



UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

**PROGRAMA ACADÉMICO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
PROFESIONAL**

Análisis de los focos de dificultad en la traducción inversa del artículo “Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado”

TRABAJO DE SUFICIENCIA PROFESIONAL

Para optar el título profesional de Licenciado en Traducción e Interpretación Profesional

Lengua A: Castellano, Lengua B: Inglés, Lengua C: Chino

AUTOR

Carrión Ayasta, Sergio Javier (0000-0003-3246-5462)

ASESOR(ES)

Rubio Leigh de Jess, Silvia (0000-0002-6511-8056)

Lima, 19 de junio de 2022

DEDICATORIA

Le dedico este trabajo a mi abuelo Javier y a mi padrino Ricardo. Espero que los haga sentirse orgullosos desde aquí hasta lo alto del cielo.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a mi asesora, Silvia Rubio, por la constante retroalimentación y consejos que permitieron el desarrollo y finalización del presente Trabajo de Fin de Curso. Agradezco también a mis padres, a mi hermana y a toda mi familia por su apoyo y comprensión constante. Por último, me gustaría agradecer a la familia de BCC por sus palabras de aliento, su apoyo y confianza depositada en mi persona.

Sin ustedes, este trabajo no sería lo que es. Les agradezco a todos con la mayor de las gratitudes.

RESUMEN

El presente trabajo analiza los focos de dificultad que surgieron en la traducción inversa del español al inglés del artículo “Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado” del tomo 35 del boletín cultural *Chasqui: El correo del Perú*. Se eligió este texto debido a su relevancia como herramienta para fomentar el turismo cultural en el país. El objetivo de este trabajo será analizar los focos de dificultad identificados en la traducción de las primeras 4749 palabras del artículo, las técnicas que se utilizaron para traducirlos y los procesos realizados para llegar a tales soluciones. El trabajo se divide en tres secciones: la primera contiene los antecedentes que desarrollan la temática del trabajo, la segunda explora los conceptos teóricos que se utilizaron como base para el trabajo y la tercera está compuesta por una breve descripción del encargo y el análisis de los focos de dificultad más resaltantes identificados durante el proceso de traducción, así como las técnicas de traducción que se utilizaron para abordarlos y los procesos de documentación realizados para llegar a los equivalentes utilizados.

Palabras clave: traducción inversa; traducción museística; técnicas de traducción; culturemas.

Analysis of the difficulties identified in the Spanish to English translation of the article
“Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado”

ABSTRACT

This Final Degree Project will analyze the difficulties in the Spanish to English translation process of the article *“Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado”* from issue 35 of cultural gazette *Chasqui: El correo del Perú*. This text was chosen due to its relevance as a cultural tourism promotion tool for Peru. The purpose of this Project is to analyze the difficulties identified in the translation of the first 4749 words of the article, the translation techniques used and the procedures carried out to arrive at such solutions. This Project is divided in three sections: the first includes previous researches that developed the topic of this Project, the second explores its theoretical background, and the third comprises a brief description of the translation project and the analysis of the most noteworthy difficulties identified during the translation process, as well as the techniques used to solve them and the documentation procedures followed to determine the equivalents used in the translated document.

Keywords: Spanish to English translation; museum translation; translation techniques; culturemes.

TABLA DE CONTENIDOS

1	INTRODUCCIÓN	1
2	ANTECEDENTES	3
2.1	TRADUCCIÓN DE CULTUREMAS	3
2.2	TRADUCCIÓN MUSEÍSTICA	5
2.3	TRADUCCIÓN MUSEÍSTICA DE TEXTOS MUSEÍSTICOS	6
3	MARCO CONCEPTUAL	11
3.1	TURISMO CULTURAL	11
3.2	TRADUCCIÓN INVERSA.....	12
3.3	TRADUCCIÓN MUSEÍSTICA	13
3.4	EQUIVALENCIA DINÁMICA.....	14
4	CONCEPTOS CLAVE	16
4.1	CULTUREMAS	16
4.2	RASGOS DIFERENCIALES ENTRE EL ESPAÑOL Y EL INGLÉS	16
4.3	TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	17
5	DESCRIPCIÓN DEL ENCARGO	19
6	ANÁLISIS	20
6.1	ANÁLISIS LÉXICO-SEMÁNTICO.....	20
6.1.1	TÍTULO DEL ARTÍCULO Y TÍTULO DE LA OBRA.....	20
6.1.2	CULTUREMAS	22
6.1.3	LATINISMOS Y GALICISMOS.....	27
6.2	ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO	29
6.2.1	EXTENSIÓN DE LAS ORACIONES	29
6.2.2	IDENTIFICACIÓN DEL USO DEL “SE” ANTEPUESTO AL VERBO: VOZ PASIVA REFLEJA Y VERBO PRONOMINAL	31
6.3	ANÁLISIS ESTILÍSTICO-PRAGMÁTICO.....	33
6.3.1	USO DE MAYÚSCULAS PARA TÍTULOS Y CARGOS	33
6.3.2	USO DE LA RAYA	35

7	CONCLUSIONES	38
8	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
9	ANEXOS	48
9.1	TEXTO FUENTE.....	48
9.2	TEXTO META.....	59

1 INTRODUCCIÓN

Chasqui: El correo del Perú es un boletín cultural creado por el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores con el propósito de abordar y promover la cultura peruana. Conforme a la plataforma de publicación digital Issuu, donde actualmente se almacenan sus tomos, el primer tomo publicado data del 2003, mientras que el más reciente se publicó en formato digital el 2020. Cabe resaltar que todas sus publicaciones son de dominio público y se componen de artículos enfocados en distintas especialidades: literatura, poesía, música, arte, gastronomía, entre otras.

La primera vez que tuve un contacto directo con la revista fue en enero del 2021. Un cliente de una embajada angloparlante en Perú le encargó a la empresa en la que trabajo la traducción del boletín cultural número 35 de esta revista. De los cinco artículos contenidos en la publicación, el que me asignaron se titulaba “Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado”. A medida que me informaba sobre el contenido del artículo y sobre la revista en general, mi interés por este tipo de publicaciones fue incrementando. Esto se debe a la importancia de estas traducciones para el Perú como destino turístico. Por una parte, el público objetivo del artículo es variado: los posibles lectores extranjeros varían desde personas interesadas en la cultura peruana hasta ministerios o embajadas de otros países. Por otra, el artículo en cuestión despierta la curiosidad de los lectores, pues los incentiva a visitar museos, exhibiciones o catedrales nacionales. Esto se debe en gran parte al enfoque del artículo: una descripción extensa, detallada y minuciosa de una pintura barroca de la época colonial ubicada en el sotacoro de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Cuzco.

Cabe destacar que este tipo de documentos requiere de la traducción inversa de forma esencial e indispensable para su divulgación, ya que el catálogo de boletines en la plataforma Issuu solo cuenta con publicaciones en español y carece de traducciones publicadas al inglés o hacia otros idiomas disponibles para el público en general. Asimismo, sobre la base del contenido del artículo, la traducción museística tendrá un énfasis especial en el trabajo. Las consideraciones que esta especialidad le da a los textos museísticos permite exponer la cultura peruana a los lectores, incentivándolos a conocer más sobre nuestro país y a visitarlo para experimentar lo que leyeron en los artículos, promoviendo así el turismo en nuestro país.

Por lo tanto, considerando lo mencionado previamente, el objetivo principal del presente trabajo es analizar la traducción final del artículo “Las bodas del capitán y la ñusta. Una

reinención utópica del pasado”, publicado en el boletín cultural *Chasqui: El correo del Perú*. La extensión del artículo original (5848 palabras) sobrepasa el límite de 5000 palabras indicado para el presente trabajo. Por este motivo, se optó por traducir las primeras 4794 palabras del texto con la finalidad de mantener párrafos completos y evitar un corte abrupto de información debido a su extensión. Para ello, se realizará un análisis de los principales focos de dificultad que surgieron durante el proceso de traducción a nivel léxico-semántico, morfosintáctico y estilístico-pragmático. Este análisis, a su vez, incluirá la técnica de traducción utilizada y el proceso que se realizó para llegar a determinada solución.

A fin de que el presente Trabajo de Fin de Curso se desarrolle de forma coherente, la estructura que se seguirá estará compuesta por una breve introducción que presente el tema, las motivaciones para su realización y los objetivos del trabajo. Luego, se desarrollarán los antecedentes que servirán como referencias y se detallará su relación con el presente trabajo. Después, se procederá a desarrollar el trabajo. Este desarrollo contará con un marco conceptual, conceptos clave, marco teórico y el análisis de la traducción. Por último, se verán las conclusiones del trabajo que contendrán los aspectos más importantes de este. También se incluirán las referencias bibliográficas y se anexará tanto el texto original como su traducción en las páginas finales del Trabajo de Fin de Curso.

2 ANTECEDENTES

2.1 TRADUCCIÓN DE CULTUREMAS

Una búsqueda de trabajos anteriores permitió identificar un panorama particular en relación al tema del presente Trabajo de Fin de Curso. Primero, se encontró una variedad de trabajos de fin de curso y fin de máster enfocados en analizar las connotaciones culturales que se evidencian en distintos géneros textuales. Estos, a su vez, se extienden por distintas áreas de especialidad como la traducción periodística (Martínez, 2013), la traducción literaria (Abella, 2015; Revuelta, 2017; De la Encarnación, 2019), la traducción de cómics (Medina, 2018), la traducción audiovisual (Martínez, 2015; Pina, 2017; Seller, 2019; González, 2020) y la localización de videojuegos (García, 2020). Si bien no se desarrollan estrictamente en el ámbito de la traducción museística, sus análisis tienen un punto en común: la traducción de culturemas. Estos son términos con una gran carga o connotación cultural y que, como se verá más adelante, representan un foco de dificultad en la traducción museística. Entre estos, se pueden rescatar cuatro que abordan perspectivas y aportes relevantes para el presente trabajo.

Por una parte, Martínez (2015) se propuso determinar el método principal para la traducción de referentes culturales empleado en la subtitulación del filme *Ocho apellidos vascos* de Martínez-Lázaro, estrenada en 2014. Para ello, la autora realizó un análisis cuantitativo de un total de 76 referentes culturales identificados tras visualizar la película. Asimismo, organizó la información en una tabla con siete campos: el número de la muestra según su orden cronológico de aparición, el código de tiempo en el que aparece, el referente cultural en español, su traducción al inglés, el tipo de referente cultural, la técnica de traducción empleada y un comentario traductológico.

La autora concluyó que la película optó por “extranjerizar” los culturemas, lo que implica la retención de los referentes culturales para generar extrañeza en el público meta. Por este motivo, hizo énfasis en los obstáculos que ello implicaría en la transmisión del humor y cómo eso dificultaría la comprensión de los espectadores al momento de leer los subtítulos. Para finalizar, la autora propuso que en futuras investigaciones se podría entrevistar a los traductores responsables de los subtítulos para consultar qué los motivó a traducir los culturemas de determinada forma.

Por otra parte, Medina (2018) recopiló y analizó los distintos referentes culturales y elementos intertextuales en el arco argumental “Estación de tinieblas” de la novela gráfica

Sandman de Neil Gaiman. Para ello, la autora elaboró un corpus con un total de 132 referentes culturales. Este corpus estaba estructurado en tablas con seis columnas organizadas en las siguientes categorías: número de ejemplo, página en la que se encontró el ejemplo, número de viñeta, el culturema en inglés, su traducción al español y la técnica utilizada para su traducción. La autora, a su vez, concentró su análisis en 20 ejemplos específicos que presentaban características pertinentes para su trabajo.

Tras realizar el análisis, la autora concluyó que lo más importante al momento de traducir culturemas es la identificación del área de especialidad a la que pertenecen. Debido a la gran cantidad de culturas abarcadas en “Estación de tinieblas”, Medina determinó que obtener documentación previa era un paso imprescindible para la traducción de términos con una gran carga cultural considerando la gran variedad de áreas que cubrían: arte, literatura, judeocristianismo y paganismo nórdico. De igual forma, reconoció que las técnicas de equivalencia acuñada y traducción literal se utilizaban con más frecuencia para abordar estos términos. Esto le permitía al lector reconocerlos con mayor facilidad dentro del contexto de la historia desarrollada en la novela gráfica. Para concluir, la autora indicó que futuros trabajos podrían analizar ejemplos de este u otros arcos argumentales de este cómic con un mayor grado de detalle y exhaustividad.

Asimismo, De La Encarnación (2019) analizó los culturemas del libro de literatura infantil *Manuelito Gafotas* de Elvira Lindo y sus equivalentes al inglés conforme a la traducción de Joanne Moriarty. Para ello, la autora elaboró un corpus que reunió un total de 432 culturemas organizados en distintas tablas divididas en tres campos: versión original, versión traducida y técnica de traducción utilizada. Estas, a su vez, estaban separadas por las distintas áreas de especialidad de los culturemas. Asimismo, su análisis consideró los conceptos de exotización y domesticación de los culturemas al momento de traducirlos hacia la lengua meta.

Tras realizar el análisis, la autora determinó que la versión traducida por Joanne Moriarty buscaba un balance entre la domesticación y la exotización de los culturemas. El factor principal para determinar qué concepto utilizar fue la especialidad que abarcaba el culturema. De La Encarnación señaló que los culturemas del área de gastronomía priorizaron la exotización para hacer alusión a la cultura de la que provenía, mientras que los de costumbres y hábitos priorizaban la domesticación mediante la adaptación del referente a la cultura meta. Para finalizar, la autora indicó que algunos puntos por analizar en futuros

trabajos podrían ser la adaptación y censura de tabúes en la traducción de los culturemas presentes en la obra analizada.

Por último, García (2020) analizó los problemas culturales y las técnicas empleadas en la traducción y localización del videojuego *The Witcher III: Wild Hunt*. Para ello, se enfocó en la traducción de nombres propios y culturemas que aparecen en el videojuego. La autora optó por elaborar un corpus al extraer los términos de 457 de las 700 páginas del guion original del videojuego. Asimismo, recurrió a videos de acceso público en Youtube para identificar sus equivalentes en español. El corpus final estaba compuesto por una tabla con cuatro campos que abarcaban el término en inglés, su traducción al español, algunas notas para aclarar el término en el contexto particular del videojuego y las técnicas de traducción empleadas.

Tras realizar su análisis, se determinó que las técnicas más utilizadas para la traducción de culturemas fueron la traducción literal y el uso de equivalentes acuñados dependiendo de su complejidad. Asimismo, la autora recalcó que el material de consulta para *The Witcher III* era lo suficientemente amplio para identificar aspectos importantes en relación a la cultura que usaba como referencia: la cultura polaca. Por último, la autora indicó que los nombres propios deberían conservarse, ya que tratar de adaptarlos al español implicaría la pérdida de los matices culturales presentes en el objeto de estudio.

Los cuatro estudios mencionados anteriormente permiten identificar una tendencia en relación a la traducción de culturemas. Por una parte, hay un uso frecuente de elaboración de corpus cuyas categorías varían dependiendo del enfoque del estudio. Por otra parte, la técnica de traducción a utilizar, generalmente equivalencia acuñada o traducción literal, depende constantemente del área de especialidad del culturema. Considerando la carga cultural y la variedad temática del texto fuente, los culturemas seleccionados para el análisis léxico semántico inevitablemente abordarán distintas áreas de especialidad. Si bien el presente trabajo no se enfocará únicamente en la traducción de culturemas, estos antecedentes sientan una base importante para el análisis a realizar.

