



ISSN: 2313-5115

CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad
Boliviana de Estudios
Clásicos / VIII

CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Número VIII



Sociedad Boliviana de
Estudios Clásicos
(SOBEC)



CLASSICA BOLIVIANA VIII. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

Comité de Redacción: *Director y editor general:* Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirector:* Mario Frías Infante – *Secretaria general:* Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinadora general:* Mary Carmen Molina Ergueta – *Miembros:* Carla Salazar, Mary Carmen Molina Ergueta (Cinemas Cine Pensamiento), Tatiana Alvarado Teodorika (IUT Bordeaux Montaigne, Francia).

Comité de Evaluación (y sus universidades): Cecilia Colombani (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), Paola Corti (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile) – Emilio Crespo (Universidad Autónoma de Madrid, España) – Rafael Gallé Cejudo (Universidad de Cádiz) – Francisco García Jurado (Universidad Complutense de Madrid, España) – Fernando García Romero (Universidad Complutense de Madrid, España) – Fernando Guzmán (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile) – Manuel Molina (Universidad de Granada, España) – Ricardo del Molino (Universidad Eternado de Colombia, Colombia) – Gerardo Ramírez Vidal (Universidad Nacional Autónoma de México, México) – Ma. Isabel Rodríguez López (Universidad Complutense de Madrid, España) – Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos de América) – Emilia Ruiz Yamuza (Universidad de Sevilla, España) – Álvaro Sánchez Ostiz (Universidad de Navarra, España) – Javier de Santiago Fernández (Universidad Complutense de Madrid, España) – Marcela Suárez (Universidad de Buenos Aires, Argentina) – José Torres (Universidad de Navarra, España).

Editores responsables: Andrés Eichmann Oehrli, Tatiana Alvarado Teodorika.

Portada

Fotografía de *Triunfos de Carlos V*, óleo sobre lienzo, Museo Charcas.

Edición fotográfica de Felipe Ruiz 

Contacto e informaciones: estudiosclasicosbolivia@gmail.com
www.estudiosclasicosbolivia.org

©Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

©Editorial Marigalante

Primera edición: julio de 2017

ISSN 2313-5115

Depósito Legal 4-1-2492-17

Producción: *Editorial Marigalante*
MOM/MDAA

Impreso en Bolivia

Índice

Presentación.....	5
--------------------------	----------

Nuestra portada: Los <i>Triunfos de Carlos V</i> en el museo “Charcas” de Sucre Margarita Vila Da Vila.....	9
--	---

Artículos

Filología, didáctica y traducción

«Cuéntame y dime». El aspecto verbal en el <i>Eutifrón</i> <i>Jesús de la Villa</i>	25
--	----

Recursos filológicos en la obra de Juan Escoto Eriúgena. La traducción como modelo didáctico <i>Alfredo Eduardo Fraschini</i>	45
---	----

El didactismo metalingüístico en el <i>Palatii Eloquentiae</i> <i>Vestibulum</i> de Antonio Machoni <i>Juan Pedro Kalinowski - Luis Ángel Sánchez</i>	61
---	----

Historia y Literatura de la Antigua Grecia

El altar: Iconografía y función, de la Edad de Bronce a la Época Arcaica <i>Martha Cecilia Jaime González</i>	75
<i>Areté</i> en los héroes cómicos de <i>Los caballeros</i> y <i>La paz</i> de Aristófanes <i>Carlos Andrés Gallego Arroyave</i>	107

Materia clásica: del siglo XVI hasta nuestros días

¿Qué moneda se derramó en las <i>sparsiones</i> de Lima y de Cusco en 1557? <i>Fernando López Sánchez</i>	125
Tradición clásica e iconografía medieval en las sirenas, salvajes y centauros del arte virreinal <i>Margarita Vila Da Vila</i>	149
Ecos de la tradición clásica en el periodismo cuyano en el siglo XIX <i>Andrea Greco de Álvarez</i>	175
Luciano de Samósata, Borges y «El Aleph» <i>Alfredo Rodríguez López-Vázquez</i>	211

Tradición clásica e iconografía medieval en las sirenas, salvajes y centauros del arte virreinal

M^a Margarita Vila Da Vila

Universidad Mayor de San Andrés
mmargaritaviladv@hotmail.com

Resumen

A través de estampas y copias, imágenes de sirenas, centauros y hombres salvajes arribaron a las tierras andinas, plasmándose en algunos *queros*, pinturas, tejidos y relieves de iglesias de Perú y Bolivia, advirtiendo –como antaño habían hecho en las iglesias románicas europeas– de los peligros a los que conduce la búsqueda desmedida de placeres y aconsejando el sometimiento de la razón a las pasiones.

De las tres criaturas, las más populares fueron las sirenas, presentes en retablos y fachadas de iglesias, y sólo asociadas a centauros y salvajes en algunos vasos ceremoniales. Dada la integración de los caciques en la sociedad católica virreinal, es posible que su presencia en tales vasos pretendiera testimoniar su familiaridad con la moral cristiana y la cultura humanista de la aristocracia hispana. La fascinación de clientes y artistas por sus coloridas y sugestivas formas posiblemente también influyó en la selección temática.

Por todo ello, estimo que conviene explorar la iconografía de tales seres, además de las posibles razones de su inclusión en obras patrocinadas por caciques y sacerdotes.

Palabras clave: arte virreinal - iconografía - sirena - centauro - hombre salvaje - *queros*

Abstract

Through engravings and copies, the images of sirens, mermaids and centaurs arrived to the Andes, consequently being represented in indigenous ceremonial vases, paintings, textiles and sculptured reliefs in Peruvian and Bolivian churches. As they had done

in the Middle Ages, these figures served as admonition for the believers against the dangers of lust and impudent pleasures.

Besides –considering both the catholic morals in colonial society and the integration of the indigenous *caciques* in it– the presence of mermaids, centaurs and wild men in *queros* (indigenous ceremonial vases) probably attested for the Christian and humanistic culture they had embraced, as well as their loyalty to the Spanish monarchy. Also, these suggestive figures may have reclaimed a fascination of sorts.

This paper pretends to enlighten some of these aspects.

Key words: andean colonial art - iconography - mermaids - centaurs - wild man - indigenous ceremonial vases (*queros*)

Introducción

Desde los albores del cristianismo, sirenas y centauros fueron juzgados como seres demoníacos. El *Physiologus* vio en ellos la imagen de la hipocresía, abordándolos en el mismo capítulo, en tanto que para los eruditos y artistas medievales personificaron la lujuria, el desenfreno y las tentaciones a las que se ve arrastrado el cristiano¹.

Popularizadas a través de estampas, dibujos y artes aplicadas, ambas figuras arribaron a estas tierras, plasmándose en *queros*, pinturas, tejidos y relieves de iglesias de Perú y Bolivia. Su presencia, como en el Medievo, parece advertir contra los peligros a los que conduce la búsqueda desmedida de placeres y la entrega a las pasiones.

Con todo, mientras que fue común tallar a las sirenas afrontadas en fachadas de iglesias, sólo en algunos *queros* aparecen junto a centauros y salvajes velludos. Dada la moral católica imperante en la sociedad virreinal y la integración de los caciques indígenas en ella, es posible que su aparición en tales vasos ceremoniales sirviera para testimoniar la cultura cristiana y humanista de aquellos, su adscripción a los valores de la monarquía hispana y el sometimiento a la moral católica. A ello habría que agregar la fascinación de clientes y artistas por sus coloridas, sugestivas y ornamentales formas.

