a lo largo del tiempo. Además, los verdes pacay, utilizados en las plantas y el monstruo acuático, añaden vitalidad y frescura al mural, al tiempo que reflejan la riqueza cromática de la cerámica prehispánica.

La presencia de celestes muy blanquecinos, por otro lado, podría ser una referencia a los tonos claros que a menudo se encuentran en la cerámica decorativa de estas culturas. Estos tonos celestes, en el agua y algunas partes del cielo, aportan un contraste visual y simbolizan la conexión entre el mundo celestial y terrenal en la cosmovisión andina.

Mural del Camino al cielo (Celestiales)

- Líneas

El mural exhibe líneas ondulantes y ascendentes presente en la montaña, estas evocan los vestigios artísticos ancestrales. Las ondulaciones recuerdan los diseños hallados en los monolitos Chavín, mientras que las líneas ascendentes traen a la mente la simbología presente en los murales y cerámicas Nazca. Estos elementos dotan a la composición de vitalidad y movimiento, estableciendo un puente estilístico entre la obra contemporánea y las manifestaciones artísticas del pasado.

Desde un punto de vista artístico, la inclusión de estas líneas rectas, ondulantes y ascendentes en el mural no solo enriquece visualmente la obra, sino que también establece un diálogo visual con la herencia artística prehispánica. Al fusionar elementos formales presentes en las culturas Chavín y Nazca, los artistas contemporáneos han logrado crear una narrativa visual que trasciende el tiempo, conectando la obra con las raíces estéticas y culturales de la región andina.

- Formas

La presencia de formas naturales en el mural, particularmente en la representación de la montaña sagrada, añade una dimensión estética significativa al conjunto de la obra. Las formas naturales, en este caso, están asociadas a la montaña Ausangate, un Apu sagrado en la cosmovisión andina. La elección de representar esta montaña no solo sugiere una conexión con la geografía sagrada de la región, sino que también establece un lazo estético y simbólico con la espiritualidad andina.

Además, la inclusión de formas fitomorfas en los productos agrícolas andinos, como la Oca, el Pacay, las Lúcumas y Chirimoyas, refleja la riqueza de la biodiversidad de la región y su importancia en la vida cotidiana y espiritual de los habitantes andinos. Estos elementos fitomorfos, presentes en una canasta al costado de la escena de los comensales, no solo aportan a la estética general del mural, sino que también comunican la conexión intrínseca entre la naturaleza y la vida de la comunidad.

La representación de formas naturales y fitomorfas contribuye a la creación de una armonía visual que incorpora elementos esenciales de la cosmovisión andina. La cuidadosa disposición de estos elementos dentro de la composición fortalece la narrativa estética del mural al fusionar la representación artística con la conexión espiritual, resaltando la interdependencia entre la naturaleza y la cultura andina.

- Color

La elección de colores para el mural demuestra el apego hacia la tradición de la paleta andina, específicamente en la cerámica prehispánica como la Wari, la Inca, telares Paracas y murales de culturas antiguas como la Moche. Estos colores, caracterizados por tonos terrosos y ocre, muestran una conexión con las paletas utilizadas en el arte prehispánico del Perú. El uso de esta gama cromática evoca la continuidad cultural andina en la época colonial.

La presencia de colores apastelados y muy blanquecinos en el mural añade una capa de suavidad y luminosidad a la composición contrastando con

los tonos más terrosos y opacos. Estos colores más claros son la representación de la luminosidad del lugar, la santidad y la purificación de los pecados. Esta gama de colores y tonos guía la atención del espectador hacia detalles específicos y contribuyendo a la narrativa visual general, esta combinación de colores una armonía cromática que se alinea con las tradiciones artísticas andinas.



Ilustración 24 Detalle del cromatismo en el mural del camino a cielo:

La serie cromática vista en este fragmento de la obra presenta colores que van desde cremas hacia los amarillos ocres y sienas tostados, también la presencia del verde pacay oscuro y el rojo indio y azules derivados del índigo, muy característicos en los objetos artísticos del arte prehispánico.



Ilustración 25 Chuspa Inca:

De la misma forma esta prenda textil presenta, una gama cromática muy similar, resaltando los cremas y sienas que también se encuentran en el mural.

*Ilustración 26 Quero de la cultura
Paracas:*

Este vaso ceremonial presenta una gama cromática que es similar a los que se encuentra en el mural del camino al cielo, cremas, amarillos ocres, verdes pacay, rojo indio, teniendo también tonalidades similares.



Mural del camino al Infierno (infernales)

- Líneas

Se perciben líneas ondulantes y terminan en espiral, muchas de las diferentes obras del arte prehispánico tienen este tipo de líneas, en el castillo se muestran en el humo que sale de él, porque son ondulantes y terminan en espiral, como las máscaras de la cultura Chimú que representan al Dios sol, la cola del monito de Nazca.

- Formas

La morfología humana de los personajes indígenas ubicados en planos secundarios, exhibe una simplicidad y planitud, rasgos que reflejan la estilización presente en las expresiones artísticas ancestrales de la región andina.

La morfología humana simplificada sugiere la fusión de la estética europea con la tradición artística andina. Este enfoque estilizado en los personajes secundarios refuerza la presencia de un lenguaje visual compartido entre los murales y las expresiones artísticas prehispánicas.

- Color

Los rojos indios y cinabrios desplegados en el puente ancho, colmado de flores en el camino al infierno se vinculan con la paleta cromática empleada en el arte prehispánico. Este color ampliamente utilizado en telares, cerámicas y murales de culturas como Paracas y Nazca evoca la sangre símbolo de la energía y vitalidad de los seres humanos. En el contexto del puente floral, esta gama de rojos refuerza la idea de una simbiosis entre la vida y la muerte, elementos fundamentales en la cosmovisión andina.

El cielo al fondo del paisaje se encuentra el sol, representado a través de del color amarillo ocre, se representa a esta deidad usando el amarillo como indicativo de su presencia, conectando las capas más profundas del mural con la espiritualidad y la relación sagrada con el entorno natural.

En el castillo del camino al infierno, el amarillo ocre asignado al fuego refleja una dualidad intrínseca en la cosmovisión prehispánica, donde el fuego representa la transformación y la energía utilizado también en el arte prehispánico para representar a la deidad, el Inti.

El verde pacay, presente en las plantas de origen andino, el verde representa la naturaleza en el arte prehispánico, y fue usado también para el personaje bíblico del Leviatán. Este color es recurrente en telares y cerámicas prehispánicas, vincula al hombre andino con su entorno geográfico.

Por último, se denota colores sienas en las superficies de tierra y los cuerpos de los demonios, este color presente en diversas manifestaciones prehispánicas como telares, cerámicas, murales y escudos, se asocia con la tierra y la fertilidad.

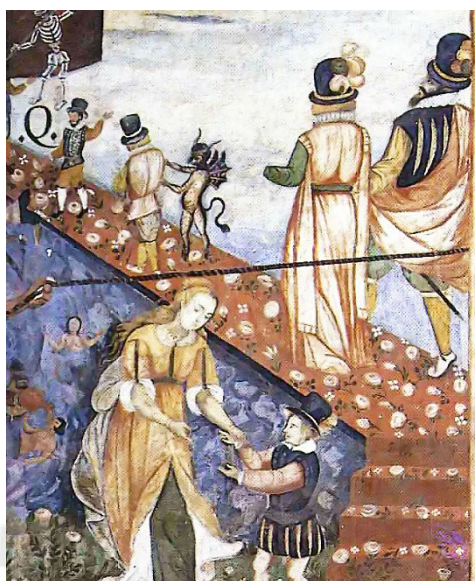


Ilustración 28 Segmento del mural de la senda al infierno y su cromatismo:

En este segmento del mural se manifiesta una serie cromática, la presencia mayoritaria del rojo indio, y la presencia llamativa del color negro, contratando con rosados apastelados y sienas tenues, también se denota la presencia de verdes pacay, y azules derivados de índigo, manifestando la relación con la gama cromática del arte prehispánico.

Ilustración 27 Chuspa con el colorido presente en el mural:

En esta Chuspa se aprecia los rojos indios y los sienas tenues de también están presentes en el mural, indicando que esta gama cromática se mantuvo en el arte colonial andino.





*Ilustración 29 Segmento del mural
mochica de la Huaca de la luna:*

De igual manera en los murales moches se encuentra la misma gama cromática de rojos indios, cremas y verde pacay, que también se hallan en los murales.

*Ilustración 30 Cerámica Paracas con
cromatismo manifestado en los murales:*

De la misma forma se presenta en los cerámicos Paracas, una serie cromática de rojos indios, sienas tenues y azules derivado del índigo, manifestando así la conexión estética entre los murales de Andahuaylillas y arte prehispánico.



- **Principios compositivos para el arte indígena**

- **Armonía**

La armonía de colores presente en los tres murales, tanto en el Mural del tímpano de la puerta (Divinos) en el cuadrante superior central, el Mural del Camino al cielo (Celestiales) en los cuadrantes derechos y el Mural del Camino al Infierno (Infernales) en los cuadrantes izquierdos, evoca los códigos cromáticos propios del arte prehispánico. Estos colores, que se asemejan a los encontrados en las distintas manifestaciones artísticas precolombinas, reflejan una conexión con la ancestralidad cultural andina, los tonos terrosos y apastelados representan la fertilidad de la tierra, la energía del sol y la vitalidad de la vida vegetal.

- **Significados de los rasgos estéticos del arte indígena**

- **Líneas**

Las líneas ondulantes en troncos de árboles y montículos de tierra representan el movimiento del agua y ríos, vitales para la agricultura y la vida, y fenómenos naturales como rayos, considerados divinos, y simbolizan la conexión entre la tierra y el cielo.

Las líneas escalonadas que evocan la "Chakana" o cruz andina, simbolizan la conexión entre los tres mundos cósmicos: Uku Pacha (inframundo), Kay Pacha (mundo terrenal) y Hanaq Pacha (mundo celestial), reflejando la armonía y la conexión en la cosmología andina.

Las líneas ondulantes en los troncos imitan la forma natural de los árboles, con las raíces en el Uku Pacha y las ramas en el Hanaq Pacha, representando visualmente esta conexión espiritual.

El uso de líneas ondulantes en montículos de tierra refleja la continuidad de motivos estéticos y simbólicos de las culturas precolombinas, comparables a las líneas de Nazca, interpretadas como formas de comunicación con los dioses o marcadores astronómicos y territoriales.

Las líneas espirales que se observan, simbolizan la naturaleza cíclica de la vida y la continuidad universal, reflejando una profunda conexión con la cosmovisión andina. En el mural del camino al infierno, estas líneas en el humo del castillo representan la perpetuidad y la renovación, destacando el movimiento y la transición, y subrayando la integración de significados sagrados y culturales en la expresión artística indígena.

Los diseños en los murales del Templo de Andahuaylillas conectan el arte colonial con las raíces prehispánicas, honrando la herencia indígena y afirmando la persistencia de estos símbolos en la memoria y la identidad colectiva andina.

- Formas

La inclusión aporta consigo una carga simbólica cultural y espiritual significativa al tratarse de árboles sagrados en la cosmovisión andina e infunde al paisaje un sentido de sacralidad y reverencia hacia la naturaleza.

Las plantas medicinales representadas en los murales tienen su propio significado. La Muña, conocida por sus propiedades digestivas y respiratorias, subraya la medicina tradicional andina y la conexión entre salud y naturaleza. El Molle, asociado con la protección contra energías negativas, simboliza purificación y protección espiritual. La coca, central en ceremonias rituales, destaca la conexión con dioses y ancestros, reflejando su importancia en la vida social y religiosa andina. La Willca, utilizada en rituales para comunicación con lo divino, resalta las prácticas chamánicas y espirituales y finalmente, la Copaiba, con propiedades antiinflamatorias, refuerza el respeto y conocimiento profundo de las plantas curativas en la tradición andina.

- Colores

Rojos Indios y Cinabrios:

Significado:

Estos colores, utilizados en telares, cerámicas y murales de culturas como Paracas y Nazca, simbolizan la sangre, la energía y la vitalidad humana. En el contexto del mural, refuerzan la idea de la simbiosis entre vida y muerte.

Uso en el Mural:

Se emplean para destacar el puente floral y su simbolismo de transición y transformación.

Amarillo Ocre:

Significado:

Representa al sol (Inti) y la transformación. En el mural, este color refleja la espiritualidad y la relación sagrada con el entorno natural.

Uso en el Mural:

Ilumina el cielo y el fuego del castillo, conectando los elementos terrestres y divinos.

Verde Pacay:

Significado:

Representa la naturaleza y es utilizado para el personaje bíblico del Leviatán. Este color, recurrente en arte prehispánico, conecta al hombre andino con su entorno geográfico.

Uso en el Mural:

Destaca la vegetación y elementos naturales, reforzando la conexión espiritual con la tierra.

Siena:

Significado:

Asociado con la tierra y la fertilidad, este color es común en diversas manifestaciones prehispánicas. Simboliza la estabilidad y la conexión con la tierra.

Uso en el Mural:

Utilizado en las superficies de tierra y cuerpos de los demonios, enfatiza la relación con el suelo y la continuidad cultural.

- **Valores estéticos en el arte indígena**

Tomando los valores estéticos establecidos convencionalmente, se desarrolla a partir de esta base y se toman valores adicionales que van a complementar para una mas amplia comprenso del arte indígena.

Belleza:

Se percibe una belleza en la armonía cromática que deviene del arte prehispánico, y unas formas ondulantes, zigzagueantes y escalonadas que le dan esa presencia ancestral andina en la obra.

Originalidad:

La integración de elementos estilísticos indígenas, como los motivos florales y geométricos, junto con la representación de figuras divinas y demoníacas junto a personajes con rasgos mestizos, aporta una originalidad distintiva a la obra. Esta fusión de influencias culturales y estilísticas refleja la complejidad y la riqueza del arte colonial andino.

Expresión emocional:

Se percibe una expresión emotiva de la cosmovisión del hombre andino, que se manifiesta en la figura de la montaña en los indicativos del color dorado que se relaciona con el Inti o dios del Sol, y otras figuras naturales como el agua el fuego, pero más aun llama la expresión tripartita de los tres escenarios evocando a los tres mundos andinos (Kay, Hanan y Uku) Pacha.

Significado y profundidad:

Tienen significados profundos que conectan con la cosmovisión andina en una iconografía y simbología plasmada de manera discreta, sin tener una presencia sobresaliente pero exacta para que los pobladores autóctonos pudieran identificarlos y conectarse con su espiritualidad ancestral.

Los valores estéticos en el arte andino también están profundamente conectados con su cosmovisión, creencias espirituales y la naturaleza, hay una

interconexión entre lo humano, lo natural y lo divino, desde este punto de vista se presentan los siguientes valores estéticos.

Simetría

La simetría, como valor estético, aporta armonía y balance, cualidades que guían la percepción visual y resaltan la estructura de una composición. En el arte prehispánico del Perú, esta simetría se observa en las formas repetitivas y equilibradas de las representaciones del dios de las varas, las iconografías en los textiles de Paracas y las máscaras de la cultura Chimú, donde se refuerza la idea de dualidad y balance, fundamentales en la cosmovisión indígena. En el mural del "Camino del Cielo y el Infierno" de Andahuaylillas, el uso de la simetría organiza las escenas y orienta el recorrido visual, al mismo tiempo que representa el equilibrio entre el bien y el mal, lo terrenal y lo sobrenatural, y refuerza así la unión entre las interpretaciones indígenas y cristianas sobre la moralidad y el destino.

Conexión con el entorno

La estética indígena se fundamenta en la armonía y el respeto hacia la naturaleza, donde los elementos del entorno, como la tierra, el agua y el sol, son considerados sagrados y dadores de vida. En el arte prehispánico peruano, esta cosmovisión se manifiesta al integrar dichos elementos en las composiciones, los cuales representan fuerzas vivas y energéticas según la visión andina. De esta manera, el arte de culturas como la Nazca, Paracas y Wari exhibe una estética particular que refleja un "ciclo vital" de respeto y reciprocidad hacia la naturaleza, estableciendo un vínculo íntimo entre el ser humano y su entorno.

Temporalidad y Ciclicidad

En la cosmovisión indígena, el tiempo se percibe de forma cíclica, reflejando los cambios y ciclos de la naturaleza, como las estaciones o las fases lunares. En los murales de Andahuaylillas del "Camino del Cielo y el Infierno," la temporalidad y ciclicidad se expresan al combinar la visión cristiana de un destino final con la cosmovisión andina de un ciclo continuo entre la vida y el más allá un claro ejemplo son las formas espirales ya mencionadas, que se aprecian en lo más alto del humo, estas formas expresan esa ciclicidad. En lugar de un viaje lineal

hacia el cielo o el infierno, los murales sugieren un tránsito cíclico en el que las almas pasan por distintos escenarios que evocan los tres mundos andinos (Hanan Pacha, Kay Pacha y Uku Pacha). De esta forma la cosmovisión andina está integrada en un marco cristiano, lo que ofrece una estética de dualidad y continuidad.

Función ceremonial y ritual:

El arte indígena va más allá de una simple representación visual y cumple funciones específicas en ritos y ceremonias. En los murales de Andahuaylillas, la función ceremonial y ritual se refleja en su uso como una herramienta evangelizadora y espiritual. Estas obras actúan como un medio para transmitir enseñanzas sobre la vida, la muerte y la salvación, fusionando elementos cristianos con simbolismos indígenas. Durante las ceremonias y rituales religiosos la experiencia del espectador es una vivencia espiritual que guarda conceptos andinos dentro de una temática cristiana, reafirmando las creencias ancestrales en un contexto colonial.

Dinámica entre lo Terrenal y lo Sobrenatural:

En la estética indígena, existe una intersección fundamental entre lo terrenal y lo sobrenatural, donde los elementos naturales se conectan con significados sagrados y espirituales, reflejando la cosmovisión andina de un universo integrado. En los murales de Andahuaylillas, esta dinámica se hace visible en la representación del "Camino del Cielo y el Infierno," que plasma el viaje entre la vida en la Tierra y los mundos espiritual y celestial. Aquí, la obra fusiona el simbolismo cristiano de la salvación con iconografía indígena, como paisajes sagrados y seres míticos, sugiriendo que lo terrenal y lo divino están intrínsecamente ligados. Esta integración permite a los espectadores experimentar un tránsito entre ambos planos, reforzando la visión de que el universo es una coexistencia continua entre lo humano y lo sobrenatural.

c) Contexto indígena

- **Expresión Cultural en Medio de la Opresión**

- **Resistencia cultural**

En el periodo colonial en los inicios del virreinato español, la misión evangelizadora de la iglesia católica se dio igual que en otras latitudes, donde la iglesia católica evangelizó a través del arte. Cuando los misioneros de la orden de los Jesuitas tomaron el encargo del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, junto a un clérigo llamado Juan Pérez Bocanegra, dieron inicio a un ambicioso programa muralístico, respaldado por el talento del pintor Luis de Riaño. Contrataron asistentes locales, jóvenes artistas indígenas en formación, para complementar la obra de Riaño. Estos artistas, aún arraigados en su identidad cultural y sometidos a circunstancias adversas, encontraron en la resistencia cultural una manera de expresarse. Implementaron discretamente elementos simbólicos y estéticos propios de la tradición andina, los cuales se integran sutilmente en la composición de la obra. Así, estos artistas indígenas desafiaron de manera cultural la influencia de la Iglesia Católica y la Corona Española.

- **Sincretismo Religioso:**

- **Adaptación Artística**

Al iniciar su labor evangelizadora, la Iglesia Católica se enfrentó al desafío de convertir a los pobladores andinos, quienes resistían la adopción de la nueva religión, pero seguían venerando a sus deidades ancestrales. En este contexto, surgieron los murales del templo de Andahuaylillas como una expresión de esta síntesis cultural. Luis de Riaño, encargado principal de la pintura, se ocupó de los elementos centrales y los detalles esenciales, mientras que los artistas indígenas, al colaborar en el mural, se dedicaron a los aspectos secundarios como paisajes y figuras de fondo. Fue en esta etapa del proceso creativo donde los artistas indígenas insertaron su iconografía ancestral en la obra, permitiéndoles mantener viva la presencia de sus deidades y su cultura en medio del arte cristiano.

- **Adopción de estilos artísticos europeos y legado artístico**

- **Adopción Estilística**

Después de años de formación en el arte pictórico impartida por misioneros católicos y maestros artistas europeos, los artistas indígenas acabaron por asimilar los estilos europeos, tales como el manierismo y el barroco. Su adiestramiento los llevó a realizar copias, transposiciones y adaptaciones de grabados italianos, españoles y flamencos, lo que contribuyó a una fusión única de influencias culturales en su obra.

- **Legado Artístico**

En el transcurso de su proceso de adopción de los estilos europeos, los artistas indígenas no solo llegaron a dominarlos, sino que también, con el paso del tiempo, desarrollaron un estilo propio que reflejaba su arraigada herencia cultural. Con el tiempo, esto evolucionó hasta consolidarse como lo que hoy reconocemos como la "Escuela de Arte Colonial Andino", siendo la "Escuela Cusqueña" una de sus representaciones más destacadas. Esta escuela artística tuvo su génesis en la ciudad de Cusco, y uno de sus puntos de partida se encuentra en lo que actualmente denominamos la Ruta del Barroco Andino en el valle del Vilcanota, donde se sitúa Andahuaylillas.

- **Impacto Social del Arte**

- **Cohesión Comunitaria**

Las iglesias se convirtieron en centros sociales y rituales donde las comunidades se reunían para participar en ceremonias religiosas, festividades y eventos patronales. Estos espacios compartidos proporcionaban un sentido de reencuentro colectivo entre los miembros de la comunidad, fortaleciendo los lazos sociales en un contexto de dominación y cambio cultural. Además, el arte religioso colonial, aunque impuesto por la iglesia católica, también se adaptó a las necesidades y expresiones culturales locales. Los artistas indígenas, a menudo bajo la supervisión de misioneros y maestros europeos, incorporaron elementos de la iconografía y la estética indígenas en las obras

de arte religioso, creando así una forma de expresión visual que resonaba con las experiencias y creencias de la comunidad.

- **Función Evangelizadora del mural**

- **Uso en Ceremonias**

Los murales cumplían una función como herramienta de evangelización para los pobladores locales, mostrándoles los dos senderos de la vida y sus respectivos destinos, ya sea la salvación o la condenación. A través de estas alegorías, se instaba a la población indígena a abandonar sus cultos paganos y a abrazar la fe cristiana. Estos murales adquirían una presencia visual significativa cuando los feligreses salían del templo, ya que se encontraban en los muros internos de la puerta de entrada y salida, transmitiendo el mensaje de que la elección del camino determinaría su destino final.

3.2. DISCUSIÓN

Para la discusión se toma a dos autores que han estudiado el templo de san Pedro Apóstol de Andahuaylillas, uno es Sebastián Ferrero con su artículo llamado “Les peintures murales à San Pedro d’Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes”, y el otro artículo se titula “Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru” de Ananda Cohen Suarez, la información será contrastada con las posturas y aportes de ambos autores.

3.2.1. Sobre los elementos de la cultura indígena en los murales

En relación con la presencia de la iconografía indígena y la fusión de elementos andinos, los resultados obtenidos durante la investigación hay divergencias entre las observaciones de (Ferrero, 2013) y (Cohen Suarez, 2013). La identificación de iconos-simbólicos prehispánicos, los menciona Sebastián Ferrero mientras que Ananda Cohen Suarez resalta más la iconografía greco-romana, la postura de Ferrero respalda la afirmación de sobre la conexión espiritual y cultural de los indígenas con su entorno natural. Además, Ferrero resalta la adaptación consciente de la

composición original para reflejar elementos agrícolas propios de los Andes y la Amazonia, como tubérculos y frutos, se alinea con la manifestación de sentimientos indígenas destacada por los expertos.

En términos de la fusión de elementos andinos para establecer una conexión local, los resultados coinciden con las observaciones de Marco Luque Huanca y los autores anteriores. La integración armoniosa de elementos andinos y europeos en los murales se refleja en la valoración de la diversidad cultural y en la búsqueda de una expresión artística única que promueva el reconocimiento de las raíces culturales. Sin embargo, las diferencias se presentan en las perspectivas sobre la razón detrás de esta fusión, donde los autores resaltan la resistencia cultural y la importancia de preservar la memoria colectiva, mientras que Marco Luque Huanca se centra en la conexión con la comunidad local y la riqueza de la identidad andina en un contexto global.

En relación del legado artístico y cultural andino, los resultados respaldan la idea de que los murales actúan como un archivo visual que destaca la continuidad de las expresiones artísticas indígenas a lo largo de la historia, como señalan tanto Ferrero como Cohen Suárez. Sin embargo, las interpretaciones difieren en cuanto a la razón detrás de esta representación, con Ferrero enfatizando la resistencia cultural y la supervivencia, y Cohen Suárez destacando la creatividad, espiritualidad y valores arraigados en la identidad andina.

En definitiva, los resultados obtenidos durante la investigación respaldan y amplían las interpretaciones de los autores, proporcionando una base sólida para comprender la importancia de los murales del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas en el desarrollo del arte colonial andino expresado en diversas obras y desde diversas perspectivas, incluyendo la conexión con la naturaleza, la fusión de elementos culturales y la manifestación de la identidad indígena.

3.2.2. Sobre las características del manierismo español y su influencia en los murales

En el análisis de los aspectos estéticos del manierismo español, es crucial destacar que ni Sebastián Ferrero ni Ananda Cohen Suárez han abordado específicamente este aspecto en sus respectivos estudios. Su enfoque se ha centrado

más en aspectos narrativos y expresivos, dejando de lado el análisis estético detallado del manierismo español presente en los murales de Andahuaylillas.

En lo que respecta al uso de perspectiva y luz, resulta relevante mencionar que ambos autores no han profundizado en la consideración de estos elementos desde una perspectiva estética del manierismo. Por ende, la comparación en este aspecto resulta limitada, ya que Ferrero y Cohen Suárez han abordado estos elementos principalmente como medios narrativos y expresivos para transmitir la complejidad de temas teológicos y morales.

La ausencia de un análisis estético por parte de Ferrero y Cohen Suárez dificulta la comparación directa en cuanto a la interpretación de la dualidad y simetría entre cielo e infierno. Aunque ambos reconocen la coexistencia de aspectos temáticos profundos y simbólicos, su enfoque narrativo impide una evaluación más detallada de la simetría y dualidad desde la perspectiva estilística del manierismo.

En relación con el uso de efectos tonales luminosos y colores brillantes, es importante señalar que, si bien Ferrero y Cohen Suárez reconocen la creación de una atmósfera dramática para enfatizar la narrativa teológica, no han explorado estos elementos desde una perspectiva estética. La interpretación de la intensidad emocional por parte de Ferrero y la conexión con lo divino resaltada por Cohen Suárez no se contextualiza directamente en un análisis estético.