2.2 TRADUCCIÓN MUSEÍSTICA

Luego, tras realizar una búsqueda más enfocada en la traducción museística se consultó un trabajo enfocado en un área distinta de análisis: la accesibilidad de las traducciones para los visitantes. Rodríguez (2019) se propuso el objetivo de brindar un producto de calidad a las

personas con discapacidad visual que buscaban asistir al Museo del Vino de Valdepeñas. Para ello, la autora adaptó las nociones que un traductor generalmente tiene en relación al texto fuente y texto meta, trasladando su enfoque hacia las imágenes descritas y a la audiodescripción de textos. Como resultado, la autora elaboró un guion con el que logró audiodescribir el recorrido realizado en aquel museo, así como un glosario con terminología correspondiente a la especialidad del museo: la viticultura. La autora concluye que la intención final de trabajos como el suyo es la entrega de productos de calidad destinados a un público interesado que originalmente no podía acceder al contenido del museo.

Aunque Rodríguez se centra en la audiodescripción, un aspecto que se puede rescatar para el presente estudio es la búsqueda de la accesibilidad en el sentido amplio de la palabra. Esto se debe a que la traducción que se analizará se realizó precisamente debido a la falta de un catálogo del boletín *Chasqui* con traducciones publicadas al inglés, por encargo de lectores extranjeros interesados en acceder a la información cultural peruana contenida en uno de sus tomos. Asimismo, se puede rescatar un foco de análisis interesante para futuros trabajos de fin de curso: el análisis de los focos de dificultad en la traducción de audiodescripciones en los museos de Lima.

2.3 TRADUCCIÓN MUSEÍSTICA DE TEXTOS MUSEÍSTICOS

Finalmente, la cantidad de trabajos relacionados al análisis de la traducción de textos museísticos implicó una limitación para la documentación de antecedentes. Pese al interés evidente por la traducción de culturemas en distintos géneros textuales y especialidades, el análisis de las traducciones museísticas no se ha explorado con tanta frecuencia en los trabajos de fin de curso o máster. Sin embargo, una búsqueda exhaustiva permitió identificar cuatro fuentes directamente relacionadas al tema. Las fuentes consultadas fueron un Trabajo de Fin de Máster (TFM) y tres Trabajos de Fin de Curso (TFC) enfocados en la traducción de textos museísticos. Estos exploran distintos formatos y géneros textuales, además de abordar direccionalidades diferentes: traducción directa e inversa. Debido a su relevancia para el presente trabajo, estos se explicarán más detalladamente párrafos abajo.

En su TFM, Krevald (2020) se propuso aplicar sus conocimientos y habilidades para traducir los textos de cinco museos de Estonia, su país de origen. En vista de la falta de contenido accesible para los turistas españoles que podrían visitar los museos estonios, la autora optó por la modalidad inversa como su punto de partida para la traducción y análisis de su trabajo.

De este modo, las traducciones que realizó fueron del estonio (lengua materna) al español (lengua meta).

Tras realizar una búsqueda y consultar a posibles museos interesados en participar en su proyecto, la autora seleccionó los siguientes museos: el Museo de Vana-Võromaa, el Museo Parroquial de Iisaku, el Castillo de Haapsalu, el Museo de Valga y el Museo de la industria lechera de Estonia. Dependiendo del material proporcionado por los museos, los textos que la autora tradujo presentaban variaciones notables en su extensión (desde 168 hasta 2568 palabras) y género textual (página web, recorrido virtual y folleto). La autora realizó su traducción y análisis sobre la base de la hospitalidad hacia los receptores del texto meta. Ello implicó que los textos fuente se tradujeran de modo que hagan que los visitantes se sientan bienvenidos a los museos estonios.

Este proceso, sin embargo, planteó una serie de dificultades que la autora tuvo que sobrellevar durante el proceso de traducción. Estas se centraron en problemas léxico-semánticos, específicamente términos que requerían estrategias de extranjerización y domesticación. Estos conceptos aparecerían por primera vez en Venuti (2000) y consistirían en la traducción de referentes culturales con la finalidad de acercar a la audiencia a la cultura o la cultura a la audiencia, respectivamente. Kreveld considera que una situación ideal durante el proceso de traducción de textos museísticos permitiría encontrar un balance entre estos procesos, permitiendo que el público meta comprenda el contexto cultural del texto por traducir, mientras que se preserva la carga cultural y la historia de los textos en sí mismos o, hasta cierto punto, del país emisor del texto.

El énfasis que le da la autora a la traducción de culturemas supone una perspectiva interesante para el trabajo. Si bien no se centrará específicamente en los métodos para abordar la traducción de culturemas y la preservación de su carga cultural, los conceptos de domesticación y extranjerización se podrían considerar para otros trabajos. Asimismo, la situación de las páginas web de los museos estonios entra en un paralelo interesante con el boletín *Chasqui: El correo del Perú*, ya que la falta de traducciones publicadas hacia otros idiomas es una característica que también se evidencia en el texto fuente del presente trabajo.

Por su parte, el TFC de Ginés (2020) se enfocó en el análisis de los procesos de traducción de los marcadores culturales en los textos del Museo de Historia de Madrid. Tras revisar una lista de potenciales museos para su análisis, la autora optó por este debido a la variedad de

temas que abarcaba (pintura, escultura y vida cotidiana, entre otros). Esa diversidad temática le permitió realizar un análisis terminológico amplio sobre la base de las técnicas de traducción de culturemas planteados por Molina (2006).

Para este trabajo, y tras una consulta previa, el Museo de Historia de Madrid le brindó un documento en formato digital con todos los textos que figuraban en las cartelas del museo, así como sus traducciones. Ginés realizó un análisis a nivel léxico-semántico con la finalidad de observar cómo se transmite la cultura en los procesos traslativos. Para ello, elaboró un corpus con cinco campos: los marcadores culturales identificados en los textos fuente, el contexto en el que se presentaban, el tipo de marcador, su ámbito referencial y la técnica que se utilizó para su respectiva traducción.

La autora concluyó que los préstamos, la traducción literal y los equivalentes acuñados eran las técnicas que más se utilizaban debido a que facilitaban la transmisión a la cultura meta. Asimismo, identificó que los formatos de presentación de los textos museísticos no permitían la inserción de notas al pie de página, limitando así la transmisión cultural solo mediante el uso del lenguaje. Finalmente, recalca que las traducciones provistas por el Museo de Historia de Madrid le permitieron comprender el uso de los marcadores culturales y que, pese al intento por mantener su carga cultural, su traducción siempre implicará una pérdida de elementos culturales debido a las peculiaridades y originalidad de la cultura origen presente en cada término.

Este trabajo presenta una perspectiva notable no solo porque emplea la modalidad inversa, sino también porque la traducción no es de su autoría. Analizar la traducción provista por el museo brinda una idea de qué consideraciones tiene esta institución para traducir los culturemas presentes en sus textos. Asimismo, la pérdida inevitable de matices culturales es un aspecto que se ha de tener presente para el análisis léxico-semántico, aunque no sea el enfoque principal del trabajo.

El TFC de Rodríguez (2021) analizó la traducción de las páginas web de cuatro museos internacionales con la finalidad de constatar si disponen de traducciones hacia distintos idiomas. Debido a la coyuntura en la que se elaboró el trabajo, la autora optó por las páginas web sobre la base de las restricciones de movilidad impuestas como consecuencia de la COVID-19. Estas le impidieron visitar los museos presencialmente para conseguir información adicional en físico como folletos o mapas del museo. Una investigación previa

le permitió a la autora determinar que analizaría las páginas web de cuatro museos: el Museo Louvre, el Museo Metropolitano de Arte, el Museo Británico y el Museo Nacional del Aire y el Espacio. Cabe resaltar que el primero fue considerado como el caso ideal, ya que es el que tiene más afluencia de visitantes internacionales.

Precisamente, la afluencia de visitantes se consideraría como un factor importante, pues esto determinaría la necesidad de los museos por traducir sus páginas web. También se consideraron los posibles errores en las traducciones de estas páginas. Para ello, la autora las clasificó en cinco categorías: no traducido, cambio de significado ligero, cambio de significado significativo, distorsión del significado e incumplimiento del sistema de la lengua origen.

Rodríguez constató que la página web del Museo Louvre, el más visitado de los cuatro museos, era la única que disponía de traducciones de alta calidad (de lectura fluida y sin errores) a distintos idiomas. La autora también detectó un caso excepcional en el Museo Británico, ya que muchas de las entradas de su página web no contaban con traducciones. Rodríguez concluyó que su ubicación geográfica y el idioma utilizado por sus visitantes serían factores determinantes para este fenómeno: este no se ve en la necesidad de priorizar traducciones debido a su gran mayoría de visitantes locales (ingleses). Como consideración final, la autora concluyó que las traducciones no se deberían descartar incluso si uno se encuentra en un área geográfica con hablantes nativos de una *lingua franca* como el inglés.

El paralelo que se genera entre los museos de este trabajo y el texto fuente a analizar resulta curioso. Si bien esta publicación fue emitida por un centro cultural y no por un museo, el almacenamiento de traducciones publicadas del boletín *Chasqui* no se debería descartar. Tenerlas como documento de acceso público permitiría a los lectores internacionales experimentar al máximo los contenidos que esta puede ofrecer.

Finalmente, el Trabajo de Fin de Grado (en adelante, TFG) de Alarcón (2021) analizó la traducción de un folleto museístico de 77 páginas con motivo del centenario del pintor Joaquín Agrasot. Debido a la complejidad y al límite de palabras en su encargo (5000 palabras), la autora optó por seleccionar las secciones que aportarían las mayores oportunidades de análisis para su trabajo e incluyó un glosario como anexo adicional para

indicar la terminología utilizada. La autora optó por la modalidad de traducción inversa (español-francés), con la finalidad de resaltar la importancia y dificultades que esta implica.

Este TFG se enfocará en los problemas y las dificultades en la traducción de su encargo. A modo de aclaración, estos términos se diferenciaron por sus características: los problemas fueron de carácter objetivo, implicando que todo traductor debe hacerles frente independientemente de su nivel de conocimiento; las dificultades, de carácter subjetivo e impredecible, implicando que cada traductor las plantea de forma particular durante su trabajo (Alarcón, 2021). Asimismo, la autora abordó su análisis, aunque implícitamente, en tres niveles: léxico, sintáctico y estilístico. El análisis permitió demostrar la complejidad que implica la traducción inversa, debido a variedad de problemas y dificultades que detectó por nivel: traducción de culturemas, nombres de instituciones y títulos de obras a nivel léxico; traducción de oraciones largas con posibles casos de ambigüedad a nivel sintáctico; y uso de mayúsculas y puntuación a nivel sintáctico. La autora resaltó que estas particularidades analizadas se deben tomar en cuenta al momento de traducir encargos con una carga cultural densa.

El análisis de Alarcón presenta grandes similitudes en relación al presente trabajo. Las únicas diferencias destacables radican en el tipo de texto a analizar y en el enfoque central del análisis. Este es uno de los precedentes más importantes para el trabajo y se espera que el análisis aquí desarrollado complemente la información recabada en este TFG.

3 MARCO CONCEPTUAL

En el marco conceptual se abordarán cuatro conceptos generales que engloban la temática del trabajo. Estos se seleccionaron sobre la base de la especialidad del texto fuente y la modalidad de traducción para el texto fuente. Los conceptos que se desarrollarán a continuación serán el turismo cultural, la traducción inversa, la traducción museística y la equivalencia dinámica.

3.1 TURISMO CULTURAL

Los organismos dedicados a impulsar el turismo y preservar el patrimonio cultural, como la Organización Mundial del Turismo (OMT), nos brindan una idea general del concepto de turismo cultural. Esta organización lo define como un tipo de actividad turística motivada esencialmente por el interés cultural del visitante por aprender, experimentar y consumir los atractivos culturales, sean materiales o no, de un destino turístico (OMT, 2019). Asimismo, esta plantea que los atractivos culturales constituyen un conjunto de elementos distintivos que comprenden distintas especialidades, como el arte, arquitectura, patrimonio histórico y cultural, gastronomía, literatura, música, entre otras.

Esta modalidad de turismo, por lo tanto, se determina como una actividad subjetiva que responde a las necesidades y motivaciones del turista. Esta subjetividad genera una línea borrosa para la clasificación de las actividades de ocio y el turismo, ya que estas van a variar dependiendo de la persona. Esto, a su vez, le aporta creatividad al método de presentación del turismo al integrar la interactividad con los posibles consumidores del contenido turístico, buscando ofrecer saberes a través de experiencias con la expectativa de generar curiosidad en el potencial visitante (Mallor, González-Gallarza & Fayos, 2013). Asimismo, Santana (2003) plantea distintas formas para satisfacer esta curiosidad mediante una experiencia: participar en eventos locales, tener encuentros con personas nativas de la región o con culturas distantes a la propia y observar monumentos distintivos por su pasado real o hiperreal.

Las definiciones planteadas guardan una relación estrecha con el propósito del texto fuente, aunque la generación de curiosidad funciona de forma inversa. El artículo del boletín *Chasqui* busca incentivar el turismo a nivel artístico implícitamente demostrando una experiencia: la descripción de una pintura de la época colonial con una importante carga cultural. Describir esta “experiencia” genera “curiosidad” en el lector del artículo y lo incentiva a viajar para observar directamente la pieza artística. Para posibles turistas

extranjeros, esto solo se conseguiría mediante la traducción inversa, direccionalidad que se definirá a continuación.

3.2 TRADUCCIÓN INVERSA

A esta modalidad se le atribuye el nombre de traducción inversa debido a su direccionalidad, es decir, una traducción realizada desde la lengua materna del traductor hacia su segunda o tercera lengua de trabajo (Pérez, 2017). El nombre atribuido a esta modalidad puede variar dependiendo del autor que se consulte, ya que también se conoce como “L2 translation” (Pavlovic, 2007; Pym, 2011), “back translation” (Ozolins, 2009; en Christensen, 2016) o “inverse translation” (Pym, 2011).

Si bien la traducción inversa es una práctica real, algunos autores la relegan al segundo plano o resaltan las desventajas y complicaciones en su uso. De la Cruz (2004) y Pedernera (2020) señalan algunas de las posturas teóricas respecto a traducción inversa:

- Newmark (1988 como se cita en Pederna, 2020) sostiene que el grado más alto de efectividad solo se obtiene hacia la lengua materna, pues permiten que el proceso de traducción se realice de la forma más natural y precisa.
- Beeby (1993 como se cita en De La Cruz, 2004) sostiene que este término ha sido tan controversial entre traductores, académicos y catedráticos que ha sido ignorado de forma consistente, al punto de no contar con una denominación fija en inglés.
- Samuëllson-Brown (1995 como se cita en Pederna, 2020) advierte que los lectores meta notarán que el texto no fue traducido por un hablante nativo incluso si se traduce apropiadamente hacia una lengua extranjera.
- Stewart (2000 como se cita en De La Cruz, 2004) sostiene que la traducción inversa puede comprometer la calidad debido al grado de competencia reducido que los traductores tienen respecto a su segunda lengua.
- Zahedi (2013 como se cita en Pederna, 2020) sostiene que solo un hablante nativo podría comprender las connotaciones pragmáticas de las palabras más allá de sus significados comunes.

Pavlovic (2007) revelaría lo evidente que resultan estas percepciones en su contexto particular. Pese a tener experiencia trabajando y enseñando esta direccionalidad por más de una década en su país natal, Croacia, notó la existencia de una autodenominada “regla dorada” de solo traducir hacia la lengua materna. La direccionalidad que ella y sus colegas

utilizan con naturalidad se considera como “inversa”, equivocada o prohibida por otros traductores (p. 1).