Las sirenas pisciformes del Medievo

Desde mediados del siglo XX se ha venido insistiendo en la ascendencia indígena de las sirenas andinas. Los estudiosos locales, aun presumiendo un origen clásico y manierista para sus formas, las han vinculado con el mito de las hermanas Quesintuu y Umantuu del lago Titicaca². Por mi parte, ya tuve la oportunidad de defender la

1 *Physiologus*, 2009; J. Leclercq-Marx, 1997, pp. 45-47. Sobre los orígenes, fuentes y desarrollo de la emblemática cristiana tratan los tres primeros capítulos del *Bestiario de Cristo* de L. Charbonneau-Lassay 1997, pp. 11-30.

2 T. Gisbert y J. de Mesa, 1986, pp. 474-475, Fig. 533.

filiación medieval de las sirenas tras abordar la transformación de las sirenas clásicas en criaturas pisciformes. Quisiera mostrar en esta ocasión cómo esta filiación es igualmente perceptible en las sirenas de doble cola y en los centauros y salvajes de algunos *queros* virreinales³.

No se puede precisar en qué diseño se inspiraron los artistas locales. Es evidente, con todo, la utilización de modelos, dado el reiterado aspecto y pose frontal de sus sirenas. Así lo hace la sirena incluida por Felipe Guamán Poma de Ayala en el Mapamundi del «Reyno de las Indias» de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* que escribió hacia 1600 (Fig. 1)⁴. Su aspecto no es muy diferente al de las que pueblan los relieves y códices medievales. De hecho, basta comparar las figuras de un relieve copto de comienzos del siglo V con las talladas a mediados del siglo XVIII en San Miguel de Pomata (Puno) para apreciar su parecido⁵.

A. Orías, en cambio, defendió la «vasta difusión prehispánica» de las sirenas andinas apoyándose en las apreciaciones de T. Gisbert y Báez-Jorge⁶. Y ello, en primer lugar, por la referencia del Padre Bertonio a una relación pecaminosa entre el dios Tunupa y las hermanas del lago Umantuu y Quesintuu; en segundo lugar, por la comparación hecha por Ramos Gavilán y Antonio de Calancha entre la diosa fenicia Dagón y Copacabana, la libidinosa divinidad prehispánica del lago Titicaca; y, por último, por el topónimo *Sirenayoc* de Lampa⁷.

3 Tuve ocasión de ocuparme de la génesis de la iconografía de las sirenas pisciformes y de las deudas morfológicas existentes entre las sirenas andinas y sus predecesoras medievales en la ponencia que presenté en el VIII Encuentro de Estudios Clásicos, Cochabamba, 2012, con el título de «El legado clásico y medieval en las sirenas de la Audiencia de Charcas». Asimismo, pude profundizar en todo ello en las conferencias que en marzo de 2014 di en las universidades japonesas de Tokio, Nagasaki y Osaka con el tema de «Ecos medievales en los Andes: La representación de las sirenas en las iglesias virreinales y en los vasos indígenas ceremoniales». Ambos textos pueden consultarse en M^a M. Vila Da Vila (2015), pp. 151-185 y M^a M. Vila Da Vila (2016), pp. 63-96. Remito a dichos artículos para lo concerniente a la iconografía de las sirenas aladas y la génesis de las pisciformes medievales.

4 F. Guamán Poma de Ayala, 1615, fols. 1001-1002 (GKS 2232 4º) (Mapamundi).

5 J. Leclercq-Marx, 1997, pp.65-66; M^a I. Rodríguez López, 1998, p. 46; T. Gisbert, y J. de Mesa, 1986, pp. 474-475, fig. 533.

6 A. Orías, 2001, pp. 173-189; T. Gisbert y J. de Mesa, 2012, t. II, pp. 243-244. La identificación de Quesintuu y Umantuu como sirenas andinas fue defendida también por P. Revilla Orías, 2012.

7 Ramos Gavilán, en la *Historia de Ntra. Sra. de Copacabana*, publicada en 1621, describió a su antiguo ídolo como un pez con rostro humano; L. Bertonio, 1612, 2ª parte, p. 291.



Fig. 1. Mapamundi del Reyno de las Indias en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, fols. 1001-1002 (GKS 2232 4^o), 1615. Véase la sirena en el extremo superior izquierdo.

Como ya señalé en 2012⁸, opino que, revisados tanto los textos como las imágenes prehispánicas, no encuentro bases iconográficas que sustenten el origen autóctono de las sirenas talladas en retablos y portadas virreinales⁹. Tampoco se dice que fueran mujeres-peces las seductoras *Quesintuu* y *Umantuu*, siendo posible que la similitud de nombre con unos peces del Titicaca se deba a su común origen lacustre y apetito lujurioso. Ya en el Medioevo el pez fue plasmado como atributo de Venus y de las sirenas, como muestra la miniada a comienzos del siglo XIII en el Bestiario de Oxford de la Bodleian Library (Fig. 2)¹⁰.

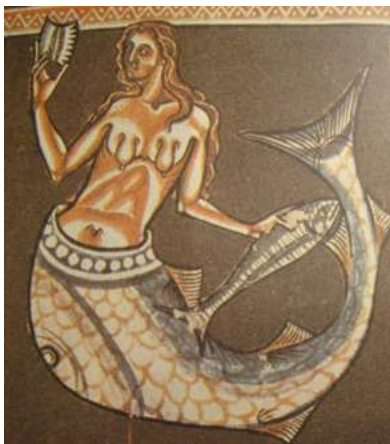


Fig. 2. Sirena del Bestiario de Oxford (sección de Serpientes, Ms. Ashmolean), Bodleian Libr., S. XIII.

Asimismo, si los sitios «en donde habitan las sirenas» de Lampa (Perú) se llaman «*Sirenayoc*»¹¹, dada la raíz hispana del vocablo es presumible que tales tradiciones se gestaran tras la llegada de los españoles. Tanto en la Patagonia chilena, como en las islas de Madagascar, Reunión y Comoras, se han desarrollado mitos relativos a

8 M^a M. Vila Da Vila, 2016, pp. 63-96.

9 A mi parecer, no hay parentesco entre la Dagón-Derceto de los grabados barrocos y el desaparecido ídolo pisciforme de Copacabana, ni entre las sirenas virreinales y la criatura Chancay que T. Gisbert (1980, pp. 46-73) interpreta como una «mujer pez».

10 De la sensualidad de las sirenas medievales tratan L. Leclercq-Marx, 1997, p. 280, fig. 175; M^a I. Rodríguez López, 1998, p. 1. El simbolismo cristiano de las sirenas aparece en el *Bestiario medieval* editado por I. Malaxecheverría, 1986, pp. 132-137 y 282.

11 T. Gisbert y J. de Mesa, 2012, t. II, p. 77.

féminas acuáticas conocidas por nombres locales, igual que las del folklore noruego, las *Saekona* del Mar Báltico y las *Mermaids* anglosajonas. De ser prehispánico el mito de Lampa, tendrían nombre quechua sus sirenas. Y aun aceptando la posible convergencia entre mitos prehispánicos y clásicos, opino que sólo la tradición clásica-medieval brinda precedentes tanto para las sirenas virreinales, como para las talladas junto a centauros en tumbas malgaches¹².