Sobre la imposición de la escuela europea, se destaca que Ferrero y Cohen Suárez han reconocido la influencia manierista europea, pero no han profundizado en su análisis estético. Ambos expertos reconocen la convergencia cultural, pero la falta de un análisis específico sobre cómo se manifiesta estéticamente esta influencia limita la comparación detallada con los resultados obtenidos en este estudio.

En lo referente a la manifestación más sutil de la estilización exagerada, se evidencia que Ferrero y Cohen Suárez no han abordado en sus estudios la cuestión estética de manera explícita. Mientras confirman la integración de elementos manieristas europeos, la falta de un análisis estético detallado en sus escritos dificulta la comparación precisa de cómo prevaleció la estética europea en la fusión de estilos.

Entonces podemos decir que la comparación entre los resultados obtenidos y las perspectivas de Ferrero y Cohen Suárez se ve limitada por la ausencia de un análisis estético detallado en sus estudios. Su enfoque en aspectos narrativos y simbólicos proporciona una perspectiva valiosa, pero la carencia de un análisis estilístico específico impide una comparación exhaustiva en este aspecto.

3.2.3. Sobre los rasgos del arte indígena y del manierismo español en los murales

En lo que respecta a las relaciones comparativas entre la estética indígena y el Manierismo español, los resultados coinciden con lo expuesto por (Ferrero, 2013), mas no con Cohen Suarez en que la fusión se logra a través de una integración cuidadosa de símbolos y técnicas. La coexistencia de dos estilos estéticos en un lenguaje visual único es resaltada por Ferrero, quien reconoce la complejidad y singularidad de esta fusión. Sin embargo, las diferencias en la interpretación de si esta fusión representa una supervivencia y adaptación cultural o un acto consciente de resistencia reflejan las distintas perspectivas sobre la interacción cultural y la creación artística.

En cuanto al reflejo de la estética indígena en elementos naturales y geometría rectilínea, las similitudes entre las perspectivas de los autores y los resultados se centran en la valoración de la conexión con las tradiciones culturales locales y la resistencia cultural frente a la influencia europea, es (Ferrero, 2013) quien le toma más importancia a este tema mencionando sobre las fruta y tubérculos propios de los andes, en cambio (Cohen Suarez, 2013) solo lo aborda de forma más superficial. Las diferencias potenciales podrían residir en el enfoque específico de cada autor, ya que Ferrero podría centrarse más en la integración de estas formas en la iconografía andina, mientras que Cohen Suárez podría explorar más a fondo el impacto social y político de esta fusión en la identidad cultural local y la resistencia frente a la dominación europea.

En cuanto a la composición en forma de arco y elementos manieristas, destaca tanto Sebastián Ferrero como Cohen Suarez profundiza en los elementos manieristas, estableciendo una conexión específica con el grabado de Hieronymus Wierix. Sin

embargo, es crucial señalar que ni Ferrero ni Ananda Cohen Suárez han abordado específicamente la composición en forma de arco del mural del camino al cielo y camino al infierno en sus estudios. Las similitudes entre sus perspectivas y los resultados obtenidos se centran en la valoración de la integración contextualizada de la influencia europea y la síntesis armoniosa entre la tradición local y las corrientes artísticas europeas. A pesar de la claridad de Ferrero respecto a los elementos manieristas, las diferencias potenciales pueden atribuirse al enfoque específico de cada autor en la interpretación de esta adaptación estilística, con Ferrero centrado en la relación con la iconografía religiosa, y Cohen Suárez explorando más a fondo el significado emocional y espiritual en relación con la identidad cultural local y la influencia europea.

En cuanto a la transmisión de mensajes teológicos y morales a través del camino al Cielo y al Infierno, las similitudes entre las perspectivas de los expertos y los resultados se centran en la valoración de la intención de comunicar valores religiosos y éticos a través de elementos visuales impactantes y simbólicos. Las diferencias potenciales podrían residir en el enfoque específico de cada autor en relación con la interpretación de estos mensajes teológicos y morales, ya que Ferrero podría centrarse más en la relación entre la iconografía religiosa y la enseñanza ética, mientras que Cohen Suárez podría explorar más a fondo el impacto cultural y social de la transmisión de estos valores fundamentales cristianos a través de la representación visual en el contexto religioso y cultural de la época.

3.2.4. Relevancia dentro del contexto artístico y cultural del período colonial

En relación con la conexión profunda con la naturaleza y la espiritualidad en la estética indígena, se observan similitudes notables entre los resultados y las opiniones de los expertos. Ambos reconocen la importancia de arraigar el arte indígena en la naturaleza como una forma de expresar creencias fundamentales, preservar la identidad cultural y espiritual, y resistir la asimilación colonial. Sin embargo, las diferencias potenciales pueden surgir en el enfoque específico de cada autor en relación con la interpretación de esta conexión profunda. Ferrero podría centrarse más en la relación entre la estética indígena, los elementos agrícolas la resistencia cultural, mientras que Cohen Suárez podría explorar más a fondo el impacto

espiritual y simbólico de esta conexión en la cosmovisión indígena y su expresión a través del arte en un contexto de colonización.

En cuanto a la dualidad estética transformada en expresión cultural enriquecedora, las similitudes entre los resultados y las perspectivas de los expertos residen en la habilidad de los murales para fusionar elementos estilísticos indígenas y manieristas españoles, creando una síntesis estética única y compleja. Ambos autores destacan la resistencia indígena reflejada en la narrativa visual de los murales, donde colores, formas y composiciones complejas coexisten para formar una expresión artística prominente. No obstante, las diferencias radican en la interpretación de esta síntesis estética. Ferrero enfatiza la capacidad de la cultura indígena para resistir y adaptarse simultáneamente, creando una amalgama enriquecedora que va más allá de una simple mezcla superficial. Por otro lado, Cohen Suárez interpreta esta síntesis estética como una respuesta a la colonización que busca afirmar la identidad indígena y demostrar la riqueza de la interacción cultural, destacando la resistencia creativa de los artistas indígenas.

En relación con el encuentro entre la estética europea y la indígena durante la colonización, los resultados obtenidos en la investigación sobre los murales del Templo de Andahuaylillas respaldan las observaciones de (Ferrero, 2013) al afirmar que iglesia católica tenía la necesidad de aunar las creencias andinas, al contrario (Cohen Suarez, 2013) no profundiza mucho en este aspecto. La fusión visual de estilos y técnicas europeas e indígenas en los murales se evidencia en la presencia de elementos manieristas españoles integrados con motivos indígenas, destacando la coexistencia de dos tradiciones estéticas. Coincide con la perspectiva de Ferrero al resaltar la resistencia y adaptabilidad de la cultura indígena ante las influencias externas. La convergencia en los resultados y las perspectivas del Ferrero subraya la intencionalidad de esta fusión estilística y su impacto en la preservación de la identidad indígena.

En relación con la función evangelizadora de los murales, los hallazgos de la investigación respaldan la apreciación común entre Ferrero y Cohen Suárez sobre los murales como herramientas didácticas y evangelizadoras. La presencia de iconografía cristiana y mensajes teológicos en los murales se alinea con la función

evangelizadora destacada por ambos expertos. Aunque los resultados no profundizan explícitamente en el impacto social y cultural de los murales en el proceso de conversión, sugieren una convergencia con la perspectiva de Ferrero, que podría centrarse más en estos aspectos. Al mismo tiempo, la convergencia en la valoración general de los murales como medio evangelizador resuena con la visión de Cohen Suárez sobre la convergencia entre lo religioso y lo cultural durante la colonización.

En cuanto a la persistencia de la resistencia indígena, pero con dominancias católicas, los resultados de la investigación respaldan la apreciación de Ferrero y Cohen Suárez sobre la dualidad cultural presente en los murales. La preservación de elementos indígenas en medio de la dominación católica, tal como se refleja en los murales, confirma la persistencia de la identidad cultural indígena. La convergencia en los resultados y las perspectivas de los expertos destaca la resistencia y adaptación estratégica de la cultura indígena, respaldando la interpretación de Ferrero sobre la capacidad de los artistas indígenas para mantener su identidad cultural a través de elementos propios y la visión de Cohen Suárez sobre la estrategia de resistencia y preservación cultural frente a las fuerzas dominantes.

Finalmente, los resultados obtenidos en la investigación respaldan y complementan las perspectivas de Sebastián Ferrero y Ananda Cohen Suárez en relación con la fusión estética, la función evangelizadora y la persistencia de la resistencia indígena en los murales del Templo de Andahuaylillas. La convergencia entre los resultados y las opiniones de los expertos fortalece la validez y la riqueza interpretativa de la interpretación de estos murales en el contexto de la colonización.

CONCLUSIONES

CONCLUSION GENERAL:

Esta esclarecido y explicado que existe presencia de rasgos estéticos indígenas en el contexto del manierismo que se reflejan en Los murales del Templo de Andahuaylillas combinando símbolos andinos y elementos del manierismo españoles, creando una nueva tendencia artística.

PRIMERA:

Están identificados elementos propios de la cultura andina en los murales de Riaño de Andahuaylillas conteniendo iconografía andina, símbolos indígenas, colores tradicionales prehispánicos, formas geométricas, integrados en la composición y temática manierista de los murales.

SEGUNDA

Están identificadas las características del manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas, éstas tienen una impronta netamente andina, se destacan su profundidad, tonos intensos y proporciones amplias. Bajo la dirección de Riaño, artistas indígenas lograron producir una obra de arte de temática y estilo europeo, pero con carácter propio.

TERCERA

Al comparar los rasgos de la estética indígena y del manierismo español en los murales de Andahuaylillas se determina que existen similitud en la expresión espiritual del artista en la obra, en la espontaneidad de las formas, y la expresividad, en cuanto a las diferencias es notoria en el aspecto técnico, el cromatismo, el propósito y la iconografía.

CUARTA

El significado y la importancia de la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales de Andahuaylillas revelan la fuerte interacción que hubo entre estas dos culturas y como estos fueron herramienta evangelizadora, pero a la vez símbolo de resistencia cultural, siendo relevante por el contexto de iniciación de la misión evangelizadora de la iglesia católica y un de las primeras manifestaciones artísticas de carácter mestizo que se dio en la zona andina.



RECOMENDACIONES

PRIMERA:

Es importante continuar investigando y documentando los murales para comprender mejor su contexto histórico, técnico y cultural. Incluyendo estudios adicionales sobre las técnicas de pintura utilizadas, y otros enfoques sobre el significado simbólico de los elementos representados y la influencia de los estilos artísticos europeos en la región andina.

SEGUNDA:

Fomentar la colaboración entre expertos en arte, historia, antropología y conservación para abordar de manera integral la comprensión de los murales. Esto puede facilitar un enfoque holístico que tenga en cuenta tanto los aspectos culturales y técnicos para su preservación.

TERCERA:

Se pueden desarrollar iniciativas para involucrar activamente a la comunidad local en la gestión y beneficios derivados de la comprensión y preservación de los murales. Incluyendo programas de capacitación en conservación, oportunidades de empleo relacionadas con el turismo cultural y proyectos de desarrollo sostenible.

CUARTA:

Dar capacitación a los guías de turismo sobre significado iconográfico e iconológico a fin de que éstos puedan explicar a los visitantes las características y cualidades del mural dentro del contexto artístico que proporciona Andahuaylillas y su templo de San Pedro Apóstol

REFERENCIAS

- Aguilar, F. (21 de Noviembre de 2018). *Achtung. Achtung:*
<https://achtungmag.com/armonia-y-subjetividad-colectiva/#:~:text=En%20t%C3%A9rminos%20generales%2C%20armon%C3%ADa%20es,empleada%20para%20conseguir%20la%20belleza.>
- Alvarado, L., & Garcia, M. (2008). *Características más relevantes del paradigma socio-crítico: su aplicación en investigaciones de educación ambiental y enseñanza de las ciencias realizadas en el Doctorado de Educación del Instituto Pedagógico de Caracas*. Caracas : Sapiens. Revista Universitaria de Investigación, Año 9 .
- Álvarez, J. L., Jurgenson, G., Camacho y López, S. M., Maldonado Muñiz, G., Trejo García, C. Á., Olguín López, A., & Pérez Jiménez, M. (5 de 01 de 2014). *Univesidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. Univesidad Autónoma del Estado de Hidalgo: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/tlahuelilpan/n3/e2.html>
- Balta Campbell, A. (2009). *El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña*. Universidad de San Martín de Porres, Lima.
- Banco de Credito del Perú. (2002). *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Ausonia S.A.
- Bernal, C. A. (2010). *Metodología de la investigación*. Bogotá, Colombia: PEARSON EDUCACIÓN.
- Bertorello, A. (2010). La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson. *ARETÉ Revista de filosofía* , 178 - 179.
- Biblioteca Nacional de España. (2015). *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Bierwisch, M. (1972). *El estructuralismo: historia, problemas, metodos*. Barcelona, Cataluña, España : Tusquets Editor.
- Bontcé, J. (1980). *Técnicas y secretos de la Pintura*. Barcelona, Cataluña, España: L.E.D.A. Las ediciones de Arte.
- Boon, J.-P., Casti, J., & Taylor, R. (2010). Formas artísticas y complejidad. *Physics Department*, 231(97403), 1-13.
- Bravo Guerreira , C. (1993). Evangelizacion y sincreismo reliogioso en los andes. *Revista Complutense de Historia de América*, no 19, págs. 11 - 19.

- Bueno Ramirez, O. W. (2017). *Cultura Andina: Del Lenguaje Simbólico al Arte*. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Escuela de Post Grado - Unidad de post grado de la facultad de Filosofía y Humanidades. Arequipa: Unsa.
- Bustios, M. (26 de abril de 2020). *Medium*. Medium: <https://mxfex.medium.com/ritmos-20c3b3d1fc98>
- Caballero Romero, A. E. (2011). *Metodología integral innovadora para planes y tesis*. Lima, Lima, Perú: Instituto metodologico Alen caro.
- Cabanillas Delgadillo, V. (2010). *Los Árboles de la vida y de la muerte y la escala mística en la pintura virreinal*. Universidad nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Cartwright, M. (22 de febrero de 2024). *World History Encyclopedia*. World History Encyclopedia: <https://www.worldhistory.org/trans/es/2-2383/la-idea-de-lo-sublime-en-la-ilustracion/>
- Castillo Centeno , M., Kuon Arce, E., & Aguirre Zamalloa, C. (2017). *Templo San Pedro Apostol de Andahuaylillas Guia de visita*. Asociación SEMPA. Cusco: Proyecto Editorial N.
- Castro León, E. (2021). Acción participativa, interacción y conocimiento en situaciones de aprendizaje artístico en el entorno urbano. *Revista de Estudios en Sociedad*(19), 33-45. <https://doi.org/https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5704>
- Chandler, D. (1998). *Semiótica para principiantes*. Quito, Ecuador : Ediciones Abya-Yala.
- Cobley, P., & Janez, L. (2003). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Talleres de Longseller.
- Cohen Suarez, A. (2013). *Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru*. Cornell University. Nueva York: Colonial Latin American Review.
- Correa Gonzalez, J. (2012). *Semiótica*. Tlalnepantla, Estado de México, México: Red Tercer Milenio S.C. .
- De Lavalle, J. A., & Lang , W. (1979). *Arte Precolombino Tercera parte Pintura*. Lima: Banco de Credito del Peru.
- De Mesa, J., & Gisbert, T. (1962). *Historia de la Pintura Cusqueña*. Buenos Aires: Del Instituto de Investigaciones Artísticas. Catedráticos de la Universidad Mayor de San Andrés.
- De sagaró, J. (1980). *Composición Artística*. Barcelona: Editorial L.E.D.A.
- De Saussure, F. (1945). *Curso de Linguística General* (24 ed.). (A. Alonso, Ed., & A. Alonso, Trad.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada. S.A.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.

- Durand, J. R. (2004). *Introducción a la Iconografía Andina*. Lima, Lima, Perú: Ikono multimedia S.A.
- Dussel, E. (1983). *Historia general de la iglesia en la América Latina*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme, S.A.
- Eco, U. (1999). *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Barcelona, Cataluña, España: Editorial Lumen. S.A.
- Ediciones Bach S.R.L. (1980). *Historia Universal Ilustrada Tomo III: De la crisis del siglo XIV a las transformaciones del siglo XVII*. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Bach S.R.L.
- Espinosa, M., & Gilyam, M. (2012). *Sincretismo Cultural: Mestizaje cultural en México y Perú*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Falcon Rodriguez, P. (1998). *El Mural*. Gran Canarias: Universidad De Las Palmas De Gran Canarias .
- Ferrero, S. (2013). *Les peintures murales à San Pedro d'Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes*. Université de Montreal. Montréal: UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada).
- Flores Ochoa, J. A., Kuon Arce, E., & Samanez, A. R. (1993). *Pintura mural en el sur andino*. Cusco, Cusco, Perú: Ausonia S.A.
- Fuster, J. (1957). *El descredito de la realidad*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, S.A.
- Gareis, i. (2004). Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII). *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 18(35), 262-282.
- Giovannetti, M., & Silva, S. (2019). *La chakana en la configuración espacial*. Universidad Nacional de La Plata. La Plata: Estudios Atacameños.
- Gisbert, T. (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia: Editorial Gisbert y Cia.
- Gombrich, E. (1999). *Historia del Arte*. Ciudad de México, México: Editorial Diana.
- Gómez Santiago, D., Isín Vilema, M., & Romero Baldivieso, X. (2022). El significado del color en la Nación Andina. Nación y Estado en Gráfica: Cromática andina. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 159(1668-0227), 93 - 100.

- Gómez Santiago, D., Isín Vilema, M., & Romero Baldivieso, X. (2022/2023). El significado del color en la Nación Andina. *Nación y Estado en Gráfica: Cromática andina. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*(159), 93-100.
- Goodman, N. (2010). *Los Lenguajes del Arte*. Madrid, España: Talleres Brosmac, S.L.
- Greimas, A. J. (1980). *Semiotica y ciencias sociales*. Madrid, España: Editorial Fragua .
- Guadiana Martínez, L. (2003). Las artes expresivas centradas en la persona: un sendero alternativo en la orientación y la educación. Entrevista a Natalie Rogers©. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 5(2), 1-11.
- Hernández Gómez, J. (2016). *El arte en la evangelización de los indígenas novohispanos. Siglo XVI*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Horta, J., Paulín, G., & Flores, G. (2019). *Sociosemiótica y cultura, Principios de semiótica y modelos de análisis*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Ciudad de México.
- Huaman Poma de Ayala, F. (1616). *Nueva cronica y buen gobierno*. Lima, Perú.
- INEI Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2018). *Perú: Perfil Sociodemográfico Informe nacional*. Lima, Perú: INEI .
- J. DE Sagaró . (1980). *Composicion Artistica*. Barcelona, España: L.E.D.A. Las Ediciones de arte.
- J.-J. W. (2007). *La vida de las imagens*. Buenos Aires: Jorge Baudino.
- Jandová, J., & Volek, E. (2000). *SIGNO, FUNCIÓN Y VALOR, ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL ARTE. ESTÉTICA Y SEMIOTICA DEL ARTE DE JAN MUKAROVSKY*. Santafé de Bogotá, Colombia: Editores Colombia S. A.
- Kuon Arce, E. (2011). *Los Qeros en el marco del Barroco andino*. Cusco: GRISO-Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural.
- Lasso, S. (01 de noviembre de 2023). *About español*. About español: <https://www.aboutespanol.com/proporcion-que-es-funciones-y-ejemplos-en-el-arte-180103>
- Lavalle, J., & Lang, W. (1973). *Arte y Tesoros del Perú*. Lima, Lima, Perú: Banco de Cedito del Perú.
- Lévi-Strauss, C. (1977). *Mito y significado*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Lizárraga, M., Prieto, M., & Briceño, L. (2021). *Etnohistoria: miradas conectadas y renovadas*. Ediciones Abya Yala. <https://doi.org/10.46546>
- Materano, D. (2013). *Enciclopedia Significados*. Enciclopedia Significados: <https://www.significados.com/valores->

- Rojas Bustamante, J. P. (2015). *La imagen del Virreinato del Perú a través de la pintura*. Universidad de Salamanca , Facultad de Geografía e Historia, Salamanca.
- Ruiz Durand, J. (2004). *Introducción a la iconografía andina*. Lima, Perú: Ikono Multimedia S.A.
- Sanders Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Buenos aires, Argentina : Ediciones Nueva Visión.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotografico*. Madrid, España: Lave!
- Significados, E. (29 de 04 de 2024). *Enciclopedia Significados*. Enciclopedia Significados: <https://www.significados.com/belleza/>
- Solanilla, V. (2020). Signos comunes en los textiles Andinos y los Mesoamericanos. *Jornadas de Textiles Precolombinos*, 8, 201 - 2013. <https://doi.org/10.32873>
- Sony. (2023). *α Universe*. α Universe: <https://www.sony.com.ec/alphauniverse/stories/simetria-11-tips-para-mejorar-tu-composicion#:~:text=La%20simetr%C3%ADa%20es%20un%20elemento,y%20se%20equilibran%20entre%20s%C3%AD>.
- Stastny, F. (1994). *SINTOMAS MEDIEVALES EN EL "BARRCO AMERICANO"*. Lima: IEP ediciones.
- Taquini, G., Fernández Puente, M., Manzi, O., & Corti, F. (1969). *Historia de la Pintura Cusqueña y Alto peruana*. Santa Fe.
- Toledo, G. (3 de septiembre de 2009). *laenciclopedia*. laenciclopedia: <http://nuestraenciclopedia.blogspot.com/2009/09/la-pintura-virreynal-definicion.html>
- Trewhitt, M. (24 de enero de 2024). *Freepik Blog*. Freepik Blog: <https://www.freepik.com/blog/es/equilibrio-arte/#:~:text=La%20definici%C3%B3n%20de%20equilibrio%20en,se%20cree%20estabilidad%20y%20armon%C3%ADa>.
- Valenzuela, F. A. (2015). Pintura colonial andina: Estructura simbólica y sincretismo. *Atenea*, 512.
- Vargas, R. M. (2019). Antiguo como medio para la construcción de la identidad peruana y su aplicación en el diseño textil: El legado de Elena Izcue (1925-1939). *Actas EDK: anuario de Arte y Diseño 2019*, 76-81.

ANEXOS

Anexo 1: Constancias de validación de instrumentos

- **Carta de Autorización del Dr. Enrique León Maristany**

CARTA DE AUTORIZACIÓN

Cusco, 3 de junio del 2023

Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco
Calle Marquéz 271
Cusco 080100 5/5/2023
Prestigiosa Universidad Católica Santa María de Arequipa.

Yo, Enrique Alonso León Maristany, doctor con mención en Gestión y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, escribo esta carta para otorgar una autorización oficial a Julio Ernesto Pomajambo Espinoza, estudiante de la escuela de posgrado de la maestría en Historia del arte peruano de la Universidad católica Santa María de Arequipa, para utilizar los siguientes instrumentos de investigación de mi autoría:

1. Instrumento de análisis ícono-simbólica.
2. Instrumento de análisis estética.
3. Instrumento de valoración pragmática.
4. Instrumento de valoración paradigmática.
5. Instrumento de valoración social y del artista.

Dicha autorización está sujeta a las siguientes condiciones:

1. Los instrumentos de investigación serán utilizados únicamente para fines académicos y/o de investigación.
2. Julio Pomajambo Espinoza se compromete a mantener y salvaguardar los instrumentos de investigación en condiciones óptimas y a devolverlos a nuestra organización una vez finalizado su uso o al vencimiento de la autorización.
3. Cualquier daño o pérdida de los instrumentos de investigación será responsabilidad de [Nombre del destinatario], quien asumirá los costos de reparación o reemplazo necesarios.
4. [Nombre del destinatario] se compromete a utilizar los instrumentos de investigación de acuerdo con las regulaciones y políticas establecidas por nuestra organización.

Página 1 de 2

La presente autorización tiene vigencia desde la fecha de esta carta hasta dos años contados a partir de la fecha de emisión de este documento. Al finalizar dicho período, todos los instrumentos de investigación deberán ser devueltos a nuestra organización.

Agradecemos su cooperación y compromiso para cumplir con las condiciones establecidas. Si tiene alguna pregunta o necesita más información, no dude en ponerse en contacto conmigo al 999 594533 o por correo electrónico a maristany@outlook.com

Atentamente,



Enrique Alfonso León Maristany
Dr. En Gestión y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco
999 594533
maristany@outlook.com

- **Constancias de aprobación del Dr. Olger Gutiérrez Aguilar**

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN


Quien suscribe, OLGER D. GUTIERREZ AGUILAR
 con documento de identidad No 29956211, de profesión LIC. ABGC
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADOR
 de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el Instrumento
 (Transcripción de la entrevista), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel,
 institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023


 Firma
 DNI no. 29956211

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN


Quien suscribe, OLGER D. GUTIERREZ AGUILAR
 con documento de identidad No 29956211, de profesión LIC. ABGC
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADOR
 de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el Instrumento
 (Registro anecdótico), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel,
 institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems		X		
Amplitud de contenido		X		
Redacción de los ítems		X		
Claridad y precisión		X		
pertinencia		X		

Fecha: 25/07/2023


 Firma
 DNI no. 29956211

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

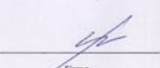
Quien suscribe, OLGER D. GUTIERREZ AGUILAR
 con documento de identidad No 29956211, de profesión LIC. ABGC
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADOR
 de forma independiente.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el Instrumento
 (Guía de observación), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel,
 institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems		X		
Amplitud de contenido		X		
Redacción de los ítems		X		
Claridad y precisión		X		
pertinencia		X		

Fecha: 25/07/2023


 Firma
 DNI no. 29956211

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

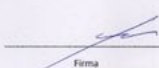
Quien suscribe, OLGER D. GUTIERREZ AGUILAR
 con documento de identidad No 29956211, de profesión LIC. ABGC
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADOR
 de forma independiente.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el Instrumento
 (Ficha de observación), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel,
 institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023


 Firma
 DNI no. 29956211

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

Quien suscribe, OLGA A. RODRÍGUEZ AGUIAR
 con documento de identidad No 29458411, de profesión LIC. PSIC.
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADORA
 de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el instrumento
 (Guion de entrevista), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel,
 institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023

[Firma]
 Firma

DNI no 29458411

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

Quien suscribe, OLGA A. RODRÍGUEZ AGUIAR
 con documento de identidad No 29458411, de profesión LIC. PSIC.
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADORA
 de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el instrumento
 (Diario de campo), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel,
 institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023

[Firma]
 Firma

DNI no 29458411

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

Quien suscribe, OLGA A. RODRÍGUEZ AGUIAR
 con documento de identidad No 29458411, de profesión LIC. PSIC.
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADORA
 de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el instrumento
 (Instrumento tabla de comparación de obras), a los efectos de su aplicación en el _____
 (escribir el grado, nivel, institución o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023

[Firma]
 Firma

DNI no 29458411

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

Quien suscribe, OLGA A. RODRÍGUEZ AGUIAR
 con documento de identidad No 29458411, de profesión LIC. PSIC.
 con Grado de DOCTOR, ejerciendo actualmente como INVESTIGADORA
 de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el instrumento
 (Consentimiento Informado para participantes de Investigación), a los efectos de su aplicación
 en el _____ (escribir el grado, nivel, institución o en su defecto datos de la muestra de
 investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, puedo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023

[Firma]
 Firma

DNI no 29458411

CONSTANCIA DE VALIDACIÓN

Quien suscribe, OLGA A. VITERICA ROSIÑO,
con documento de identidad No 29915811, de profesión Lic. P. M. P.
con Grado de DOCTORA, ejerciendo actualmente como INDEPENDIENTE
de forma independiente o institucional.