Sin embargo, tales nociones y percepciones serían un foco de interés en las investigaciones de numerosos autores. Una de las investigaciones más resaltantes sería la de Pokorn (2005), que dedicó su estudio a la revisión, cuestionamiento y propuesta de soluciones para cada una de las posturas señaladas anteriormente, además de otras planteadas por autores adicionales. En líneas generales, todas las investigaciones concluyen que la traducción inversa es una práctica necesaria que se debería enseñar durante el proceso de formación universitaria de los estudiantes de traducción, permitiendo que el proceso de traducción y la competencia traductora hacia la lengua extranjera mejore notablemente en el mercado (De la Cruz, 2004; Christensen, 2016; Pavlovic, 2007; Pérez, 2017; Pedernera, 2020).

Como último punto, el mercado de la traducción inversa en el Perú es sumamente activo. En 2018, el Instituto de Altos Estudios de Traducción (IAET) encuestó a los dueños de las cuatro empresas más importantes del país de ese momento y determinó que sus empresas realizaban entre un 40 % y 60 % de traducciones inversas al año, implicando la existencia de una demanda bastante alta. Asimismo, las empresas indicaron la dificultad que supone encontrar traductores competentes para esta modalidad, pues hay muy pocos debidamente capacitados o que cumplieran con los estándares internacionales necesarios para traducir hacia la lengua extranjera. Por último, si bien indican que en su mayoría recurren a traductores extranjeros para la traducción inversa, todas concluyen que las convocatorias con parámetros de evaluación rigurosos como la del Ministerio de Relaciones Exteriores para seleccionar nuevos traductores públicos juramentados (TPJ) representan oportunidades excelentes para que los traductores validen sus habilidades en sus combinaciones lingüísticas y generen mayor demanda en el mercado.

3.3 TRADUCCIÓN MUSEÍSTICA

La “traducción museística” supone un término amplio que puede abarcar distintos significados. Al respecto, Sonaglio (2016) y Liao (2018) recopilan algunos conceptos planteados por otros autores: desde considerar toda una exhibición como un texto museístico (Ravelli, 2006), hasta indicar que la transferencia de códigos lingüísticos sería equivalente a editar y adaptar la realidad de una comunidad fuente hacia una comunidad meta (Sturge, 2007).

Estas investigaciones permitieron identificar características clave para la traducción museística. Por una parte, se debe considerar que los textos museísticos contienen un discurso que codifica mensajes con significados representativos e interpersonales dentro de su marco comunicativo (Sonaglio, 2016, p. 226). Por otra, sobre la base de estudios previos, se proponen cinco funciones dependiendo del tipo de texto museístico (Liao, 2018, p. 48):

- Función informativa: brindar información a quienes no comprenden el texto fuente.
- Función interactiva: interactuar con los lectores meta para reducir la distancia entre los museos y los visitantes que dependen de las traducciones que estos proveen.
- Función política: utilizar la traducción como herramienta ideológica para reforzar las ideas que el texto quiere comunicar a los visitantes.
- Función social-inclusiva: utilizar la traducción para indicar que se traduce hacia distintas lenguas meta, fomentando la inclusión de visitantes de distintas nacionalidades.
- Función expositiva: utilizar la traducción como objeto que se muestra en las exhibiciones.

Conforme a lo propuesto por los autores citados en este apartado, se podría suponer que la finalidad de la traducción museística radica en atraer turistas con mensajes que eviten mostrar posturas ideológicas de forma accidental. Ello ayudaría a generar un ambiente multilingüe equitativo y solidario para los receptores del texto.

3.4 EQUIVALENCIA DINÁMICA

Nida (1964 como se cita en Xiang, 2011) fue el primero en proponer este término en *Towards a Science of Translating* y en definirlo como la equivalencia entre la recepción del mensaje entre los receptores originales y los receptores meta. Este principio se describe como el equivalente más cercano y natural al mensaje original, que está acompañado por transformaciones formales que sacrifican algunos elementos y matices centrados en el significado y no en el formato (Obolenskaya, 2003). Este enfoque da a entender que no se centra en las peculiaridades del idioma meta, sino en el contexto del texto fuente y en el destinatario que recibirá la traducción.

Asimismo, Xiang (2011) señala que Nida consideró tres características importantes para la equivalencia dinámica. La primera es el *equivalent*, que busca reproducir y transmitir el mensaje del texto original. La segunda es el *natural*, que se rige bajo el principio de que una

buena traducción debe ser gramatical y estilísticamente natural, sin estructuras extrañas y evitando un alto grado de fidelidad formal que pueda impactar negativamente al contenido y el mensaje de la traducción. La tercera es el *closest*, que se rige bajo la doble naturaleza: la pérdida de significados es inevitable, así que el traductor debe esforzarse por reducirla al mínimo. En resumen, estas características tienen como objetivo generar una respuesta similar entre los lectores fuente y meta.

La equivalencia dinámica se podría considerar como un arma de doble filo para los traductores. Esta les permite despegarse de las restricciones del texto fuente, facilitando y flexibilizando el proceso de traducción. Sin embargo, este grado de libertad se debe utilizar cuidadosamente, ya que una interpretación errada del texto fuente puede afectar la funcionalidad del mensaje del texto traducido.

4 CONCEPTOS CLAVE

En este apartado se desarrollarán los conceptos clave que se utilizarán durante el análisis. Para ello, se explorarán los conceptos de culturemas, rasgos diferenciales entre el español y el inglés y procedimientos de traducción. Los dos primeros conceptos engloban los posibles focos de dificultad que se pudieron identificar durante el proceso de traducción, mientras que el último compila una lista de procesos utilizados para solucionarlos.

4.1 CULTUREMAS

Conocidos también como realia (Vlakhov y Florin, 1970 como se cita en Petrescu, 2011), palabras culturales extranjeras (Newmark, 1988/1992, como se cita en 2011) o vocabulario cultural (Nida, 1975 como se cita en 2011), los culturemas se definen como un elemento específico cultural, simple o complejo, que corresponde a un objeto, idea, actividad o hecho que tiene un valor simbólico para los miembros de una sociedad específica (Luque, 2009). Estos pueden referenciar distintos elementos textuales con una fuerte carga cultural que aluden a las realidades de una cultura particular, ya sean físicas o conceptuales.

Soto (2013) señala en repetidas ocasiones que las cargas culturales propias de los culturemas pueden abarcar una amplia variedad de conceptos y especialidades que conforman un patrimonio cultural. Los conceptos que los constituyen pueden ser geográficos, ecológicos, folclóricos, mitológicos, sociales, históricos, religiosos, vestimentas, creaciones artísticas, hechos políticos, costumbres, entre muchos otros. Además, Soto indica que los culturemas no se limitan únicamente a objetos o conceptos, pues una persona, real o ficticia, también se puede considerar como un culturema: políticos, actores, músicos, pintores, etc.

Como consideración final, los culturemas existen dentro de contextos específicos. Sin contexto, estos pueden perder relevancia. Por este motivo, su importancia se puede ver afectada al traspasarlos de una cultura a otra. En otras palabras, son unidades de información que nos permiten entender cómo es el mundo. Estas consideraciones añaden un foco de dificultad particular para el presente trabajo, ya que la traducción museística requiere que estos términos transfieran las realidades que representan de una cultura a otra que los desconoce.

4.2 RASGOS DIFERENCIALES ENTRE EL ESPAÑOL Y EL INGLÉS

Para comprender los rasgos diferenciales entre estos dos idiomas, primero se debe mencionar su lógica interna. Vázquez-Ayora (1977 como se cita en López y Minett, 2006) señalan que

el inglés es un idioma objetivo, lógico y racional, mientras que el español es más arbitrario, abstracto y analítico. Estas características le atribuyen al inglés un dinamismo que se refleja en la maleabilidad que deriva en la unión de morfemas para la creación de términos nuevos o en el uso aceptado de la repetición como figura retórica de énfasis.

Estas diferencias también se reflejan a nivel morfológico, sintáctico y estilístico. Primero, a nivel sintáctico, las diferencias se encuentran en la extensión de las oraciones y su grado de complejidad, en el uso de conjunciones coordinantes y subordinantes para enlazar oraciones, y en el modo de ordenar las palabras dentro de una frase u oración. Segundo, a nivel morfológico, la diferencia radica en cómo se usan los artículos, adjetivos, demostrativos, posesivos, adverbios y verbos en ambas lenguas. Por último, a nivel estilístico, la diferencia se centra en los usos de los signos de puntuación (punto, coma, punto y coma, raya, guion, comillas), así como el uso de mayúsculas entre ambas lenguas.

Tener estos rasgos diferenciales como referentes para el análisis textual resulta indispensable. Ello permite que los traductores desarrollen estrategias para evitar que surjan características o rasgos extraños en sus traducciones finales. Asimismo, ser consciente de las diferencias existentes entre ambos idiomas aumenta las posibilidades de traducir textos que el lector meta pueda leer y entender de forma más natural.

4.3 TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

Estas son un conjunto de procedimientos catalogados con el propósito de identificar, clasificar, denominar y caracterizar el resultado de las equivalencias en el proceso de traducción respecto al texto original. Asimismo, Hurtado (2001) señala que, si bien estos procesos no son suficientes para usarse como instrumento de análisis individual, estos permiten obtener datos concretos sobre las metodologías utilizadas por los traductores (p. 257).

Para este trabajo, se recurrirá a las técnicas planteados por López y Minett (2006) que, a su vez, se trabajan sobre la base de aquellas propuestas por Vinay y Darbelnet (1958). En total, se usarán diez procedimientos para el análisis, los cuales se detallan a continuación:

- Préstamo: una palabra que se toma de una lengua sin traducirla.
- Calco: un sintagma de la lengua extranjera que se toma prestado y se traduce de forma literal. Puede darse a nivel léxico o estructural.

- Traducción literal: el traspaso palabra por palabra de un sintagma, expresión u oración. Su efectividad se limita a la similitud entre las lenguas que se están traduciendo.
- Transposición: cambio de la categoría gramatical de un componente de la oración que no debería alterar el sentido original de la oración.
- Modulación: una reformulación que surge a partir de un cambio de perspectiva en relación al texto original. Puede darse a nivel léxico y estructural.
- Equivalencia: uso de un término reconocido como el equivalente de otro en la lengua meta. Se da a nivel léxico y también se denomina como “equivalente acuñado”.
- Adaptación: el reemplazo de un elemento cultural por otro existente en la cultura meta. Se recurre a este método a fin de evitar vacíos culturales.
- Expansión: la adición de detalles que no figuran en el texto fuente mediante datos o explicaciones añadidos al texto meta. También se denomina como “amplificación”.
- Reducción: uso de estructuras sintácticas, semánticas o estilísticas más concisas que en el texto fuente. También se denomina como “elisión”.
- Compensación: intento por recuperar información perdida o no explicitada en un segmento del texto fuente. Se da a nivel léxico, semántico y estilístico

El uso de estas técnicas es completamente subjetivo. Ello da a entender que el traductor dependerá de su criterio para determinar qué proceso resulta aplicable o no en el texto meta. Debido a la complejidad del texto fuente y al área de análisis que se abarcará, es muy probable, o hasta garantizado, que los procedimientos variarán a lo largo del análisis.

5 DESCRIPCIÓN DEL ENCARGO

El texto utilizado para el presente análisis es el artículo “Las bodas del capitán y la ñusta: Una reinención utópica del pasado andino”. Este se encuentra en el tomo 35 del boletín cultural *Chasqui: El correo del Perú*, publicado en 2019 por el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores. Asimismo, el texto originalmente proviene de una conferencia brindada por Luis Eduardo Wuffarden en el Museo del Prado en Madrid, el 9 de marzo de 2009, motivo por el cual el artículo también se podría considerar como una transcripción.

Originalmente, la conferencia de Wuffarden estaba dirigida al público español interesado en la pintura de la época de la conquista. El receptor cambiaría al traspasar la conferencia a un artículo, ya que los nuevos receptores fuente serían los lectores nacionales interesados en la cultura peruana. Sobre la base del encargo de traducción, el destinatario y lector meta se identificaría como los miembros de la embajada de un país angloparlante en el Perú. La función del texto fuente, así como de la conferencia fuente, es expositiva, ya que busca informar al lector sobre las peculiaridades que giran alrededor de la pintura “Las bodas del capitán y la ñusta” y su relevancia histórica. Finalmente, el artículo se transmite por un medio escrito: un boletín en formato digital publicado en el Perú.

6 ANÁLISIS

En esta sección, se analizarán los focos de dificultad que se identificaron durante el proceso de traducción del texto “Las bodas del capitán y la ñusta”. Debido a la complejidad y tono del texto, se identificaron focos de dificultad a nivel léxico-semántico, morfosintáctico y estilístico-pragmático. Para facilitar su clasificación, cada foco conformará un subtítulo de esta sección. Asimismo, los ejemplos seleccionados por subtítulo (términos o segmentos) se resaltarán en negrita, de ser necesario, y se registrarán en un cuadro con tres categorías: texto fuente, texto meta y procedimiento de traducción, según corresponda.

6.1 ANÁLISIS LÉXICO-SEMÁNTICO

En este nivel, se identificaron tres focos de dificultad principales. El primero fue la traducción del título de la obra; el segundo, los culturemas presentes a lo largo del texto; el último, el uso de latinismos y galicismos en el texto fuente.

6.1.1 TÍTULO DEL ARTÍCULO Y TÍTULO DE LA OBRA

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
LAS BODAS DEL CAPITÁN Y LA ÑUSTA	THE MARRIAGE OF CAPTAIN MARTÍN DE LOYOLA TO BEATRIZ ÑUSTA	Equivalencia

Un foco de dificultad inicial fue la traducción del título del artículo: “Las bodas del capitán y la ñusta”. Este hace una referencia al título de la obra que se analiza en su contenido: “Las bodas de la ñusta incaica y el capitán conquistador”. En primera instancia, opté por realizar una traducción literal que funcionara como comodín hasta realizar una investigación más detallada posteriormente. De esta forma, el primer borrador para el título del artículo fue “The Weddings of the Captain and the Ñusta”. Sin embargo, este no fue el equivalente final en el texto meta.

Como paso siguiente, realicé una búsqueda breve sobre la obra para corroborar la existencia de publicaciones relacionadas en inglés. Si bien esta arrojó más resultados en español que en inglés, encontré un par de fuentes que ayudarían a determinar la traducción del título de la obra y, por ende, del título del artículo. La primera fuente era un artículo en inglés publicado en los Anales de Historia del Arte (Mellado, 2018); la otra, un artículo del tomo 14 de Chasqui: El correo del Perú (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2009) traducido al

inglés. En ambos casos, la traducción que utilizaban para la pintura era “The Marriage of Captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta”. Tras constatar la fiabilidad de las fuentes, se consideró que “The Marriage of Captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta” era un equivalente acuñado válido en inglés para “Las bodas del capitán y la ñusta”.