No discuto que el imaginario popular haya supuesto un origen indígena para tales sirenas, ya que tratamos de lo que Mary Louis Pratt calificó como «arte en zonas de contacto», es decir «espacios sociales en donde culturas dispares se encuentran, chocan y luchan, a menudo en relaciones altamente asimétricas de dominio y subordinación», en palabras de Okada¹³. Con todo, no ayuda a una correcta valoración iconográfica inferir de los textos más de lo que dicen¹⁴, atribuir a lejanas épocas tradiciones que pueden ser modernas e imaginar en relieves y pinturas prehispánicos rasgos ajenos a los modelos europeos que inspiraron los diseños andinos.

Popularizado el tipo de sirenas pisciformes a través de estampas y otras copias¹⁵, gozó de amplia aceptación en las tierras andinas, como prueban las enumeradas por T. Gisbert y J. de Mesa en su estudio sobre la *Arquitectura Andina*¹⁶. Se las encuentra en las portadas de las iglesias peruanas de Lampa, Asillo, la Compañía de Jesús de Arequipa, Santiago de Huamán y la catedral de Puno. No lejos de allí, en Pomata, también se las ve en las iglesias de San Miguel y de Santiago, destacándose en Bolivia las de San Lorenzo de Potosí y Salinas de Yocalla. Seductoras aparecen en retablos y fachadas, advirtiéndolo –como sucede con las incluidas en los tratados de emblemas morales derivados de Alciato y sus predecesoras medievales– de los peligros a los que conduce la búsqueda desmedida de placeres y riquezas y lo fútiles que son sus

12 B. Terramorsi, 2010, pp. 12-13.

13 H. Okada, 2006, p. 79; M. L. Pratt, 1991, pp. 33-40.

14 S. Moralejo, 2004.

15 Aunque no podamos aducir ningún modelo concreto salvo las incluidas en los libros de Emblemas, es evidente que hubieron de llegar grabados y dibujos con sirenas pisciformes al continente antes de que Guamán Poma incluyera uno de sus diseños en el mapamundi de su *Nueva Corónica*. Sin ningún precedente prehispánico vagamente parecido, basta comparar el aspecto y disposición de la sirena pisciforme con los ejemplos medievales aquí aducidos para reconocer el origen europeo de su aspecto. Algunos ejemplos de tales dibujos pueden verse en C. van Duzer, 2011, pp. 115-123.

16 T. Gisbert y J. de Mesa, 1997, pp. 332-336.

bienes¹⁷. Por lo general, aparecen tocando una guitarra, un tiple o cuatro, cordófonos cuyo uso en fiestas profanas y por tentadores diablos –como puede apreciarse en las pinturas del Infierno de Carabuco y de la Muerte en Caquiaviri– parece insistir en el carácter arrebatadoramente sensual de la música de estas féminas¹⁸.

Ya lo hacía así una aviforme dibujada en el siglo X en el *Physiologus de Bruselas*¹⁹. Lo hacen también otras sirenas pisciformes góticas (Fig.3), como la tallada en la sillería de coro de la catedral suiza de Basilea en el siglo XV. Su torso frontal, cinturón de aletas y cola curvada, avalan el origen morfológico medieval de las virreinales. También lo hacen las que Robinet Testard incluyó en la miniatura del *Triunfo de Neptuno* en el papel de nereidas, conforme al medieval «principio de disyunción» que formuló Panofsky²⁰.



Fig. 3. Misericordia de coro de la catedral de Basilea, Suiza, S. XV: sirena tocando laud.

17 A. Alciato, D. 116 (en la ed. de 1531, emblema CXV; en la de 1621, emblema CXVI; D. Saavedra Fajardo, 1642 (1999), emblema 78; J. Horozco y Covarrubias, 1604, emblema XXX; S. Covarrubias Orozco, 1610, Lib. I, emblema 94; C. Ripa, 1603, «Piacere», pp. 398-399. El simbolismo cristiano de las sirenas se trata en las *Etimologías* de S. Isidoro (1983), Lib. XI, pp. 52-53 y en el *Bestiario medieval* editado por I. Malaxecheverría, 1986, pp. 132-137 y 282.

18 M^a I. Rodríguez López (2007, pp. 12-16, figs.13-18) ha hecho un pormenorizado estudio de la música de las sirenas en la Edad Media y Moderna, mostrando cómo los cordófonos acompañan con trompetas al canto. Abordé, como ella, la música de las sirenas aviformes antiguas en M^a M. Vila Da Vila, 2016, pp. 64-69 y 84-88. Las pinturas bolivianas mencionadas pueden verse en T. Gisbert y J. de Mesa, 2012, figs. 118, 127, 132, pp.138-150.

19 L. Leclercq-Marx, 1997, pp. 72-73; M^a I. Rodríguez López, 2007, p. 12, fig. 13.

20 M^a I. Rodríguez López, 2007, pp. 14-15, fig. 15-17; Panofsky, 1979, pp. 26-37.

El vistoso cinturón de su cola se repite más aplanado y lobulado en las sirenas andinas esculpidas o pintadas, como las de la iglesia de Asillo o del presbiterio de la de Huachacalla (Oruro)²¹. Aparecen igualmente otras muchas sirenas con guitarras en un deslumbrante tapiz heráldico cuzqueño (Fig. 4) tejido hacia 1780 con un escudo nobiliario español al centro²². Otras en actitud similar, pero asiáticas por sus rostros y laudes, ocupan –junto a un unicornio y un fénix– el centro de un fabuloso tapiz tejido con lana andina y seda china. Se testimonia así, afirma Elena Phipps, «el enorme impacto que en la imaginación visual andina provocó el comercio entre el Virreinato del Perú y el Lejano Oriente»²³. El que en tejidos de procedencia andina, europea y asiática aparezcan otras muchas sirenas de formas similares a las vistas parece prueba de la amplia difusión de este motivo medieval entre pueblos de culturas y tradiciones diversas. Entre los vectores de transmisión han de considerarse tanto los libros y estampas, como objetos suntuarios llevados desde Europa por los colonos o fabricados por inmigrantes que acabaron sirviendo de modelos a los artesanos del Perú indígenas y mestizos²⁴.



Fig. 4. Tapiz heráldico o Repostero del Cusco (?), c. 1780, British Museum (1913.3-11.1).

21 T. Gisbert, 1980, figs. 55 y 58.

22 E. Phipps, 2004, pp. 361-363.

23 E. Phipps, 2004, pp. 250-254. Esto ha sido refrendado por la exposición que en 2013 el Metropolitan Museum de Nueva York dedicó al comercio textil mundial durante el Renacimiento y Barroco (*Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*).