Por medio de la presente hago constar que he revisado con fines de validación el Instrumento
(Instrumento de análisis de cánones, estética y contexto socio cultural según la teoría de Ernst
Gombrich), a los efectos de su aplicación en el _____ (escribir el grado, nivel, institución
o en su defecto datos de la muestra de investigación).

Luego de hacer las observaciones pertinentes, pundo formular las siguientes apreciaciones.

	DEFICIENTE	ACEPTABLE	BUENO	EXCELENTE
Congruencia de ítems			X	
Amplitud de contenido			X	
Redacción de los ítems			X	
Claridad y precisión			X	
pertinencia			X	

Fecha: 25/07/2023


Firma

DNI no. 29915811

Anexo 2: Observación

Grabado “De smalle en de brede Weg” de Hieronymus Wierix



Título: De smalle en de brede Weg

Autor: Hieronymus Wierix

Dimensiones: (22.6 x 17.2 cm)

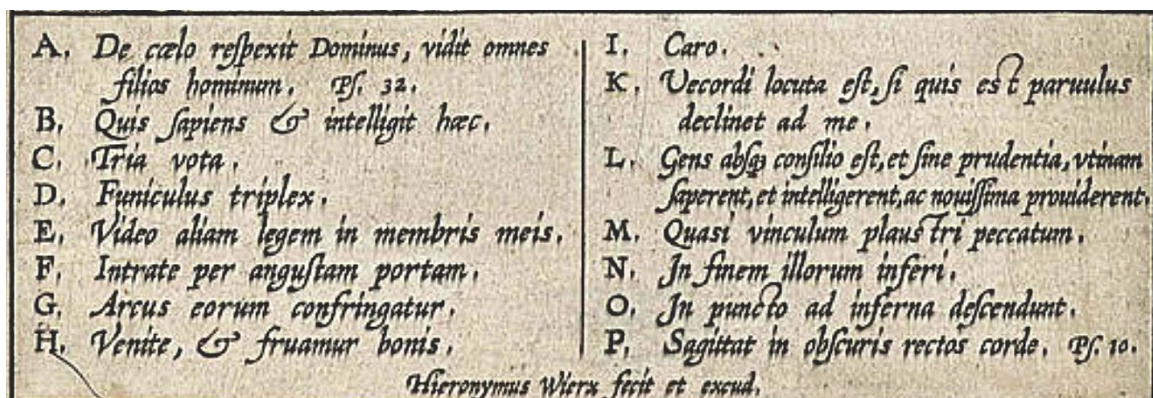
Técnica: Grabado en Aguafuerte

Soporte: Lámina de cobre impresa al papel de hilo

La obra "De smalle en de brede Weg" de Hieronymus Wierix, se presenta una composición detallada y simbólica que representa la dualidad entre el camino estrecho hacia la salvación y el camino ancho hacia la perdición. En el primer plano del grabado, se muestra un cielo con nubes estratificadas donde Dios Padre, representado por un anciano barbudo con aureola, observa el mundo desde lo alto, mientras una figura importante como Abraham o Elías clama al cielo desde una isla. A su vez, se destaca un palacio renacentista simbolizando el camino estrecho hacia la salvación, donde almas son guiadas y protegidas por ángeles mientras superan pruebas y obstáculos. Contrastando con esto, un castillo románico en llamas ilustra el camino ancho hacia la perdición, mostrando escenas caóticas y pecaminosas, con almas siendo ejecutadas y demonios acechando. La composición se divide en dos partes, con el uso del color monocromo, líneas precisas, formas detalladas, tonos evocadores y destaque estratégico de elementos, generando un ritmo narrativo que refuerza la elección entre el bien y el mal. En conjunto, la obra invita a una profunda reflexión sobre la dualidad humana y la búsqueda de la salvación espiritual, destacando el dominio técnico y simbólico de Wierix en su representación visual.

- **Leyendas del grado “De smalle en de brede Weg” de Hieronymus Wierix**

En la parte inferior del grabado se encuentran unas leyendas a modo de apéndice a la imagen, en ellas se pueden encontrar las letras que van señaladas de en las distintas escenas del grabado, hay dos filas el de la izquierda va desde la letra “A” hasta la letra “H” y el de la derecha va desde la letra “I” hasta la letra “P”, cada una refiere a diferentes pasajes bíblicos.



- **Leyendas y su traducción**

LETRAS	LEYENDAS EN LATÍN	VULGATA SIXTINA-CLEMENTINA	TRADUCCIÓN	
A	De caelo respexits Dominus, vidit omnes filios hominum	Salmos 32:13	De lo alto del cielo ve el señor y mira todo a los hijos de hombres	
B	Quis sapiens, et intelliget hæc,	Salmo 106:43	¿Quién es sabio y entenderá estas cosas?	
C	Tria vota	Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum	Mateo 5:3	Bienaventurado los que tienen espíritu de pobre porque de ellos es el reino de los cielos
		Sunt enim eunuchi, qui de matris utero sic nati sunt; et sunt eunuchi, qui facti sunt ab hominibus; et sunt eunuchi, qui seipsos castraverunt propter regnum caelorum. Qui potest capere, capiat. [Vulgata] Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas sed tua fia	Mateo 19:12	Hay hombres que nacen eunucos, hay otros que fueron mutilados por los hombres, hay otros que por amor al reino de los cielos se hacen eunucos.
		Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas sed tua fia	Lucas 22.42	Padre, si quieres aparta de mi este cáliz, que no se haga mi voluntad sino la tuya
D	Funiculus triplex diffilis rumpitur	Eclesiastés 4:12	Aun solitario se le puede vencer, pero 2 resisten y la cuerda triple no se rompe fácilmente	
E	Video aliam legen en membris mies	Rom 7: 23	Aun solitario se le puede vencer, pero 2 resisten y la cuerda triple no se rompe fácilmente	
F	Intrate per angustam portam	Lucas 13:24	Esfuércense en entrar por la puerta angosta	
G	Arcus corum confringatur	Salmos 36:14-15	Desviaron la espada de los pecadores entesaron su arco - para derribar al pobre y al desvalido, para asesinar a los hombres de bien, pero su misma espada traspasará sus propios corazones, y será su arco hecho pedazos.	
H	Venite ergo et fruamur bonis	Sabiduría 2:6-8	Venid pues y disfrutemos de los bienes presentes, gocemos de las criaturas con el ardor de la juventud. Hartémonos de vinos exquisitos y perfumes, no se nos pase ninguna flor primaveral.	
I	Caro	Proverbios 9:13	Mujer insensata es alborotadora, es simple y no sabe nada	
K	Vecordi locuta est, si quis et parvulus declinet ad me	Proverbios 9:16	Envío a sus criadas; sobre lo más alto de la ciudad clamo. Dice a cualquier simple: Ven acá. A los faltos de cordura dice: Venid comed	

			mi pan, y bebed del vino que yo he mezclado. Dejad las simplezas, y vivid.
L	Gens absque consilio est, et sine prudentia. Utinan saprente et intellegent haec ac novissima sua providerent	Deuteronomio 32:28	Porque son nación privada de consejos y no hay en ellos entendimiento, ojalá fueran sabios que comprendieran esto y se dieran cuenta del fin que les espera, como podría perseguir uno a mil y dos hacer huir a diez mil.
M	Et quasi vinculum plaustri peccatum	Isaías 5:18	Hay de los que arrastran iniquidad con cuerdas de mentira y el pecado con sogas de carreta
N	In finfines illorum inferi	Eclesiásticos 21:11	El camino de los pecadores está empedrado: y al final de ellos el infierno, la oscuridad y el castigo.
O	in puncto ad inferna descendun	Job 21:13	Pasan sus días en prosperidad y en paz descenden al infierno.
P	ut sagittent in obscuro rectos corde	Salmo 10:3	Porque he aquí, los pecadores han tensado el arco; prepararon sus flechas en la aljaba para que disparen al corazón de los justos en la oscuridad:

Murales del camino al cielo y camino al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas



Título: Camino al cielo y camino al infierno

Autor: Luis de Riaño

Dimensiones: (m)

Técnica: Temple al huevo

Soporte: Muro de abobe y yeso

DISPOSICIÓN COMPOSITIVA DEL MURAL

- Regla de los tercios



Instrumento Guía de Observación:

GUÍA DE OBSERVACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO:			
“MURALES DEL CAMINO AL CIELO Y CAMINO AL INFIERNO”			
PROYECTO:	Rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII de los Murales del camino al cielo y del infierno del templo de Andahuaylillas – Cusco	OBSERVADOR:	Julio Ernesto Pomajambo Espinoza
LUGAR:	Andahuaylillas - Cusco	SITUACIÓN	En conservación
OBJETIVO DE LA OBSERVACIÓN:	Identificar los elementos estéticos propios de la cultura indígena presentes en los murales del templo de Andahuaylillas e identificar las características principales del manierismo español en los murales del templo de Andahuaylillas.		
TEMAS	SUBTEMAS	PREGUNTAS	
A. Estética indígena	Iconografía indígena	A través de las imágenes icónicas representadas en ellos en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas ¿Cómo se refleja la estética indígena?	
	Simbología indígena	¿Qué significado y simbolismo atribuido a la cultura indígena se pueden identificar en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas a través de las imágenes simbólicas presentes en sus obras?	
	Colorido y simbolismo cromático	¿Cómo se utiliza el color en los murales del templo de Andahuaylillas para transmitir significados simbólicos relacionados con la cultura indígena?	
	Elementos decorativos indígenas	¿Qué patrones estéticos indígenas se pueden identificar en la ornamentación de los murales del templo de Andahuaylillas?	
	Estilo artístico indígena	¿Cómo se evidencia la influencia de estilos estéticos prehispánicos en la representación visual de los murales del templo de Andahuaylillas?	
B. Manierismo español del siglo XVII en el Perú	Proceso creativo artístico	¿Cómo se manifiestan las composiciones complejas y asimétricas propias del manierismo español en los murales del templo de Andahuaylillas?	
	Efectos luminosos y colores brillantes	¿Cómo se reflejan los efectos luminosos y los colores brillantes en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es su significado en la representación artística de estos temas en el contexto del Manierismo?	
	Estilización exagerada	¿Existe esta Estilización exagerada característica del Manierismo español del siglo XVII en los murales que representan el Camino al Cielo y el	

		Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es el propósito de esta exageración estilística en la representación artística de estos temas religiosos?
C. Comparación de la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica.	Estilo	¿Cuáles son las principales relaciones comparativas (similitudes y diferencia) de estos rasgos estilísticos que se pueden identificar en los murales del templo de Andahuaylillas que se reflejan tanto de la estética indígena como del manierismo español?
	Iconografía	¿Qué temas y símbolos específicos de la cultura indígena y del manierismo español se representan en los murales del templo de Andahuaylillas?
	Técnica	¿Cuáles son las técnicas artísticas tradicionales empleadas por la cultura indígena y las técnicas utilizadas por los artistas manieristas españoles presentes en los murales del templo de Andahuaylillas?
	Colorido	¿Cómo se utiliza el color y cuál es su simbolismo asociado tanto en la estética indígena como en la influencia manierista en los murales del templo de Andahuaylillas?
D. Interpretación del significado y la importancia de la función de la estética indígena y el manierismo español, dentro del contexto artístico y cultural del periodo virreinal en los murales.	Significado de la función estética	¿Qué significados simbólicos o conceptuales se pueden atribuir a la función de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas?
	Importancia cultural	¿De qué manera la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas influencia en la cultura indígena inicial y la cultura española en el contexto colonial?
	Relevancia artística	¿Qué influencia tuvo la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas en el desarrollo posterior del arte colonial en la región?
	Contexto histórico	¿Cómo se relaciona la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas con el contexto histórico del período colonial, incluyendo las interacciones culturales y religiosas?

Utilización del Registro Anecdótico:

REGISTRO ANECDÓTICO
Templo: San Pedro Apóstol de Andahuaylillas Mural: Camino al cielo y al infierno
Fecha: 12/10/2023 Sitio: Andahuaylillas - Cusco Observador: Julio Pomajambo E.
Contextualización y ubicación: Localizado en el poblado de Andahuaylillas, adentro del templo en el muro de la entrada principal en forma de arco medio punto siendo utilizada ambos muros de cada lado junto con el tímpano y el intradós de la puerta, al ser dispuesta de esa forma la composición da interesante forma de “n” minúscula, y así permite ver con más prominencia al espectador una dualidad entre el bien y el mal.
Cambio y evolución: Los muros han sido sometidos distintas veces a procesos de restauración por la antigüedad que estos presentan, con el paso del tiempo se han ido perdiendo las leyendas escritas en su parte inferior del mural del camino al cielo, y las partes no intervenidas se aprecia una decoloración característica del temple.
Reconocimiento de detalles ocultos: Flora perteneciente a la localidad.
INTERPRETACIÓN:
El mural es una representación artística que ha experimentado cambios y restauraciones a lo largo del tiempo. La dualidad entre el bien y el mal se destaca en la disposición de la composición, mientras que los detalles locales, como la flora, pueden añadir capas de significado cultural o simbólico a la obra.

Valoración Social de Luis de Riaño

NOMBRE DEL ARTISTA	
Luis de Riaño	
Obra(s) de Arte:	
“Murales del camino al cielo y al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas”	
Componentes Personales	
Tiempo y contexto	Luis de Riaño fue un pintor criollo nacido en Lima en el año 1596 hijo del capitán español Juan de Riaño y de Ana de Cáceres, fue el discípulo más destacado del maestro manierista italiano Angelino Medoro quien llegó a Lima capital del virreinato del Perú para establecer talleres y enseñar el oficio de la pintura,
Formación	<input type="checkbox"/> Académica Aprendiz del pintor manierista Angelino Medoro, en los talleres de arte de la escuela de pintura de Lima formada por Bernardo Bitti,
Componentes Sociales	
Ideológicos	Católica cristiana
Políticos	Al servicio de la corona española,

Categorías: Gloriosa, recompensa y castigo

4.1.1.1. Análisis del mural del tímpano de la entrada letras A y B (Glorioso)

Se ha realizado un análisis del mural que está plasmado en el tímpano de la puerta es el que llega las dos primeras letras la A y B, indicando que son las primeras escenas de toda la composición.



Análisis e instrumento icono – simbólico

TÍTULO DE LA OBRA: El camino al cielo y camino al infierno				
Código: Glorioso				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
ÍCONOS (Semejanza)	Agua	Se denota una extensión de agua en la parte inferior de la pintura que cubre todo ese espacio.	Elemento natural que es abundante en el planeta, y se encuentra en océanos, lagos y ríos especialmente.	Aquí representa la división entre el mundo terrenal de los hombres con el rey glorioso de Dios reservado para las lamas que están en su gloria.
	Arboles	Se denotan dos árboles uno a la izquierda de los personajes principales y el otro a la derecha, tienen la forma del árbol de Queñoa, que es un árbol andino medicinal.	Son los elementos naturales pertenecientes al reino vegetal, en este caso pertenecería a las especies andinas.	Se denotan árboles de Queñoa que son árboles medicinales del mundo andino utilizados para curar males corporales y espirituales.
	Superficie de tierra	La superficie de tierra se encuentra en la parte inferior y es rodeada por el agua, contiene variedad de plantas y es accidentada.	Porción de tierra ubicada en un espacio geográfico determinado.	Es el lugar donde se asienta el reino de Dios, y representa la tierra prometida.
	Plantas y Flores	Se pueden apreciar de plantas que se extienden por la superficie de tierra, algunas de ellas parecen de origen andino local, como la muña, entre otras. Las flores son pequeñas y están por toda la superficie de la tierra, son menudas y blancas	Elementos que pertenecen al reino vegetal.	Son elementos que el artista los ha puesto para darme sensación de un ambiente natural, pero que son de origen andino, dando a esta una ambientalidad de naturaleza andina.
	Nubes	Las nubes en forma de nimbus que están representadas en el intradós de la puerta.	Son formaciones acuosas en forma de gas que contienen agua, en el contexto religioso, a menudo se asocian con la presencia y la gloria de Dios. Es el elemento por donde los seres celestiales se desplazan.	Representan la gloria de Dios padre y que desde esas nubes vigila a los hombres en la tierra.
	Cielo	El cielo se expande por todo el intradós	Es la bóveda celeste que se observa durante	Es el reino de Dios que se expande por sobre

		de el tímpano de la puerta como parte del paisaje dibujado.	el día y la noche, y donde se encuentran el sol, la luna, las estrellas y otros cuerpos celestes. En el contexto religioso, el cielo se considera el lugar donde reside Dios y donde las almas de los creyentes virtuosos son recompensadas después de la muerte	todo el universo y alcanza tanto a justos como a pecadores que caminan cada uno por diferentes sendas.
SÍMBOLOS (Ideas)				
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Dios Padre	Ubicado en el intradós de la puerta es de aspecto joven muy parecido a cristo, observando el mundo que está bajo de él.	Es el Dios creador de toda la vida en el universo.	Esta presente porque representa a Dios padre que vigila su creación y desea que todas las almas logren el camino de la salvación.
	Jesucristo	Jesucristo está parado en la superficie de tierra, está abriendo los ojos en ademán de invitar a los hombres a entrar hacia la ciudad que está detrás de él.	Es el Hijo de Dios enviado al mundo para salvar a la humanidad de los pecados siendo crucificado.	Está plasmado en el mural para dar el mensaje que él es el salvador de la humanidad y que espera que todos tomen la senda estrecha para lograr la salvación y esperarlos a la entrada del reino de Dios en la nueva Jerusalén.
SEÑALES	Letras A y B	La letra A esta ubicada en el intradós de la puerta señalando a Dios Padre y la letra B a los pies de Cristo señalándolo.	Son las letras del abecedario que a menudo se utilizan para señalar imágenes, conceptos, etc.	Se está utilizando para señalar a los dos personajes que están en el mural del intradós, y que cada uno representa un distinto pasaje bíblico o idea, tal y cual como se hizo en el grabado de Hieronymus Wierix.

Interpretación: La obra "El camino al cielo y camino al infierno", codificada como "Glorioso", se presenta como un paisaje artístico que despliega una rica simbología vinculada a la religión cristiana. En el plano inferior, un extenso cuerpo de agua actúa como un marcador visual, simbolizando la separación entre el ámbito terrenal de la humanidad y el reino glorioso reservado por Dios. Dos árboles de Queñoa, con sus propiedades medicinales de origen andino, y una variedad de plantas y flores, entre las cuales destacan las pequeñas y blancas, infunden en la escena una atmósfera de naturaleza específicamente andina.

La presencia de nubes en forma de nimbus en el intradós de la puerta añade un elemento celestial, asociado a menudo con la gloria de Dios en contextos religiosos. Estas nubes, además, representan la vigilancia divina sobre los seres humanos en la Tierra, sugiriendo

una conexión directa entre lo terrenal y lo celestial. El cielo que se expande sobre el intradós de la puerta actúa como un símbolo del reino de Dios que abarca todo el universo, sugiriendo que tanto justos como pecadores transitan por diferentes sendas dentro de este vasto dominio.

En cuanto a los íconos simbólicos, Dios Padre se presenta en el intradós de la puerta con una apariencia juvenil similar a Cristo, observando el mundo desde lo alto. Esta representación simboliza a Dios como el creador de toda la vida en el universo, presente para vigilar su creación y desear que todas las almas encuentren el camino de la salvación. Por otro lado, Jesucristo se ubica en la superficie de la tierra, con gestos que invitan a los hombres a dirigirse hacia la ciudad que se vislumbra en el fondo. Este ícono simboliza a Jesucristo como el Hijo de Dios enviado al mundo para salvar a la humanidad de los pecados, enfatizando su papel como el redentor y la importancia de seguir la senda estrecha para alcanzar la salvación.

Adicionalmente, las letras A y B funcionan como señales dentro de la composición. La letra A, ubicada en el intradós de la puerta, señala a Dios Padre, mientras que la letra B, colocada a los pies de Cristo, señala al Hijo de Dios. Este uso del abecedario para señalar elementos específicos dentro de la obra es reminiscente de la técnica utilizada en el grabado de Hieronymus Wierix, sugiriendo que cada personaje representa un pasaje bíblico o una idea particular.

La obra es una representación visual compleja que aborda la dualidad entre el camino al cielo y el camino al infierno. Los elementos naturales andinos, combinados con símbolos religiosos, ofrecen una narrativa rica y multicultural, mientras que los íconos simbólicos y las señales contribuyen a la construcción de un mensaje espiritual profundo y reflexivo sobre la elección entre la redención y la condenación.

Análisis e instrumento estético

TÍTULO DE LA OBRA: El camino al cielo y camino al infierno		
Código: Glorioso		
DIMENSIÓN creativa	TAXONOMÍA	VALORES ESTÉTICOS
Género	Religioso	Esta obra pertenece a este género por la temática representada, denotándose las imágenes de cristo y Dios Padre en su composición.
Categoría	Pintura mural	Es una pintura mural porque se ha realizado en el tímpano y el intradós de la puerta del templo hecha de adobe revestida de con capas de yeso.
Técnica	Fresco	La técnica utilizada es el fresco por la durabilidad de la obra de arte al paso del tiempo por la adherencia de los pigmentos en la capa de yeso.
Instrumentos	Pinceles	Son los instrumentos clásicos y principales para realizar una pintura.
Estilo y forma	Arte colonial andino	Pertenece a este estilo por las características propias de la obra y el contexto local y temporal en el que fue realizado, refiriéndose a la localidad andina del Perú colonial del siglo XVII.
DIMENSIÓN compositiva		
Proporción	Figura humana	La figura humana correspondiente a Dios Padre si guarda proporción con la idea de la temática de la escena, en el tímpano la figura de Jesucristo se presenta medianamente agranda a comparación del entorno que lo rodea.
	Elementos naturales y artificiales	Los elementos naturales presentados entre si guardan una relación armónica entre las plantas, la superficie de tierra y el cielo, el único elemento artificial que es la ciudad guarda una proporción armónica con los elementos naturales del paisaje cuyo efecto es manifestado por la lejanía plasmada y también guarda proporción con la figura humana de Jesucristo.
Equilibrio	Equilibrio céntrico	El peso de las figuras se ubica en el centro de la composición teniendo como elementos principales la figura de Dios Padre y Jesucristo y la ciudad del fondo, logra sentir cierta simetría compositiva con los dos árboles que se ubican a cada lado de los personajes.
Perspectiva	Perspectiva adaptada	La perspectiva está en función de la disposición de la puerta, dando una sensación de profundidad en la figura de Dios Padre, en el caso del mural del tímpano son los tonos claros de la ciudad que le dan la lejanía a la escena.
Morfología (Forma)	Antropomorfas	Los personajes antropomorfos de esta escena son Dios Padre y Jesucristo
	Fitomorfas	Los árboles, las plantas y las flores son los elementos fitoformos en la composición ya que representan tales elementos en particular de origen andino local.
	Paisaje natural	Las pertenecientes a formas más generales de la naturaleza como el agua, las nubes, elevaciones de tierra

	Formas artificiales	Solo pertenece a esta denominación la ciudad con sus edificios al fondo.
Línea – Contorno	Línea curva arqueada compositiva	La composición se manifiesta en forma ovalada y arqueada, donde se ayuda y adapta a la forma del tímpano de entrada.
	Líneas ondulantes	Las líneas que marcan el recorrido de la superficie de tierra van ondulando expandiéndose el soporte que es el muro, también las formas de las nubes que se extiende hacia los extremos de intradós y del tímpano de la entrada van ondulando en su recorrido.
	Líneas formales	Las líneas formales se denotan en las construcciones de la ciudad plasmada en el fondo.
Armonía	Tonal	Este mural esta armonizado entre tonos claros y sin brillo y con algunas pequeñas sombras pronunciadas en el primer plano, se impone aquí los tonos claros que guardan un orden en el espacio compositivo.
Color	Monocromático	Apastelados: Son los colores que predominan en este mural del intradós de la puerta, plasmados en el cielo, la ciudad del fondo pieles y carnaciones de los personajes.
		Sienas: Se encuentran plasmados en la superficie de tierra, que hacen juego de complementariedad con algunos verdes olivas y amarillos ocres, también se pueden encontrar en las partes oscuras y de sombra de la ciudad, y también se encuentra en los troncos de los árboles. Este color se encuentra en los telares de las culturas pre hispánicas del antiguo Perú
		Amarillos ocres: Están presentes dando tonalidades a las hojas de los árboles, superficie terrestre y en algunas tonalidades del cielo. También muy utilizado en los telares de las culturas pre hispánicas como los paracas o waris.
		Verdes olivas terrosos: Están plasmadas mayormente en las plantas de la superficie terrestre y en algunas hojas de los árboles, haciendo contraste con sienas y rojos indios.
		Rojo indio: Se encuentra en las capas tanto de Dios padre como de Jesucristo, Este color fue ampliamente usado en los cerámicos y telares de las culturas pre hispánicas como Paracas, Moche, Chimu e Inca.
Ritmo	Ondulante	Se encuentra en las nubes del cielo que cubre parte del cuerpo de Dios padre creador, generando ondas que se expanden por el cielo. También se encuentra en los pequeños montículos de la superficie de tierra que van haciendo ondulaciones.
	Lineal	Estos se denotan en los tejados de las construcciones de la ciudad.
	Zigzagueante	Se denota más que todo en las flores blancas que están en la superficie de la tierra, zigzagueando unas con otras formando ritmos circulantes en algunas.
DIMENSIÓN de contenidos		
Sígnico (Real-Ideal)	Real e ideal	Figuras reales existentes en la pintura son los elementos naturales, como el agua, los árboles, las plantas y las nubes. Los seres ideales son Jesucristo, Dios y la ciudad que se ubica al fondo que representa la tierra prometida.