Cabe destacar que en el equivalente acuñado aparecen los nombres del capitán y la ñusta. El razonamiento detrás de aquella explicitación podría darse a partir del contexto que trata de mostrar la pintura. Si bien esta muestra dos bodas, la de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta es la más significativa de las dos al representar el primer nexo entre la orden jesuita y la realeza incaica. Como se explica en el artículo de Chasqui (2019), Martín de Loyola era sobrino nieto de San Ignacio de Loyola —fundador de la orden jesuita—, mientras que Beatriz Ñusta era hija del inca Sayri Tupac. Es posible que linaje de ambos personajes y su relevancia contextual e histórica sea el motivo por el cual sus nombres aparecen de forma explícita en el equivalente en inglés.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
<p>En una de las salas del Museo del Prado, que reúne a varios importantes maestros españoles del barroco, entre el 18 de febrero y el 28 de abril del presente año se exhibió, como obra invitada, <i>Las bodas de la ñusta incaica con el capitán conquistador</i>, de la colección del Museo Pedro de Osma.</p>	<p>In one of the halls at Museo del Prado, which gathers many important Spanish Baroque masters, <i>Las bodas de la ñusta incaica con el capitán conquistador (The Marriage of Captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta, in Spanish)</i> was exhibited as a featured painting in the collection of Pedro de Osma Museum from February 18 to April 28 of this year.</p>	<p>Calco + expansión por dupleta</p>

Como se mencionó anteriormente, el título de la obra aparecería nuevamente en el primer párrafo del artículo como “Las bodas de la ñusta incaica y el capitán conquistador”. Pese a haber establecido su equivalente acuñado en el título del artículo, el título de la obra aparecería por primera vez formalmente en ese párrafo. Por ello, se recurrió a la expansión por dupleta para tener el título original y su equivalente entre paréntesis en un mismo lugar. Además, esta referencia inicial permitió mantener el uso del equivalente acuñado sin dupletas posteriores a lo largo del texto meta.

Como dato de cierre, el título de la obra se redactó en cursivas conforme a lo indicado en *The Punctuation Guide* (2022), página que usó como referencia al Manual de Estilo de Chicago y al *MLA Handbook*. Para el uso de mayúsculas en el título en inglés se usó como referencia las reglas de la APA (2022). Denominada como “Title Case Capitalization”, se coloca mayúscula inicial a las palabras mayores (palabras con cuatro o más letras) y se deja en minúscula a las palabras menores (palabras con tres letras o menos).

6.1.2 CULTUREMAS

Otro de los focos de dificultad en el proceso de traducción fueron los culturemas que aparecían a lo largo del texto. Estos constaban de términos estrictamente centrados en la cultura incaica. Los culturemas detectados en el texto se enfocaban en una gran variedad de disciplinas: historia, arquitectura, diseño de modas, política y religión.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Ese desarraigo se consolidó a través de un segundo enlace político entre la hija mestiza , Ana María Lorenza Coya de Loyola, con otro personaje de la alta nobleza hispánica.	This alienation was consolidated through a secondary political bond between the <i>mestizo</i> (person of Spanish and indigenous descent) daughter, Ana María Lorenza Coya de Loyola, and another character of high Spanish nobility.	Equivalencia + expansión por dupleta

Como se ve en el ejemplo, el proceso de traducción utilizado para abordarlos fue relativamente similar para todos los casos. Al ser palabras derivadas del español o del quechua, estas se redactaron en letra cursiva para resaltar su exotividad. Además, al no contar con un equivalente cognado en la mayoría de los casos, se recurrió a la expansión por dupleta mediante el uso de paréntesis para explicitar su significado en la lengua fuente. Si bien se planteó proceder de esa forma desde un inicio, hubo casos particulares que presentaron peculiaridades producto del cambio de canal (de oral a escrito).

6.1.2.1 CULTUREMAS CON SIGNIFICADO EXPLÍCITO

En el texto, se presentaron tres culturemas que no requirieron de la expansión por paréntesis durante el proceso de traducción. Su peculiaridad en el hecho de que sus significados ya figuraban en el texto fuente.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
El atavío nupcial de la ñusta Beatriz, adornado con franjas de símbolos heráldicos incas o tocapus , no corresponde a la auténtica estrechez de la túnica o acso indígena.	The nuptial garb of <i>Ñusta</i> Beatriz, adorned with stripes of heraldic Inca symbols or tocapus , is not related with the authentic narrowness of the Indigenous tunic or <i>acso</i> .	Traducción literal + calco
De acuerdo con las disposiciones dadas durante su visita pastoral de 1687, Mollinedo ordenaba de modo tajante que a las imágenes del Niño inca veneradas en las doctrinas indígenas de Andahuaylillas, San Jerónimo y Caycay, se les quitase la mascapaycha o insignia imperial inca , y que esta fuera reemplazada por los rayos o la corona imperial.	Pursuant to the provisions stated during their pastoral visit in 1687, Mollinedo ordered the categorical removal of the imperial Inca emblem or mascapaycha from Inca child images worshiped by indigenous doctrines from Andahuaylillas, San Geronimo and Caycay.	Traducción literal + calco

Como se ve en los ejemplos, los significados de los culturemas *tocapus* y *mascapaycha* ya se encontraban antepuestos o pospuestos en el texto fuente. En vista de ello, se procedió a traducir su significado literalmente. Asimismo, por propósitos de uniformidad, estos significados se antepusieron a su culturema respectivo.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
El atavío nupcial de la ñusta Beatriz, adornado con franjas de símbolos heráldicos incas o tocapus, no corresponde a la auténtica estrechez de la túnica o acso indígena .	The nuptial garb of <i>Ñusta</i> Beatriz, adorned with stripes of heraldic Inca symbols or <i>tocapus</i> , is not related with the authentic narrowness of the Indigenous tunic or acso .	Traducción literal + compensación + calco

Acso fue una singularidad, ya que fue el único de los tres en verse modificado por un adjetivo. Al momento de abordar el término, se optó nuevamente por traducir literalmente su significado explícito. Asimismo, se recurrió a la compensación para mover el adjetivo procurando no modificar el sentido del segmento fuente. De esta forma, el adjetivo

“indígena” se antepuso de modo que modificase a “túnica”, aislando así al culturema “*acso*” y manteniendo el formato utilizado para los dos culturemas antes mencionados.

6.1.2.2 COMPAÑÍA DE JESUS

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Entre las órdenes religiosas, la Compañía de Jesús comprendió mejor que ninguna otra el poder ejercido por las imágenes sobre un tejido social bastante complejo, que comprendía a vencedores y vencidos.	Among these religious orders, the Society of Jesus understood the power illustrations exerted on a rather complex society, comprised of victors and vanquished alike, better than any other.	Equivalencia

Debido a su aparición frecuente en el texto, “Compañía de Jesús” sería un culturema sumamente importante en el contexto del texto fuente. Esta orden religiosa jesuita fue la encargada de ordenar la ejecución de la pintura descrita a lo largo del artículo. Sin embargo, el proceso de documentación para su posterior traducción presentó una disyuntiva respecto a sus posibles equivalentes acuñados.

En teoría, este culturema ya contaba con un equivalente acuñado en el tomo 14 de Chasqui: El correo del Perú (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2009): “Company of God”. Inicialmente, este fue el equivalente que se usó a lo largo del texto meta, ya que aparecía en una de las pocas traducciones publicadas al inglés de la revista que, además, era de acceso público. Sin embargo, una búsqueda para comprobar su validez fue suficiente para comprobar que este no era el equivalente correcto. En realidad, “Company of God” respondía al dogma del islam, implicando que su uso podría recaer en un falso sentido.

La traducción del tomo 14 se usó como punto de partida para encontrar el equivalente correcto. De este modo, se comenzó a tantear términos ingresando “Company of Jesus” para revisar los resultados de búsqueda iniciales. De forma inmediata, estos lanzaron entradas sobre la “Society of Jesus”. Inicialmente, se consultó a la página oficial de History Channel (2010) para corroborar si la información que brindaban en inglés correspondía con los datos que aparecían en español en el tercer párrafo del artículo.

La última entrada consultada fue definitiva para determinar el equivalente del culturema. La página web oficial en inglés de la religión jesuita presentaba el movimiento religioso de la

siguiente forma: “*We are the Society of Jesus, a Roman Catholic order of priests and brothers founded half a millennium ago by the soldier-turned-mystic Ignatius Loyola. But most people call us “the Jesuits”*” (Jesuits.org, s.f.)”. Con esta definición como confirmación final, el equivalente cognado seleccionado y utilizado a lo largo del texto fue “Society of Jesus”.

6.1.2.3 CURACA

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Si las pinturas procesionales de Mollinedo mostraban a los curacas incas desfilando delante de la ciudad barroca, a manera de un gran retrato de grupo situado en un estricto presente, las bodas jesuíticas remitían más bien a un tiempo tan ideal como irreal.	If Mollinedo’s processional paintings showed Inca kurakas (local religious leaders) parading in front of the baroque city, as a great group portrait situated strictly in the present, the Jesuit’s weddings rather referred to an ideal and equally surreal time.	Equivalencia + expansión por dupleta

El término “curaca” presentó peculiaridades al buscar sus posibles equivalentes. En la búsqueda inicial se vio que este podía mantener su escritura original en español (curaca). Para corroborar su uso, una segunda búsqueda permitió identificar que artículos de investigación (Millones, 1979; Astuhuamán, 2011), así como en el tomo 14 de Chasqui (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2009), usaban “curaca” como equivalente en inglés.

Sin embargo, se pudo identificar un equivalente más para este término. Este culturema también aparece traducido como “kuraka” en algunas investigaciones (Spalding, 1973; Gose, 2016). Asimismo, el Museo de Arte de Dallas (2017) presentaría una situación interesante para este término: su entrada sobre culturas y tradiciones incaicas utiliza ambas variantes (“curaca” y “kuraka”) como equivalente en inglés.

En vista de la validez de ambos equivalentes, se recurrió a Ngram viewer para verificar la frecuencia de uso de estos términos en inglés. El resultado mostró que “curaca” era el equivalente más utilizado en inglés, aunque los resultados de búsqueda para este equivalente figuraban principalmente en español. Por otra parte, pese a ser la opción menos utilizada, y a diferencia del equivalente anterior, gran parte de los resultados de búsqueda con “kuraka” eran en inglés.

Por este motivo, se eligió “kuraka” como equivalente cognado del original. Adicionalmente, se optó por usar una expansión por dupla entre paréntesis para explicar el significado del término. Esto se aplicó únicamente para su primera aparición en el texto, ya que en adelante se optó por mantener el término aislado.

6.1.2.4 ÑUSTA

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
En el caso del capitán y la ñusta , la diferencia del color de la piel entre uno y otro es remarcado, para subrayar que se trata de una boda entre dos naciones distintas.	For the captain and the ñusta (Inca Princess) , the difference in skin color between one and the other is emphasized to indicate a wedding between two different nations.	Calco + expansión por dupla
Poco después de consagrar su nueva iglesia, los jesuitas del Cuzco acometían su más ambiciosa empresa artística al idear una composición que reunía las bodas de la ñusta y de su hija.	Shortly after establishing their new church, the Jesuits of Cuzco undertook their most ambitious artistic endeavor: to design a composition which gathered the weddings of the ñusta and her daughter.	Calco

El último término a analizar es “ñusta”. Este fue un término que requirió especial cuidado, ya que era uno de los más recurrentes al aparecer tanto en el título del texto fuente como en toda la extensión del texto. Este término presentó una situación particular durante el proceso de traducción y búsqueda de comprobación terminológica.

En lo que al uso del término en inglés respecta, una búsqueda breve no fue suficiente para encontrar textos que contengan el término debido a que la mayor parte de los resultados estaban en español. Mediante una búsqueda más detallada se observó que el término se utilizó tanto en artículos de investigación (Beaule, 2018) como en páginas de organismos internacionales (UNESCO, 2019). Gracias a la búsqueda, se pudo identificar que el término se utilizaba en cursivas o entre comillas. Asimismo, al considerar que ñusta es un título de realeza inca, este se colocaba en mayúsculas o en minúsculas conforme a las reglas de capitalización del inglés. Como dato adicional, “ñusta” también se colocaba en dupla para especificar su significado. El uso de este recurso, sin embargo, sería otro punto a considerar al momento de traducir el término.

Al usar se forma bastante prominente, el texto fuente este presenta pistas contextuales a lo largo del desarrollo que indican su significado de manera implícita: princesa inca. Por ese motivo, una de las primeras consideraciones para su traducción fue la necesidad de explicitar el significado del término entre paréntesis. Tras releer el texto cuidadosamente, se vio por conveniente traducir el término como “Ñusta” con mayúscula inicial en el título y cada vez que apareciera al costado de la portadora del título de nobleza (“Ñusta Beatriz” o “Beatriz Ñusta”).

Asimismo, se colocó una explicación del término con dupla entre paréntesis para su primera aparición de forma aislada, es decir, en el sexto párrafo donde no aparece ni como título de nobleza ni dentro del título del artículo o de la pintura. Esto se hizo con la finalidad de explicitar su significado con la mayor antelación posible en la traducción, ya que la referencia explícita a su significado en el texto fuente aparece en el doceavo párrafo del texto fuente lo cual se consideró como un punto muy lejano para el texto meta.

6.1.3 LATINISMOS Y GALICISMOS

El grado de especialidad y complejidad del texto se evidenció en los recursos lingüísticos del autor y ponente de la conferencia. Uno de estos recursos fue el uso de latinismos para explicar algunos conceptos en la descripción de la pintura. Estos representaron un foco de dificultad durante la traducción del texto, pues había que comprobar la validez de su uso y significado en ambas lenguas. En total, se identificaron dos latinismos que se abordaron de distintas formas.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
En ambos casos se reitera el gesto ritual de la dextrarum iunctio , esto es, la unión de las manos derechas de los contrayentes para sellar el pacto matrimonial.	The ritual gesture of the <i>dextrarum iunctio</i> is reiterated in both cases. That is the union of the right hands of the bride and groom to seal the marriage covenant.	Calco

En el caso de “*dextrarum iunctio*”, su significado aparecía de forma explícita en el texto fuente. Este hecho agilizó la búsqueda de su equivalencia en inglés, ya que solo se debía verificar si se utilizaba de la misma forma en inglés o si había otra forma de expresarlo. Tras revisar un par de trabajos que desarrollaban el término (Kogh & Wight, 1988; Biallardon, 1998), se decidió utilizar el término en su forma original, ya que se trataba de un latinismo que se utilizaba de la misma forma en ambas lenguas.

2013) se pudo comprobar que su significado se mantenía en inglés, implicando que su uso también era el mismo en inglés. Por lo tanto, se optó por mantener el latinismo en cursiva.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Evocaba la instauración de la « pax toledana », en abierta contradicción con la dura realidad histórica.	It evoked the establishment of <i>pax toledana</i> (political, social and economic reorganization ordered by Viceroy Toledo), openly contradicting the harsh historic reality.	Calco + expansión por dupleta

“*Pax toledana*” presentó una situación distinta. A diferencia de “*dextrarum iuncito*”, cuyo uso es relativamente común, este latinismo se utiliza para definir la reorganización política, social y económica dispuesta por el virrey Toledo (1569-1581) (López & Jung, 1998: 99). Pese a la escasez de fuentes, se pudo comprobar la definición y el contexto para el que se utiliza con una fuente secundaria (Cerrón-Palomino, 2016). En este caso, no se encontraron fuentes en inglés donde apareciera el término, pero ello no supuso una complicación mayor. Como decisión final, se optó por mantener el término como un préstamo y explicitar su significado entre paréntesis para que el lector meta pudiera entender el término y su relevancia en el artículo.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Se apela para ello a una interpretación literal del derecho de sangre , lo que reforzaba la autoridad espiritual de los jesuitas como portadores del mensaje cristiano frente a las élites española e indígena.	For that purpose, they appealed to a literal interpretation of the <i>jus sanguinis</i> , which reinforced the spiritual authority of Jesuits as bearers of the Christian message before the Spanish and Indigenous elites.	Equivalencia
Todo contribuye a generar la idea de una artificiosa puesta en escena delante de un vasto telón escenográfico.	Everything contributes towards ideating an artificial <i>mise-en-scène</i> in front of a vast stage curtain.	Equivalencia

Asimismo, hubo dos instancias en las que se recurrió a un latinismo y un galicismo como equivalentes de un par de términos: “derecho de sangre” y “puesta en escena”. Una búsqueda

inicial permitió encontrar sus equivalentes comunes: “right of blood” y “to stage”, que responden a los procesos de traducción literal y transposición, respectivamente. Sin embargo, una búsqueda más avanzada fue suficiente para encontrar equivalencias en latín y en francés cuyo uso es válido en inglés: *jus sanguinis* y *mise-en-scène*, respectivamente. Con ello en mente, se optó por utilizar el latinismo y galicismo en la traducción final sobre la base de la complejidad textual y el registro elevado del texto.