24 J. Hecht, 2004, pp. 51-57. De la opulencia andina en la sociedad virreinal trata F. Salomon, 2004, pp. 114-124.

Así sucede en un cofre de plata procedente del Perú conservado en el V&A Museum de Londres (Fig.5), vinculado a la orden agustina, a juzgar por su emblema central, que muestra, en los cuadrantes superiores, dos sirenas simétricas observadas por simios²⁵. Tales criaturas humanoides, desprovistas de habla, raciocinio o moral, habían sido juzgadas durante la Edad Media como manifestación de la degradación y bajeza a las que vicios y pecados pueden arrastrar al ser humano²⁶. Constituyeron, pues, la imagen simbólica de la concupiscencia, advirtiéndonos contra la nociva búsqueda de placeres.



Fig. 5. Cofre de plata con sirenas músicas y estuche en forma del emblema agustino, Perú (?), S. XVII (Victoria and Albert Museum de Londres).

Sirenas y salvajes: De las miniaturas góticas a los *queros* andinos

A lo mismo parece referirse el encuentro de la sirena y el salvaje velludo plasmado en un *quero* del Museo Arqueológico de Cusco²⁷ (Fig.6). Utilizado para brindar con sus invitados por algún cacique andino del siglo XVIII, muestra en su franja superior una sirena que, como las del cofre anterior, intenta seducir a un salvaje con el melodioso son de su guitarra.

25 C. Esteras Martín, 2004, pp. 58-71.

26 *Bestiario medieval*, 1986, pp. 38-41. La consideración negativa de los simios es tratada por H. W. Janson, 1952, pp. 29-71 y M^a M. Vila Da Vila, 1999, pp. 281-285.

27 T. Gisbert, 1980, p. 49 y P. Revilla, 2012, p. 18. Han estudiado asimismo estos *queros*, entre otros, Cummins, 2002; Kuon-Arce, 2003; Lizárraga, 2010; J. L. Martínez, 2008b, pp. 147-161 y J. L. Martínez- P. Martínez, 2013, pp. 41-81.



Fig. 6. Quero del Museo Arqueológico de Cuzco con sirena y salvaje, S. XVIII (foto de T. Gisbert).

Ignoro si hay más ejemplos de ello en el arte virreinal, pero ya a fines de la Edad Media su popularidad condujo a mostrar juntas ambas criaturas. Abundan, en efecto, salvajes velludos en pinturas y grabados alemanes, además de en tapices, sillerías de coro y portadas de palacios y catedrales del siglo XV²⁸. Los libros de caballería y de viajes los describían como representantes de una naturaleza incorrupta, pero también peligrosos, incivilizados y sometidos a sus más bajos instintos. De ahí que muy a menudo cumpliesen una función tenante de escudos, para enfatizar tanto la esperada fertilidad del linaje al que custodian, como su carácter servil en tanto que criaturas brutales vencidas por el coraje y honor de la estirpe que exaltan²⁹. Tal es el papel que cumplen junto a dos sirenas en el *bas-de-page* de un manuscrito francés del siglo XV dedicado al *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais³⁰.

Sería lícito suponer, en consecuencia, que más allá del valor decorativo de tales criaturas en el *quero* andino, su presencia ahí esté justificada por la cultura libresca del cacique que lo encargó y por el conocimiento que su pintor pudiera tener de alguna imagen parecida. Su relación es, de hecho, perfectamente comprensible a partir del significado moral que la Edad Media otorgó a estos seres: la sirena seductora y el salvaje velludo, descendiente éste de los sátiros y faunos, libidinoso y sometido a sus pulsiones sexuales de ordinario, pero también criatura inocente y digna de redención³¹.

28 Una magnífica selección de imágenes de salvajes, junto con un profundo estudio de las mismas, puede encontrarse en el Catálogo sobre *The Wild Man* editado por T. Husband, 1980.

29 Azcárate, 1948, pp. 81-99; Merino-Díaz de Sarabia, 1983, pp. 619-630; A. Rosende, 1986, pp. 293-294.

30 M^a I. Rodríguez López, 1998, p. 50.

31 J. E. Cirlot, 1981, pp. 397-398 y 415; L. Reau, 2000, I, pp. 144-150.

Y como sometidas a un poder superior han de entenderse, igualmente, las gráciles y grutescas sirenas aladas que ondulan simétricamente sus colas vegetales en el friso pintado en torno al apostolado del techo de la iglesia de Curahuara de Carangas (Bolivia) (Fig.7), construida en 1608 merced al mecenazgo de los caciques Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama³². Dado lo manierista del diseño, podemos fechar por entonces las sirenas que sostienen escudos con los instrumentos de la Pasión de Cristo, como lo hacen dos salvajes de la sillería de coro de la catedral gallega de Mondoñedo³³.



Fig. 7. Detalle del techo policromado con apostolado en la iglesia de Curahuara de Carangas hacia 1608 y encargado por los caciques Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama.

Su diseño podría derivar de algún frontispicio de texto litúrgico. En cualquier caso, es evidente su parentesco con la orla de un plato argénteo (Fig. 8) rescatado del naufragio del galeón Nuestra Señora de Atocha que se hundió en 1622 mientras transportaba un precioso cargamento de plata potosina³⁴. El que un mismo motivo se repita en obras tan distintas prueba su descendencia de un prototipo común hispano-renacentista. Dos siglos después, algún artesano chiquitano hubo de contar con un modelo parecido al tallar en medio del exuberante follaje de un cabezal o respaldo unas sirenas pisciformes aladas sosteniendo un racimo.

Otras sirenas en la fachada de la iglesia jesuítica de Lampa cargan rebosantes fruteros mientras flanquean el escudo de la Virgen María. Repiten esto las de San Jerónimo de Asillo y los híbridos serpentinos de la Casa de las Sierpes de Cusco (Perú). Y

32 T. Gisbert y J. de Mesa, 2012, t. II, pp. 204-209.

33 A la disposición heráldica de las sirenas se ha referido M^a I. Rodríguez López, 1998, pp. 48-50, y a los salvajes A. Rosende, 1986, fig. 3, lám. II. Sobre algunas otras interpretaciones de las sirenas desde la emblemática renacentista trata M^a P. López Peláez, 2007, pp. 139-150.

34 J. Hecht, 2004, pp. 50-51, pp. 209-210.

sostienen también escudos otras europeas, como las del palacio Colonna de Roma y las de una fachada renacentista compostelana de mediados del siglo XVI³⁵.



Fig. 8. Plato de plata de fines del siglo XVI con sirena alada y cola vegetal del galeón Nuestra Señora de Atocha naufragado en 1622.

Puede parecer extraño ese interés de caciques de estirpe inca por figuras derivadas tanto de la mitología clásica como de libros de viajes y caballería tardo-medievales. Lo cierto es que algo similar ya había pasado entre francos y anglosajones, al incluir camafeos en sus obras de orfebrería o tallar –como se hizo hacia el 700 en el cofre *Franks*– temas de la antigua Roma entre otros cristianos y germanos. En el Nuevo Mundo, como antaño en Europa, las élites de la nobleza local –opina Okada– podrían «haber encontrado útiles esas imágenes para desplegar su identidad como conversos católicos en la sociedad colonial»³⁶ y probar su familiaridad con la prestigiada cultura clásica. Así lo sugiere la decoración con pilastras, frontón, veneras y sirenas de la portada de la desaparecida casa de los Guarachi de Jesús de Machaca en Potosí.