Parergon	Entrada	Como tal el marco de la puerta de la entrada sirve como delimitante y ornamentante para este mural, ya que fue adaptado a la forma que este tenía.
----------	---------	--

Interpretación: La obra "El camino al cielo y camino al infierno", codificada como "Glorioso", se enmarca en el género del Barroco religioso, destacándose por su temática centrada en imágenes de Cristo y Dios Padre. Pertenece a la categoría de pintura mural, ejecutada en el tímpano e intradós de la puerta de un templo de adobe revestido con capas de yeso. La técnica utilizada es Temple, asegurando durabilidad a través del tiempo debido a la adherencia de los pigmentos en la capa de yeso. Los instrumentos empleados son pinceles, herramientas clásicas para la pintura.

El estilo y forma de la obra se identifican como Arte colonial andino, reflejando las características del contexto local y temporal en el que fue creado, situándose en la localidad andina del Perú colonial del siglo XVII.

En la dimensión compositiva, se destaca un equilibrio céntrico donde las figuras principales, como Dios Padre, Jesucristo y la ciudad al fondo, se encuentran en el centro de la composición, generando una sensación simétrica. La perspectiva adaptada se ajusta a la disposición de la puerta, proporcionando profundidad a la escena. La morfología abarca formas antropomorfas para los personajes divinos, fitomorfas para los elementos naturales andinos, paisaje natural para elementos más generales de la naturaleza, y formas artificiales para la ciudad al fondo.

Las líneas y contornos se manifiestan en líneas curvas arqueadas, ondulantes y formales, adaptándose a la forma ovalada y arqueada del tímpano de entrada. La armonía tonal prevalece entre tonos claros y sin brillo, con pequeñas sombras pronunciadas en el primer plano. En cuanto al color, se emplea una paleta monocromática con tonos apastelados predominando en el cielo y la ciudad, sienas en la superficie de tierra, amarillos ocre en hojas y troncos, verdes olivas terrosos en plantas, y rojo indio en las capas de Dios Padre y Jesucristo.

El ritmo ondulado se manifiesta en nubes y montículos de tierra, mientras que el lineal y zigzagueante se observan en tejados y flores blancas, respectivamente.

En la dimensión de contenidos, se distingue entre lo real y lo ideal. Las figuras reales son los elementos naturales, como el agua y los árboles, mientras que los seres ideales son representados por Jesucristo, Dios y la ciudad que simboliza la tierra prometida. Como

Análisis e instrumento icono – simbólico

Título de la obra: El camino al cielo				
Código: Salvación y recompensa				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
ÍCONOS (Semejanza)	Vegetación	Se expande por la superficie de tierra, donde se observa diferentes plantas y flores, vegetación que está relacionada con las especies andinas como la “Pampa tinco t’ica”, también se podrían apreciar pequeñas ramas de “Molle”, L “T’ancar”, todas son propias de la región altoandina del Cusco, pero también se aprecian algunas rosas que pertenecen más a las especies occidentales.	Es el conjunto de plantas y vegetales que crecen en un área específica. Incluye la variedad de especies vegetales, como árboles, arbustos, hierbas y musgos, que se desarrollan en un ecosistema determinado, proporcionando cobertura verde.	El artista plasmo esta vegetación con el fin de darle a la obra un ambiente naturalista paisajístico y donde se incluyó elementos propios de la flora andina local para que los habitantes naturales de este valle se identifiquen con tal obra.
	Puente	Es de madera y en su parte más cercana a la superficie de tierra es muy estrecho y se van anchando conforme llega al palacio, en superficie se observa que está regada de distintas plantas espinosas	Es una estructura construida principalmente con madera que se utiliza para cruzar obstáculos como ríos, arroyos o zonas pantanosas. Está compuesto por vigas, tablones y otros elementos de madera, diseñados para soportar el peso de personas. Los puentes de madera tienen un aspecto rústico y natural, y pueden complementar el entorno natural en el que se encuentran.	Este elemento es el más representativo de este mural, sobre se asienta toda la temática de tal, al referirse que es un puente que en su parte inicial es estrecho y se va anchando en su parte final. Representa el camino estrecho difícil y tortuoso pero que al final tiene su recompensa.
	Paisaje lacustre	Es un paisaje acuático, más parecido a un paisaje lacustre que se	Es un entorno natural caracterizado por la presencia de un lago o lagos. Estos	Podría representar el entorno lacustre cercano a la localidad como la laguna de Urcos o la de

	<p>asemeja a las lagunas alto andinas.</p>	<p>paisajes se componen de la interacción armoniosa entre el cuerpo de agua y los elementos circundantes, como montañas, colinas, bosques y praderas.</p>	<p>Huacarpay, que en esas épocas tendrían una connotación de lugares especiales para los pobladores de esa zona y Luis de Riaño decidió adaptar ese misticismo a la idea del mural.</p>
<p>Palacio renacentista</p>	<p>Es un palacio de estilo renacentista, consta de tres niveles, en el primer nivel en la parte frontal tiene un portón cerrado en forma de arco de media punta y tallado de rombos, está enmarcado con dos columnas unidas por un dintel, y estos a la vez están adornados por un marco colonial, tiene dos ventanas por donde se observa a dos personas y la pared está adornada con figuras florales, el costado es un muro segmentado de ladrillo y tiene dos ventanas. El segundo nivel consta de siete ventanas divididas por columnas y tienen cortinadas, en cada una se puede apreciar a distintas personas conversando tranquilamente. Y en el tercer nivel tiene un balcón corredizo donde se aprecia a tres personajes sosteniéndose de una baranda y tirando de una cuerda cada uno que van tirando de los ojos y boca de un alma que camina por el puente.</p>	<p>Es una estructura arquitectónica que se caracteriza por su diseño y estilo influenciado por el Renacimiento, se distinguen por su simetría, proporciones equilibradas, elegantes detalles ornamentales y fachadas decoradas con columnas, arcos y frontones clásicos.</p>	<p>Representa el lugar de descanso y regocijo de las almas que han caminado por el camino estrecho y han sufrido las pruebas de este camino, al llegar a esta construcción pueden entrar y estar en paz disfrutando de una vida plena preparándose para ir al encuentro con Dios en su reino o la nueva Jerusalén.</p>
<p>Potajes y cubiertos de mesa y utensilios</p>	<p>Están puestos en la mesa de los comensales, hay distintos tipos de alimentos como, un pai, un queque, un pastel, dos panes, una trucha frita, también utensilios como tenedor, cuchillo, platos y un vaso, junto a estos hay distintas</p>	<p>Los potajes son platos tradicionales cocinados lentamente con ingredientes como legumbres, verduras y carnes. Los cubiertos de mesa son herramientas para comer, como tenedores, cuchillos y cucharas. Los utensilios son</p>	<p>Estos elementos fueron puestos por el artista para representar la abundancia y mundanidad que los hombres disfrutaban en el mundo terrenal.</p>

	flores y hojas tendidas en la mesa.	herramientas de cocina como ollas y sartenes. Estos elementos son fundamentales en la cultura culinaria para preparar, servir y disfrutar de una comida satisfactoria.	
Cesta con vegetales andinos	Está al lado izquierdo de la mesa y los comensales, está repleta de productos agrícolas andinos y tropicales propios del trópico sudamericano, como la Papa, la Oca, la Papaya, el Pacay, quinua.	Es un recipiente abierto y generalmente tejido, fabricado con materiales flexibles como mimbre, caña, madera, tela u otros materiales similares. Tiene forma de contenedor y se utiliza para transportar, almacenar o exhibir objetos diversos, esta contiene una variedad de vegetales autóctonos como papas, quinoa, maíz, ajíes, chuño, olluco y oca, entre otros. Estos vegetales son cultivados en las altitudes de los Andes.	El pintor al agregar este elemento en el mural, está transmitiendo la idea de que el mundo andino también está presente en la composición y la idea del mural, al ser una obra de arte evangelizadora para los habitantes autóctonos de este lugar tenían que generar una conexión con ellos y sus costumbres agrícolas y que mejor que el arte presentando una iconografía como esa cesta.
Almas penitentes	Van caminando sobre el puente de madera y otra son ayudadas por los ángeles siendo salvadas de las aguas, mientras otras ya reposan tranquilas en el palacio, una de estas almas que está marcada con la letra "E", está siendo tirada de los ojos y la boca por una cuerda hacia el palacio, mientras que por el dorso está siendo atraída al lado contrario.	El alma es la parte espiritual e inmortal del ser humano que es creada directamente por Dios y se une al cuerpo en el momento de la concepción. El alma es indivisible, inmortal y posee la capacidad de conocer, amar y tomar decisiones libres. Es el principio vital que anima al cuerpo y permite la relación con Dios.	Representan a la parte espiritual de las personas que caminan por el camino estrecho y difícil que se dirigen hacia el lugar de descanso y regocijo después de haber pasado las pruebas de este camino estrecho y espinoso.
Comensales	Son señalados por la letra "H", se encuentran en medio de un festín o banquete, disfrutando de las delicias y los potajes que están sobre la mesa, todos en actitud muy alegre, pero uno	Son las personas que comparten una comida o se sientan juntas en una mesa para disfrutar de una comida en compañía. El término se utiliza para referirse a aquellos que	Representa a las personas que vive su vida sin preocupaciones y disfrutan de los placeres de la vida sin importarles que deben seguir una ruta de

		de ellos está parado a su lado y yéndose como para tomar el camino estrecho, hay otro que probablemente por el cabello y la vestimenta se trate de una mujer que está sosteniendo una garrafa que parece ser un aríbalo inca está sirviendo vino en la copa de su compañero, otro de los detalles interesante es que otro compañero parece utilizar un poncho andino.	participan en una comida, ya sea en un entorno formal como un restaurante o en un ambiente más informal como una reunión familiar o social.	sacrificio y entrega para llegar a la gloria.
	Plantas espinosas	Están esparcidas por todo el camino el camino estrecho de principio a fin y por ellas caminan las almas que desean llegar al palacio.	Son plantas que poseen estructuras puntiagudas, como espinas o aguijones, en diversas partes de su cuerpo, como tallos, hojas o frutos.	Estas representan las dificultades que hay en el camino y la pruebas que un alma tienen que enfrentar al querer llegar a la gloria eterna.
SÍMBOLOS (Ideas)	Lazos	Son tirados por los tres personajes del tercer nivel del palacio y van marcados con la letra "D", y conectan con los ojos y bica del alma que camina sobre el puente de madera con espinas.	Se refieren a cuerdas, cintas o elementos similares utilizados para unir, sujetar o atar objetos.	Representan los vínculos que Dios tiende con los hombres para poder tener conexión con ellos y con esto lograr que el hombre no sea arrastrado hacia la perdición.
	Escudo	Sostenido por un ángel que vuela en el cielo muy cerca a la puerta de la entrada y es utilizado como protección.	Es un objeto defensivo que se utiliza para proteger el cuerpo de una persona en situaciones de combate o peligro. Generalmente, tiene forma plana o curvada y está fabricado con materiales resistentes, como metal o madera, que pueden soportar golpes o impactos.	Representa la protección de los seres divinos, que tienen debido al constante acosos de los demonios o seres malignos, para echar a perder a las almas que van por el camino difícil hacia la gloria.
	Portal	Es pequeño y muy estrecho, de color rojo tiene comunas y unas gradas para subir y pasar por él, y va hacia el puente de madera, está marcado con la letra "F".	Estructura o entrada destacada que marca la entrada principal de un edificio o lugar. Es una abertura arquitectónica que puede estar compuesta por un arco, una puerta o	Representa el inicio del camino estrecho hacia la salvación por donde las almas tienen que transitar al camino anchos y tortuoso.

			una combinación de ambos. Los portales suelen ser elementos ornamentales que enfatizan la importancia y la jerarquía de la entrada.	
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Ángeles	Se denotan tres ángeles, dos de ellos están ayudando a las almas que desean llegar al palacio, uno está guiando a un alma mientras él otro está salvando de las aguas a otra alma, mientras el tercero está volando con su escudo y defendiendo las almas que caminan por el puente este último está señalado con la letra "G".	Son seres espirituales que se consideran mensajeros o servidores divinos en muchas tradiciones religiosas y espirituales, a menudo representados como seres humanos alados. Los ángeles se cree que actúan como intermediarios entre el cielo y la Tierra, transmitiendo mensajes divinos, protegiendo y guiando a las personas.	En este mural ellos son los que guían y protegen a las almas que caminan sobre el puente estrecho de madera, y también salvan a las almas que están ahogadas para que estas logren llegar al lugar de salvación.
	Guardianes	Se observa a tres guardianes en el tercer nivel del palacio, los tres son personajes muy idénticos, cada uno tira de una cuerda de los ojos y boca de un alma que camina por el puente con espigas y están señalados con la letra "C".	Son seres o entidades que tienen la responsabilidad de proteger, cuidar y velar por la seguridad de algo o alguien. Son considerados como protectores y vigilantes que se encargan de salvaguardar y preservar la integridad, ya sea de personas, lugares, objetos o valores.	En el mural estos están guardianes el palacio celestial y se encargan de no dejar que las almas se desvíen del camino estrecho por los ataques de los demonios haciendo que estas se pierdan.
SEÑALES	Letras: C, D, E, F, G, H.	Están señalando las distintas escenas del mural.	Son símbolos o caracteres utilizados en la escritura para representar los sonidos de un idioma o sistema de comunicación. Las letras forman el alfabeto o el conjunto de caracteres específicos de un lenguaje. Son la base fundamental de la escritura y permiten la transmisión y registro de información.	Son utilizadas en el mural para la señalación de las distintas escenas del mural que están relacionadas con las leyendas de la parte inferior.

	Leyendas inscritas en forma de medallón	Inscripciones que se encuentran en la parte inferior del mural, están encerradas en un medallón de estilo barroco. Estas inscripciones están en latín y cada una de ellas empieza con una letra, de la "A" a la "E", las que siguen "F" "G" y "H" se han deteriorado por el paso del tiempo.	Se refieren a textos o palabras grabadas o escritas en una superficie, como piedra, metal, madera, muro o cualquier otro material. Estas leyendas pueden ser inscripciones históricas, poemas, pasajes bíblicos, citas famosas, nombres o cualquier forma de texto que tenga relevancia o significado especial.	Están inscritas en el medallón para ilustrar al espectador sobre la temática que está representada en el mural, y cada una refiere a distintos pasajes bíblicos escritos en latín.
--	---	--	---	--

Interpretación: La obra "El camino al cielo" es una representación artística compleja que explora simbólicamente el viaje espiritual de las almas hacia la salvación y la recompensa. A través de un análisis denotativo, se observa una rica paleta de símbolos, donde la vegetación, el puente, el paisaje lacustre, el palacio renacentista, los potajes y cubiertos, la cesta con vegetales andinos, las almas penitentes, los comensales y las plantas espinosas, todos desempeñan roles cruciales.

La vegetación, compuesta por elementos andinos y occidentales, simboliza la diversidad espiritual y geográfica. El puente, central en la obra, representa el camino estrecho y tortuoso hacia la recompensa celestial, mientras que las plantas espinosas simbolizan las dificultades y pruebas en este camino.

El paisaje lacustre evoca misticismo, conectando la obra con la localidad y sugiriendo la importancia espiritual de lugares específicos. El palacio renacentista, con sus tres niveles, simboliza el destino final de paz y regocijo para las almas que superan las pruebas.

Los elementos culinarios, como potajes y cubiertos, expresan la abundancia terrenal, contrastando con la cesta de vegetales andinos que destaca la conexión con la cultura local.

Las almas penitentes en el puente, ayudadas por ángeles y enfrentando dificultades, representan el viaje espiritual y las pruebas a superar. Los comensales, señalados por la letra "H", muestran la despreocupación por el camino estrecho, revelando la dualidad entre placer terrenal y sacrificio espiritual.

Los símbolos, como los lazos conectados a las almas, el escudo protector y el portal estrecho, añaden capas de significado. Los ángeles y guardianes cumplen roles de guía y protección, mientras que las letras y leyendas en latín proporcionan contextos bíblicos.

En conjunto, la obra es una alegoría visual compleja que invita a la reflexión sobre la dualidad de la existencia humana, la conexión con la espiritualidad y el desafío de alcanzar la recompensa divina a través del camino estrecho y dificultoso.

Análisis e instrumento estético

TÍTULO DE LA OBRA: Camino al cielo		
Código: Salvación y recompensa		
DIMENSIÓN creativa	TAXONOMÍA	VALORES ESTÉTICOS
Género	Religioso - bíblico	Es de este género porque la temática está basada completamente en pasajes bíblicos que son plasmados en la composición.
Categoría	Mural pictórico	Es de esta categoría al ser el soporte de la obra un muro de adobe con revestimiento yeso.
Técnica	Fresco	Por la durabilidad de la obra de arte al paso del tiempo y sus características técnicas, se deduce que es un fresco pintado en el muro.
Instrumentos	Pinceles, espátulas	Son los instrumentos clásicos y principales de la pintura mural y de caballete.
Estilo y forma	Arte colonial andino	Es de este estilo por el contexto en el que se realizó la obra y por las características propias de mural que denotan la influencia andina en su estética.
DIMENSIÓN compositiva		
Proporción	Figura humana	Las figuras humanas están agrandadas con respecto a los elementos artificiales con respecto al portal en forma de arco y al puente de madera y a la entrada de palacio, pero con respecto a los elementos naturales si guardan relación proporcional.
	Elementos naturales y artificiales	Los elementos artificiales se encuentran desproporcionados unos a otros en relación entre la mesa, el portal, el puente y el palacio no guardan una proporción armoniosa. Con respecto a los elementos naturales si se han manejado mejor y guardan armonía con la idea del cuadro.
Equilibrio	Masas	En esta característica la composición de la obra está más recargado de elementos y personajes en su parte derecha inferior, donde se desarrollan las escenas de la temática.
	Tono	El fondo claro del paisaje acuático lacustre de la parte superior izquierda que hay más fuerza tonal que contrasta con los tonos

		más sombríos de la parte derecha inferior creando una especie de división diagonal contrastada.
	Cromático	Ocurre lo mismo con el aspecto cromático, solo que, a la inversa, el mayor peso la lleva la parte derecha inferior, por tener una gama de una variedad de colores que, si bien no son intensos, tiene mucha presencia en el cuadro y resaltan en la obra.
Perspectiva	Superposición de planos	Se denotan tres planos, en el primer plano está en la parte media hacia la inferior de composición, la mayoría de los elementos se encuentran aquí que se superponen al segundo plano donde están algunos personajes eternos superponiéndose al tercer plano, y en el tercer plano se encuentra el edificio donde los personajes ya se hacen más pequeños.
	Profundidad y distancia	Se denotan una profundidad no muy lograda el cual también es afectada por la proporción de los personajes en la perspectiva de la distancia del portal y el comienzo del camino estrecho hacia el palacio renacentista, solo este palacio en su lado lateral tiene cierta sensación de profundidad lograda.
Línea – Contorno	Diagonal	La línea principal de demarcación de la composición es una diagonal que va de la parte izquierda inferior a la parte derecha superior, es la línea donde se acentúa la temática de este mural, esta línea da es sensación de superación y elevación espiritual.
	Curvas	Existe otra línea curva donde se organizan los personajes que están alrededor de la mesa haciendo como un círculo ovalado cerrado, otra línea parte desde el ángel con escudo hacia las almas que caminan en el puente y otra hacia el hombre parado con capa oscura.
Morfología (Forma)	Geométricas	Se encuentran en los elementos como el puente de madera y sus trancos de base porque tienen formas rectangulares geométricas, en los escalones del portal, también se encuentra formas geométricas rectangulares. Y por ultima estas formas geométricas también se hallan en el palacio renacentista en su estructura de construcción y sus ventanas y balcones.
	Humanas	Estas formas se hallan en los personajes, como los comensales, las almas, los guardianes y los ángeles, que están en las distintas escenas del mural.
	Zoomorfas	Se encuentra en un solo elemento que es un pez cocinado que se encuentra en la mesa pero que tendría mucha relación formal con una trucha que es característico de esas zonas.
	Fitomorfas	Están en las plantas del primer plano, en las hierbas, algunas frutas de la mesa, pero por sobre toda sobresale aquellas que están en la cesta, estas pertenecen a vegetales y tubérculos de origen andino y amazónico que dan una gran relevancia a la implementación de formas estéticas nativas de Sudamérica.
Armonía	Tonal	Los tonos de la pintura son claros e iluminados como del paisaje, la construcción, el puente y los ropajes de los comensales, hay tonos intermedios el portal y las plantas que se observa en primer plano, habiendo muy poca presencia de tonos oscuros intensos los cuales están en la capa Azul oscura del hombre parado, en el escudo del ángel y el árbol de tono verde oscuro que esta al extremo derecho detrás de los comensales.
	Cromática	Se encuentran en la misma escala cromática de colores tenues, sin la irrupción de colores intensos o muy oscuros.

Color	Policromo, Colores opacos	Tienen una característica muy semejante a los colores utilizados en los textiles y cerámicos indígenas, colores opacos, sutiles y sin brillo, colores ocres, que dan una sensación agradable para el espectador.
Ritmo	Lineal	Se aprecia este ritmo en los rayos de luz que caen del cielo, también se puede apreciar en los arcos del balcón, ventanales del edificio y ladrillos de la pared.
	Zigzagueante	Se encuentra en los adornos de la pared de la entrada principal en forma de zigzag (muy parecida a los adornos en la fachada de la Casa de las conchas), va en un ritmo ascendente y formando rombos en la fachada del edificio. Otro elemento que también ofrece un ritmo zigzagueante son las plantas espinosas que se encuentran encima de puente de madera que empiezan de la parte más estrecha ascendiendo hacia la más ancha y lejana
	Ondulante	Existen ritmos ondulantes en las nubes del cielo creando ondas suaves, también se halla en las alas de los ángeles, en el decorado del ropaje del hombre que está parado y en la caída de su capa, en el marco del medallón colonial, también puede apreciarse este ritmo en las cortinas de los ventanales, y en muchas de las hojas de las plantas.
	Ascendente	Se parecía en las gradas rojas del portal que hacinden desde la superficie de tierra hacia la entrada del portal estrecho, se aprecia las bases de madera del puente que asciende de la entrada del portal hacia el edificio, en el nevado del fondo del paisaje lacustre, también puede decirse que el ritmo zigzagueante de los adornos de la fachada principal posee un ritmo ascendente en la misma pared.
DIMENSIÓN de contenidos		
Sígnico (Real-Ideal)	Real - Ideal	Existen elementos reales como los hombres y las mujeres, los utensilios y comestibles, vegetales y plantas refiriéndose a una parte mundana. Los elementos ideales en el mural son el edificio que hace referencia al lugar del cielo o podría decirse el purgatorio donde se guardan las almas para prepararse para ir a al encuentro con Dios, otros seres ideales son los ángeles que ayudan a las almas a llegar a buen destino, y al igual el portal estrecho y el puente de madera son los elementos donde se recarga toda la idea de la temática por lo tanto es bastante ideal.
Parergon	Cornisa	Decorada con motivos o figuras florales barrocas y en la esquina del techo tiene esquinero a modo retablo de madera.

Interpretación: “Camino al cielo” es una obra de arte compleja que se sumerge en la dimensión creativa y compositiva para expresar la búsqueda espiritual y la promesa de salvación y recompensa. En la dimensión creativa, la obra se clasifica como religiosa-bíblica, utilizando pasajes bíblicos como base temática, y se presenta como un mural pictórico de estilo colonial andino. La técnica empleada es el fresco, utilizando pinceles y espátulas como instrumentos clásicos de pintura mural.

La dimensión compositiva destaca la proporción intencionada de los elementos, aunque con incongruencias que afectan la perspectiva y la profundidad. El equilibrio tonal y cromático

se logra mediante la interacción de la luz en el paisaje lacustre y la presencia más destacada de colores en la parte derecha inferior. La perspectiva se construye mediante la superposición de planos, y aunque se denota cierta profundidad, se ve afectada por las proporciones irregulares de los personajes.

Las líneas y contornos, principalmente diagonales, contribuyen a la sensación de superación espiritual, mientras que las formas geométricas, humanas, zoomorfas y fitomorfas se entrelazan en la composición. La armonía tonal y cromática es suave y sutil, reflejando colores opacos similares a los textiles y cerámicos indígenas. El ritmo lineal, zigzagueante, ondulante y ascendente se manifiesta en diversos elementos de la obra, creando una dinámica visual.

En la dimensión de contenidos, la obra equilibra elementos reales e ideales, representando la dualidad entre lo terrenal y lo divino. Los personajes, utensilios y alimentos simbolizan lo mundano, mientras que el edificio celestial, ángeles y elementos arquitectónicos ideales representan la espiritualidad. Los detalles parergon, como la cornisa decorada con motivos florales barrocos, enriquecen la composición y la estética general.