6.2 ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO

En este nivel, se identificaron dos focos de dificultad principales. El primero fue la extensión de las oraciones en español; el segundo, la identificación de los usos del “se” en su forma reflexiva y pronominal.

6.2.1 EXTENSIÓN DE LAS ORACIONES

El primer foco de dificultad que se presentó a nivel morfosintáctico fue la extensión de las oraciones. Debido a la tendencia del español por extender el periodo de la oración y aumentar su grado de articulación (López & Minett, 2006), sumado a la complejidad del texto original, gran parte de las oraciones del texto eran largas ya sea por el uso de conjunciones coordinantes, conjunciones subordinantes o signos de puntuación para conectar ideas o agregar incisos.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
<p>A simple vista, el tono propagandístico de esta escena exalta el protagonismo histórico de la Compañía de Jesús en el surgimiento del «reino» del Perú como parte del imperio católico de los Habsburgo; sin embargo, la sutileza de sus contenidos, así como sus implicancias precisas, no son tan evidentes a ojos del espectador contemporáneo.</p>	<p>At a first glance, the propagandistic nature of this scene praises the heroic protagonism of the Society of Jesus in the emergence of the “kingdom” of Peru as part of the Catholic empire of the Habsburgs. However, its subtle contents and its precise implications are not as apparent to the eyes of contemporary spectators.</p>	<p>Equivalencia</p>

El nivel de complejidad de las oraciones fue uno de los factores que determinó la cantidad de procesos a realizar para dividir las en otras más cortas. El ejemplo que antecede a este párrafo presenta un grado de complejidad medio pues la subordinación de ideas se identifica

con claridad: se realiza mediante un punto y coma seguido de la locución adverbial adversativa “sin embargo”. Esta locución sirvió de guía para separar esa oración extensa en dos más cortas. Durante la división de esta oración, y de este tipo de segmentos en general, se debatió la posibilidad de mantener el punto y coma antecediendo al “however”. Sin embargo, tras consultar a la entrada *However: 7 Sentence Positions & 2 Uses* de Trusler (2014) en el blog Ellie, se determinó que la subordinación por punto y coma se utiliza para oraciones cortas, mientras que el punto y seguido se aplica para oraciones largas. Debido a la extensión de la oración traducida, se optó por colocar un punto final después del sustantivo “Hasburgs” y abrir la siguiente oración con el adverbio “however” seguido de una coma.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
<p>En consecuencia, más que su incorporación al vasto imperio de la casa de Austria, la pintura señala el ingreso del Perú a un ámbito aún mayor: el de una cristiandad centrada en Roma, bajo la tutela espiritual de la Compañía, cuya visión de la expansión del Evangelio por todos los confines del mundo iba acompañada siempre por una profunda e ingeniosa comprensión de las tradiciones y realidades locales.</p>	<p>As a result, it did not incorporate Peru into the vast empire of the House of Asturias. Instead, the painting marked its entry to an even broader scope: A Christianity centered in Rome under the religious guardianship of the Society. Their vision of worldwide Gospel expansion was always followed by a deep and ingenious understanding of local traditions and realities.</p>	<p>Compensación + transposición + modulación</p>

Asimismo, otras oraciones presentaron un grado de complejidad sintáctica más amplio debido al uso de subordinación y coordinación mediante un mismo signo. En este caso, se pudo identificar que el ejemplo que aparece en el cuadro presenta una variedad de recursos lingüísticos de subordinación y coordinación: un inciso entre comas que abre con el conector oracional de consecuencia “más que”, un uso de dos puntos explicativos y una coma coordinante que precede al adjetivo relativo posesivo “cuya”.

En este caso, para la primera oración, se optó por mantener el conector oracional de consecuencia al inicio de la oración; sin embargo, se cambió el conector oracional de contraste “más que” por un sustantivo y se verbalizó el sustantivo “incorporación”. Asimismo, se optó por explicitar el objeto indicando el país al que se hace referencia, en este caso, Perú. Para la segunda, se incorporó el conector de contraste al inicio de la oración y se

cambió el nombre del país por el pronombre posesivo “its”, ya que se hace referencia a este en la primera oración. Las partes siguientes no verían grandes cambios, pero se marcaría el final de la oración con un punto final después de “la Compañía”. La tercera y última oración comienza con una referencia directa al último objeto indirecto de la oración anterior (“la Compañía”) mediante el pronombre posesivo “their” en reemplazo de “whose”, que sería la traducción literal del adjetivo relativo “cuya”.

Esta oración requirió de procedimientos de compensación en las primeras dos oraciones para que estas tuvieran sentido entre sí sin perder el significado y énfasis que presenta la original. Esta es solo una de más situaciones similares que se verían a lo largo del texto fuente.

6.2.2 IDENTIFICACIÓN DEL USO DEL “SE” ANTEPUESTO AL VERBO: VOZ PASIVA REFLEJA Y VERBO PRONOMINAL

El texto fuente muestra un uso recurrente de verbos precedidos por el pronombre “se”. El primer uso gramatical que se identificó fue el “se reflexivo” que antecede a las voces pasivas. Este recurso lingüístico, tanto en su forma común (ser más verbo) como en su forma refleja, fue uno de los más utilizados en toda la extensión del texto.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
De ahí que los santos patriarcas de la orden se sitúen al centro mismo de la composición, en señal de que su autoridad espiritual avalaba dichas nupcias.	Hence why the holy patriarchs of the order were placed at the very center of the painting: it was a sign that their spiritual authority endorsed such nuptials.	Equivalencia

Como se ve en el ejemplo señalado, el propósito de la voz pasiva en español es el mismo que en inglés: de enfatizar al objeto de la oración. Por este motivo, y debido a su uso extendido en inglés (López & Minett, 2006, pg. 135), se optó por mantener las voces pasivas durante el proceso de traducción respetando el tiempo que utiliza.

A medida que se avanzó con la traducción del texto, se pudo identificar el segundo uso de este pronombre. Este se utilizó como un “se” antepuesto a verbos pronominales. Estos están compuestos por un verbo más un pronombre reflexivo átono que concuerda con el sujeto de la oración (RAE, 2022). A diferencia del “se” de la pasiva refleja que se antepone a un verbo

en forma activa para remarcar cosas, acciones o personas, el “se” pronominal puede alterar el significado de ciertos verbos (RAE, 2005).

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Entre sus mejores capitanes se hallaba Martín García Oñaz de Loyola, hijo de un hermano del fundador de la Compañía.	Martín García Oñaz de Loyola, son of the Society’ founder, was among his best captains.	Equivalencia

En este caso, el “se pronominal” modificó el significado del verbo “hallar”: cambió de “encontrar” a “estar”. Ello habilitaba la posibilidad de intercambiar “se hallaba” por un “estaba” (pretérito imperfecto del verbo “estar”) sin alterar el significado original de la oración en el texto fuente. Detectar esta equivalencia permitió traducir este verbo como “was” en la oración meta, evitando así posibles falsos sentidos ante la posibilidad de traducirla como una voz pasiva.

Aunque no se identificó con tanta frecuencia como la voz pasiva, hubo un total de once casos de “se pronominal”. Estos compartían una misma característica: todos cambiaban los matices de sus significados al usarse como verbos pronominales. El proceso que se siguió para estos verbos fue muy directo: primero se consultó al diccionario de la RAE (2022) para verificar si poseían un significado en su forma pronominal y luego se buscó verbos equivalentes en inglés que correspondieran al cambio de matiz en español. Asimismo, los verbos traducidos en inglés debían concordar con el tiempo de su versión en español, que en general era en pasado simple en inglés.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Estos matrimonios ocurrieron realmente, pero correspondían a generaciones distintas y sucesivas: unas cuatro décadas de diferencia mediaban entre uno y otro enlace. Además, se produjeron en ciudades tan distantes como el Cusco y Madrid. La primera boda, a la izquierda de la composición, fue celebrada en la catedral	These were real weddings, but corresponded to different and successive generations: four decades separated one bond from the other. What is more, these took place in distant cities: Cuzco and Madrid. The first wedding (left side of the painting) celebrated the bond between Beatriz Ñusta, imperial Inca princess, and Spanish Captain	Equivalencia

cusqueña en 1572, entre Beatriz Ñusta, princesa imperial incaica, y el capitán español Martín García de Loyola, sobrino nieto del fundador de la Compañía de Jesús.	Martín García de Loyola, great-nephew of the founder of the Society of Jesus, at the Cathedral of Cuzco in 1572.	
---	--	--

Hubo un caso que requirió de consideraciones adicionales. Como se ve en el ejemplo, el verbo en cuestión fue “producir”. Como primera opción, se consultó el significado en pronominal de este verbo en la RAE (2022) y se determinó que la forma pronominal de este verbo equivalía a “explicarse, darse a entender por medio de la palabra”, que correspondería a “explain” o “understand” en inglés. Sin embargo, el uso de cualquiera de esas opciones hubiese producido un sinsentido en la traducción. Por ello, como segunda opción, se recurrió al contexto de la oración. Debido a las referencias que hacía a la distancia entre las ciudades, y tras verificar su significado, se optó por utilizar el phrasal verb “take place”, cuyo significado según el diccionario Collins (2022) equivale al verbo “ocurrir” en español. Esto permitió otorgarle un matiz nuevo a la forma pronominal de “producir” que se ajusta al contexto de la oración.

6.3 ANÁLISIS ESTILÍSTICO-PRAGMÁTICO

En este nivel, se identificaron dos focos de dificultad principales. El primero fue el uso de mayúsculas para títulos y cargos; el segundo, el uso de la raya.

6.3.1 USO DE MAYÚSCULAS PARA TÍTULOS Y CARGOS

Una de las primeras dificultades identificadas a nivel estilístico fue con el uso de mayúsculas en inglés. Debido al enfoque histórico del texto, a los personajes descritos a lo largo de la narración se les atribuían distintos títulos religiosos o de realeza dependiendo de los cargos que ejercían.

Si bien el uso de la mayúscula para títulos, cargos y nombres de dignidad generalmente aparecen en minúscula en español (RAE, 2005), el panorama es distinto en inglés. Según Purdue Writing Lab los títulos y cargos se colocan en mayúscula cuando anteceden el nombre de la persona que los porta —por ejemplo, King George II— y van en minúscula cuando preceden el nombre de la persona o del lugar donde se ejerce el cargo —por ejemplo, tsars of Russia— (Universidad Purdue, s.f.).

Para consultar el uso de mayúsculas para títulos religiosos, se recurrió a la página web WritingExplained.org (2022), sitio que reúne reglas gramaticales y estilísticas de distintos manuales como los de APA o la Universidad de Chicago. Aquí se pudo corroborar que, sobre la base del Manual de Estilo de la Associated Press, los títulos religiosos se rigen bajo las mismas reglas que los títulos de realeza.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Salas fue alcalde ordinario del Cusco y colaborador del primer virrey Blasco Núñez de Vela , en medio de la conflictiva etapa signada por las guerras civiles entre los conquistadores.	Salas was the ordinary Major of Cuzco and collaborator of the first Viceroy Blasco Núñez de Vela amidst the conflictive era marked by civil wars between conquistadors.	Equivalencia

Bajo estas reglas, y como se muestra en el ejemplo del cuadro, palabras como “virrey”, “marqués”, “religioso”, “inca”, entre otras, se colocarían en mayúsculas dependiendo de la palabra a la que antecedan. Es por ello que la traducción de “virrey” adquiere la mayúscula inicial al anteceder el nombre de la persona que porta el título.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Esta contradicción quizá buscaba una armonía cromática entre la vestimenta del capitán y la de su parentela política inca.	This contradiction might have sought a chromatic harmony between the captain's attire and that of his political Inca relatives.	Equivalencia
Tuvo que elegir entre la vida monacal y una boda pactada con el capitán Loyola.	She had to choose between a monastic life or an arranged marriage with Captain Loyola.	Equivalencia

Esto se hace más evidente con el sustantivo y título militar “capitán”. En el primer ejemplo, este término no se traduce con mayúscula inicial debido a que no hay referencia alguna a la persona que porta este título. Sin embargo, este se traduciría con mayúscula inicial párrafos más adelante ya que antecede directamente al apellido del portador.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
--------------	------------	-----------------------------

<p>A su vez, el trasfondo de la mitad «hispana» recrea idealmente la iglesia madrileña donde la hija mestiza del capitán y la ñusta, investida con el título de marquesa de Santiago de Oropesa, contrajo matrimonio con el marqués de Alcañices.</p>	<p>Likewise, the background of the “Spanish” half ideally recreates the Madrilenian church where the mestizo daughter of the captain and the <i>ñusta</i>, vested with the title of Marchioness of Santiago de Oropesa, got married to the Marquess of Alcañices.</p>	<p>Equivalencia</p>
---	---	---------------------

Una excepción a la regla sería el caso de “marqués”. Conforme a lo establecido por Editor’s Manual (2022) los títulos de nobleza que hacen referencia a la realeza o a familias soberanas van con mayúscula inicial. Por este motivo, el uso de mayúscula inicial para “marquesa” y “marqués” sería correcto al traducirlos al inglés.

6.3.2 USO DE LA RAYA

Según detallan López y Minett (2006), la raya es un signo de puntuación con más matices en inglés que en español. En español, este signo se utiliza para encerrar incisos o aclaraciones; en inglés, comparte el mismo uso inicial en español, pero cumple, además, una función enfática, explicativa y de recapitulación.

Cabe resaltar que en español hay otros signos que cumplen la misma función de la raya en inglés: la coma, los dos puntos, el punto y coma, o los puntos suspensivos (López y Minett, 2006: 153). Asimismo, Merriam Webster (2022), señala que el uso de la raya o “em dash” en inglés depende de la preferencia del redactor, ya que cumple la misma función de las comas o los paréntesis, pese a considerarse un signo menos formal que estos.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
<p>Ello, en principio, situaba a los jesuitas en desventaja frente a las antiguas congregaciones monásticas —como dominicos, franciscanos y mercedarios—, que solían disputarse aquella primacía histórica.</p>	<p>At first, this represented a disadvantage for the Jesuits against older monastic congregations —such as Dominicans, Franciscans, and Mercedarians— which used to dispute such historical primacy.</p>	<p>Equivalencia</p>

Como se ve en el ejemplo en el cuadro, hubo oraciones en español que mantuvieron el uso de la raya en el texto meta. Esto se realizó con la finalidad de mantener la función aclarativa

que le dan las rayas a las congregaciones religiosas que aparecen entre las rayas. Considerando el contenido del texto fuente, el énfasis en español es necesario debido a que especifica los nombres de las congregaciones que ponían a los jesuitas en desventaja.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Toda esa dramática historia, marcada primero por la violencia y luego por enlaces de conveniencia política , sería ingeniosamente edulcorada por la ficción pictórica ideada por los jesuitas con un claro sentido providencialista.	That whole dramatic history — initially marked by violence; then, by political expediency bonds — would be ingeniously sugar-coated by the pictorial fiction conceived by the Jesuits with clear providentialist significance.	Equivalencia

Hubo casos donde se consideró necesario otorgarles un énfasis adicional a los incisos. En el caso de esta oración, el inciso que aparece subordinado entre comas se tradujo utilizando rayas. Esto se debió a la relevancia de los datos contenidos en el inciso, ya que el par de características allí denotadas describen el contexto de la pintura. Ello fue lo que motivó a colocarlo entre rayas.