Ya a comienzos del siglo XVI, según certifican las *Recopilaciones de las Leyes de Indias*, la Corona española se interesó en la fundación de colegios para la nobleza local, pero hasta el XVII no se hicieron efectivos en el territorio andino. Contaron éstos con el apoyo entusiasta de los curacas indígenas, como testimonia la fundación de los de Lima y Cusco a petición de aquellos³⁷.

35 J. de Mesa y T. Gisbert, 1985, pp. 389-390, fig. 408; T. Gisbert y J. de Mesa, 1986, pp. 61-63, figs. 50 (Lampa) y 51 (Asillo); C. Cresti-C. Rendina, 2012, pp. 230-241.

36 H. Okada, 2006, p. 78.

37 J. B. Olaechea, 1962, pp. 109-113.

Y tales caciques, educados no sólo en la moral cristiana, sino también en valores humanistas derivados de la cultura clásica, bien pudieron promover pinturas, relieves, tejidos y *queros* ocupados por figuras en donde la mitología grecolatina parece estar al servicio de los principios cristianos. Así se advierte en un mural del coro de la iglesia de Carabuco encargado tras 1763 por el cacique Agustín Siñani. Apolo y Hércules personifican en él las virtudes del trabajo y la constancia según reza la divisa que flanquean. Sabemos que ésta fue diseñada por Rubens hacia el 1637 para el editor flamenco Plantin, y Okada opina que la pintura carabuqueña se inspiró en el colofón del Misal publicado por la imprenta de Plantin-Moretus en 1737. Como prueba, recuerda que existe una copia de tal misal en el Seminario de San Jerónimo de La Paz, cuya catedral tenía jurisdicción sobre Carabuco en el siglo XVIII. Para el investigador japonés, con la inclusión de tal divisa en la iglesia, el cacique Siñani manifestaba su fidelidad a los principios de la ortodoxia católica. Y es que, tras el Concilio de Trento, la imprenta de los Plantin en Amberes obtuvo el privilegio –en su condición de imprenta real– de publicar todos los textos litúrgicos usados en los territorios de la Corona española. Apropiándose de imágenes como ésta, según Okada, las élites indígenas de la Colonia construyeron «su propia cultura a la manera de un bricolaje, mientras negociaban con la cultura dominante prevalente de sus conquistadores». Así lo sugiere la representación del bautismo de Fernando Siñani, el antepasado del benefactor, pintada en el baptisterio de Carabuco. Con ella y otra interpretada por Okada como el bautismo de Constantino, parece testimoniarse tanto la fidelidad de los Siñani a la Iglesia como la lealtad del propio cacique a la monarquía hispana³⁸.

Otro cacique, don Gabriel Fernández Guarachi, mecenas de la iglesia de Jesús de Machaca (La Paz, Bolivia), fue incluido junto a otros familiares en la base del Triunfo del Nombre de María, pintado en 1703 por Juan Ramos Contreras a petición del párroco Juan Antonio Mogrovejo³⁹. Sigue al carro en el que se exalta tal Triunfo⁴⁰ una hermosa sirena. Con su ensortijada cabellera y torso desnudo resulta encantadora, pero su perfidia se evidencia al ocultar bajo un colorido faldellín una serpenteante cola trenzada con la de un dragón domeñado por diversas congregaciones religiosas. Simbolizan tales maléficas criaturas –como ya señaló T. Gisbert– el averno, según sugiere la presencia de varios herejes bajo sus colas y entre las ruedas⁴¹. Se evidencia

38 Lealtad que pagó cara pues es sabido que poco después de la conclusión de las pinturas de Carabuco, don Agustín Siñani fue asesinado en 1781 durante el levantamiento indígena contra la soberanía española, en tanto que perteneciente a «una de las privilegiadas élites que apoyaban el gobierno virreinal» (H. Okada, 2011, pp. 87-111).

39 T. Gisbert y J. de Mesa, 2012, t. II, pp. 134-137, 205-209 y 217-219. De los Guarachi se ocupa A. J. Morrone, 2010, pp. 211-237.

40 Es probable que su diseño se haya inspirado en alguno de los incluidos en el tratado publicado por J. Valda en 1663 (Dean, 1996, pp. 101-104).

41 T. Gisbert, 2012, p. 136.

visualmente así, y debido a la falsedad de una figura tan seductora y monstruosa, la asociación establecida por algunos Padres de la Iglesia entre la sirena y la herejía⁴².

Sirenas y centauros en los *queros* virreinales

Acaso aludan también a los peligrosos encantos de ciertas doctrinas y placeres las sirenas con centauros pintadas en otros *queros* virreinales⁴³. Sabido es que ya el *Physiologus* griego reunió ambos en un mismo capítulo y que se muestran en una pintura copta que plasma el triunfo de San Sisino sobre la diablesa Alabasdria y otros muchos vicios. Lo propio hicieron las más antiguas versiones del *Physiologus* latino, el de Teobaldo, los *Dicta Chrisostomi* del siglo XI y los bestiarios franceses de Philippe de Thaon (siglo XII), de Gervasio y de Guillaume le Clerc, ya del XIII. Esto propició que ya desde el *Physiologus* de Berna se los representara juntos⁴⁴.

Ambos antagonistas son híbridos semihumanos, y poseen, por lo general, un valor negativo tanto en la mitología clásica como en la exégesis cristiana⁴⁵. El *Physiologus* los concibió como imagen de la hipocresía, en tanto que para los autores medievales posteriores encarnaron, como recuerda J. Leclercq-Marx «la lubricidad masculina y femenina», personificando la lujuria, el desenfreno y las tentaciones a las que fácilmente se ve arrastrado el cristiano⁴⁶. Sólo cuando el centauro es un sagitario es posible hallar en él un sentido dual: negativo, si consideramos que para la cultura medieval sus flechas simbolizan las tentaciones demoníacas⁴⁷, o positivo, si atendemos al *Bestiario de Cristo* y al *Setenario* del rey Alfonso X el Sabio, que incluyen al sagitario entre los emblemas de Cristo. Él es el Arquero divino que lanza tanto sus flechas contra Satán y sus secuaces, como sus amorosos dardos al alma cristiana, convirtiéndose el sagitario en imagen alegórica de su doble naturaleza humana y divina⁴⁸.

42 J. Leclercq-Marx (1997, pp. 58-68) menciona a san Jerónimo, Orígenes o Hipólito de Roma entre aquellos que dan una interpretación alegórica de las sirenas como símbolo de las seducciones de la herejía.

43 Otra es la perspectiva de J. L. Martínez (2008, pp. 147-161), quien se ha ocupado de su análisis desde la antropología social e histórica, buscando relacionar los lenguajes visuales con la oralidad de los descendientes de los incas.

44 J. Leclercq-Marx, 1997, pp. 41-91; *Bestiario medieval*, 1986, pp. 132-137 (sirenas) y 137-140 (centauros); Isidoro de Sevilla (1983), Lib. XI, 3, pp. 52-55.