Análisis del mural del lado izquierdo y letras del I al Q

Y del mismo modo también se ha hecho un análisis semiótico del mural del lado izquierdo que representa el camino ancho o camino hacia la perdición,



Análisis e instrumento icono – simbólico

Título de la obra: Camino al infierno				
Código: Condenación y sufrimiento				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
ÍCONOS (Semejanza)	Castillo	Se denota una construcción de estilo románico de aspecto tenebroso, consta de tres torreones y tres torres, dos de estas tres torres son coronadas con cúpulas y una es almenada, sus torreones y sus paredes también son almenadas, está rodeado por el agua.	Es una fortificación medieval construida durante el período arquitectónico morisco. Estos castillos se caracterizan por su arquitectura robusta y funcional, con muros de piedra maciza, torres defensivas y elementos defensivos como almenas y saeteras.	Representa el reino del mal, el lugar donde van a parar las condenadas que siguieron el camino ancho o fácil, es la perdición de ellas.
	Fuego	Flamas poderosas que salen del castillo hacia el exterior.	Está asociado con el castigo en el infierno, la perdición total de las almas pecadoras.	Es el poder infernal que emana del infierno y consume a las almas pecadoras que decidieron caminar por la senda fácil.
	Norias	Están dentro del castillo, recogiendo las almas de los pecadores y se pueden apreciar por dos arcos que tiene la construcción.	Es un dispositivo mecánico compuesto por una rueda con cangilones o recipientes suspendidos que se utilizan para elevar agua u otros materiales desde un nivel inferior hacia un nivel superior. La noria se acciona mediante la fuerza de corrientes de agua, animales de tiro o, más comúnmente en la actualidad, mediante motores.	Estos artefactos están siendo utilizados para sustraer a las almas de los pecadores ahogadas en el agua y elevarlas a los castigos del infierno por sus pecados, están siendo utilizados como métodos de tortura.
	Paisaje lacustre	De característica montañosa, y aspecto infernal, donde el agua se funde con el cielo en la lejanía, de	Es un entorno natural caracterizado por la presencia de un lago o lagos. Estos paisajes se componen de la interacción armoniosa entre el cuerpo de agua	Es un paisaje caótico, donde predomina el agua, pero turbias y tenebrosas, es como una antesala a las puertas del infierno, solo en su parte derecha hacia la puerta se ve más calmo

	aguas turbias y oscuras.	y los elementos circundantes, como montañas, colinas, bosques y praderas.	como una esperanza de salvación, pero para el otro lado es totalmente macabro.
Ruedas de Catalina	Una se allá en la cima de la torre almenada y del torreón principal conteniendo algunas condenadas.	Es un instrumento de tortura histórico utilizado para infligir sufrimiento extremo y causar daño físico a una persona. Consiste en una estructura similar a una rueda grande, con radios o barras que se utilizan para sujetar al individuo. La persona torturada es atada a la rueda, y luego esta es girada o golpeada con instrumentos contundentes, provocando fracturas óseas, lesiones graves e incluso la muerte.	Representa la tortura extrema a las almas más pecadoras porque es un castigo demasiado sádico.
Patíbulos	Se encuentran en la cima de las torres con cúpulas y de ellos cuelgan almas condenadas.	Es una estructura utilizada como instrumento de ejecución, especialmente para la horca. Consiste en una viga o travesaño horizontal soportado por pilares o postes verticales.	Son otra forma de castigo de las almas que han caído en pecado y caminado por la senda fácil y ancha y su final es el de ser ahorcadas por la eternidad.
Puente floral	Está adornado con distintas flores como margaritas, rosas, es de color rojo y ancho, pero cuando llega a su parte final de vuelve estrecho	Es un camino o sendero cubierto con una capa de flores dispuestas sobre su superficie. Este tipo de camino decorativo utiliza pétalos de flores o flores enteras para crear un efecto visualmente impactante y colorido. Los pétalos o flores se esparcen sobre el suelo, formando una alfombra floral a lo largo del recorrido.	Representa la vía fácil, la senda de la perdición, es el camino hermoso y cómodo que la mayoría elige, pero que a las finales solo lleva a la condena y el sufrimiento.
Vegetación	Se encuentra en el primer plano, en la superficie de tierra, está compuesta por distintas plantas entre ellas hay algunas de origen andino.	Se refiere al conjunto de plantas y vegetales que crecen en un área específica. Incluye una variedad de especies vegetales, como árboles, arbustos, hierbas y musgos, que coexisten en un	Aparentemente serian plantas propias del lugar, que el artista palmó para tener una interconexión con los habitantes nativos de este valle.

			ecosistema determinado.	
	Almas pecadoras	Unas se encuentran caminado por el puente floral, otras están en el agua ahogándose, otras están siendo torturadas dentro castillo	Son las personas que han cometido pecados o transgresiones morales según una perspectiva religiosa o ética. Estas almas pueden haberse alejado de la rectitud moral o haber actuado en contra de los preceptos religiosos establecidos.	Son los desafortunado que creyeron en los engaños de satanás y caminaron por la senda fácil o puente floral en este caso, cayendo en desgracia y después ser torturados por los demonios en los diferentes castigos del infierno, es interesante el detalle de que muchas almas pecadoras que se ahogan en el agua son de características indígenas, representaría el castigo por sus creencias andinas paganas.
	Barca	Está siendo conducida por un demonio y en su interior lleva 3 almas condenadas de aspecto mestizo e indígena.	Es una embarcación de tamaño pequeño o mediano que se utiliza para navegar por cuerpos de agua como ríos, lagos o mares.	Podríamos tener aquí una presentación del mito griego de "Caronte" el encargado de llevar las almas de los fallecidos al Hades, en esta imagen se ve como un demonio que guía a tres almas para ser tragadas por Leviatan.
SÍMBOLOS (Ideas)	Lazo	Es sujetado y tirado por el demonio que está en primer plano y que va hacia la puerta.	Instrumento para atar, se refiere a una cuerda, cordón o tira de material flexible que se utiliza para unir, sujetar o atar objetos o partes del cuerpo.	Representa la tentación demoniaca sobre las almas que buscan la salvación de aquellas que caminan sobre la senda estrecha o difícil.
	Saeta	Sostenida por un demonio que esta sobre la almena del muro izquierdo del castillo.	Se refiere a una flecha o proyectil puntiagudo que se lanza desde un arco o ballesta. Es un arma antigua utilizada para la caza y la guerra.	Representa el ataque que infringen los demonios sobre las almas penitentes que intentan ser salvos.
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Monstruo acuático	Emerge de agua, de color verde tiene garras y dientes pronunciados, se está comiendo a las lamas condenadas del agua.	Criatura legendaria o ficticia que se cree habita en las aguas. Estos seres son descritos como enormes, temibles y a menudo poseen características sobrenaturales o monstruosas.	Está plasmado aquí la figura de Leviatán, como referencia de castigo también para aquellas almas pecadoras, representa el caos y el mal que devora a estas almas.
	Esqueleto	Se encuentra volando y ultimando a un alma pecadora aparentemente con una lanza esta	Se refiere a la representación gráfica, pictórica o escultural de la estructura ósea de un ser humano, los esqueletos a menudo se utilizan como	Representa la muerte, la mortandad, aquel ser que le dará final a la existencia de las almas que caminaron sobre el camino ancho y fácil.

	señalado con la letra "Q".	elementos simbólicos para representar la mortalidad, la transitoriedad de la vida o la naturaleza intrínseca del ser humano.	
Demonios	Están en todos los planos, los demonios que están los alejados tienen siluetas sencillas, los demonios del segundo plano son más detallados pudiéndose apreciar sus y elementos con más claridad interactuando con las almas que caminan por el puente floral, el demonio del primer plano se ve mucho más imponente y detallado sosteniendo un lazo que se pierde en la entrada de la puerta.	Son seres sobrenaturales o entidades malignas que se creen existen en varias tradiciones religiosas y culturas. Se les atribuye la capacidad de causar daño, tentar o influir negativamente en los seres humanos.	Representan el mal, la tentación, el desvío del camino estrecho y correcto hacia el camino ancho de la perdición y aquí están intentando atraer a las almas penitentes o también atacar con saetas, símbolo de corrupción.
Meretriz	Una mujer bella de aspecto depravado, con ropajes propios de la época de la mujer que se dedicaba al comercio sexual, toma de la mano a un joven en ademán de tentarlo.	Se refiere a una mujer que se dedica a la prostitución o al comercio sexual. El término tiene una connotación negativa y a menudo se utiliza de manera peyorativa para describir a una mujer involucrada en la industria del sexo a cambio de dinero.	Representa la lujuria y los pecados carnales, la seducción y la capacidad de manipular a los débiles de carácter que caen ese pecado.
Joven o niño	De aspecto formal, lleva ropajes típicos de la clase aristócrata de la época, es seducido y cautivado por la meretriz	Una persona joven que aún no ha alcanzado la plenitud de su crecimiento físico y emocional. La palabra "párvulo" hace referencia a la vulnerabilidad y la dependencia que caracterizan esta etapa de la vida.	Representa la vulnerabilidad y la inexperiencia, la falta de guía en la vida y la ingenuidad que tienen los jóvenes o niños de caer fácilmente en los placeres carnales.

	Hombre judaico	Hombre anciano, se encuentra arrodillado en posición de súplica, sus ropajes son propios de la cultura judaica.	Se refiere a un hombre que pertenece a la religión y cultura judías. Un hombre judaico sigue las enseñanzas religiosas, rituales y prácticas del judaísmo, y puede identificarse como judío tanto por su ascendencia como por su elección personal de seguir esta fe.	Representa el pueblo desobediente a la voluntad de Dios y que se aparta del camino, aquí la representación de este hombre es de arrepentimiento de su desobediencia a mandato divino.
SEÑALES	Letras de I a la Q	Las letras están dispersas señalando las diferentes escenas del mural, van de la I que señala a la meretriz, K que señala al joven párvulo, la L que señala al anciano judaico, la M que señala al demonio del primer plano, la N que señala a las almas ahogándose en el agua, O que señala a las almas que son arrojadas a las aguas oscuras, la P que señala al demonio con arco y saeta apuntando, y la Q que señala a la muerte ultimando a el alma de un pecador.	Son símbolos o caracteres utilizados en la escritura para representar los sonidos de un idioma o sistema de comunicación. Las letras forman el alfabeto o el conjunto de caracteres específicos de un lenguaje. Son la base fundamental de la escritura y permiten la transmisión y registro de información.	Son utilizadas en el mural para la señalación de las distintas escenas del mural que están relacionadas con las leyendas de la parte inferior.
	Medallón con leyendas	Se encuentra en la parte inferior del mural es de estilo barroco y en su interior contiene leyendas que están escritas en latín y cada una está encabezada por letra que van desde la I hacia la Q.	Se refieren a textos o palabras grabadas o escritas en una superficie, como piedra, metal, madera, muro o cualquier otro material. Estas leyendas pueden ser inscripciones históricas, poemas, pasajes bíblicos, citas famosas, nombres o cualquier forma de texto que tenga relevancia o significado especial.	Están inscritas en el medallón para ilustrar al espectador sobre la temática que está representada en el mural, y cada una refiere a distintos pasajes bíblicos escritos en latín.

Interpretación: "Camino al Infierno" es una obra de profundo simbolismo y narrativa visual que explora la temática de la condenación y el sufrimiento. En el desglose denotativo, la observación meticulosa revela íconos y símbolos que se entrelazan para crear una representación impactante del inframundo. El castillo románico, rodeado por aguas tenebrosas, se erige como símbolo del reino del mal, donde las almas condenadas enfrentan su perdición total.

El fuego que emana del castillo simboliza el castigo infernal, mientras que las norias, utilizadas mecánicamente para extraer las llamas de los pecadores ahogados, actúan como instrumentos de tortura. El paisaje lacustre, de aspecto infernal y montañoso, sirve como escenario caótico que sugiere las puertas del infierno. El puente floral, adornado con flores, representa la vía fácil y hermosa que conduce a la perdición, contrastando con la esperanza aparente en su parte derecha.

Los elementos de tortura, como las ruedas de Catalina y los patíbulos, revelan la brutalidad de los castigos para las almas pecadoras. La barca conducida por un demonio, posiblemente inspirada en el mito de Caronte, simboliza el viaje hacia la oscuridad eterna. En el primer plano, la vegetación, incluyendo plantas de origen andino, destaca la conexión con la naturaleza y las culturas locales.

Los símbolos, como el lazo que el demonio tira hacia la puerta, representan la tentación demoníaca que atrae a las almas hacia el camino ancho y fácil. Las saetas, sostenidas por demonios, indican ataques contra las almas penitentes. Iconos simbólicos como el monstruo acuático (Leviatán), el esqueleto de la muerte y los demonios en diferentes planos, personifican el mal y la corrupción que acechan a las almas.

Las señales, desde letras de la I a la Q dispersas en todo el mural, señalan diferentes escenas y personajes clave. Además, el medallón barroco en la parte inferior, con leyendas en latín, proporciona información adicional sobre la temática, quizás haciendo referencia a pasajes bíblicos que refuerzan la narrativa infernal representada.

"Camino al Infierno" es, en última instancia, una obra maestra que invoca reflexiones profundas sobre la moralidad, la tentación y las consecuencias de las elecciones humanas. La complejidad de sus símbolos y su rica narrativa visual ofrecen una experiencia artística que va más allá de lo estético, penetrando en las profundidades de la psique y la moralidad humanas.

Análisis e instrumento estético

TÍTULO DE LA OBRA:		
Código:		
DIMENSIÓN creativa	TAXONOMÍA	VALORES ESTÉTICOS
Género	Religioso - bíblico	Es de este género porque la temática está basada completamente en pasajes bíblicos que son plasmados en la composición.
Categoría	Pintura Mural	Es una pintura mural porque se ha realizado en el tímpano y el intradós de la puerta del templo hecha de adobe revestida de con capas de yeso.
Técnica	Fresco	Por la durabilidad de la obra de arte al paso del tiempo y sus características técnicas, se deduce que es un fresco pintado en el muro.
Instrumentos	Pinceles, paletas	Son los instrumentos clásicos y principales de la pintura mural y de caballete.
Estilo y forma	Arte colonial andino	Es de este estilo por el contexto en el que se realizó la obra y por las características propias de mural que denotan la influencia andina en su estética.
DIMENSIÓN compositiva		
Proporción	Intencionada	Los personajes del primer plano se muestran muy agrandados a comparación de los del segundo plano, el demonio que carga el arco y la flecha que está en tercer plano es muy grande a comparación de los que está en su mismo plano, pero esa característica podría decirse que el artista lo hizo para darle mayor importancia a ese personaje en ese plano.
Equilibrio	Masas	Hay un equilibrio de masas entre el lado derecho y el lado izquierdo.
	Tonal	Hay un equilibrio tonal entre la parte clara del fondo del paisaje lacustre que está a la derecha del mural y los tonos oscuros del castillo en llamas y el oscuro de las aguas que lo rodean en parte izquierda.
	Cromático	Hay un predominio de colores fríos en este mural, estos contrastan con los colores cálidos y luminosos.
Perspectiva	Superposición de planos	Hay una superposición de planos entre los elementos y personajes del primer plano que sobre salen por su cercanía, este primer plano se conecta con los personajes del segundo plano por medio del puente floral, estos personajes son de un tamaño más pequeño y los del tercer plano son aún más pequeños que desde la parte inferior hacia la parte superior.
	Profundidad y distancia	Se puede apreciar profundidad y esta se denota más en el puente floral de color rojo y en la lejanía de las montañas y el agua. En el puente floral la secuencia de los personajes también le da la profundidad.
Línea – Contorno	Diagonal	Línea diagonal que sobrepasa los 45 grados el cual le da efecto de descenso (De sagaró, 1980), esta línea se denota en el puente floral donde está la secuencia de personajes que le dan la idea principal de este mural, hay otra línea también en diagonal que se

		denota en el lazo sostenido por el demonio del primer plano y esta cruza a la línea del puente.
	Curva	Línea que forma una “J” invertida que va desde la parte superior izquierda hacia la parte media del lado derecho, va marcando los distintos personajes, desde el demonio con arco y flecha pasando por el monstruo acuático, el demonio tirando de un lazo, la mujer con el joven y llega hasta la pareja con trajes elegantes.
Morfología (Forma)	Antropomorfas	Pertencen a esta categoría los diferentes personajes de figura humana tales como el hombre judaico, la mujer y el joven que interactúan entre sí, la pareja elegante que camina en el puente junto con los otros tres personajes que están sobre el puente, pero lo resaltante en esta investigación son los personajes que se encuentran en el agua ahogándose, son figuras humanas de característica andinas y mestizas.
	Zoomorfas	Pertencen a esta categoría los distintos personajes que tienen característica de animales, estos son los personajes que aluden a los demonios. Está la figura de un monstruo marino muy parecido a un gran cocodrilo o dragón de Komodo, los otros personajes demoniacos tienen patas de cabras, el demonio del primer plano, aunque su cuerpo sea antropomorfo su cabeza es la de un buey con hocico de cerdo, los otros tienen más parecido a los machos cabríos y llevan alas de murciélagos.
	Naturales	Las formas que están representando elementos naturales como el agua las montañas el cielo, y la superficie de tierra, aquí estarían incluidas la fitoformas que se denotan en el primer plano en la parte inferior del mural.
	Artificiales	Aquellas como las gradas, el puente, la barca y el castillo en llamas.
Armonía	Tonal	Existe una armonía entre el tono oscuro del castillo y el claro del paisaje lacustre que se pierde en el fondo, también entre los tonos claros de los ropajes de los personajes del primer plano con el tono oscuro del agua turbia y del monstruo marino que emerge del agua.
	Cromática	Existe una armonía entre el rojo del puente y el verde del monstruo marino, entre los colores naranjas de los ropajes de los personajes y el azul oscuro del agua, y entre los muros azules de los torreones principales del castillo y las torres de color rojo opaco.
Color	Policromático	Rojo indio: Esta implementado en el puente foral, en el hocico del monstruo y las torres del castillo en llamas, es un color propio y característico de la estética indígena de los andes, porque esta plasmada en los diferentes cerámicos y telares incas y pre incas, como un código cromático que estas culturas utilizaban.
		Verde pacay: Este color también está presente en el color de la piel del monstruo marino, también en algunos ropajes de los personajes y las pequeñas plantas de la superficie de tierra del primer plano. Este color también fue utilizado por los artistas prehispánicos del antiguo Perú siendo los telares los vestigios artísticos donde más se nota el uso de este color.
		Azul cobalto terroso: Este color se denota en el agua y también en el muro y torreón principal del castillo, y también en tonalidades más claras en las montañas de fondo. En muchos telares pre

		<p>hispánicos hay la aplicación de este color azul, como los mantos de Paracas.</p> <p>Siena terrosos: Están empleados en el cuerpo del demonio del primer plano, en la superficie de tierra, también en la coloración de la piel de las almas que se ahogan en el agua que son personajes de aspecto andino. El demonio que esta encima de las almenas del muro del castillo también tiene ese color, pero es más oscuro.</p> <p>Amarillo ocre: Está presente en el fuego del interior del castillo, también en el cielo del fondo y en el reflejo del agua, también en las alas y cuernos del demonio del primer plano. Este color también fue utilizado ampliamente por los artistas pre hispánicos y fue en los telares donde más se utilizó.</p>
Ritmo	Lineal	Está presente en las ventanas del castillo, también en las almenas de los muros y de los torreones, en el borbón del pantalón del joven
	Circular	Se encuentra en los rayos de las ruedas de Katalina formando sentido circular, también tienen este ritmo las almenas de los torreones del castillo.
	Ondulante	Se encuentra las formas que se generan en el humo ondeando, uno de ellos crea espirales, también se encuentra en los dientes del monstruo marino, también se puede ubicar este ritmo en las telas de la mujer junto al joven. En el retablo del medallón barroco que contiene las leyendas también se observa este ritmo pero que a la vez es lineal.
	Zigzagueante	Se puede apreciar en las flores regadas en la superficie del puente que van zigzagueando desde el comienzo del camino en su parte ancha hacia el final del camino en la puerta del castillo.
	Ascendente	Este se encuentra en las gradas que dan inicio al camino ancho, también se encuentran en los dientes de las norias que van elevándose, se nota en las líneas del humo que van ondulando y ascendiendo hacia el cielo. En las montañas del fondo se denota un ritmo ascendente, y también en las alas de los demonios.
DIMENSIÓN de contenidos		
Sígnico (Real-Ideal)	Real – Ideal	Existen elementos reales, así como los personajes humanos, y las plantas, pero los demás elementos son ideales como el paisaje el castillo infernal, el puente floral, el monstruo acuático, también como son elementos ideales los demonios y la imagen de la muerte como esqueleto
Parergon	Cornisa	Decorada con motivos o figuras florales barrocas y en la esquina del techo tiene esquinero a modo retablo de madera.

Interpretación: La obra titulada "Camino al Infierno" presenta una rica dimensión creativa que abarca diversos aspectos, desde su género religioso-bíblico hasta su estilo artístico colonial andino. La pintura mural, realizada en técnica de fresco con pinceles y paletas, se destaca por su durabilidad y la utilización de instrumentos clásicos de la pintura mural y de caballete.

En cuanto a la dimensión compositiva, la proporción intencionada se manifiesta en la amplificación de personajes en el primer plano para otorgarles mayor importancia, mientras que el equilibrio se logra mediante masas y tonalidades en todo el mural. La perspectiva de superposición de planos genera una profundidad impactante, conectando los elementos del primer plano con los de la lejanía, especialmente a través del puente floral.

La morfología de los personajes se presenta de manera antropomorfa y zoomorfa, destacando tanto las figuras humanas como las criaturas demoníacas. La armonía tonal y cromática se manifiesta en la cuidada selección de colores, desde el rojo indio y verde pacay hasta el azul cobalto terroso y siena terrosos, ofreciendo una paleta rica y significativa. Además, la elección de colores policromáticos refleja la influencia de la estética indígena de los Andes.

En la dimensión de contenidos, la obra combina elementos reales e ideales, desde los personajes humanos y plantas hasta el paisaje surrealista del castillo infernal y el monstruo acuático. Los ritmos lineales, circulares, ondulantes y zigzagueantes contribuyen a la complejidad visual, mientras que el ascendente se refleja en las gradas, las norias y las montañas del fondo.

Finalmente, en la dimensión de parergon, se destaca la cornisa decorada con motivos florales barrocos, aportando un toque adicional de ornamentación y refinamiento a la composición.

En resumen, "Camino al Infierno" no solo es una representación visual impactante de la condenación y el sufrimiento, sino también una obra maestra que combina hábilmente la técnica, la estética, la simbología y la profundidad narrativa para transmitir su mensaje de manera conmovedora y reflexiva.

PARTE TEXTUAL DEL MURAL

LETRAS	LEYENDAS EN LATÍN	VULGATA SIXTINA-CLEMENTINA	TRADUCCIÓN	
A	De cielo reppexits Dominus, vidit omnes filios hominum	Salmos 32:13	De lo alto del cielo ve el señor y mira todo a los hijos de hombres	
B	Quis sapiens, et intelliget hæc,	Salmo 106:43	¿Quién es sabio y entenderá estas cosas?	
C	Tria vota	Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum	Mateo 5:3	Bienaventurado los que tienen espíritu de pobre porque de ellos es el reino de los cielos
		Sunt enim eunuchi, qui de matris utero sic nati sunt; et sunt eunuchi, qui facti sunt ab hominibus; et sunt eunuchi, qui seipsos castraverunt propter regnum caelorum. Qui potest capere, capiat. [Vulgata] Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas sed tua fia	Mateo 19:12	Hay hombres que nacen eunucos, hay otros que fueron mutilados por los hombres, hay otros que por amor al reino de los cielos se hacen eunucos.
		Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas sed tua fia	Lucas 22.42	Padre, si quieres aparta de mi este cáliz, que no se haga mi voluntad sino la tuya
D	Funiculus triplex diffilis rumpitur	Eclesiastés 4:12	Aun solitario se le puede vencer, pero 2 resisten y la cuerda triple no se rompe fácilmente	
E	Video aliam legen en membris mies	Rom 7: 23	Aun solitario se le puede vencer, pero 2 resisten y la cuerda triple no se rompe fácilmente	
F	Intrate per angustam portam	Lucas 13:24	Esfuércense en entrar por la puerta angosta	
G	Arcus corum confringatur	Salmo 36:14-15	Desviaron la espada de los pecadores entesaron su arco - para derribar al pobre y al desvalido, para asesinar a los hombres de bien, pero su misma espada traspasará sus propios corazones, y será su arco hecho pedazos.	
H	Venite ergo et fruamur bonis	Sabiduría 2:6-8	Venit pues y disfrutemos de los bienes presentes, gocemos de las criaturas con el ardor de la juventud. Hartémonos de vinos exquisitos y perfumes, no se nos pase ninguna flor primaveral.	
I (*)	Et tibi dabo claves regni caelorum.	Mateo 16:19	Y os daré las llaves del reino de los cielos.	
J	Caro	Proverbios 9:13	Mujer insensata es alborotadora, es simple y no sabe nada	
K	Vecordi locuta est siquis et parvulus declinet ad me	Proverbios 9:16	Envió a sus criadas; sobre lo más alto de la ciudad clamo. Dice a cualquier simple: Ven acá. A los faltos de cordura dice: Venid comed mi pan, y bebed del vino que yo he mezclado. Dejad las simplezas, y vivid.	
L	Gens absque consilio est, et sine prudentia. Utinan saprente et intellegent haec ac novissima sua providerent	Deuteronomio 32:28	Porque son nación privada de consejos y no hay en ellos entendimiento, ojalá fueran sabios que comprendieran esto y se dieran cuenta del fin que les espera, como podría perseguir uno a mil y dos hacer huir a diez mil.	

M	Et quasi vinculum plaustr peccatum	Isaías 5:18	Hay de los que arrastran iniquidad con cuerdas de mentira y el pecado con sogas de carreta
N	In finifines illorum inferi	Eclesiásticos 21:11	El camino de los pecadores está empedrado: y al final de ellos el infierno, la oscuridad y el castigo.
O	in puncto ad inferna descendun	Job 21:13	Pasan sus días en prosperidad y en paz descenden al seol
P	ut sagittent in obscuro rectos corde	Salmo 10:3	Pues he aquí que los pecadores intensaron arco, prepararon sus saetas en la aljaba, para asaetear en la oscuridad a los rectos de corazón
Q	Mors depascet eos	Salmo 48.15	Como ovejas son puestos en el infierno: ellos serán pasto de la muerte -

(*) La letra "I" se ubica en la parte central derecha del mural del camino al cielo, donde se presenta a San Pedro con las llaves del cielo, sin embargo, dicha no se encuentra en el medallón que está en la parte inferior de este mural, tampoco se encuentra esta letra en el grabado de Wierix que sirvió de base para este mural.

Anexo 3: Entrevista

El modelo de la entrevista es el siguiente:

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

A - Contacto y coordinación

Título de la Investigación:

"Rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y del infierno del templo de Andahuaylillas – Cusco"

Fecha de la Entrevista:

Entrevistador: Julio Ernesto Pomajambo Espinoza

Entrevistado: _____

- Grado Académico: _____
- Experiencia profesional: _____
- Investigaciones: _____

Sobre la entrevista

• Propósito de la entrevista

Explicar la manera en cómo se evidencia los rasgos de la estética indígena que se expresa en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y camino al infierno del templo de Andahuaylillas.

Objetivos específicos

- Identificar los elementos estéticos propios de la cultura indígena presentes en los murales del templo de Andahuaylillas.
- Identificar las características principales del manierismo español y cómo influyó en los murales del templo de Andahuaylillas.
- Comparar los rasgos de la estética indígena y del manierismo español presentes en los murales, destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica.
- Interpretar el significado y la importancia de la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas, y su relevancia dentro del contexto artístico y cultural del periodo colonial.

• Importancia

Este trabajo de investigación permitirá obtener una mejor comprensión del proceso evangelización por medio de obras de arte e identificar los patrones o tendencias artísticas que se derivan de los procesos artísticos del lugar y la época analizada, conocer la historia de los murales del camino al cielo y al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, importantes manifestaciones artísticas del siglo XVII. Se entenderá cómo han expresado los pintores criollos, mestizos y andinos sus anhelos y cómo han materializado los más complejos conceptos en su percepción del mundo en tal época. "Su importancia radica, además, por haber sido una ruta por la que circuló el arte que partía del Viejo Continente y llegaba hasta los Andes del sur, dejando temprana huella a través de las obras de los italianos Bernardo Bitti y Angelino Medoro, quien difundió el Manierismo en su tránsito de Lima a Cusco, así como en la zona del lago Titicaca".

El análisis de dicha obra, nos permitirá entender y apreciar las manifestaciones artísticas de la época, comprender la evolución en su contexto y significado que sirva como una herramienta en la formación de la identidad cultural de la sociedad peruana, mediante el conocimiento y valoración del patrimonio artístico, su grado de creatividad y sensibilidad de las personas.