Texto fuente	Texto meta	Procedimiento de traducción
Esta postura quizá derive de copiar la mano de doña Usenda sosteniendo el pañuelo — en este caso inexistente —, actitud que, con el paso del tiempo, se convertiría en una suerte de «canon icónico» para muchas otras representaciones coloniales de coyas y ñustas.	This posture might derive from copying the hand of Mrs. Usenda holding a handkerchief, which is non-existent in this case . Over time, this attitude would turn into a sort of “iconic canon” for many other colonial representations of coyas and ñustas.	Equivalencia

En este caso, sin embargo, se dio una situación opuesta. El texto fuente buscó resaltar una característica que aparece en la pintura: la postura de la mano de uno de los personajes importantes que aparecen en este. Sin embargo, reiteradas lecturas al texto meta permitieron identificar que el dato no era tan relevante para la narrativa del texto fuente. Sin embargo, se consideró que aún era posible mantener este énfasis en el texto meta. Asimismo, la extensión

de la oración fuente presentó la posibilidad de dividirla en componentes más cortos para facilitar su lectura en el texto meta.

Con ello en mente, el punto de división fue exactamente al final del inciso entre rayas. Para mantener el énfasis en la información del inciso, se optó por reemplazar la primera raya por un punto y coma seguido del pronombre “which”, cuya función de conjunción permite la anteposición de signos de puntuación subordinantes como las comas. Este recurso estilístico permitió mantener el inciso sin relegarlo a aparecer entre comas (que subordinan más que enfatizar) en el texto meta.

7 CONCLUSIONES

El presente Trabajo de Fin de Curso se propuso realizar un análisis multinivel de la traducción de las primeras 4794 palabras del artículo *Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado*. Aquí se identificaron dificultades a nivel léxico-semántico, morfosintáctico y estilístico-pragmático. Para estos focos de dificultad, las técnicas que más se utilizaron fueron: equivalencia, calco más expansión y traducción literal a nivel léxico semántico; compensación más modulación o transposición, y equivalencia a nivel morfosintáctico; y equivalencia con grandes consideraciones contextuales a nivel estilístico-pragmático.

Debido a la complejidad del texto fuente, se pudo demostrar que las soluciones aplicadas requieren de una vasta cantidad de consultas y verificaciones para llegar al equivalente adecuado para el texto. Asimismo, las técnicas para solucionar las dificultades estilístico-pragmáticas supusieron un grado adicional de análisis. Esto se debe a que las soluciones requirieron de una comprensión adecuada del texto fuente para determinar cuándo utilizar los recursos lingüísticos en el caso de las rayas.

Asimismo, hubo algunas limitaciones en relación al desarrollo del presente trabajo. Una de las primeras limitaciones fue la consulta de antecedentes: solo hubo cinco fuentes disponibles que abarcaban la traducción de textos museísticos. Además, el análisis se podría haber enriquecido aún más si se abarcaban otros artículos del boletín. Ello, sin embargo, se vio limitado por la cantidad máxima de palabras y por la búsqueda de consistencia temática en el texto fuente.

Finalmente, se espera que el presente TFC sea un punto de partida para futuros trabajos que planteen utilizar textos museísticos o artículos de revistas, o boletines, especializados. Asimismo, se espera que el trabajo permita resaltar la importancia del traductor en la especialidad de museología y cultura, así como en sus distintas publicaciones en artículos de revistas, o boletines especializados.

Como se resaltó en la introducción, los textos museísticos o de carácter cultural aportan mucho al país. No solo resaltan su atractivo cultural, sino que atraen a los lectores meta y los incentivan a visitar el país. He ahí que destaca la importancia de la labor del traductor al permitir que lectores extranjeros accedan a esta información, activando su curiosidad por el

tema y fomentándolos a visitar a los distintos los atractivos diversos atractivos turísticos o exhibiciones descritos en los textos, para que experimenten la cultura en primera persona.

8 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abella, A. (2015). *La traducción de culturemas de tipo religioso islámico: análisis descriptivo de las técnicas empleadas en cinco traducciones de El Ladrón y Los Perros* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Jaume I]. Repositori Universitat Jaume I http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/145945/TFM_2015_AbellaVillarA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Alarcón, M. (2021). *Traducción museística: análisis práctico de los contrastes y dificultades mediante la traducción del catálogo de Joaquín Agrasot* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Académico de la Universidad de Alicante https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/115858/1/Traduccion_museistica_analisis_practico_de_Alarcon_Hernandez_Maria_De_La_Paz.pdf

American Psychological Association. (Setiembre 2019). *APA Style. Title Case Capitalization*. <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/capitalization/title-case>

Astuhumán, C. (2011). The concept of Inca province at Tawantinsuyu. *Indina*, 28, 79-107. <https://www.redalyc.org/pdf/2470/247022796005.pdf>

Baillargeon, D. (2013). *Marriage or a Multiplicity of Meanings? The Dextrarum Iunctio on Roman and Early Christian Funerary Monuments* [Tesis de Maestría no publicada, Universidad de Calagary]. PRISM: University of Calagary's Digital Repository. https://prism.ucalgary.ca/bitstream/handle/11023/869/ucalgary_2013_Baillargeon_Danielle.pdf;jsessionid=8F24E729856A60D93E519996AE8462EA?sequence=2

Beaule, C. (2018). Indigenous clothing changes in the Andean highlands under Spanish colonialism. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 59, 7-26. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432018005001301>

Bernard, C. (2009). Inca Garcilaso and His Era. *Chasqui: Peruvian Mail*, 7 (14), 2-7. <http://www.rree.gob.pe/politicaexterior/Documents/Chasqui14In.pdf>

Cerrón, R. (2016). Escribas semiletrados o iniciadores del castellano bilingüe andino: el caso del copista de Cristóbal de Molina. *Lexis*, 40 (2), 221-242. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000200001

- Christensen, A. (2016). *An Intercultural Communication Perspective of Back-translation: The Impact of Cultural Hybridity and Border Crossing* [Tesis de Maestría, Aalborg University]. <https://projekter.aau.dk/projekter/files/234154183/THESIS.pdf>
- Dallas Museum of Art. (2017). *Inca (Inka)*. <https://collections.dma.org/essay/b7Mrm6y5>
- De la Cruz, M. (2004). Traducción inversa: Una realidad. *TRANS*, 8, 53-60. http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_8/t8_53-60_MDeLaCruz.pdf
- De La Encarnación, I. (2017). *Análisis de los culturemas en la traducción de Manolito Gafotas al inglés* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Académico de la Universidad de Alicante https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/93331/1/Analisis_de_los_culturemas_en_la_tradu_De_La_Encarnacion_Boronat_Maria_Irene.pdf
- García, N. (2020). *Problemas culturales y técnicas de traducción empleadas en la localización de THE WITCHER III: WILD HUNT* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Académico de la Universidad de Alicante https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/107660/1/Problemas_culturales_y_tecnicas_de_traducion_empleada_Garcia_Peinado_Noelia.pdf
- Ginés, M. (2020). *La traducción museística como proceso de transmisión de la cultura: un estudio del Museo de Historia de Madrid* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Pontificia Comillas]. Repositorio Institucional de la Universidad Pontificia Comillas <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/41669/TFG-%20Gines%20Castillo%2C%20Maria%20Elena.pdf?sequence=1&isAllowed=n>
- González, C. (2020). *La traducción de los elementos culturales específicos en la subtitulación al español de la serie That '70s Show* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Académico de la Universidad de Alicante https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/108978/1/La_traducion_de_los_elementos_culturales_espec_Gonzalez_Monteagudo_Cristina.pdf
- Gose, P. (2016). Mountains, Kurakas and Mummies: Transformations in Indigenous Andean Sovereignty. *Población & Sociedad*, 23 (2), 9-34. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-85622016000200002&lng=es&nrm=iso

HarperCollins. (2022). Take Place. En el *Collins COBUILD Advanced English Dictionary*.
<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/take-place>

History.com Editors. (2010). *Jesuit order established*. *History*.
<https://www.history.com/this-day-in-history/jesuit-order-established>

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Ediciones Cátedra.

https://www.academia.edu/44576248/Amparo_Hurtado_Albir_Traducci%C3%B3n_y_Traductologia

Instituto de Altos Estudios en Traducción [IAET] (2018). ¿Cuál es la demanda de traducción inversa en el Perú? *Entrevistas IAET*, 1 (1), 1-2.

https://drive.google.com/file/d/1fTTIZW5mwIv4Hg0J2joJ8_Xs8xxiq-pF/view?fbclid=IwAR1X6_LOt9TS3XOLGPXiW-0TdnmiJu_vtF3SBsDV4GB7HiiIypgmtSqiCWk

Jesuits.org. (2022). *About Us*. <https://www.jesuits.org/about-us/the-jesuits/>

Krevald, L. (2020). *Traducción al español de textos museísticos estonios* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Tartu]
https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/69667/Krevald_ma_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=

Liao, M-H. (2018). Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies. *The Journal of Specialized Translation*, 29, 45-62.
https://pure.hw.ac.uk/ws/files/16069895/29_Liao_Formatted.pdf

López, J., & Minnet, J. (2006). *Manual de traducción inglés-castellano*. Editorial Gedisa.

López, L., & Jung, I. (Comps.) (1998). *Sobre las huellas de la voz. Sociolingüística de la oralidad y la escritura en su relación con la educación*. Ediciones Morata SL.
https://books.google.com.pe/books?id=CfgleJyWjkcC&pg=PA99&lpg=PA99&dq=pax+toledana+qu%C3%A9+es&source=bl&ots=c6xVwsSUXS&sig=ACfU3U077uhPn8rOfWFmD7_mK6wl5l3Eig&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjn6quB-ez3AhWKBbkGHUqqBvcQ6AF6BAgZEAM#v=onepage&q=pax%20toledana%20qu%C3%A9%20es&f=false

Luque, L. (2009). Los culturemas ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, 11, 93-120. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3229381#:~:text=Los%20culturemas%20%20C2%BFunidades%20ling%C3%BC%3%ADsticas%2C%20ideol%C3%B3gicas%20o%20culturales%3F&text=La%20noci%C3%B3n%20de%20culturema%20es,s%C3%ADmbolo%2C%20palabra%20cultural%2C%20etc>

Martínez, C. (2015). *La traducción de los referentes culturales. El caso de Ocho apellidos vascos* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Jaume I]. Repositori Universitat Jaume I http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/135465/TFG_Mart%C3%adnez_Ortu%C3%b1o_Cristina.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mallor, E., González-Galarza, M., & Fayos, T. (2013). ¿Qué es y cómo se mide el Turismo Cultural? Un estudio longitudinal con series temporales para el caso Español. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 11 (2), 269-284. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2013.11.017>

Martínez, M. (2013). *Aproximaciones críticas a la traducción periodística a la luz del giro cultural* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Salamanca]. Repositorio Documental GREDOS de la Universidad de Salamanca https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123459/TFG_martinez_canal.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Medina, C. (2018). *La traducción de referentes culturales e intertextualidad en Sandman: Estación de nieblas* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Jaume I]. Repositori Universitat Jaume I http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/176844/TFG_2018_MedinaColomer_Clara.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mellado, M. (2018). Referencias al matrimonio morganático en algunas de las versiones pictóricas de Matrimonio de don Martín de Loyola con Ñusta Beatriz Clara Coya. *Anales de Historia del Arte*, 28, 339-360. <https://doi.org/10.5209/ANHA.61619>

Merriam-Webster. (2022). *A Guide to Em Dashes, En Dashes, and Hyphens*. <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/em-dash-en-dash-how-to-use>

Millones, L. (1979). Religion and Power in the Andes: Idolatrous Curacas of the Central Sierra. *Ethnohistory*, 26 (3), 243-263. <https://doi.org/10.2307/481561>

Obolenskaya, J. (2003). La adecuación y la equivalencia en la traducción: ¿la cuestión de terminología o la oposición conceptual? En M. Vega (Coord.), *Una mirada al taller de San Jerónimo. Bibliografías, técnicas y reflexiones en torno a la traducción* (pp. 115-124). Universidad Complutense de Madrid. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/mirada/12_obolenskaya.pdf

Pavlovic, N. (2007). *Directionality in Collaborative Translation Processes* [Tesis Doctoral, Universitat Rovira i Virgili]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8770/THESIS.pdf?seque>

Pederna, R. (2020). *Direccionalidad en la traducción: Análisis del debate que rodea la práctica de la traducción L2* [Proyecto de Titulación, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso]. Sistema de Biblioteca PUCV http://opac.pucv.cl/pucv_txt/txt-0000/UCB0479_01.pdf

Pérez, L. (2017). *La traducción inversa en la formación universitaria de los traductores de España*. Tonos Digital, I (32), 1-30. https://www.researchgate.net/publication/312159803_La_traducion_inversa_en_la_formacion_universitaria_de_los_traductores_en_Espana

Petrescu, O. (2016). La traducción de culturemas (Discurso al margen de la traducción de la novela de Guillermo Arriaga). *Valenciana*, 8, 139-172. <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/218>

Pina, P. (2017). *Elementos culturales en la serie televisiva “Dos chicas sin blanca”*: Análisis traductológico [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Académico de la Universidad de Alicante https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/67671/1/Elementos_culturales_en_la_serie_televisiva_Dos_chicas_si_PINA_ASENSI_PABLO.pdf

Purdue University. (2022). *A Little Help with Capitals*. *Purdue Online Writing Lab*. https://owl.purdue.edu/owl/general_writing/mechanics/help_with_capitals.html

Pym, A. (Ed). (2011). *Translation Research Projects 3*. Intercultural Studies Group. https://www.intercultural.urv.cat/media/upload/domain_317/arxiu/TP3/isgbook3_web.pdf

Real Academia Española. (2022). Hallar. En el *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de mayo, 2022, en <https://dle.rae.es/hallar?m=form>

Real Academia Española. (2022). Producir. En el *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de mayo, 2022, en <https://dle.rae.es/producir?m=form>

Real Academia Española. (2015). Mayúsculas. En el *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Recuperado el 25 de mayo, 2022, en <https://www.rae.es/dpd/may%C3%BAsculas>

Real Academia Española. (2015). Pronombres personales átonos. En el *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Recuperado el 25 de mayo, 2022, en <https://www.rae.es/dpd/pronombres%20personales%20%C3%A1tonos>

Real Academia Española. (2015). Se. En el *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Recuperado el 17 de mayo, 2022, en <https://www.rae.es/dpd/se>

Revuelta, L. (2017). *Estrategias de domesticación y extranjerización en la traducción literaria. Análisis comparativo de dos traducciones al castellano de la novela británica Arabella (1949) de Georgette Heyer* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Pontificia Comillas]. Repositorio Institucional de la Universidad Pontificia Comillas <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/21569/TFG001518.pdf?sequence>

Rodríguez, P. (2019). *Accesibilidad en el Museo del Vino de Valdepeñas: Guion para una descripción verbal en directo* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional de la Universidad de Granada https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/56069/TFGfinal_PaulaCRodriguez.pdf?sequence=1

Santana, A. (2003). *Turismo cultural, culturas turísticas*. Horizontes Antropológicos, 9 (20), 31-57. <https://www.scielo.br/j/ha/a/bPNDRqnv5mDzhQy54zVDbvF/?format=pdf&lang=es>

Seller, I. (2019). *Estrategias de traducción de elementos culturales específicos opacos en el doblaje al español de la serie Gossip Girl* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Académico de la Universidad de Alicante https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/97647/1/ESTRATEGIAS_DE_TRADUCCION_DE_ELEMENTOS_CULTURALES_ESPEC Seller Domenech Ines.pdf