45 En *Isaias* 33, 22 se los relacionó con la desolación de Babilonia.

46 J. Leclercq-Marx, 1997, pp. 149-155; L. Reau, 2000, I, 144-150.

47 Así nos lo recuerda S. Moralejo, 1969, p. 645, a partir de *Salmos* 10, 3 y 64, 4-5.

48 E. Martínez de Lagos, 1993, notas 50-57; L. Charbonneau-Lassay, 1997, pp. 351-363.

El juicio negativo sobre las sirenas se aplicó por igual a las pisciformes y las aladas, posadas por lo general sobre la grupa del centauro como sucede en sendos capiteles románicos de San Vicente de Ávila (Fig. 9) y de San Millán de Segovia⁴⁹. Puede sorprender que criaturas de aspecto tan marcadamente diferente posean el mismo valor en dicho periodo histórico-artístico, pero lo cierto es que no sólo convivieron las sirenas de tipo clásico con las de cola de pez durante la Edad Media, sino que incluso en el periodo virreinal éstas coexistieron con las de colas bífidas. Así lo prueba la de un *quero* conservado en los Museos Municipales de La Paz (Fig. 10). Se presenta frontal en un florido paisaje, envuelta en un arcoíris brotado de la cabeza de un puma, sosteniendo una guitarra y un ramillete de ajíes⁵⁰. Su aspecto es comparable al de la pintada en el artesonado gótico de la iglesia de San Martín de Zillis en Suiza⁵¹. Asimismo, el color amarillo-rojizo de sus colas y sus brazos extendidos tienen precedentes en la sirena incluida en el Mar de las Islas de las Indias (Fig. 11) –el lugar en donde ya el naturalista romano Plinio el Viejo situaba las sirenas– pintado en el *Atlas Catalán* de 1375⁵².



Fig. 9. Centauro-sagitario disparando a una sirena aviforme en capitel de San Vicente de Ávila, c.1130.

49 M^a M. Vila Da Vila, 1989 y 1999, pp. 239-241 y 288-296. También trata de ellas y su simbolismo M. Guerra, 1978, pp. 262-267.

50 E. Kuon-Arce, 2003, pp. 211-220.

51 M^a I. Rodríguez López, 2007, p. 13, fig. 14.

52 M^a I. Rodríguez López, 1998, p. 50; K. Holland, 2010.



Fig. 10. Quero andino del S. XVIII en los Museos Municipales de La Paz: centauro y sirena (foto de T. Gisbert).



Fig. 11. Sirena del Atlas Catalán de 1375, por los judíos de Mallorca Abraham y Jefuda Cresques, situada en la Mar de las Indias, en donde Plinio las situaba en la Antigüedad.

De este tipo son también las incluidas entre los monstruos marinos del manuscrito matritense del 1460 dedicado a la *Geografía* de Ptolomeo y en la edición de 1536 del *Hortus Sanitatis* del alemán Johan von Caub, el primer tratado impreso de Historia Natural y Medicina⁵³. Todas ellas cuentan con numerosos precedentes desde el siglo

⁵³ C. Duzer, 2011, pp. 115-123; Johan von Caub, 1536: El *Hortus Sanitatis*, aparecido en alemán en 1485, debido a su popularidad se tradujo al latín en 1491 y gozó de múltiples ediciones durante el siglo XVI.

XI⁵⁴ en pinturas y capiteles románicos de iglesias italianas, francesas e hispanas como la de San Pedro de Ávila.

Si a ello se añade que en este *quero*, y su par, la sirena seductora aparece atacada por un centauro-sagitario, ya no se puede dudar de lo mucho que deben las criaturas míticas de este colorido vaso de madera a la tradición artística del Medioevo, dado lo común que resulta en tal periodo la compleja unión entre ambos híbridos. Dado que en este caso el sagitario dispara a la seductora sirena, inmune a los picantes encantos de su música y frutos, podríamos asumir la significación positiva del centauro como imagen alegórica de Cristo, el Arquero que lanza sus flechas contra el Mal y sus embrujos⁵⁵. Ignoro si el centauro asaetando a un dragón de varias cabezas, pintado en otro *quero*, fue objeto de esta interpretación cristiana por parte de su autor o propietario, o si éstos, con tan fantásticas criaturas, sólo buscaron evocar un mundo mítico o una decoración vistosa⁵⁶.

Independientemente de ello, como prueba de los influjos medievales en las imágenes de estas sirenas con centauros en los *queros* virreinales, basta señalar la confrontación de ambas criaturas en un capitel tallado hacia 1175 en la portada de San Pedro de la Rúa en Estella (Navarra) o en las lastras del friso de la Portada de Platerías procedentes de la antigua *Puerta Francígena* de la Catedral de Santiago de Compostela⁵⁷ (Fig.12).



Fig. 12. Portada de Platerías de Santiago de Compostela: sirena y centauro re-aprovechados de la Portada del Paraíso, c. 1115.

54 J. Leclercq-Marx, 1997, pp. 99-102, 140, 180-185, 216; M^a M. Vila Da Vila, 1999, pp. 293-296.

55 L. Reau, 2000, pp. 145-150; M. Guerra, 1978, pp. 262, 271-273; M^a M. Vila Da Vila, 1999, pp. 239-241; L. Charbonneau-Lassay, 1997, pp. 351-363.

56 T. Gisbert, 1999, pp.116-147, fig. 50, liga la imagen –en mi opinión de manera forzada– al mundo mítico inventado por Valverde para Copacabana.

57 M^a I. Rodríguez López, 1998, pp. 47-48; S. Moralejo, 1969, p. 645 y M. Castiñeiras, 2013, pp. 281-284, 288.

Encastradas éstas a partir de 1103 en extremos opuestos, pero concebidas previamente como contiguas para recordar las consecuencias del Pecado Original, presentan a un centauro atravesando con su flecha a una sirena que intenta seducirle con sus encantos.

Se manifiestan éstos a través del pez que sostiene mientras toca la chirimía, como hacen la de Zillis y las de la fachada del Santuario de Manquiri (Fig.13). Fue la mala comprensión del modelo por parte de quien las talló o restauró, la responsable de la forma de pipa de sus flautas. Se alude con tales instrumentos al poder subyugador de su melodía, tal como hacen mediante sus instrumentos de cuerda las talladas en los relieves de otras fachadas virreinales⁵⁸. Curvan éstas sus colas como sus predecesoras románicas, según se advierte en las plasmadas en lo alto de la portada potosina de Salinas de Yocalla. Al compararlas con otros ejemplos de este tipo no sólo es evidente, una vez más, la vinculación con modelos parecidos al de Basilea, llegados por medio de grabados, sino también su estrecha relación con las de la portada de San Lorenzo de Potosí, concluida en 1744 (Fig.14) y analizada en estudios anteriores⁵⁹.



Fig. 13. Sirena tocando flauta (chirimía) en la iglesia del Santuario de Manquiri, Potosí.

⁵⁸ T. Gisbert, 1980, pp. 46-51.

⁵⁹ M^a M. Vila Da Vila, 2015, pp. 151-185 y 2016, pp. 63-96.



Fig. 14. Frontispicio de San Lorenzo de Potosí, (foto A. Nicklisch).