En la práctica esta investigación se propone promocionar la cultura y el patrimonio artístico, teniendo implicancia en la promoción de la identidad cultural contribuyendo a la formación de profesionales del arte.

En la parte teórica servirá para realizar un análisis formal de la obra del mural, es decir de las características visuales como la composición, el color, la textura, forma y la luz, por otro lado, permitirá contextualizar histórica y culturalmente dicho mural permitiéndonos ver mejor su significado y su función en la sociedad. Así mismo, permitirá identificar los estilos y movimientos artísticos precedentes y consecuentes

• Confidencialidad y Consentimiento

Aseguramos la confidencialidad de la información proporcionada. La entrevista se utilizará únicamente con fines de investigación y los datos se tratarán de manera anónima, si así lo desea.

Confirmación del consentimiento informado del entrevistado para participar en la entrevista y registrar sus respuestas, para su posterior transcripción.

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTES DE INVESTIGACIÓN

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer al participante una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participante.

La presente investigación es conducida por:

_____ de la Universidad Católica Santa María de Arequipa en la Maestría de Historia del Arte Peruano en el cual el objetivo general de esta investigación es, *"Explicar la manera en cómo se evidencia los rasgos de la estética indígena que se expresa en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y camino al infierno del templo de Andahuaylillas"*.

Si usted accede a participar en esta investigación, se le solicita responder todas las preguntas formuladas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 30' de su tiempo en cada una de las 3 sesiones. La información brindada durante la entrevista se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en esta investigación es estrictamente voluntaria. La información que se obtenga será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario de la entrevista serán transcritas y usted podrá leerlas y dar su aprobación con una firma, serán anónimas. Una vez transcritas las entrevistas, los casetes con las grabaciones se destruirán.

Si tiene alguna duda sobre esta investigación, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse de la investigación en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Yo, _____

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por el estudiante Julio Ernesto Pomajambo Espinoza de la escuela de postgrado de la Universidad Católica Santa María de Arequipa en la Maestría de Historia del Arte peruano.

En la tesis titulada "RASGOS DE LA ESTÉTICA INDÍGENA EN EL MANIERISMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII DE LOS MURALES DEL CAMINO AL CIELO Y DEL INFIERNO DEL TEMPLO DE ANDAHUAYLILLAS - CUSCO"

He sido informado (a) de que el objetivo de este estudio es:

"Explicar la manera en cómo se evidencia los rasgos de la estética indígena que se expresa en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y camino al infierno del templo de Andahuaylillas".

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, esto tomará aproximadamente 60 minutos de mi tiempo.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre la investigación en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mí persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar al entrevistador Julio Ernesto Pomajambo Espinoza al teléfono 931949326.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, también deberé firmar la transcripción de la entrevista con fecha incluida y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando haya concluido.

Nombre del Participante	Firma del Participante	Fecha
-------------------------	------------------------	-------

Anotaciones

Formato de la Entrevista

- Esta es una entrevista semiestructurada, lo que significa que, tengo algunas preguntas previamente preparadas, también se puede acceder a la discusión y la expansión de temas relevantes.
- Siéntase libre de responder de manera detallada y en profundidad.
- La entrevista se grabará para garantizar la precisión en la recopilación de datos.

Duración y Estructura

- La entrevista está programada para durar aproximadamente 1 hora, pero podemos ajustarla según sea necesario.
- Se dividirá en varias secciones para abordar diferentes aspectos de la investigación.

Preguntas preliminares

- ¿Tiene alguna pregunta antes de comenzar?
- ¿Está cómodo con el formato y las expectativas de la entrevista?

Finalización

- Al finalizar la entrevista, le daré la oportunidad de hacer comentarios finales o agregar cualquier información que considere relevante para la investigación.
- Agradecimiento final por la participación y la contribución a la investigación.

B - Desarrollo de la entrevista

Tema a tratar y preguntas:

Estudio de los murales del camino al cielo y al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuayllillas

A. Estética indígena

1. Iconografía indígena

La iconografía andina se refiere al conjunto de símbolos, imágenes y representaciones visuales utilizadas por las culturas indígenas de la región, algunos elementos y temas comunes en la iconografía andina incluyen: La naturaleza, deidades, animales sagrados, iconografía textil en otros.

“El lenguaje visual que convocan esas imágenes presentan un testimonio latente de un complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas conectadas a la organización social y humana, a sus códigos estéticos, a sus relaciones poéticas, estéticas y ecológicas con el microcosmos y macrocosmos y a las estructuras del pensamiento matemático y geométrico que las sustenta. Las imágenes en su conjunto, representan un vehículo de funcionalidad político-religiosa, además de sus elocuentes valores documentales y arqueológicos”. (Introducción a la iconografía andina 1 – Jesús Ruiz Durand – 2004, pág. 7)

A través de las imágenes icónicas representadas en ellos en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuayllillas ¿Cómo se refleja la estética indígena?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

2. Simbología indígena

La simbología indígena andina tiene significados culturales, religiosos y espirituales, transmitiendo conocimientos y expresiones artísticas, como: Chakana, Qhipu, Pachamama, colores Sagrados.

“La simbología se construyó en base a los atributos perceptibles y distintivos propios de determinados individuos o fenómenos naturales. (...) Las imágenes sagradas creadas fusionaban atributos de los animales poderosos y sagrados creando nuevos seres cuya presencia sacralizada potenciaba y multiplicaba sus poderes. Muchas de las imágenes se diseñaron para ser vistas desde diferentes direcciones haciendo evidentes o soslayando determinados atributos. Las aves rapaces, los felinos y los ofidios fueron sacralizados y en muchos casos fueron motivo de fusiones e hibridaciones en sus anatomías y poderes. Estos animales consagrados en el espacio panamericano, también lo son en la mayoría de las culturas humanas planetarias”. (Introducción a la iconografía andina 1 – Jesús Ruiz Durand – 2004, pág. 13)

¿Qué significado y simbolismo atribuido a la cultura indígena se pueden identificar en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuayllillas a través de las imágenes simbólicas presentes en sus obras?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

3. Colorido y simbolismo cromático

En las culturas andinas, los colores tenían significados específicos y eran utilizados en textiles, pinturas, cerámica y otros objetos como una forma de transmitir información, expresar conceptos espirituales y sociales, y comunicar la cosmovisión de las sociedades indígenas.

"La expresión cromática indígena andina presenta rasgos que la caracterizan e identifican, estos son: la policromía, o intervención de varios colores, la alta saturación de los matices y la combinación de los colores contrastantes". (El principio sagrado andino del color. José Limonchi Bruno, <https://www.markapacha.com/el-principio-sagrado-andino-del-color/>, 2016).

¿Cómo se utiliza el color en los murales del templo de Andahuayllillas para transmitir significados simbólicos relacionados con la cultura indígena?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

4. Elementos decorativos indígenas

Son componentes ornamentales que se utilizan en diversos tipos del arte de las culturas originarias que también se manifestó en de la región de los Andes. Estos elementos decorativos potencian el simbolismo y transmiten información cultural, espiritual y social que caracterizan a una determinada sociedad, como son los decorados en los cerámicos que caracterizan las diferentes culturas prehispánicas.

¿Qué patrones estéticos indígenas se pueden identificar en la ornamentación de los murales del templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

5. Estilo artístico indígena

Este estilo artístico es altamente distintivo y está arraigado en la cosmovisión, la espiritualidad y las tradiciones culturales de las civilizaciones andinas. Por ejemplo, los chimus utilizaban el brujido, colores oscuros, uso del molde a diferencia de los mochicas que usaban el modelado y cuerpos de vasijas representando animales, plantas, personas y seres mitológicos. En el caso de Nazca vemos el uso creativo de sus diseños, composiciones geométricas (rectángulos, grecas escalonadas, círculos, franjas, diseños cursivos, etc.), representando labores agrarias; el ecosistema marino, el cielo, la tierra y las ofrendas religiosas. En el arte incaico se aprecia una metalisteria y cerámica muy pulida, los textiles que los incas consideraban la forma de arte más prestigiosa se utilizaron formas geométricas estandarizadas y están técnicamente logrados.

¿Cómo se evidencia la influencia de estilos estéticos prehispánicos en la representación visual de los murales del templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

B. Manierismo español del siglo XVII en el Perú

1. Proceso creativo artístico

Entendiendo este proceso como los diversos medios y formas de expresión para comunicar ideas, emociones y conceptos a través de la imágenes visuales que en el manierismo implementado en el Perú, según José Antonio de Lavalle en su obra Arte y Tesoros del Perú, los manieristas se apoderan de todas las posibilidades de estilización, alargando las formas, retorciéndolas en espirales ágiles, provocando los más audaces escorzos, (...) podemos estar seguros que en ellos resuenan el lejano eco de la delicada estética de Bitti.

Características:

1.1. Composición: Dinamismo y complejidad, Elipses y torsiones, contraste de luces y sombras, narrativa y simbolismo.

1.2. Perspectiva: Perspectiva intuitiva (acomodando la sensación de cercanía y lejanía), atmosférica, espacios arquitectónicos, fondos escénicos.

¿Cómo se manifiestan las composiciones complejas y asimétricas propias del manierismo español en los murales del templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

2. Efectos luminosos y colores brillantes

Los efectos luminosos y los colores brillantes son características del arte manierista virreinal del Perú. Se expresaban de la siguiente forma: Colores brillantes, efectos de luz dramáticos, pintura detallada y minuciosa, contrastes cromáticos. Se puede mencionar cuadros como "La coronación de la virgen" o "La oración del Huerto" de Bernardo Bitti, "El Amor Sagrado y el Amor Profano" de Angelino Medoro, o "La pérdida y hallazgo de Jesús en el Templo" de Mateo Pérez de Alessio.

¿Cómo se reflejan los efectos luminosos y los colores brillantes en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuayllillas, y cuál es su significado en la representación artística de estos temas en el contexto del Manierismo?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

3. Estilización exagerada

Durante este periodo, se produjo una intensificación de las tendencias manieristas, que habían estado presentes en el arte europeo y, por extensión, en el arte virreinal peruano del siglo anterior, dentro de las características de estilización exagerada se puede nombrar: Alargamiento de las proporciones, torsiones y posturas dramáticas, expresiones faciales y gestos exagerados.

¿Existe esta estilización exagerada característica del Manierismo español del siglo XVII en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuayllillas, y cuál es el propósito de esta exageración estilística en la representación artística de estos temas religiosos?

C. Comparación de la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica.

1. Estilo

- **Manierismo Español:** El Manierismo español del siglo XVII se caracteriza por la estilización exagerada de las formas, incluyendo figuras humanas alargadas y torsionadas. Las composiciones suelen ser intrincadas y complejas, con una atención metódica a los detalles. Se busca expresar emociones intensas y espirituales a través de gestos y expresiones faciales dramáticas.

- **Estética Indígena:** La estética indígena de la región andina tiende a ser más geométrica y abstracta en comparación con el Manierismo español. Las representaciones de la naturaleza, deidades y la vida cotidiana a menudo se basan en símbolos y patrones geométricos. La geometría andina tradicionalmente ha favorecido las formas rectilíneas y geométricas sobre las curvas y las líneas suavemente alargadas.

¿Cuáles son las principales relaciones comparativas (similitudes y diferencia) de estos rasgos estilísticos que se pueden identificar en los murales del templo de Andahuayllillas que se reflejan tanto de la estética indígena como del manierismo español?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

2. Iconografía

- **Manierismo Español:** El Manierismo español del siglo XVII a menudo se centra en temas religiosos y mitológicos. Las representaciones de santos, ángeles, vírgenes y escenas bíblicas son comunes. Se utilizan símbolos religiosos y elementos iconográficos tradicionales de la Iglesia católica.

- **Estética Indígena:** La iconografía indígena andina se basa en la mitología y la espiritualidad autóctonas. Los dioses, espíritus de la naturaleza y las figuras míticas andinas son temas comunes. La iconografía indígena a menudo está vinculada a la agricultura, la astronomía, la cosmología andina y la conexión con la tierra.

¿Qué temas y símbolos específicos de la cultura indígena y del manierismo español se representan en los murales del templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

3. Técnica

- **Manierismo Español:** El Manierismo español del siglo XVII destaca por su atención al detalle y la precisión técnica. Los artistas manieristas eran expertos en la representación detallada de texturas y materiales. La técnica del claroscuro y el uso de colores brillantes y dorados eran comunes.
- **Estética Indígena:** La técnica indígena andina a menudo se basaba en la pintura mural y la cerámica. Las representaciones solían ser más planas y geométricas en comparación con el Manierismo español. Los materiales locales, como la cerámica y los tejidos, eran fundamentales en la producción artística.

¿Cuáles son las técnicas artísticas tradicionales empleadas por la cultura indígena y las técnicas utilizadas por los artistas manieristas españoles presentes en los murales del templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

4. Colorido

- **Manierismo Español:** El Manierismo español se caracteriza por el uso de colores brillantes y vivos. Se empleaba el dorado en abundancia para resaltar elementos religiosos. Los colores intensos se utilizaban para crear una sensación de opulencia y esplendor.
- **Estética Indígena:** La estética indígena andina a menudo hace uso de una paleta de colores más apagados y tierra. Los colores naturales de la tierra, como el ocre y el rojo, eran comunes. Sin embargo, esto puede variar según la región y la comunidad indígena específica.

¿Cómo se utiliza el color y cuál es su simbolismo asociado tanto en la estética indígena como en la influencia manierista en los murales del templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

D. Interpretación del significado y la importancia de la función de la estética indígena y el manierismo español, dentro del contexto artístico y cultural del periodo virreinal en los murales

1. Significado de la función estética

- **Estética Indígena:** La función estética indígena en los murales responde a la necesidad de preservar la identidad cultural y espiritual de las comunidades indígenas. A través de la representación de símbolos y motivos tradicionales, estos murales afirmaban la continuidad de las creencias precolombinas y la conexión con la tierra y la naturaleza. Según José de Lavalle, el arte indígena su interés es más de conjunto que de personalidad.

- **Manierismo Español:** La función estética del Manierismo español estaba estrechamente ligada a la propagación del cristianismo y la conversión de las poblaciones nativas al catolicismo. Los murales manieristas buscaban conmover emocionalmente a los fieles y transmitir mensajes religiosos de manera impactante y efectiva. Ya que una de las características de los artistas manieristas era su apego a la religión ya lo grupos elite.

¿Qué significados simbólicos o conceptuales se pueden atribuir a la función de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuayllillas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

2. Importancia cultural

- **Estética Indígena:** La estética indígena en los murales del periodo virreinal representaba una forma de resistencia cultural ante la dominación española.

Estos murales eran una afirmación de la identidad indígena y servían como recordatorio de las tradiciones ancestrales.

- **Manierismo Español:** El Manierismo español desempeñaba un papel central en la construcción de la cultura cristiana en el Perú colonial. Los murales manieristas contribuían a la cristianización de la población indígena y la consolidación del poder religioso de la Iglesia católica.

¿De qué manera la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuayllillas influencia en la cultura indígena inicial y la cultura española en el contexto colonial?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

3. Relevancia artística

- **Estética Indígena:** La estética indígena aportaba una perspectiva artística única en los murales del periodo virreinal. Su uso de patrones geométricos y colores terrosos creaba una estética distintiva que reflejaba la relación de las comunidades indígenas con la naturaleza y la tierra.
- **Manierismo Español:** El Manierismo español introdujo un estilo artístico europeo sofisticado en el Perú colonial. La estilización exagerada, la atención al detalle y el uso del dorado y colores brillantes hacían que estos murales fueran obras de gran impacto visual y emotivo.

¿Qué influencia tuvo la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuayllillas en el desarrollo posterior del arte colonial en la región?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

4. Contexto histórico

- **Estética Indígena:** Los murales con estética indígena se enmarcan en el contexto de la resistencia cultural frente a la conquista y colonización españolas. Representan una forma de mantener viva la cultura autóctona en medio de la opresión colonial.

- **Manierismo Español:** Los murales manieristas reflejan el poder y la influencia de la Iglesia y el imperio español en el Perú colonial. Estos murales se crearon en un contexto de conversión religiosa y consolidación del dominio colonial.

¿Cómo se relaciona la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuayllillas con el contexto histórico del periodo colonial, incluyendo las interacciones culturales y religiosas?

Aportes y acotaciones del entrevistado:

...

Entrevista a Roberto Samanez Argumedo

Diario de campo

DIARIO DE CAMPO			
Título de la Investigación	Rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y del infierno del templo de Andahuaylillas – Cusco		
Fecha de la entrevista	24/10/2023	Tiempo	58 min
Accesibilidad			
Participantes	Entrevistador	Julio Ernesto Pomajambo Espinoza	
	Entrevistado	Roberto Samanez Argumedo	
Describe el ambiente físico	Sala de casona estilo colonial muy amplia		
Describe su percepción de la entrevista.	Bastante corta y sintetizada		
Hechos relevantes	No hubo ninguno		
Materiales usados	Grabadora, lapicero, papeles		

Ficha de observación:

Datos del entrevistado A		
Nombres y apellidos en iniciales	:	Roberto Samanes Argumedo
Domicilio	:	Av. Luis Usategui - Cusco
Número de teléfono	:	984690630
Edad cronológica	:	78
Centro laboral	:	Jubilado
Disponibilidad días y hora	:	2 días a la semana, 3 horas por la tarde
Fecha de la cita de la entrevista	:	24/10/2023

Transcripción de la entrevista

Entrevista a – Roberto Samanez Argumedo. – número 01 –

I: Entrevistador.

E: Entrevistado.

I: Hoy martes 24 de octubre del 2023 estamos realizando la entrevista al arquitecto Roberto Samanez Argumedo, en su domicilio quien previamente leyó y firmo el consentimiento informado, documento que nos permite la realización de la presente actividad. Buenas tardes, arquitecto Samanez, a continuación, iniciaremos la entrevista donde te formularemos preguntas de acuerdo a nuestro tema de investigación.

- **Estética indígena**

I: 1. A través de las imágenes icónicas representadas en ellos en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas ¿Cómo se refleja la estética indígena?

E: Los simbolismos de origen prehispánico que pueden existir en las pinturas murales de Andahuaylillas, no son evidentes y son difíciles de percibir.

Aportes y acotaciones:

E: El arte producido en hispano América entre los siglos XVI y XVII estuvo sujeto a rígidos programas iconográficos y control eclesiástico para evitar influencias del judaísmo, el protestantismo y eventualmente de origen indígena.

I: 2. ¿Qué significado y simbolismo atribuido a la cultura indígena se pueden identificar en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas a través de las imágenes simbólicas presentes en sus obras?

E: Como se ha señalado las manifestaciones de origen pre hispánico no fueron aceptadas ni toleradas hasta el siglo XVIII cuando surge el barroco andino, con una actitud

bastante más abierta y conciliadora de las jerarquías católicas y los párrocos de los templos.

I: 3. ¿Cómo se utiliza el color en los murales del templo de Andahuaylillas para transmitir significados simbólicos relacionados con la cultura indígena?

E: Es un tema que debe analizarse con mucho cuidado ya que tanto los pintores peninsulares como los indígenas empleaban productos minerales y vegetales, para preparar los pigmentos de color que usaban en la pintura de caballete y en la pintura mural.

Aportes y Acotaciones:

E: Se recomienda revisar la obra de la restauradora argentina Gabriela Siracusano, reconocida experta en el análisis cronológico de pigmentos y colores de la pintura colonial.

I: 4. ¿Qué patrones estéticos indígenas se pueden identificar en la ornamentación de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: En las investigaciones que llevamos a cabo para escribir el libro “La pintura mural en el sur andino” Flores Ochoa, Kuon Arce, Samanez Argumedo. Colección de arte y tesoro del Perú, Banco de crédito del Perú; no encontramos influencias estilísticas, ni componentes compositivos que no fueran los de la influencia europea del periodo renacentista y el manierismo. No obstante, estoy abierto a admitir la existencia de algún elemento de origen indígena, si se prueba fehacientemente su existencia.

I: 5. ¿Cómo se evidencia la influencia de estilos estéticos prehispánicos en la representación visual de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Como se ha indicado, no he percibido esas evidencias de la influencia indígena en los murales de Andahuaylillas que, si existen en los templos del sur andino del siglo XVII, en la región del lago Titicaca, Arequipa y Apurímac.

Aportes y Acotaciones:

E: Ver el caso de la portada de la iglesia de Zepita en el departamento de Puno que muestra la transmisión escultórica de elementos prehispánicos.

• Manierismo español del siglo XVII

I: 1. ¿Cómo se manifiestan las composiciones complejas y asimétricas propias del manierismo español en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: El manierismo es una tendencia que surge del renacimiento italiano y tiene influencia en toda Europa y también España se percibe en la mayor libertad de composición, abandonando los cánones rígidos del periodo del renacimiento.

Aportes y Acotaciones:

E: El manierismo se permite libertades creativas en las composiciones pictóricas. En el Mural del camino al cielo las cuerdas que imaginariamente pasan de un lado a otro de los murales (separados por la puerta central) y las flechas que se disparan de un extremo al otro, confirman esa forma de expresión.

I: 2. ¿Cómo se reflejan los efectos luminosos y los colores brillantes en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es su significado en la representación artística de estos temas en el contexto del Manierismo?

E: En la pintura mural el temple, sobre muros de adobe recubiertos con cal, es difícil plasmar esos efectos.

I: 3. ¿Existe esta estilización exagerada característica del Manierismo español del siglo XVII en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es el propósito de esta exageración estilística en la representación artística de estos temas religiosos?

E: El alargamiento de las figuras humanas y torsiones, son propios de las pinturas sobre caballete que representan a personajes en una composición moralizadora o de catequesis, como la de Andahuaylillas no se pueden representar esas características de detalle.

- **Comparación de la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica.**

I: 1. ¿Cuáles son las principales relaciones comparativas (similitudes y diferencia) de estos rasgos estilísticos que se pueden identificar en los murales del templo de Andahuaylillas que se reflejan tanto de la estética indígena como del manierismo español?

E: El arte pre hispánico no conoció representaciones en perspectiva ni composiciones que se puedan comparar para confrontarlas, con las europeas.

I: 2. ¿Qué temas y símbolos específicos de la cultura indígena y del manierismo español se representan en los murales del templo de Andahuaylillas?

*E: Se recomienda no hablar de “Manierismo español” porque no existió una tendencia estilística propia de la península ibérica. Es el manierismo en general. *Ver mi opinión en las anotaciones anteriores**

Aportes y Acotaciones:

E: Considero que no se deben plantear comparaciones de la manera como están formuladas en la presente investigación, es evidente una asimetría entre los europeos y el arte occidental importado con lo prehispánico, restringido y sin presencia permitida.

I: 3. ¿Cuáles son las técnicas artísticas tradicionales empleadas por la cultura indígena y las técnicas utilizadas por los artistas manieristas españoles presentes en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Los pocos testimonios de pintura mural pre hispánica muestran representaciones frontales, planimétricas,, que no existen, en este caso, en la pintura de Andahuaylillas considero que la pregunta no está bien formulada.

Aportes y Acotaciones:

E: Deben formularse las hipótesis porque no estamos ante la presencia de expresiones prehispánicas legibles y tangibles que se puedan comparar.

I: 4. ¿Cómo se utiliza el color y cuál es su simbolismo asociado tanto en la estética indígena como en la influencia manierista en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: No hay elementos suficientes para hacer un comentario comparativo.

- **Interpretación del significado y la importancia de la función de la estética indígena y el manierismo español, dentro del contexto artístico y cultural del periodo virreinal en los murales**

I: 1. ¿Qué significados simbólicos o conceptuales se pueden atribuir a la función de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas?

E: No hay elementos suficientes para referirse a una simbología y estética indígena.

I: 2. ¿De qué manera la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas influencia en la cultura indígena inicial y la cultura española en el contexto colonial?

E: No se puede hablar de una fusión de elementos que no son evidentes con la pintura de origen europeo.

I: 3. ¿Qué influencia tuvo la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas en el desarrollo posterior del arte colonial en la región?

E: Se carece de evidencias para pensar en una influencia o una fusión, no es válida la pregunta.

I: 4. ¿Cómo se relaciona la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas con el contexto histórico del período colonial, incluyendo las interacciones culturales y religiosas?

E: No hay murales que expresen intervención autónoma indígena en este periodo (Siglos XVII y XVIII), si existen en otros ejemplos de resistencia cultural en otros periodos (Murales de Acomayo, etc.).

Entrevista a Marco Luque Huanca

Diario de Campo

DIARIO DE CAMPO			
Título de la Investigación	Rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y del infierno del templo de Andahuaylillas – Cusco		
Fecha de la entrevista	19/10/2023	Tiempo	1h 12 min
Accesibilidad			
Participantes	Entrevistador	Julio Ernesto Pomajambo Espinoza	
	Entrevistado	Marco Luque Huanca	
Describe el ambiente físico	Aula de la Escuela de bellas artes Diego Quispe Tito – Cusco, lugar académico y de amplio		
Describe su percepción de la entrevista.	Muy amena interesante y bastante satisfactoria		
Hechos relevantes	Interesante los aportes finales del profesor sobre los murales que están ocultos detrás del retablo mayor del templo		
Materiales usados	Grabadora, lapicero, papeles		

Ficha de observación

Datos del entrevistado B		
Nombres y apellidos en iniciales	:	Marco Luque Huanca
Domicilio	:	Urb. José Carlos Mariategui C-22 Prov. WANCHAQ, Dpto. CUSCO
Número de teléfono	:	942785430
Edad cronológica	:	57 años
Centro laboral	:	Escuela de Bellas Artes Diego Quispe Tito Filial Calca
Disponibilidad días y hora	:	2 días a la semana, 3 horas
Fecha de la cita de la entrevista	:	19/10/2023

Transcripción de la entrevista

Entrevista a – Marco Luque Huanca – número 02 –

I: Entrevistador.

E: Entrevistado.

I: Hoy jueves 19 de octubre del 2023 estamos realizando la entrevista al profesor Marco Luque Huanca, en su centro de labores ESABAC quien previamente leyó y firmo el consentimiento informado, documento que nos permite la realización de la presente actividad.

Buenas tardes, profesor Luque Huanca, a continuación, iniciaremos la entrevista donde te formularemos preguntas de acuerdo a nuestro tema de investigación.

- **Estética Indígena**

I: 1. A través de las imágenes icónicas representadas en ellos en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas ¿Cómo se refleja la estética indígena?

E: Hay mucha influencia del mundo andino, en la flora, elementos de la flora andina junto a animales de zona, que son peculiares de la escuela cusqueña, esto lo hacían para que las personas del lugar se identificaran con sus elementos, figuras, iconografía, etc.