Sonaglio, C. (2016). *Translation of museum narratives: linguistic and cultural interpretation of museum bilingual texts*. [Tesis Doctoral] https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/63556/1/MPhil_Thesis_1,2,3,4,5.pdf

Soto, J. (2013). La traducción del culturemas en el ámbito del patrimonio cultural: Análisis de folletos turísticos de la región de Murcia. *Tonos Digital*, 24, 1-26 https://www.researchgate.net/publication/321998031_LA_TRADUCCION_DE_CULTUR_EMAS_EN_EL_AMBITO_DEL_PATRIMONIO_CULTURAL_ANALISIS_DE_FOLLETOS_TURISTICOS_DE_LA_REGION_DE_MURCIA

Spalding, K. (1973). Kurakas and Commerce: A Chapter in the Evolution of Andean Society. *The Hispanic American Historical Review*, 53 (4), 581-599. <https://doi.org/10.2307/2511901>

Trusler, T. (27 de agosto de 2014). *However: 7 Positions and 2 Uses*. *Ellie*. <https://ellii.com/blog/however-7-sentence-positions-2-uses>

The Editor's Manual. (2022). *Are Queen, King, Prince, Duke, and Other Royal Titles Capitalized? Editor's Manual*. <https://editorsmanual.com/articles/royal-titles-capitalization/#:~:text=For%20example%2C%20on%20the%20official,such%20words%20are%20generally%20lowercased>

The Punctuation Guide. (2022). *Titles of Works*. <https://www.thepunctuationguide.com/titles-of-works.html>

Organización Mundial del Turismo [OMT]. (2019). *Definiciones de Turismo de la OMT*. OMT. <https://doi.org/10.18111/9789284420858>

UNESCO. (2019). *Salt Mines of Maras*. <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6412/>

Venuti, L. (Ed.). (2000). *The Translation Studies Reader*. Routledge. https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf

WritingExplained.org. (2022). *AP Style Religious Titles*. *Writing Explained*. <https://writingexplained.org/ap-style/ap-style-religious-titles>

Wuffarden, L. (2019). Las bodas del capitán y la ñusta. Una reinención utópica del pasado andino. *Chasqui: El Correo del Perú*, 17 (35), 2-5. https://issuu.com/ccincag/docs/chasqui_35

Xiang, Y. (2011). Dynamic Equivalence: Features and Merits. *Theory and Practice in Language Studies*, 1 (9), 1253-1255. [doi:10.4304/tpls.1.9.1253-1255](https://doi.org/10.4304/tpls.1.9.1253-1255)

9 ANEXOS

9.1 TEXTO FUENTE

LAS BODAS DEL CAPITÁN Y LA ÑUSTA. UNA REINVENCIÓN UTÓPICA DEL PASADO ANDINO

*Luis Eduardo Wuffarden**

En una de las salas del Museo del Prado, que reúne a varios importantes maestros españoles del barroco, entre el 18 de febrero y el 28 de abril del presente año se exhibió, como obra invitada, *Las bodas de la ñusta incaica con el capitán conquistador*, de la colección del Museo Pedro de Osma.

Se trata de una pintura anónima cusqueña que nos habla, curiosamente, de un Madrid imaginado desde los Andes en el siglo XVII. Por cierto, su peculiar estética marca un sugerente diálogo con el arte europeo de corte que le sirve de entorno temporal. Y, al mismo tiempo, su tónica narrativa evidencia las formas en que la pintura virreinal actuaba con frecuencia como eficaz herramienta de negociación política. Esa circunstancia se vería potenciada en el Cusco, antigua capital del imperio de los incas refundada por los conquistadores españoles. Entre las órdenes religiosas, la Compañía de Jesús comprendió mejor que ninguna otra el poder ejercido por las imágenes sobre un tejido social bastante complejo, que comprendía a vencedores y vencidos. Así, el ascendiente de los jesuitas sobre las élites española e indígena de la región determinó un conjunto de iniciativas iconográficas que encontraron un punto culminante en *Las bodas de ñusta con el capitán conquistador*. A simple vista, el tono propagandístico de esta escena exalta el protagonismo histórico de la Compañía de Jesús en el surgimiento del «reino» del Perú como parte del imperio católico de los Habsburgo; sin embargo, la sutileza de sus contenidos, así como sus implicancias precisas, no son tan evidentes a ojos del espectador contemporáneo.

En ese sentido, conviene referirse antes a las circunstancias históricas que rodearon el establecimiento de la Compañía de Jesús en el país. Por tratarse de una orden nueva, sus miembros no habían tenido participación directa en el proceso de conquista. Ello, en principio, situaba a los jesuitas en desventaja frente a las antiguas congregaciones monásticas —como dominicos, franciscanos y mercedarios—, que solían disputarse aquella primacía histórica. En cambio, el arribo de los primeros misioneros de la Compañía, en 1568, vino a coincidir con un periodo crucial para la historia peruana. En efecto, durante los años

siguientes lograría definirse por fin la organización política, social y religiosa del joven virreinato, sacudido por las guerras civiles y por la tenaz resistencia incaica. Se acababa de instalar el gobierno de Francisco de Toledo, amigo de la Compañía y promotor de su llegada al Perú, antes incluso de establecerse en México. En paralelo, la sólida obra legisladora del virrey Toledo dejaría sentadas en poco tiempo las bases administrativas del Estado colonial. Ello implicaba terminar con el Estado inca sobreviviente en el reducto de Vilcabamba, que mantenía en jaque a las autoridades españolas. Después de varias negociaciones infructuosas, a principios de 1571 Toledo declaró la guerra al inca rebelde Túpac Amaru y dio la orden de capturarlo. Entre sus mejores capitanes se hallaba Martín García Oñaz de Loyola, hijo de un hermano del fundador de la Compañía. Loyola condujo preso a Túpac Amaru y lo entregó al cadalso el 17 de agosto de 1572. Poco antes, un religioso jesuita, el padre Alonso de Barzana, convirtió y confesó al inca rebelde. Este fue ejecutado en la plaza del Cusco pese a la oposición del propio Barzana así como de muchos otros religiosos y vecinos que pedían clemencia a la autoridad.

Tras la ejecución, hubo duras represalias contra la alta nobleza indígena y se entregaron premios a los militares vencedores. Fue entonces cuando Beatriz Ñusta, hija del inca Sayri Túpac y sobrina de Túpac Amaru —quien había muerto muy joven y sin descendencia— se vio obligada a casarse con Martín García de Loyola. Doña Beatriz fue obligada a recluirse en el monasterio de Santa Clara. Tuvo que elegir entre la vida monacal y una boda pactada con el capitán Loyola. Ella aportaría como dote la rica encomienda del valle de Urubamba; pero, sobre todo, los legítimos derechos de sucesión incaica, que recaían en ella de acuerdo a las normas hereditarias hispánicas. En 1591, el capitán Loyola fue designado gobernador de Chile. Moriría allí siete años después, a manos de indígenas araucanos sublevados. Su viuda y su hija Ana María se trasladaron después a España, donde permanecieron rodeadas de honores. Era un exilio impuesto, pues la Corona española percibía un potencial peligro en tal descendencia, cuya legitimidad no dejaría de reconocer. Ese desarraigo se consolidó a través de un segundo enlace político entre la hija mestiza, Ana María Lorenza Coya de Loyola, con otro personaje de la alta nobleza hispánica. En 1614, Felipe III invistió a la heredera incaica con el título de marquesa de Santiago de Oropesa. A la postre, su descendencia terminaría incorporada a la alta nobleza hispana. Toda esa dramática historia, marcada primero por la violencia y luego por enlaces de conveniencia política, sería ingeniosamente edulcorada por la ficción pictórica ideada por los jesuitas con un claro sentido providencialista.

Veamos, en primer lugar, qué narra el lienzo y de qué manera busca condensar simbólicamente el primer siglo de la Compañía en el Perú. Mediante una gestualidad inspirada por la retórica ceremonial de las cortes barrocas, esta pintura escenifica dos bodas aristocráticas. Estos matrimonios ocurrieron realmente, pero correspondían a generaciones distintas y sucesivas: unas cuatro décadas de diferencia mediaban entre uno y otro enlace. Además, se produjeron en ciudades tan distantes como el Cusco y Madrid. La primera boda, a la izquierda de la composición, fue celebrada en la catedral cusqueña en 1572, entre Beatriz Ñusta, princesa imperial incaica, y el capitán español Martín García de Loyola, sobrino nieto del fundador de la Compañía de Jesús. El segundo matrimonio, a la derecha, ocurrió en 1611, quizá en la primera iglesia del Colegio Imperial de Madrid. Unió a la hija de ambos, Ana María Lorenza Coya de Loyola, con Juan Henríquez de Borja, descendiente directo de San Francisco de Borja, duque de Gandía. De ahí que los santos patriarcas de la orden se sitúen al centro mismo de la composición, en señal de que su autoridad espiritual avalaba dichas nupcias.

En ambos casos se reitera el gesto ritual de la *dextrarum iunctio*, esto es, la unión de las manos derechas de los contrayentes para sellar el pacto matrimonial. Era un patrón ceremonial heredado de la tradición romana y adoptado por la casa de Austria, como se aprecia en la profusa iconografía sobre bodas reales de los Habsburgo durante los siglos XVI y XVII. En el caso del capitán y la ñusta, la diferencia del color de la piel entre uno y otro es remarcado, para subrayar que se trata de una boda entre dos naciones distintas. Esa diferencia desaparece en el matrimonio segundo, para sugerir la incorporación plena de su descendencia dentro de la nobleza europea. En la segunda boda, los contrayentes no juntan sus manos en el primer plano, como lo hacen la ñusta y el capitán, sino en el segundo, donde la boda se presenta como una escena narrativa simultánea.

En ese segundo plano se pueden distinguir dos campos netamente diferenciados en mitades exactas. A la izquierda, el trasfondo es la ciudad del Cusco y, por extensión, el reino del Perú, mientras que el lado derecho evoca la corte de Madrid, y por tanto simboliza, a su vez, el mundo hispano y europeo. En la primera parte se ve a los miembros de la familia real incaica sentados sobre un suntuoso estrado cubierto por ricos tapices. Aparecen cercanos al espectador, luciendo sus galas y armas prehispánicas de oro macizo. Tanto Túpac Amaru, el tío ejecutado, como los padres de la novia, Sayri Túpac y Cusi Huarca —los dos primeros ya muertos al momento de los hechos— asisten al convite de la boda, rodeados por pajes y

militares, y su imposible presencia parece convalidar la ceremonia. Al fondo se erige una versión imaginaria de la primera iglesia mayor cusqueña, cuya traza rectilínea y facetada sugiere un templo incaico convertido en iglesia cristiana. Sobre la puerta de entrada se han pintado las armas del Tahuantinsuyo, de acuerdo con los conceptos heráldicos europeos. A su vez, el trasfondo de la mitad «hispana» recrea idealmente la iglesia madrileña donde la hija mestiza del capitán y la ñusta, investida con el título de marquesa de Santiago de Oropesa, contrajo matrimonio con el marqués de Alcañices. Su puerta en forma de arco y las columnas marmóreas de la portada que la flanquean asumen un aire clasicista en sentido genérico, y se contraponen a la angulosa severidad de la arquitectura inca. En el eje central se abre al fondo un espacio en lejanía, donde es posible divisar un océano en calma —vínculo entre ambos mundos—, y detrás se vislumbra el perfil de una urbe europea: con toda probabilidad, una alusión a Roma, centro del cristianismo y sede matriz de la Compañía. En la parte más alta, el cielo es iluminado por un sol de justicia, en el que resplandecen las siglas IHS y el corazón con tres clavos, distintivos de la Compañía de Jesús, irradiando la escena como si se tratara del momento culminante de un auto sacramental.

Todo contribuye a generar la idea de una artificiosa puesta en escena delante de un vasto telón escenográfico. A ello se suma el escaso rigor puesto en la reconstrucción histórica, incluso en las vestimentas de los personajes. Los trajes, en efecto, mezclan de modo arbitrario prendas y accesorios de tiempos diversos, sin ningún apego a la cronología. Así, por ejemplo, el capitán Loyola viste a la usanza cortesana del reinado de Carlos II, mientras su yerno luce un atuendo, en el que —contradictoriamente— predominan elementos propios de una moda anterior, correspondiente en general al reinado de Felipe II. A su vez, los trajes incaicos son recreados fantasiosamente en clave barroca. El atavío nupcial de la ñusta Beatriz, adornado con franjas de símbolos heráldicos incas o tocapus, no corresponde a la auténtica estrechez de la túnica o acso indígena. Adopta, en cambio, el vuelo acampanado de la saya de corte española como otro elemento que sirve, una vez más, para introducir subliminalmente el concepto de equivalencia o paridad entre lo hispano y lo indígena.

Una cartela elíptica sostenida por un paje indígena nos narra la historia y sus personajes. También consta su fecha de ejecución, 1718. Es importante precisar que la composición de esta pintura reitera, con variantes significativas, un prestigioso lienzo prototipo ideado por los jesuitas para su iglesia del Cusco durante el último cuarto del siglo XVII. Aquella obra fue colocada en el sotacoro del templo, donde aún permanece, por ser este un lugar

frecuentado por la feligresía indígena. Se trata de la pieza culminante de una serie de iniciativas iconográficas promovidas por la Compañía para asociarse, de manera explícita, con el poder imperial incaico. Ya en 1610, durante las celebraciones solemnes por la beatificación de Ignacio de Loyola, sacaron en andas una imagen escultórica del niño Jesús ataviado como inca, que llevaba las insignias del poder prehispánico. Era el famoso Niño Jesús de Huanca, titular de una cofradía indígena, que encarnaba así la legitimidad política incaica ejerciendo su papel simultáneo de advocación titular de la orden. Al llegar el obispo Manuel de Mollinedo, en 1673, proscribió esta costumbre jesuítica buscando, en cambio, identificar al Niño Jesús con el monarca de la Casa de Austria. De acuerdo con las disposiciones dadas durante su visita pastoral de 1687, Mollinedo ordenaba de modo tajante que a las imágenes del Niño inca veneradas en las doctrinas indígenas de Andahuaylillas, San Jerónimo y Caycay, se les quitase la mascapaycha o insignia imperial inca, y que esta fuera reemplazada por los rayos o la corona imperial.

Por haber sido párroco en la Almudena de Madrid, Mollinedo estaba familiarizado con las fórmulas del arte cortesano en tiempos de Felipe IV y luego bajo la regencia de Mariana de Austria. Al trasladarse a su sede americana, conseguiría impulsar una intensa política visual centrada en la casa de Austria, enfatizando su papel como brazo armado de la fe, a la vez que exaltaba su propia figura como autoridad eclesiástica local. En una de sus primeras iniciativas artísticas, la serie de lienzos narrativos del Corpus Christi, la figura casi infantil de Carlos II encarna por primera vez el grupo escultórico de la Defensa de la Eucaristía contra los infieles. En otra escena, el Niño Jesús de Huanca preside un altar efímero delante de la iglesia de la Compañía, investido con atavíos e insignias reales europeos. Aunque los jesuitas no participan directamente en el cortejo, aparecen aquí en diálogo con la feligresía nativa y orgullosos de su nueva iglesia que se erguía en la plaza mayor cusqueña desde 1668. La acentuada verticalidad del edificio parecía desafiar a la mole de la catedral, cuyo cabildo no pudo frenar la culminación de un templo que iniciaría al emergente barroco regional, estratégicamente erigido sobre los cimientos del Amarucancha, palacio del inca Huayna Cápac.