Conclusión

A falta de textos que declaren las intenciones de los comitentes o diseñadores de tales fachadas y *queros*, es imposible precisar el sentido de estas sirenas o si se deben a razones esencialmente ornamentales⁶⁰; pero con Moralejo, he de insistir en que «la cuestión no es si el artista pretendió o no hacer lo que nos parece comportar un contenido, sino si de verdad lo asumió y, sobre todo... si lo asumieron también los destinatarios de la obra»⁶¹. Para una correcta interpretación iconográfica de las criaturas míticas aquí estudiadas habríamos de aspirar, como nos recomienda Gombrich⁶², a documentarlas con fuentes primarias. Al no existir éstas, sólo la cuidadosa revisión de la tradición visual en la que se enmarcan y su cotejo con las aspiraciones propias de

60 J. L. Martínez (2008b, pp. 147-161) se ha ocupado de la presencia de las sirenas en los *queros* en su interés por vincular los lenguajes orales y visuales de los descendientes de los incas; pero por valioso que resulte su enfoque antropológico opino que no basta para desentrañar su sentido si no parte de un pormenorizado análisis de sus fuentes iconográficas. Recientemente, ha vuelto a ocuparse de las relaciones entre los *queros* y el lenguaje oral en colaboración con P. Martínez S., 2013, pp. 41-81.

61 S. Moralejo, 2004, pp. 63-80.

62 E. Gombrich, 2013, pp. 181-197.

los caciques que las encargaron pueden permitirnos vislumbrar su significado. De no hacerlo así, corremos el riesgo de acabar inventando –como dije en otra ocasión– una suerte de simbolismo mítico que pervierte el sentido original de la obra⁶³.

A ello parecen haber contribuido los cambios político-sociales acontecidos a comienzos del siglo XX en Latinoamérica, que llevaron a sus intelectuales a propugnar una identidad indígena o mestiza para muchas obras del periodo virreinal. Ello condujo, en mi opinión, a considerar local e incluso prehispánica cualquier figura provista de plumas o acompañada de monos, loros o sirenas, a pesar de su inexistencia en el arte andino previo a la conquista. Se olvida, no obstante, la presencia de estos elementos en las personificaciones de América incluidas en mapas y grabados impresos en Europa desde el siglo XVI, como ya señaló Okada⁶⁴, cuyas ideas acerca de las «negociaciones interculturales» establecidas entre las élites indígenas y la cultura visual de los conquistadores españoles comparto de buen grado⁶⁵.

Pese a la imposibilidad de precisar las intenciones y usos que otorgaron a sirenas, centauros y salvajes velludos los diversos miembros de la sociedad virreinal, ante los testimonios visuales aducidos, parece evidente tanto el origen medieval de tales criaturas, como su fascinante aclimatación en el imaginario andino.

Fecha de recepción 12 de diciembre de 2016

Fecha de aceptación 13 de marzo de 2017

63 Así sucedió, de hecho, con la presunta autoría de la fachada de San Lorenzo de Potosí, que tras haber sido atribuida, en 1931, por Ángel Guido al «indio quechua José Kondori» (A. Guido, 1940 y 2010), fue asumida como tal por eminentes escritores latinoamericanos (Vignale, 1944; R. Hernández, y R. Rojas, 2002), a pesar de que, como dicen los esposos Mesa-Gisbert (1978, p. 71), resulta «gratuita, pues carece de soporte documental».

64 H. Okada, 2006, pp. 72-76 y 2011, pp. 106, 111.

65 Sobre la hibridación o mestizaje en la teoría del Barroco americano reflexiona C. A. Salgado, 1999, pp. 316-331.

Bibliografía

Fuentes documentales

Alciato, A., *Emblemata*, Leyden, Officina Plantiniana, 1591.

---, Padua, Petro Paulo Tozzi, 1621.

---, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Lyon, G. Rovilio, 1549.

Bertonio, P. L., *Vocabulario de la lengua aymara*, Juli, Francisco del Canto, 1612 (facs. Leipzig, 1879).

Bestiario medieval, ed. I. Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986.

Covarrubias Orozco, S., *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

Cuba, Johannes de (Johan Wonnecke von Caub), *Hortus Sanitatis, quatuor libris...*, Strasburg, Mathias Biener, 1536.

Horozco y Covarrubias, I., *Emblemas Morales de don Ivan de Horozco y Covarrubias*, Zaragoza, A. Rodríguez, 1604.

Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, II, J. Oroz y M. A. Marcos eds., Madrid, B.A.C., 1983.

Poma de Ayala, F. Guamán, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Mss. GKS 2232 4º de la Kongelige Bibliotek de Dinamarca, 1615, <www.kb.dk/permalink/2006/poma/1001/es/text/?open=id>. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2016.

Ripa, C., *Iconología*, Roma, Lepido Facii, 1603, <https://books.google.com.bo/printsec=front-cover&dq=Ripa+Iconolog%C3%ADa&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Ripa%20Iconolog%C3%ADa&f=false>. Fecha de consulta: 10 de junio de 2016.

Saavedra Fajardo, D., *Idea de un príncipe político cristiano o Empresas Políticas*, Milán, s/ed., 1642 (facs. Madrid, Cátedra, 1999).

Estudios

Azcárate, J. Mª, «El tema iconográfico del salvaje», Madrid, *Archivo Español del Arte*, 82, 1948, pp. 81-99.

Báez-Jorge, F., «Tunupa y las Sirenas del lago Titicaca (Transformación de un mito prehispánico)», resumen aparecido en Internet como parte de *Las voces del agua (El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas)*, México, Universidad Veracruzana, <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1877/1/199076P125.pdf>>. Fecha de consulta: 12 de junio de 2012.

Castiñeiras González, M. A., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 1998.

---, «Del Medioevo a la Modernidad: Conferencias sobre el Románico Hispano (4): Santiago de Compostela y los portales “parlantes” del Románico», *Junshin Journal of Studies in Humanities*, 19, Nagasaki Junshin Catholic University, 2013, pp. 279-296.

Charbonneau-Lassay, L., *El Bestiario de Cristo: El Simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Palma de Mallorca, J. Olañeta, 1997, <<https://es.scribd.com/doc/149240356/Charbonneau-Lassay-Louis-Bestiario-de-Cristo>>. Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016.

Cirlot, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1981.

Cresti, C. - C. Rendina, *Villas y Palacios de Roma*, Postdam, H.F. Ullmann, 2012.

Cummins, T., *Toast with the Inca. Andean abstraction and colonial images on quero vessels*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

---, *Brindis con el Inka. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés y Embajada de los EE.UU., 2004.

Dean, C. S., «Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings», *The Art Bulletin*, vol. 78, 1, 1996, pp. 98-110.

Dean, C. - D. Leibsohn, «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review*, vol. 12, 1, 2003, pp. 5-35.

Duzer, C. van, «The sea monsters in the Madrid manuscript of Ptolomy's *Geography* (Biblioteca Nacional, MS Res.255)», *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 27, 1, 2011, pp. 115-123.

Esteras Martin, C., «Acculturation and Innovation in Peruvian Viceroyal Silverwork», *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 58-71.

Gisbert, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía., 1980.

---, *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural / Universidad Nuestra Señora de La Paz, 1999.

Gisbert, T. y de Mesa, J., *Arquitectura Andina, 1530-1830*, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1997.

---, «El Barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia», *Summa Artis*, XXIX (*Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, 2ª parte), Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 457-683.

---, *Historia del arte en Bolivia* (3 vols.), La Paz, Gisbert y Cía. / Fundación Simón I. Patiño, 2012.

Gombrich, E. H. y D. Eribon, *Lo que cuentan las imágenes. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Barcelona, Elba, 2013.