Aportes y Acotaciones:

E: Las pinturas de los murales no son frescos, si no son pinturas al temple, y se han trabajado con algunos pigmentos y materiales de la zona.

I: 2. ¿Qué significado y simbolismo atribuido a la cultura indígena se pueden identificar en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas a través de las imágenes simbólicas presentes en sus obras?

E: Dentro de los murales, vamos a encontrar algunos elementos que pertenecen a la cultura andina como son la luna y el sol que en el mundo andino tienen otro significado, y se han plasmado en el templo como una fusión entre lo inca y lo colonial.

I: 3. ¿Cómo se utiliza el color en los murales del templo de Andahuaylillas para transmitir significados simbólicos relacionados con la cultura indígena?

E: En la presencia de los colores en estos murales vamos a encontrar una paleta limitada porque no es tan colorido como murales contemporáneos, los colores son muy parecidos a los colores que se utilizaron en la culturas preincas como Wari, hasta en las cultura inca que se va ver algunos keros u otros ceramios, muchos de estos colores habían en la zona y muchos de ellos representaban a muchas etnias para que el público y la gente a adoctrinar se identificaban con estos colores, eran más los colores tierra, con colores oscuros, negros, vamos a encontrar colores verdosos y azules, hay mucho que indagar sobre la utilización de estos colores.

I: ¿Entonces podemos decir que los colores que se han utilizado en ceramios o en textiles los han utilizado porque eran los materiales que se tenían y se han plasmado ahí y lo ha sido de un forma solamente técnica o mecánica si no también era una forma de poder expresar algo ahí, que está en el sustrato de la obra?

E: Así es, no solamente era la parte estética, sino que hay detrás de ese color, cual es el significado de esos colores, un poco más buscando la iconografía o el significado de los colores, pues hay mucho por indagar en ese aspecto, son los colores que tenían en esa época, convivían con esos colores, se identificaban con esos colores y así que han sido plasmados han sido utilizados estos colores para plasmar estos murales.

Aportes y Acotaciones:

E: Lo más interesante en la utilización de los colores en estos murales es quizás la aplicación de estos colores en el mural, como son al temple muchos de estas mezclas han utilizado el temple a la cacerina que es con leche y en algunos casos con albumina de huevo, esto quiere decir que las técnicas traídas de Europa se han aplicado junto con técnicas ancestrales prehispánicas, por eso los murales están en buen estado de conservación y no hay mucho deterioro.

I: 4. ¿Qué patrones estéticos indígenas se pueden identificar en la ornamentación de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Vamos a encontrar ornamentación fitomorfas en donde vamos a encontrar diferentes hojas o follajes de la zona, y esos se repite hasta en otros murales del templo, vamos a encontrar algunas cariátides o al algunos indiatides que son especies de atlantes pero en sentido andino, vamos a encontrar bastantes elementos iconográficos que son

propias de la zona como por ejemplo las lagunas que son triangulares, o elementos circulares que son las cochas, en entonces sí han sido plasmados muchos elementos en esos murales de Andahuaylillas, es una forma de como los indígenas han resistido a la imposición de formas, figuras o elementos traídos de Europa.

I: ¿Se podría decir que los indígenas pintaban a conciencia sus elementos que ellos conocían, que ellos tenían y que no querían tampoco que les imponiese que solamente puedan plasmar elementos e ideas occidentales, pero ellos también querían poner su iconografía y aun así los curas les han permitido?

E: Si, es una forma de resistencia de como el hombre andino ha resistido es imposición de esa cultura extraña por decir, porque donde han plasmado los murales pues están sus elementos sus iconografías, sus imágenes, sus costumbres de la zona, entonces es como una resistencia a la imposición de formas de figuras o elementos que nos traían de Europa, eso es muy bueno y muy interesante y ahí radica la riqueza del arte andino de los murales andinos y de la escuela cusqueña (El arte colonial andino), el arte colonial cusqueño se diferencia se diferencia del arte colonial boliviano, con el arte colonial de Quito entonces hay diferencia.

I: Esa es una singularidad que tiene

E: Si es una característica que tiene que es típica del arte colonial cusqueño.

Aportes y Acotaciones:

E: Hay otros elementos en el retablo mayor donde hay forma de la papa andina, también hay imágenes de sirenas, pero con hojas de la papa, vamos a encontrar elementos de la zona andina y de la zona amazónica.

I: Por ejemplo, si vamos al mural del camino al cielo vamos a encontrar una canasta ahí, donde tienen varios productos que son de origen andino y de origen selvático, cosa que en lo que es el grabado de Hieronymus Wierix que son las dos sendas que es de donde se saca y se plasma esta temática porque es un grabado Flandes europeo no se encuentra ahí, pero en este se ve que se ha agregado estos elementos que son totalmente sudamericanos.

E: Si, así es, en todos esos elementos que ponen en la mesa en el camino al cielo, como al infierno vamos a encontrar muchos elementos son cotidianos pero típico de la zona andina y amazónica.

I: 5. ¿Cómo se evidencia la influencia de estilos estéticos prehispánicos en la representación visual de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Hay bastante evidencia, vamos a encontrar murales de acuerdo a la cronología del tiempo, los primeros murales son de carácter geométrico inclusive no son coloridos, son monocromos y con estilo geométrico, con el manierismo traen nuevas formas y figuras, imágenes con falta de anatomía, no copian a los europeos y ponen sus imágenes sus figuras indígenas, pero también algunos temas europeos.

I: ¿Y ellos plasman su propia impronta?

E: Su propia impronta su propio sello, en donde en esta zona del barroco andino Andahuaylillas y Huaró hay bastante similitud y el gran artista Luis de Riaño tiene su sello propio prácticamente y unos colores intensos y eso también les da mucho valor a estos murales.

- **Manierismo español del siglo XVII**

I: 1. ¿Cómo se manifiestan las composiciones complejas y asimétricas propias del manierismo español en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: El caso de los murales vamos a ver alguna ausencia, no son tan parecidas a la obra de un autor europeo que tiene bastante perspectiva y dominio de planos, y una características de estos murales es que carecen de la perspectiva y de planos, es como si la obra estaría en un solo plano, la única diferencia es que los personajes que están más lejos son más pequeños y los que están más cerca son más grandes pero también carecen de anatomía, pero lo importante de estos murales es el mensaje que da de lo que quiso decir el artista a la población.

I: Mas que todo, la funcionabilidad que tenían estos murales

E: Ese es el punto, lo que ha primado es la funcionabilidad que tenía, como mostraban el infierno, ha importado más el mensaje que la parte estética.

I: Podríamos decir que la función comunicativa está primando más que la función estética en sí.

E: Prima más es estos murales, casi en la mayoría de los murales de la zona, como en otros también de la zona como en otros también contemporáneos de esa época en otros templos también carecen de este tipo de características, porque es más andino, más indígenas entonces y ese es un sello especial que le da gusto a estos murales.

Aportes y Acotaciones:

E: Sería bueno acortar un poco más con lo relacionado a los estilos que nos traen de Europa porque de alguna manera es una fusión entre lo europeo y lo andino, pero esa es la riqueza que esta fusión ha sido transmutada en un mural, que es un tema de tipo religiosos. Pero que las características, elementos que impone o aplican el artista pues son andinos, y eso les da un valor único a estos murales.

I: 2. ¿Cómo se reflejan los efectos luminosos y los colores brillantes en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es su significado en la representación artística de estos temas en el contexto del Manierismo?

E: Vamos a ver ciertas influencias de los tres grandes maestros que vinieron a Perú que son Bernardo Bitti, Mateo Perez de Aleccio y Angelino Medoro, pues hay cierta influencia ya que Luis de Riaño fue discípulo de uno de ellos, si se ve en la luminosidad tanto en los colores azules y verdes o rojos y hay cierta intensidad, en aquellos días tenía un color con más brillantes, ahora son colores más apagados y un poco más decolorados.

I: Por estar dentro en el interior del templo como que la luz solar no ha degradado tanto

E: Todavía no, felizmente, y es mas hoy en día está prohibido tomar fotografías con flaz, porque el flaz deteriora muy rápido la coloración de las pinturas entonces no permite tomar fotos y la iluminación solo de día entra por la puerta.

Aportes y Acotaciones:

E: Quizás la forma como lo han aplicado al temple, pues hace que lo colores se han mantenido con esa brillantez, porque los colores aplicados al óleo siempre tienden a oscurecerse porque es graso, mientras el temple sea apastela y queda casi el color intacto.

I: 3. ¿Existe esta estilización exagerada característica del Manierismo español del siglo XVII en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es el propósito de esta exageración estilística en la representación artística de estos temas religiosos?

E: Dentro de estos murales hay muchas imágenes que han sido plasmadas al estilo casi manierista porque las imágenes son alargadas más del canon normal de siete u ocho cabezas, pero en estas imágenes vamos a encontrar imágenes de ocho, nueve hasta diez cabezas, entonces las imágenes son hasta cierto punto largadas que es muy típico del manierismo, cuando se hace la medición de las figuras nos damos cuenta que las figuras son alargadas, podría darse la semejanza a algunos auquénidos como la llama, la alpaca que tienen ciertos cuellos alargados, como se ve en la imaginería de hoy en día en Mendivil.

I: Osea en el arte prehispánico también se hacía esto de alargar, como que al llegar el manierismo se hacían estos alargados y este tipo de estilización, como que no se hicieron muchos problemas los indígenas porque también manejaban esto.

E: Así es, pero si embargo ese es otro tema de investigación muy importante para saber cuál ha sido los orígenes de la elaboración en los cánones en la estructura ósea de los

personajes, sin embargo, aquellos años había mucha influencia de los animales de esta zona.

I: ¿Los murales del camino al cielo y al infierno del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas podrían pertenecer de repente más a estilos renacentistas o medievales que al mismo manierismo, o es que siempre se expresa el estilo manierista en este mural?

E: El estilo que tienen estos murales, mantienen bastante a la época del manierismo.

- **Comparación de la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica.**

I: 1. ¿Cuáles son las principales relaciones comparativas (similitudes y diferencia) de estos rasgos estilísticos que se pueden identificar en los murales del templo de Andahuaylillas que se reflejan tanto de la estética indígena como del manierismo español?

E: Viendo los dos murales vamos a encontrar cierto estilo del manierismo español como de la estética indígena, vamos a encontrar a lo que respecta al manierismo español el alargamiento de las figuras, vamos a encontrar imágenes sagradas como ángeles y también elementos como demonios, pero en caso de la estética indígena vamos a encontrar un poco más elementos más andinos, un poco más geometrizados inclusive las figuras, un poco más planos, inclusive carecen de volumen en algunos planos y es como si todo estaría en un solo plano, entonces es una característica típica del estilo indígena que si cuentan en estos murales, porque los murales son netamente europeos, pero a cuanto a las plasmación el artista ha puesto su sello.

I: 2. ¿Qué temas y símbolos específicos de la cultura indígena y del manierismo español se representan en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Vamos a ver que hay elementos típicos del manierismo español dentro de la iconografía como santos, algunas deidades, como la angelología que vamos a ver dentro de estos murales que son no representativos de la creencia andina, pero en el caso de la parte indígena vamos a encontrar bastante aplicaciones de imágenes de sol, de luna, vamos

a encontrar quizás algunos elementos simbólicos iconográficos de animales de algunas plantas nuestras que están plasmadas en estos murales, entonces ha habido esta fusión de ese mismo hecho de la resistencia andina, la resistencia a que se borre la cultura indígena pues a resistido y ha persistido hasta ahora. Creo que es muy importante destacar ese punto porque radica ahí y justamente los artistas de esos años se caracterizaron porque como la finalidad de estas obras era catequizar a la población si o si tenían que poner elementos y deidades occidentales y nuestras, de esa manera las personas que entraban al templo se identificaban con su cultura, con sus deidades y también con las europeas.

I: Pero sobre todo siempre mandaba la iconografía el simbolismo y mensaje europeo católico, pero para que no se disocie con las personas que vivían acá y la gente que vivía en Anahuaylillas y que era claro hasta por edictos papales si o si se tenía que evangelizar a esta gente, pero ¿Cómo se va a evangelizar a esta gente si no hay algo que los conecte con eso?

E: Si, prácticamente era como una conexión, la religión católica con la andina distaban mucho y necesariamente tenían que fusionar estas dos religiones y de esa manera el indígena la persona que iba tenía que poco a poco creer en las nuevas deidades que nos traían.

Aportaciones y Acotaciones:

E: Quizás ahondar un poco más en la aplicación de los elementos, que para la religión católica tenga otra connotación y para la cultura andina tiene otra connotación, es más sobre la cosmogonía y el mundo andino que tiene mucho que ver pero se plasman en una sola.

I: 3. ¿Cuáles son las técnicas artísticas tradicionales empleadas por la cultura indígena y las técnicas utilizadas por los artistas manieristas españoles presentes en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: En el caso de los murales, dentro de las técnicas andinas, está hecho en adobe así mismo han sido aplicada una capa de arcilla y como aglutinante han trabajado con el

Hawaqollay, y el Hawaqollay es un mucilago que se extrae de del cactus entonces este mucilago funciona como mordiente, como un adhesivo entre el pigmento y la pared, es una técnica indígena que se ha aplicado bastante en los murales andinos inclusive en algunas casonas, y son elementos y materiales de la zona, sin embargo hay algunas técnicas que también los europeos han traído y han aplicado los artistas como ciertos pigmentos que no existían en la zona pero las han traído de Europa y las han tenido que aplicar estos pigmentos con la técnica de la caseína y el temple la huevo.

I: 4. ¿Cómo se utiliza el color y cuál es su simbolismo asociado tanto en la estética indígena como en la influencia manierista en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: En caso de la utilización de los colores, vamos a encontrar cierto colorido en estos dos murales como la aplicación de los azules, algunos naranjas y algunos verdes intensos vamos a ver, que tienen otra connotación en el mundo religioso europeo porque los colores digamos el azul va a representar para ellos el infinito, el cielo hasta cierto punto la pureza, pero sin embargo también como el color para ellos va a representar la esperanza o la naturaleza, pero sin embargo para el mundo andino hay colores que son muy significativos como el dorado y en estos murales vamos a encontrar ciertas aplicaciones de pan de otro en algunos elementos, y para los indígenas el dorado no era opulencia sino era la vida porque representaba al sol y era una de las grande deidades para nuestros ancestros, entonces creo que de alguna manera han rescatado esa parte que los colores representaban más para los indígenas algunos colores, como trabajaban en colores tierra en los rojos, ocre, sienas, entonces son colores pagados, no son tan intensos como los que trabajan los europeos, pero tienen mucho significado para ellos, era su mundo, su comunidad su identificación, y vestían con esos colores, porque era su mundo de ellos.

I: Y esos colores eran a veces también de los mismos animales de la alpaca, si tenía un tono su pelaje el mismo tono lo mantenían, o si la alpaca era negra o era marrón ese mismo tono se mantenía.

E: Sí, entonces hay animales como por ejemplo en este caso son la alpaca y la llama son colores que no vamos a encontrar por ejemplo un rojo un verde o un azul. Pero si vamos a encontrar los sienas los ocre los blancos los veis, vamos a encontrar una serie de

colores que con esos se vestían ellos entonces es identificaban conexos colores y eran parte de su vida y plasmaron estos murales con esos colores también.

I: Y ya los otros colores como azules, verdes, amarillos eran sacados de plantas u otros materiales que ellos tenían, pero siempre el color significaba algo para ellos

E: Si tenía mucho significado para ellos.

I: No era que lo pintaban por pintar, sino que algo tenía su significado.

E: Sí, tenía mucho y significaba bastante sus colores.

Aportes y Acotaciones:

E: Bueno dentro de la utilización de los colores ellos han utilizados bastantes tierras, óxidos, y algunos colorantes como por ejemplo de la cochinilla y el nogal que se extraía la nogalina entonces si, han pintado con estos materiales.

- **Interpretación del significado y la importancia de la función de la estética indígena y el manierismo español, dentro del contexto artístico y cultural del periodo virreinal en los murales**

I: 1. ¿Qué significados simbólicos o conceptuales se pueden atribuir a la función de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas?

E: Dentro de los significados simbólicos, vamos a captar estos elementos andinos como las deidades que son el sol y la luna y se repiten bastante y están inclusive en muchas imágenes y han sido plasmadas en estas formas, como también algunas formas geométricas, fitomorfas como follajes y algunos elementos como la cocha que se han plasmado en la techumbre y en la bóveda que son muy típicos de la zona andina y que el artista ha querido plasmar para no olvidarse de sus costumbres para decir que también está presente el mundo andino y no solamente lo occidental, en otras zonas andinas hay otros murales pero que son distintos y eso es muy importante es algo muy

rescatable de estos murales, porque seguramente vamos a encontrar otros por la zona andina de Bolivia, pero ya son distritos, tiene otras características.

I: Claro es otra región otra geografía, aunque muy parecidas, pero cada uno tiene lo suyo.

E: Claro, y ninguno, es más, todos tienen su valor, todos son muy buenos, todos son rescatables y todos son admirados por cualquier persona entonces creo que cada lugar cada espacio tiene lo suyo y eso es loable y hay que rescatarlo y por eso nosotros como conservadores y restauradores tratamos de minimizar esos daños que tienen las obras para poder prolongar su vida.

I: Como se dice que cada obra de arte es la expresión de cada cultura entonces ahí es donde se ve estas expresiones

E: Sí, cuando veamos unas obras de arte en cualquier lugar tenemos que identificarnos viendo donde estamos y como vamos a identificarlas las obras, muchas veces nos equivocamos y decimos, no a esta obra le falta anatomía, no tiene buen color, pero hacemos una discriminación subjetiva, que no corresponde, sino tenemos que aprender a valorar estas obras de arte, pero desde el punto de vista de cómo lo hicieron y como vivieron en ese entonces.

I: 2. ¿De qué manera la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas influencia en la cultura indígena inicial y la cultura española en el contexto colonial?

E: Si, había mucha influencia, porque de alguna manera los maestros que antecieron a estos otros maestros, pues han dejado la técnica y los materiales y como plasmar la pintura, sin embargo los maestros de ese entonces en este caso Luis de Riaño aplicó las técnicas con nos trajeron pero diseñando algunos elementos propios de la zona y de alguna manera influenciado en la gente para evitar olvidar sus costumbres, olvidar también sus deidades y olvidar de repente su mundo andino, su cosmogonía, estaba vivo ahí lo uno y lo otro, entonces los artistas indígenas y mestizos han luchado contra la imposición aunque hayan sido obligados a pintar de esa manera.

I: Ellos han querido que no muera su cultura y han querido plasmarlo ahí de una forma sustrata, que este ahí y para ello no sentirse que ya murieron o que murió lo suyo y que siga viviendo.

E: Así es.

I: 3. ¿Qué influencia tuvo la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas en el desarrollo posterior del arte colonial en la región?

E: Si nosotros vamos a ver un poco el estilo de las obras artísticas europeas y las obras artísticas indígenas, pues si hay una fusión existe esta fusión y creo que eso le hace rico como único porque estos no se repiten son únicos y le da cierta característica y relevancia e importancia porque si se nos pierde estos murales solo miraremos estas imágenes y no veremos incito estas obras de arte que es muy distinto a ver una fotografía, entonces sí, tiene bastante importancia, y la fusión de estas dos culturas de estas dos religiones ha hecho que perviva nuestra cultura hasta este momento.

I: Y como esta su relevancia e importancia ha hecho que se desarrolle obras de arte posterior a esta.

E: Sí, prácticamente es como un ejemplo de mural pues seguramente estos maestros han tenido sus discípulos y estos discípulos han seguido plasmando en otros templos más lejanos de la zona y que hasta el momento se siguen descubriéndose en muchos templos pintura murales muy bonitas, muy hermosas que también tienen sus propias características.

I: 4. ¿Cómo se relaciona la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas con el contexto histórico del período colonial, incluyendo las interacciones culturales y religiosas?

E: Si bien es cierto en aquellos años la imposición era fuerte y era difícil que una persona pueda sublevarse o pueda estar en contra del virreinato porque simplemente la mataban o la desaparecían, pero sin embargo pese a esa imposición o avasallaje a esa nuestra

cultura indígena, pues ha persistido, muchos artistas han sido tercos y han plasmado lo suyo no se han dejado avasallar completamente y eso ha hecho que estos murales tengan valor y eso ha calado en los indígenas porque se han sentido identificados la gente que visitaba estos murales, los colonizadores han tratado de imponernos pero se han encontrado con un muro tan fuerte que la cultura de los incas que habían ganado mucho terreno, y es por eso que ha resultado estos murales.

I: Y hay que tomar en cuenta que estos murales son pintados a mano, no es una impresión que se sacó y ya, sino que esta la impronta esta la mano del artista, por más que Luis de Riaño haya sido un pintor criollo de padres españoles, los pintores no pintaban solos, sino que también tenían sus ayudantes y mayormente eran indígenas y esos indígenas son los que han pintado han plasmado justamente con su mano, con su técnica propia, por eso que se ve estas evidencias.

E: Sí, inclusive en algunos espacios en algunos cuadros que se han intervenido en Andahuaylillas podemos encontrar restos de pelos en la capa de preparación o en la capa pictórica y son pelos de la época, si viniera un investigador para ver, porque hoy en día con la alta tecnología que tenemos con un pelo se puede estudiar a una persona prácticamente, y entonces ahí tenemos ciertas evidencias de que todavía se pueden investigar más sobre este caso y ver cómo era la vivencia de estos artistas, entonces creo que sí, hay mucho que investigar pero sin embargo creo que poco a poco se va buscando se va indagando y se va encontrando muy buenos caminos para descifrar estos murales.

Aportes y Acotaciones:

E: Con relación a los murales son únicos en estas zona, hay otros como Checacupe pero que tienen diferentes características, sin embargo hay que destacar que Andahuaylillas siendo un centro de eje de la colonización de aquel entonces, nos demuestra que ahí se hablaba cinco idiomas y ahí se notaba que venían gente de distintas latitudes, era un centro muy importante de la catequización, y el mismo hecho que el templo se construyó encima de una Huaca hace que este haya sido un centro cultural y religioso muy importante de los incas y de nuestros ancestros. Hoy en día Andahuaylillas es denominado como la capilla Sixtina de Sudamérica por la cantidad de murales que

tiene, por la riqueza del mensaje que tiene, hay murales inclusive detrás de los retablos que son más antiguos aún.

I: Interesante lo que me está diciendo, ósea que hay murales que están ocultas ahí que son más antiguos.

E: Hay pinturas murales que están detrás del retablo mayor que están escondidas que muy pocos lo ven, pero como restauradores lo hemos visto porque hemos intervenido el retablo mayor algunos retablos que conocemos, pero las personas que van a visitar no conocen esos murales, entonces ojalá que en algún momento se pueda ver, de hecho, no se puede sacar el retablo porque ya tiene su historia, pero quizás mediante fotografías se puede sacra lo que hay detrás de los retablos.

I: Y ver esas pinturas murales, porque esas pinturas murales que son mas antiguas deben contar historias de épocas más anteriores y de repente viéndolas todas las pinturas murales que están ahí que son más antiguas, están ocultas, se puede llegar a armar todo el concepto de lo que era el templo.

E: Así es, inclusive si nosotros vamos a tratar de fechar vamos a ver murales del siglo XVI del siglo XVII y del siglo XVIII, entonces hay una secuencia de murales y vamos a ver justamente lo que están del retablo mayor y retablos laterales vamos a encontrar en ahí pinturas murales mucho más antiguas inclusive con formas geométricas.

I: ósea, ¿indígenas?

E: indígenas todavía.

Entrevista a Alfredo Hinojosa Gálvez

Diario de Campo

DIARIO DE CAMPO			
Título de la Investigación	Rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y del infierno del templo de Andahuaylillas – Cusco		
Fecha de la entrevista	31/03/2023	Tiempo	1h 47min
Accesibilidad			
Participantes	Entrevistador	Julio Ernesto Pomajambo Espinoza	
	Entrevistado	Alfredo Hinojosa Gálvez	
Describe el ambiente físico	El interior de una de las naves de la catedral del Cusco, lugar sobrecargado de decorados e imágenes sagradas, era un momento donde había muchos visitantes extranjeros.		
Describe su percepción de la entrevista.	Bastante interactiva del entrevistado con el entorno de lugar, tomando referencias con las obras de arte que estaban en la catedral del Cusco.		
Hechos relevantes	Hizo una pequeña charla con la obra de Marcos Zapata “La última cena”.		
Materiales usados	Laptop, lapicero, grabadora, papeles.		

Ficha de observación:

Datos del entrevistado C		
Nombres y apellidos en iniciales	:	Alfredo Hinojosa Gálvez
Domicilio	:	Urb. Cachimayo C-17 - Cusco
Número de teléfono	:	984 653640
Edad cronológica	:	66 años
Centro laboral	:	Universidad Andina-Cusco.
Disponibilidad días y hora	:	Lunes a viernes
Fecha de la cita de la entrevista	:	31/10/2023

Transcripción de la entrevista

entrevista a – Alfredo Hinojosa Gálvez. – número 03 –

I: Entrevistador.

E: Entrevistado.

I: Hoy martes 31 de octubre del 2023 estamos realizando la entrevista al profesor Alfredo Hinojosa Gálvez, en la catedral del Cusco quien previamente leyó y firmo el consentimiento informado, documento que nos permite la realización de la presente actividad.

Buenas tardes, profesor Hinojosa, a continuación, iniciaremos la entrevista donde te formularemos preguntas de acuerdo a nuestro tema de investigación.

- **Estética indígena**

I: 1. A través de las imágenes icónicas representadas en ellos en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas ¿Cómo se refleja la estética indígena?

E: Si, tiene en el agua, el cielo, el fuego, el aire. El agua – elemento importante de la integración social y natural. El fuego – Renueva la naturaleza integra.

I: 2. ¿Qué significado y simbolismo atribuido a la cultura indígena se pueden identificar en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas a través de las imágenes simbólicas presentes en sus obras?

E: El agua, el fuego, el aire y la tierra, se conjugaron con los principios filosóficos andinos.

I: 3. ¿Cómo se utiliza el color en los murales del templo de Andahuaylillas para transmitir significados simbólicos relacionados con la cultura indígena?

E: La integración andina es diferente a la occidental y cada color tiene su significado ideológico.

I: 4. ¿Qué patrones estéticos indígenas se pueden identificar en la ornamentación de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Se denota en la flora de espinas, las flores son típicas de área del Cusco.

I: 5. ¿Cómo se evidencia la influencia de estilos estéticos prehispánicos en la representación visual de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Es de estilo pictórico atípico, se expresan en las diferentes pachas de la cosmovisión andina.

- **Manierismo español del siglo XVII**

I: 1. ¿Cómo se manifiestan las composiciones complejas y asimétricas propias del manierismo español en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Sencilla, sólida y simétrica.