Guerra, M., *Simbología románica*, Madrid, F. Universitaria Española, 1978.

Guido, A., *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad del Litoral, 1940.

---, «América frente a Europa en el arte», en «Ángel Guido, Chapter 1 from *Redescubrimiento de América en el arte*, "America's Relation to Europe in the Arts (1936)"», en *Barroque New*

Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest, eds. L. Parkinson Zamora – M. Kaup, Durham, N. C., Duke University Press, 2010, pp.179-190.

Hecht, J., «The Past is Present: Transformation and Persistence of Imported Ornament in Viceregal Peru», *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johanna Hecht, and Cristina Esteras, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 43-57.

Holland, K., «Looking Beyond: Globalization in the Catalan Atlas of the Fourteenth Century», Univ, North Texas, 2010, <file:///C:/Users/Andres/Downloads/Looking_Beyond_Globalization_in_the_Catalan_Atla.pdf>. Fecha de consulta: 18 de mayo de 2016.

Husband, T., *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980.

Janson, H. W., *Apes and the Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute / University of London, 1952.

Kuon-Arce, E., «Los qeros en el marco del Barroco andino», en *Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco. Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina, 2003, pp. 211-220.

Leclercq-Marx, J., *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Academie Royale de Belgique, 1997.

Lecouteux, C., «La sirène dans l'Antiquité classique et au Moyen Age», en *Les filles des eaux dans l'Océan indien. Mythes, récits, représentations*, eds. Cl. Sambo y B. Terramorsi, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 27-76.

Lezama Lima, J., «La curiosidad barroca», en *Obras completas*, t. III, México, Aguilar, 1977, pp. 302-325.

Lizárraga Ibáñez, M. A., «Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los “queros” de transición (Vasos de madera del siglo XVI)», Santiago, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 14, 1, 2009, pp. 37-53.

---, *Los queros coloniales y el imaginario clásico y renacentista*, tesis doctoral de la Universidad de Chile, 2010, <[http:// www.tesis.uchile.cl/tesis.uchile/2010/fi-lizarraga_m/](http://www.tesis.uchile.cl/tesis.uchile/2010/fi-lizarraga_m/)>. Fecha de consulta: 14 de junio de 2016.

López-Peláez, M^a P., «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *Revista de Historia del Arte*, 6, Universidad de León, 2007, pp. 139-150.

MacCormack, S., «Religion and Society in Inca and Spanish Peru», en *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 100-113.

Martínez, J. L., «Pensar y representarse: Aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII», *Lenguajes Visuales de los Incas*, ed. Tamara Bray y Paola González, Oxford, *British Archaeological Reports International series*, 1848, 2008, pp.147-161.

Martínez, J. L. y S. Martínez, «Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes», *Journal de la Société des Americanistes*, 99-2, 2013, pp. 41-81.

Martínez de Lagos, E., «Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros», Madrid, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI., 11, 1993, pp. 160-172.

McCulloch, F., *Medieval Latin and French Bestiaries*, London, Chapel Hill, 1960.

Merino, E. - Díaz de Sarabia, J. P., «Los salvajes en la Heráldica. Algunas aportaciones al estudio de los tenantes españoles», *Hidalguía*, 1983, pp. 619-630.

Mesa, J. de y T. Gisbert, *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cía., 1978.

---, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, 2 vols., Lima, F. A. Wiese, 1982.

---, «El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia», *Summa Artis*, vol. XXVIII (*Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, 1ª parte), Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 313-431.

Moralejo, S., «La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, XIV, 4, oct.-dic. 1969, pp. 623-668.

---, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.

Morrone, A. J., «Legitimidad, genealogía y memoria en los Andes meridionales: Los Fernández Guarachi de Jesús de Machaca (Pacajes, siglos XVI-XVII)», *Memoria Americana*, 18 (2), julio-diciembre 2010, pp. 211- 237.

Okada, H. «Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art», en *The Virgin, Saints, and Angels. South American Painting 1600-1825 from the Thoma Collection*, ed. S. Stratton-Pruitt, Skira-U. Stanford, 2006, pp. 67-80.

---, «‘Golden Compasses’ on the Shores of Lake Titicaca: The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes», *Memoirs of the Graduate School of Letters*, Osaka University, vol. LI, 2011, pp. 87-111.

Olaechea, L. J. B., «Los colegios de hijos de caciques a raíz de los Terceros Concilios Provinciales de Lima y México», *Missionalia Hispanica*, XIX, 55, Madrid, CSIC, 1962, pp. 109-113.

Orías Bleichner, A., «Las sirenas de la antigüedad clásica acogidas por el mundo andino. La sirena como símbolo de un monasterio femenino en Chuquisaca», en *Classica Boliviana. Actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, eds. Andrés Eichmann y Juan Araos Úzqueda, La Paz, 2001, pp. 173-189.

Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Univ., 1979.

Phipps, E., «Armorial Tapestry», *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004a, pp. 361-364.

---, «Tapestry with mermaids and a unicorn», *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004b, pp. 252-254.

Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore, trad. e intr., M. J. Curley, Chicago-London, University. Chicago Press, 2009.

Pratt, M. L., «Arts of the Contact Zone», *Profession*, MLA, 1991, pp. 33-40.

Reau, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Serbal, 2000.

Revilla Orías P., «Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina», Buenos Aires, *Runa*, vol. 33, 2, diciembre, 2012, pp. 133-155,

Rodríguez López, M^a I., «La música de las sirenas», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, 32, Madrid, Fund. Univ. Española, 2007, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento10735.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.

---, «Las sirenas: Génesis y evolución de su iconografía medieval», Madrid, *Revista de Arqueología*, 211, 1998, pp. 42-51.

Rosende V., A., «El tema del salvaje en las sillerías de coro de Mondoñedo y Xunqueira de Ambía», Valladolid, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII, 1986, pp. 283-296.

Salgado, C. A., «Hybridity in New World Baroque Theory», *Journal of American Folklore*, vol. 112, 445 (Theorizing the Hybrid), 1999, pp. 316-331.

Salomon, F., «Andean Opulence: Indigenous Ideas about Wealth in Colonial Peru», *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 114-124.

Terramorsi, B., «La femme-poisson ou l'apnée du sommeil de la raison», *Les filles des eaux dans l'Océan Indien. Mythes. Récits, Représentations*, Paris, l'Harmattan, 2010, pp. 9-22.

VV. AA., *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*, ed. A. Peck, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013.

Vignale, P. J., «El maestro anónimo de la portada de San Lorenzo de Potosí», Buenos Aires, *Revista de Arquitectura*, 280, abril de 1944, pp. 156-162.

Vila da Vila, M^a M., «Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense», Madrid, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, 3, 1989, pp. 166-173.

---, *Ávila Románica: Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, Instituto. "Gran Duque de Alba" de la Excm. Diputación Provincia. de Ávila, 1999.

---, «Ecos medievales en los Andes: La representación de las sirenas en las iglesias virreinales y en los vasos indígenas ceremoniales», *Junshin Journal of Studies in Humanities*, 21, Nagasaki Junshin Catholic University, 2015, pp. 151-185.

---, «El legado clásico y medieval en las sirenas de la Audiencia de Charcas», *Classica Boliviana*, VII, La Paz, 2016, pp. 63-96.