I: 2. ¿Cómo se reflejan los efectos luminosos y los colores brillantes en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es su significado en la representación artística de estos temas en el contexto del Manierismo?

E: Se reflejan en la luminosidad del mural.

I: 3. ¿Existe esta estilización exagerada característica del Manierismo español del siglo XVII en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es el propósito de esta exageración estilística en la representación artística de estos temas religiosos?

E: Exagerar las formas para el programa de la evangelización.

- **Comparación de la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica**

I: 1. ¿Cuáles son las principales relaciones comparativas (similitudes y diferencia) de estos rasgos estilísticos que se pueden identificar en los murales del templo de Andahuaylillas que se reflejan tanto de la estética indígena como del manierismo español?

E: En el manierismo se basa en la copia.

I: 2. ¿Qué temas y símbolos específicos de la cultura indígena y del manierismo español se representan en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Si hay en ambos murales.

I: 3. ¿Cuáles son las técnicas artísticas tradicionales empleadas por la cultura indígena y las técnicas utilizadas por los artistas manieristas españoles presentes en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: El manierismo se ha dado al azar, el manierismo atípico.

I: 4. ¿Cómo se utiliza el color y cuál es su simbolismo asociado tanto en la estética indígena como en la influencia manierista en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: El color indígena representa la naturaleza, en el occidental representa elementos constituidos.

- **Interpretación del significado y la importancia de la función de la estética indígena y el manierismo español, dentro del contexto artístico y cultural del periodo virreinal en los murales**

I: 1. ¿Qué significados simbólicos o conceptuales se pueden atribuir a la función de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas?

E: Lo andino no está conceptualizado bajo normas, son conceptos propios.

I: 2. ¿De qué manera la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas influencia en la cultura indígena inicial y la cultura española en el contexto colonial?

E: Según la evangelización que fue impositiva y causó contradicciones.

I: 3. ¿Qué influencia tuvo la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas en el desarrollo posterior del arte colonial en la región?

E: La pintura cusqueña fue el nacimiento del arte colonial andino.

I: 4. ¿Cómo se relaciona la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas con el contexto histórico del período colonial, incluyendo las interacciones culturales y religiosas?

E: Dando un propósito que no logró la evangelización porque la ritualidad va ser ambigua, va a pasar a ser tanto en lo andino como en lo católico.

Entrevista a Oscar Bueno Ramírez

Diario de campo

DIARIO DE CAMPO			
Título de la Investigación	Rasgos de la estética indígena en el manierismo español del siglo XVII de los murales del camino al cielo y del infierno del templo de Andahuaylillas – Cusco		
Fecha de la entrevista	10/12/2023	Tiempo	1h 49min
Accesibilidad			
Participantes	Entrevistador	Julio Ernesto Pomajambo Espinoza	
	Entrevistado	Oscar bueno Ramírez	
Describe el ambiente físico	Un campo deportivo o parque recreacional donde se estaba practicando deporte algunos individuos.		
Describe su percepción de la entrevista.	En ciertos momentos se tornó un poco intrincada y desviada, pero se pudo reencausar hacia el tema específico finalmente.		
Hechos relevantes	Solo la sinceridad del entrevistado de no dominar mucho el tema del manierismo español.		
Materiales usados	Laptop, lapicero, grabadora, papeles.		

Ficha de observación:

Datos del entrevistado D		
Nombres y apellidos en iniciales	:	Oscar Bueno Ramírez
Domicilio	:	AUIS Hoyos Rubio E2
Número de teléfono	:	956955101
Edad cronológica	:	61 años
Centro laboral	:	Universidad Nacional del Altiplano, maestría en Arte, 3 a 5 pm.
Disponibilidad días y hora	:	Fines de semana
Fecha de la cita de la entrevista	:	10/12/2023

Transcripción de la entrevista

entrevista a – Oscar Bueno Ramírez – número 04 –

I: Entrevistador.

E: Entrevistado.

I: Hoy domingo 10 de diciembre del 2023 estamos realizando la entrevista al profesor Oscar Bueno Ramírez, en su domicilio quien previamente leyó y firmo el consentimiento informado, documento que nos permite la realización de la presente actividad.

Buenas tardes, profesor Oscar Bueno, a continuación, iniciaremos la entrevista donde te formularemos preguntas de acuerdo a nuestro tema de investigación.

- **Estética indígena**

I: 1. A través de las imágenes icónicas representadas en ellos en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas ¿Cómo se refleja la estética indígena?

E: Yo manifiesto que para mi no hay una estética indígena, para mi es un lenguaje simbólico. Aquí vendría una imposición de la escuela europea occidental, así vienen el manierismo, el barroquismo y que se asimilen todas estas corrientes además estaban en una situación inferior de ser dominados, pero aun así han tenido la habilidad de ocultar sus símbolos. Para mí que ahí está la clave del asunto, sería la colocación en su lenguaje de símbolos. Yo veo unos símbolos y hay otros símbolos en la comida, también se aprecian niveles que están más cerca a las deidades porque yo veo figuras geométricas que están ocultas como un trapecio, veo otro símbolo andino que es la protección. En resumen, hay algunos símbolos que están ocultos que están camuflados en este mural. Ahora que veo más, estoy dándome cuenta que la entrada tiene la forma de Wiracocha en el mundo andino.

I: 2. ¿Qué significado y simbolismo atribuido a la cultura indígena se pueden identificar en los murales del templo de San Pedro apóstol de Andahuaylillas a través de las imágenes simbólicas presentes en sus obras?

E: Los símbolos que aquí están ocultos que habría que mirarlo con mas detenimiento, pero de todas maneras habría que hacer una relación y como te digo su forma de lectura es del centro a los costados, y otro es que esos símbolos no son tanto de animales, objetos o de cosas así que han sido sacralizados. Te doy un ejemplo: El otorongo significa la “A” pero

no es tanto la “A” si no que significaba el Agua, entonces muchos de los objetos que están puestos aquí eran discursos que nos daban un mensaje que nos estaban dando, entonces si juntamos todos esos textos y discursos vamos a ver que aquí hay mucho que estaba por detrás de todas las imágenes.

Aportes y acotaciones del entrevistado:

E: No le llamemos “El indígena” es mejor llamarle hombre andino, este hombre andino no necesita palabras para comunicarse contigo, el hombre andino con solo la observación ya está recibiendo la información, todo lo que entra por los cinco sentidos es para él información.

I: 3. ¿Cómo se utiliza el color en los murales del templo de Andahuaylillas para transmitir significados simbólicos relacionados con la cultura indígena?

E: Según lo que uno observa, lo que está plasmado en este mural es que no hay un manejo de toda la gama cromática siempre va ver ese trasfondo que le ponen el gris, que le ponen un fondo blanco que se le pone sobre la pared, recién ahí se le ponía los colores, en cambio aquí no veo el verde, no veo el amarillo intenso, sino que es un amarillo medio suave un color crema más que todo, es como entonces si a todo ese alfabeto andino le faltaría algunas letras algunos significados pero que digamos que estaba totalmente tapado por la escuela manierista o cualquier otra escuela que se haya impuesto, pero más que todo es el arte y la estética occidental.

I: 4. ¿Qué patrones estéticos indígenas se pueden identificar en la ornamentación de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: En primer lugar, en la cultura andina no había ornamentación, entonces de frente se enfoca y se hacia el motivo principal ósea se colocaba los símbolos, segundo todo estaba sobre objetos utilitarios y la superficie que ellos han utilizado son superficies tridimensionales y no es como ahora que se utiliza en la plástica solamente bidimensionales cartulinas, murales, en cambio en los objetos tridimensionales ellos aprovechaban sus entrantes salientes; en el templo de Andahuaylillas si se nota una temática religiosa.

I: 5. ¿Cómo se evidencia la influencia de estilos estéticos prehispánicos en la representación visual de los murales del templo de Andahuaylillas?

E: De primera intención habría que hacer la distinción entre lo que ellos representaban, en este caso como es en Nazca iban a hacer un acueducto o una confluencia de acueductos entonces lo hacían en forma de espiral porque eso quiere decir la reunión es como en vez de poner un aviso que diga confluencia de los acueductos subterráneos, pero ellos simplemente le daban la forma y ya con eso estaba al alcance de todo es. El otro aspecto habría que considerado que la técnica que habían maneja que ellos no es tanto en base a la estética sino que ellos se iba a la representación más que todo directa a un hombre lo hacían un cuerpo una raya, dos piernas, dos rayas y así por el estilo, simplemente ellos trataban de manejar una síntesis de la figura, entonces ellos no trataban de hacer a una persona exactamente como si ahora se esmeran en hacer una dibujo en hacer hasta los músculos como lo hacía Da Vinci, entonces estudiar la anatomía, al hombre andino mas le importaba el mensaje que digamos al parte estética que la figura misma de la persona, entonces esa es una de las diferencias que tenemos que debemos considerarlo eso y no es como alguna vez se dijo no podían representar pero se admiran a los huacos retratos, ellos si manejaban bien la estética, es que ellos no han manejado estética si no el mensaje mediante un lengua de formas colores y sonidos, todo lo que entra sensorialmente por los cinco sentidos ellos ya lo captaban.

I: ¿Entonces estos estilos artísticos que tenían los prehispánicos como están evidenciados aquí en estos murales?

E: Vuelvo a repetir entonces, si unos han manejado la estética, los otros, el hombre andino y nuestra escuela trata más que todo de representar un lenguaje o transmitir ideas mediante un lenguaje eran os conceptos totalmente distintos, entonces ¿que era una representación visual?, pues sí lo era, eso se nota en el templo de Andahuaylillas yo creo que si hacemos un estudio más detenido más detallado vamos a encontrar ciertos símbolos ocultos pero eso nos va a demorar un poco más, pero siempre va a estar rezagos de ese sistema que ellos han utilizado.

I: ¿Puede decirse que el estilo que se manejó en el arte prehispánico aún se puede evidenciar en estos murales?

E: Claro, si se puede ver y se aprecia como digo, a veces lo han hecho de una forma tan sutil tan oculta que nosotros a simple vista no lo podemos hallar, te doy el ejemplo de que yo

he pasado 3 años observando la máscara del diablo de Puno para darme cuenta que están evidenciados los tres mundos andinos, entonces igual podemos encontrar pero hay que estarle observando, deduciendo para saber en qué sentido, ahora seo contrarrestar con la idea principal que han tenido mediante la religión y eso habría que hacer un estudio más pormenorizado.

- **Manierismo español del siglo XVII en el Perú**

I: 1. ¿Cómo se manifiestan las composiciones complejas y asimétricas propias del manierismo español en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: En primer lugar, yo me estoy refiriendo a todo lo que es lo andino para tener en consideración para un estudio porque este es el inicio de dicho estudio, entonces para tener un estudio más profundo más prolongado que no se hace de la noche a la mañana. En este mural vamos a encontrar esos aspectos de que se tiene que ver cómo está estructurado esto, como digo está dividido en tres partes, la parte central y luego las partes laterales, entonces en cambio nosotros que no estamos acostumbrados vamos a leer de izquierda a derecha y todo de corrido y Huaman Poma de Ayala es el que nos dice como debemos leerlo y considerar, por eso que esta al medio la máxima deidad que es Dios Padre, eso, y por ahí de repente están distribuidos también ya en orden jerárquico las otras deidades, entonces ahí había que hacer una comparación que va servir también entonces por eso digo que estructuralmente tenemos que buscar esa parte, faltaría entonces dar una mirada más detallada y encontrar algunos objetos.

I: 2. ¿Cómo se reflejan los efectos luminosos y los colores brillantes en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es su significado en la representación artística de estos temas en el contexto del Manierismo?

E: En realidad el enfoque que estoy haciendo en esta entrevista es del punto de vista andino, si vamos a buscar a mucha gente que es especialista que han estudiado esta temática del templo de Andahuaylillas especialmente este mural vamos a encontrar que ellos si han podido realmente desglosar y hablar de forma más precisa todo lo que está representado ahí, en cambio lo que no hay es esa parte andina, entonces mi contribución y mi especialidad como antropólogo hace que yo incida en estos aspectos, no directamente en

hace un análisis de la plástica del manierismo en este caso, entonces eso quisiera yo dejar bien claro.

Ahora los efectos luminosos en el mundo andino no se han dado, entonces los colores brillantes no los veo como si se han dado en el mundo andino donde si meran verdaderamente brillantes fuertes y así se diferencia de esto.

I: 3. ¿Existe esta estilización exagerada característica del Manierismo español del siglo XVII en los murales que representan el Camino al Cielo y el Camino al Infierno en el interior del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, y cuál es el propósito de esta exageración estilística en la representación artística de estos temas religiosos?

E: Era difícil que toda esta escuela europea cambie de la noche a la mañana y haga otra clase de arte o estética, porque eso era inherente a lo que ellos estaban acostumbrados y lo que habían desarrollado, pero eso chocaba con la mano de obra que han utilizado que era en realidad los indígenas del lugar para poder pintar, por eso que se formaron escuelas que lo preparaba, les “enseñaban”, pero ellos ya tenían otro concepto y entonces ellos también no podían abandonar su escuela andina de manejar colores fuertes de no manejar la luminosidad, no considerar algunos aspectos, los soportes que ellos hacían eran tridimensionales, en cambio los occidentales eran bidimensionales ellos no podían abandonar, entonces era el choque de dos escuelas, a simple vemos que se estaba imponiendo la escuela europea y más que todo la escuela de Bitti y todo lo que era el arte religioso.

- **Comparación de la estética indígena y el manierismo español del siglo XVII destacando las similitudes y diferencias en términos de estilo, iconografía y técnica**

I: 1. ¿Cuáles son las principales relaciones comparativas (similitudes y diferencia) de estos rasgos estilísticos que se pueden identificar en los murales del templo de Andahuaylillas que se reflejan tanto de la estética indígena como del manierismo español?

E: Aquí en relación al manierismo español han hecho hasta cierto punto una estilización de las formas, pero no tanto como la abstracción que hacían los indígenas nunca representaban cosas realistas siempre trataban de sintetizar las figuras. En el mundo andino no prestaban atención a los detalles, había la representación de una figura sintetizada. La geometría andina ha funcionado más que el manierismo español.

I: ¿Y estas relaciones comparativas como se estarían viendo en el mural?

E: En el mural, ese arco de medio punto que esta al medio eso es de la escuela europeo y no se utilizaron ni en Chavin ni en Caral se ha habido curvas en la geometría de los templos o viviendo, pero aquí ya es un aporte o nosotros le llamamos una imposición para el manejo de estos elementos y además ¿qué podemos ver? Ahora que lo veo mejor aquí hay una elipse (Hay dos elipses son los medallones), claro, medallones dices, pero para mí son ya el dios Wiracocha, inclinado, entonces vamos mirando poco a poco y vamos encontrando. Mira el color azul con el rojo es de varones, entonces ahí está el diablo y no hay la diableza.

I: 2. ¿Qué temas y símbolos específicos de la cultura indígena y del manierismo español se representan en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Mucho se ha empleado la mitología griega, en realidad la biblia para nosotros es un conjunto de mitos, los que son bien creyentes van a decir que no es así, que la palabra de Dios, etc., pero los temas mitológicos van a estar ahí porque desde el momento viene alguien y separa las aguas del mar rojo, entonces eso es un mito, en cambio para los creyentes eso es un milagro. En el mundo andino han utilizado lo que su cosmovisión les dictaba a ellos, y ellos han manejado esa iconografía y lo vemos que hasta el día de hoy está siendo manejado como el Cristo morado o Cristo de Pachacamilla, entonces las figuras míticas andinas son temas comunes, en ambos sitios se han manejado mitos. Mas que todo la tierra es un ser vivo porque tú vas a un cerro y dices que este es un brazo, estos son los cabello, estos son los dientes, ellos han ido acomodando la geografía de acuerdo a su cosmovisión que ellos han tenido y eso no han tenido en la parte española con el manierismo, en eso también habría que observar la diferencia, pero eso si los temas religiosos en el caso de Bitti ha manejado bastante de todas las escenas de tal sacerdote de tal santo hay uno que siempre lo menciona en Juli que es la vida de Santo Domingo creo que es, entonces eso es lo que trabaja él, entonces de ambos lados sea ha trabajado lo mismo.

I: 3. ¿Cuáles son las técnicas artísticas tradicionales empleadas por la cultura indígena y las técnicas utilizadas por los artistas manieristas españoles presentes en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Aquí hay una cosa. Hay una diferencia, los soportes, el mundo occidental maneja soportes bidimensionales, ósea, cartulinas, superficies planas (Usted me habla de lienzos murales,

etc.), exacto, todito eso, a diferencia del mundo andino que son objetos tridimensionales, te he puesto el ejemplo de las mascara, las representaciones no eran planas y geométricas, estamos viendo que en los objetos y en las vestimentas no era planos, entonces hay diferencias.

I: 4. ¿Cómo se utiliza el color y cuál es su simbolismo asociado tanto en la estética indígena como en la influencia manierista en los murales del templo de Andahuaylillas?

E: Si nosotros apreciamos los murales que se han encontrado en las pirámides en las huacas moches, se han hecho excavaciones se han encontrado que utilizaban colores vivos, entonces como tedia utilizaban el amarillo, el rojo bien rojo, el azul, me parece ahí también habría que hacer cierta aclaración, el dorado ello sí que no lo han utilizado como pintura en el caso de Lambayeque ellos pintaron sobre una máscara de oro, (en esta parte estamos refiriéndonos al manierismo español), claro, pero haciendo la diferencia entre los dos, el manierismo español ha utilizado pinturas que representaban al dorado en cambio de nosotros pintaban sobre un objeto que era de oro y le dejaban esos espacios para decir que era dorado, no es cierto que en la estética indígena utilizaban colores apagados, varía según la comunidad y la región en el ande. Aquí habría que ver que el color tenía su significado en el mundo andino, en este caso del manierismo español no encontramos significado, para mí la paleta andina es diferente.

- **Interpretación del significado y la importancia de la función de la estética indígena y el manierismo español, dentro del contexto artístico y cultural del periodo virreinal en los murales**

I: 1. ¿Qué significados simbólicos o conceptuales se pueden atribuir a la función de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas?

E: En el templo de Andahuaylillas se encuentra más que todo se plasma una escuela de que es la cusqueña donde sabemos quiénes son sus representantes, pero hay una cosa que es interesante, hay uno puede observar toda la técnica y toda la estética que se ha manejado, pero en cambio eso no ocurre porque en esta primera parte dice sobre preservar la identidad cultural y espiritual de las comunidades andinas y eso si es cierto porque cada vestimenta representaba un lugar, los del Cusco vestían de cierta forma y los de Puno de otra. Eran netamente agrocentristas y en cambio el manierismo era antropocentrista, el

manierismo utiliza la pintura como una herramienta de adoctrinamiento, hay una diferencia marcada.

I: 2. ¿De qué manera la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas influencia en la cultura indígena inicial y la cultura española en el contexto colonial?

E: En realidad, no ha habido una fusión total, eso le llamamos un sincretismo cultural, pero eso si lo que ha habido es un choque cultural que hasta hoy en nuestros días permanece, en ciertas ciudades se puede percibir que hasta las 6 am hablan en su idioma nativo quechua y aimara, a partir de esa hora todito es castellano y se olvidan todo del medio rural, entonces hay ese choque cultural, tenemos un principio en antropología que dice “No puedes juzgar a una cultura con los parámetros o los paradigmas de otra cultura”, yo veo esto de Andahuaylillas y veo unos colores muy opacos grises triste y en cambio veo alguna escultura o cerámica andina y está lleno de color de vida, para mi es todo lo contrario, los manieristas lo han utilizados para el adoctrinamiento lo mismo se da en las danzas como la diablada que tienen una gran influencia de la cultura occidental.

I: 3. ¿Qué influencia tuvo la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas en el desarrollo posterior del arte colonial en la región?

E: Aquí habría que poner un ejemplo: Si a mí me dijeran que construyan tal cosa así de esta manera de esta forma, entonces me están poniendo parámetros e igualito ocurría con las imágenes católicas y no había forma de hacerlo de otra manera. Me mantengo en mi postura de que no habido una fusión estética porque aun en día sigue es choque cultural en esta zona.

I: Vuelvo a hacerle la pregunta del tema

E: Te pongo el ejemplo de la virgen de la leche y no están poniendo colores andinos si no otros colores.

I: ¿Y usted considera que a partir de estos murales que hay en Huaro, Andahuaylillas, se ha formado las primeras expresiones de la escuela cusqueña, la escuela de Quito, la de Potosí que se ha formado el germen de estas escuelas?

E: Sí, que ha pasado es que hay gente que dice que horrible que feo lo andino como pueden poner esos colores, esa es una apreciación personal.

I: 4. ¿Cómo se relaciona la fusión de la estética indígena y el manierismo español en los murales del Templo de Andahuaylillas con el contexto histórico del período colonial, incluyendo las interacciones culturales y religiosas?

E: Sigue la imposición de la religión mediante el arte en este caso es la pintura y los murales de Andahuaylillas ha sido el punto de partida de la escuela cusqueña.



Código: 002

Título: Mural del camino al infierno

Técnica: Temple

Fotografía: Propia del autor



Código: 003

Título: Mural del tímpano de la puerta

Técnica: Temple

Fotografía: Propia del autor

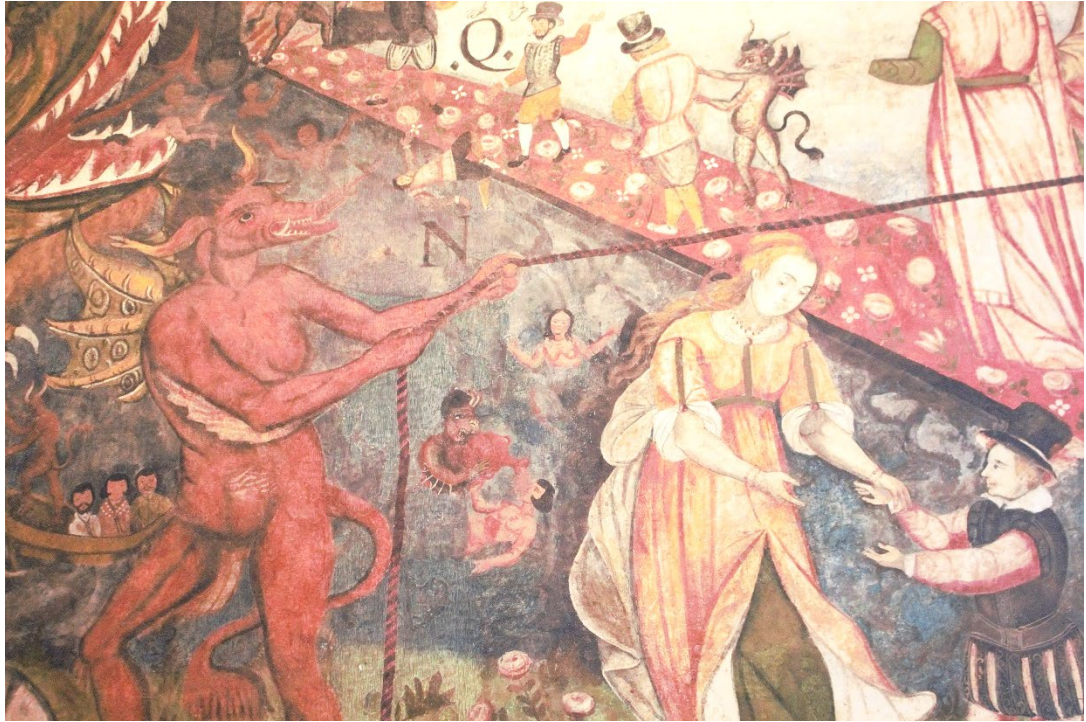


Código: 004

Título: Mesa del mural del camino al cielo

Técnica: Temple

Fotografía: Propia del autor

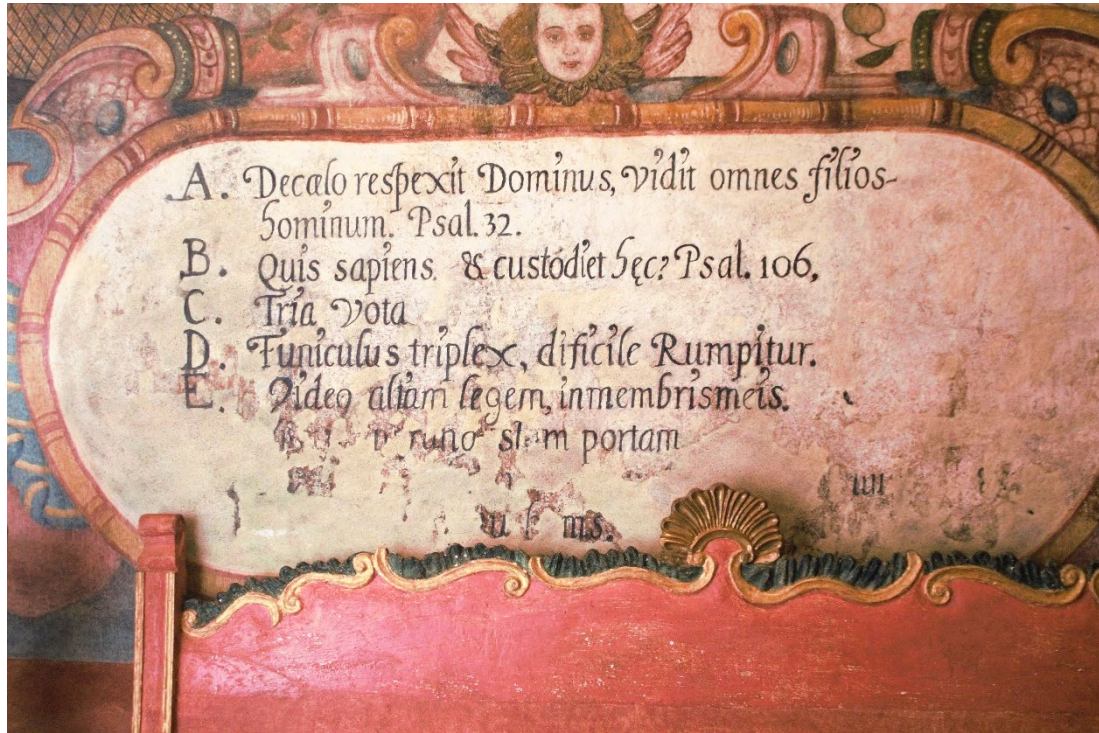


Código: 005

Título: Escenas del mural del camino al infierno

Técnica: Temple

Fotografía: Propia del autor



Código: 006

Título: Medallón con las leyendas escritas en latín del camino al cielo

Técnica: Temple

Fotografía: Propia del autor



Código: 007

Título: Medallón con las leyendas escritas en latín del camino al infierno

Técnica: Temple

Fotografía: Propia del autor