Poco después de consagrar su nueva iglesia, los jesuitas del Cusco acometían su más ambiciosa empresa artística al idear una composición que reunía las bodas de la ñusta y de su hija. En más de un sentido, no es exagerado suponer que esta pintura prototipo encerrase una ingeniosa respuesta corporativa frente a las elocuentes invenciones iconográficas

patrocinadas por el prelado madrileño. A diferencia del tono testimonial y contemporáneo que recorre la serie del Corpus, los jesuitas optarían por un camino enteramente distinto. Si las pinturas procesionales de Mollinedo mostraban a los curacas incas desfilando delante de la ciudad barroca, a manera de un gran retrato de grupo situado en un estricto presente, las bodas jesuíticas remitían más bien a un tiempo tan ideal como irreal. Evocaba la instauración de la «pax toledana», en abierta contradicción con la dura realidad histórica. Así, se buscaba evidenciar el carácter providencial de la presencia jesuítica en el país. Su emblema, encarnado aquí en un Cristo abstracto y solar, venía a sustituir el culto «idolátrico» de los incas, anunciando de ese modo el amanecer de una nueva era de concordia política.

Por ello mismo, no deja de parecer llamativa la ausencia de cualquier referencia explícita a la monarquía española. Aunque al derrotar a Túpac Amaru el capitán Loyola actuaba en nombre del rey Felipe II, la pintura privilegia su condición de familiar cercano del fundador de la orden y a la vez consorte de la ñusta Beatriz, llamada aquí «princesa del Perú». El poder imperial incaico sí se ve claramente simbolizado por esa mención y por el llauto y la mascapaycha que, junto a otras insignias del poder prehispánico, ostentan los incas difuntos. Quizá tampoco sea casual que, en la figura de San Francisco de Borja, cuyo atributo clásico es el cráneo coronado de Isabel de Portugal, se haya omitido precisamente ese crucial detalle.

Queda clara la intención de presentar a Loyolas y Borjas como depositarios de la antigua monarquía de los cuatro suyos. Se apela para ello a una interpretación literal del derecho de sangre, lo que reforzaba la autoridad espiritual de los jesuitas como portadores del mensaje cristiano frente a las élites española e indígena. En consecuencia, más que su incorporación al vasto imperio de la casa de Austria, la pintura señala el ingreso del Perú a un ámbito aún mayor: el de una cristiandad centrada en Roma, bajo la tutela espiritual de la Compañía, cuya visión de la expansión del Evangelio por todos los confines del mundo iba acompañada siempre por una profunda e ingeniosa comprensión de las tradiciones y realidades locales.

Se explica así que el cuadro de las bodas asuma una decidida empatía con las manifestaciones del «renacimiento inca», enarbolado en ese momento por los curacas del Cusco y el sur andino. Por medio de trajes, retratos, representaciones teatrales o piezas decorativas de evocación incaica, estos «príncipes vasallos» —de acuerdo con la expresión acuñada por John Rowe— buscaban redefinir su identidad étnica en el contexto colonial. Al evocar el pasado imperial incaico, reclamaban para sí el estatus de privilegio concedido por la temprana legislación indiana. En composiciones como esta, los jesuitas supieron

capitalizar aquellas pretensiones y conjugarlas con su propia agenda política y misional. Como se sabe, los jesuitas tenían a su cargo desde 1600 el denominado colegio de caciques de San Borja, y por ese medio llegarían a ejercer sobre la élite indígena una tutela espiritual casi exclusiva, separando a los hijos de sus padres para evitar cualquier posibilidad de retorno a los cultos prehispánicos.

No sería del todo aventurado especular que el anónimo autor del lienzo-prototipo bien pudo ser un indígena formado en el colegio jesuita. Es decir, uno de aquellos nobles segundones o empobrecidos que vieron en el ejercicio de la pintura un medio para alcanzar el estatus de hidalguía que sus escasos recursos no le permitían. El contenido incaísta de la pieza mueve a pensar que los comitentes de la obra designaran a un artista nativo, noble por añadidura, por considerarse entonces los más indicados para acometer este tipo de encargos. Sea como fuere, su estilo se afilia ya a una modalidad emergente dentro de la pintura andina. Si bien los jesuitas comisionaron a un pintor como Basilio de Santa Cruz Pumacallao —también indígena, pero de orientación marcadamente europeísta— para realizar las monumentales copias de Rubens que adornan el presbiterio del templo, al encargar las bodas de la ñusta optaron por un representante de la nueva tendencia. Aunque su nombre permanece en el misterio, su manera pictórica se aproxima a la de maestros de su generación como Francisco Chihuantito, otro noble indígena que firmaba en 1693 la Virgen de Monserrat, advocación titular de la parroquia de Chinchero, en la periferia cusqueña. Se evidencia aquí una similar concepción simplificada del espacio, así como un sentido decorativo afín, patente sobre todo en el tratamiento de los ropajes de los ángeles, además de introducir tempranamente el gusto por las aplicaciones sobredoradas.

Tampoco se conocen los nombres de los jesuitas que, sin duda, idearon la composición del lienzo de las bodas. Salvo, desde luego, que debieron ser conocedores de la tradición oral y de las crónicas escritas por miembros de la orden. Para dar forma a la historia narrada y dotarla de verosimilitud, debieron apelar a diversas fuentes, convenientemente seleccionadas cuando no abiertamente manipuladas. Entre esas fuentes habría que mencionar los árboles genealógicos de los patriarcas de la orden, ambos pertenecientes a familias nobles de la península. A veces, los grados de parentesco aparecen alterados, quizá para tornarlos más cercanos. Por ejemplo, el capitán Martín García de Loyola figura como hijo de un hermano del santo, cuando era en realidad su sobrino nieto. A su vez, Juan de Borja figura como nieto y algunos autores modernos lo señalan como biznieto. En realidad, debido a la arraigada

endogamia nobiliaria, el personaje era hijo de un hijo de Borja casado con su sobrina, a su vez nieta del santo. Por ello, don Juan Henríquez era nieto y simultáneamente biznieto del jerarca jesuita, según se mire a la línea paterna o materna. A ello habría que sumar el uso arbitrario de los apellidos, propio de la época, e incluso de los nombres de pila. Así, la novia de la segunda boda figura unas veces como Ana María y otras como Lorenza Coya de Loyola, sin olvidar que los nombres de los incas han sido cristianizados para señalar su conversión a la nueva fe: se mencionan aquí como Diego Sayri Túpac y Felipe Túpac Amaru.

No menores incongruencias temporales se detectan en los trajes, cuya elección se ajustaba a los propósitos ideológicos del cuadro, como hemos visto. Así, por ejemplo, el atuendo del capitán García de Loyola adopta la moda cortesana del reinado de Carlos II, mientras que los trajes de su hija y su yerno se sitúan en época anterior. Esta contradicción quizá buscaba una armonía cromática entre la vestimenta del capitán y la de su parentela política inca, pero quizá también intentaba dotarlo de la cercanía propia de un personaje contemporáneo. En cambio, la vestimenta de su yerno peninsular Juan de Borja —a quien no llegaría a conocer— se ve anclada al tópico local de lo español «puro». Tal estereotipo permanecía fijado en la memoria de los cusqueños del siglo XVII, a través de unas pocas imágenes conservadas hasta entonces.

En efecto, habría que buscar un lejano antecedente formal para este retrato matrimonial doble en cierto motivo escultórico que resultaba familiar a los vecinos de la ciudad. Desde fines del siglo XVI se levantaba en la calle de San Agustín una casa denominada de «los cuatro bustos», perteneciente a una familia prominente de conquistadores. Sobre el dintel de la puerta principal se esculpieron, junto con los escudos familiares, retratos en busto de dos parejas sucesivas de habitantes de la mansión. Los cuatro figuran ataviados a la moda cortesana de Felipe II. A la izquierda se emplazan el conquistador asturiano Juan de Salas y Valdés, primer ocupante de la casa, con su esposa Usenda de Bazán; a la derecha el hijo de ambos, Fernando de Valdés Bazán, con su consorte Leonor Tordoya y Palomino. Salas fue alcalde ordinario del Cusco y colaborador del primer virrey Blasco Núñez de Vela, en medio de la conflictiva etapa signada por las guerras civiles entre los conquistadores. Luego se convertiría en hombre de confianza del virrey Toledo durante su larga estancia en la ciudad, época que precisamente evoca este cuadro.

Para construir las figuras de Juan Enríquez de Borja y de Ana María Lorenza Coya de Loyola, el pintor y sus comitentes debieron apoyarse en los escasos retratos tempranos que

habían logrado subsistir tras el devastador terremoto de 1650. El desastre sísmico había significado la virtual desaparición de la primera urbe colonial cusqueña. Excepcionalmente, los mercedarios rescataron de las ruinas de su convento las efigies de sus fundadores, Diego de Vargas y Carvajal y su mujer Usenda de Loayza Bazán, esta última seguramente hija o pariente cercana de la mencionada Usenda de Bazán. Ambos lienzos datan de principios del siglo XVII y son obra de un maestro peninsular activo en el país. Quizá haya sido este Pedro de Reynalte Coello, hijo del célebre Alonso Sánchez Coello, pintor de Felipe II. Así lo sugiere la familiaridad demostrada aquí con relación a las fórmulas del retrato español de corte. Al paso del tiempo, la rareza de estas notables pinturas sin duda hizo que ellas fueran consideradas representaciones emblemáticas de los primeros vecinos españoles de la ciudad.

Las mayores similitudes se advierten en la efigie de Juan Enríquez de Borja, claramente inspirada por el retrato de Vargas y Carvajal. Son casi idénticos los elementos principales del atuendo, así como la postura del cuerpo y las manos. Incluso el rostro muestra rasgos parecidos a los del modelo mercedario, si bien algo más estereotipados. Desaparece aquí la pronunciada calvicie de don Diego, con el propósito explicable de resaltar la juventud del contrayente. Y aunque el pintor ha seguido de manera casi literal la silueta del traje, opta en cambio por el color negro, con toda probabilidad para asociarlo con la severa etiqueta cortesana vigente en tiempos de Felipe II. Otra particularidad son los distintivos de la orden de Santiago sobre la capa y el medallón, así como la gruesa cadena de oro que le cruza el pecho «en bandolera», seguramente inspirada por las convenciones iconográficas establecidas por los retratos reales y de la alta nobleza. Así, se reforzaba ante el espectador la relevancia social del personaje y, por tanto, el importante protagonismo de la descendencia real incaica dentro de las cortes europeas.

A su vez, el retrato de Usenda de Loayza parece haber inspirado las figuras de ambas novias, aunque de una manera más libre. El detalle del pañuelo en la mano de Ana María Coya de Loyola —característico de las damas de corte españolas— es colocado aquí al lado izquierdo por razones de composición, en sentido inverso de su probable modelo. Es similar la saya acampanada —con verdugado— de grandes y pesados pliegues, si bien la enorme lechuguilla de doña Usenda ha sido sustituida aquí por una sobria valona. Curiosamente, el traje de la ñusta adopta la misma silueta del de su hija hispanizada, reafirmando así la idea recurrente de paridades simétricas entre las dos naciones. Mientras la mano derecha de doña Beatriz es tomada en gesto protector por su novio, el capitán conquistador, su mano izquierda

cae sobre la saya con el índice extendido, en un gesto que resulta más bien enigmático. Esta postura quizá derive de copiar la mano de doña Usenda sosteniendo el pañuelo —en este caso inexistente—, actitud que, con el paso del tiempo, se convertiría en una suerte de «canon icónico» para muchas otras representaciones coloniales de coyas y ñustas.

En comparación, los retratos de curacas, por lo general descendientes de las panacas imperiales, resultan bastante más escasos. Es presumible que los nobles cusqueños posaran para sus efigies alternando el atuendo festivo incaico con los trajes hispanizados, como lo testimonia la serie del Corpus. Pero la influencia de la iconografía jesuita aquí estudiada se aprecia en una de las pocas piezas de este tipo que han llegado hasta el presente. Me refiero al retrato de Marcos Chiguantopa, personaje vinculado precisamente al marquesado de Oropesa. La rara hibridez de su atuendo demuestra hasta qué punto el género se iba transformando en el contexto regional. Este rico curaca aparece rodeado por una combinación de emblemas del poder hispano e indígena, cuidadosamente combinados y dosificados. Aquella dualidad resultaba indispensable a los propósitos de una élite cautiva, que debió construir su imagen pública asimilando los conceptos europeos de nobleza y dignidad. De ahí el aspecto artificioso que emana del personaje, concebido como una compleja construcción simbólica. Personaje controvertido, de personalidad irascible, Chiguan Topa había sido designado desde España por el marqués de Oropesa para liderar a los servidores indígenas de sus vastas posesiones. Se sabe que, en 1738, Pascual Enríquez de Cabrera, cuarto marqués de Oropesa, inició desde Madrid una revocatoria del mandato de Chiguan Topa, en razón de las continuas quejas de graves maltratos que recibía de los indios tributarios. No obstante, las sucesivas muertes del marqués en 1739 y de su hermana María de la Almudena en 1741 —ambos sin dejar descendencia— generaron una coyuntura favorable para la vindicación local del curaca que patentiza este lienzo. En un gesto de audaz arrogancia, Chiguan Topa se hizo representar como alférez real, a imagen y semejanza de su lejano patrono, el primer marqués de Oropesa. El atuendo y la postura del personaje son similares casi en todo a la versión dieciochesca del Museo de Osma. La efigie del curaca, transfigurado así en sucedáneo local del marqués, se erguía como una sutil y desafiante respuesta a los cuestionamientos que había enfrentado a lo largo de su vida. Lo mismo hizo con los retratos de sus predecesores que componían su galería familiar.

Así pues, desde el sotacoro de la iglesia de la Compañía del Cusco, el cuadro nupcial tendría enormes repercusiones dentro de la ciudad y fuera de ella. Sobre todo a comienzos del siglo

XVIII, las copias se multiplicaban y eran distribuidas en una extensa área geográfica. Las autorizaba, en cada caso, su alegada fidelidad con relación al prototipo. Unas se destinaron a establecimientos de la propia orden, como el templo de la Compañía de Arequipa, San Pedro de Juli, Combapata y, acaso también, los colegios de curacas en el Cusco y Lima. Otras fueron colgadas en templos y en conventos relacionados con la descendencia incaica, como el beaterio limeño de Copacabana, que albergaba a hijas de curacas, en su mayoría mestizas, que seguían perteneciendo en teoría a la «república de indios». Es interesante constatar cómo en las versiones no cusqueñas el fondo arquitectónico deja de lado su simbolismo contrapuesto para convertirse en una mera ambientación circunstancial, ya que estas obras se dirigían a públicos no familiarizados con la superposición arquitectónica propia de la antigua capital de los incas.

Por su parte, algunos nobles cusqueños acaudalados encargaron otras versiones para el adorno de sus casas. Ese parece ser el origen del lienzo del Museo Pedro de Osma, a juzgar por su formato y sus dimensiones, relativamente menores. Aunque se ignora la procedencia precisa de esta pintura, hay referencias documentales acerca de obras similares en manos privadas. Por ejemplo, el testamento de Josefa Villegas Cusipáucar y Loyola Ñusta — emparentada, al parecer, con la unión representada en la escena— deja saber que poseía una de aquellas copias destinadas a la decoración doméstica. En los muros de su vivienda cusqueña colgaba en 1777 «un lienzo grande con su chórchola dorada con oro de Nuestro Padre San Ignacio y San Francisco de Borja y el casamiento de doña Beatriz», de seguro exhibida como prueba visible de su linaje familiar.

*Conferencia pronunciada en el Museo del Prado, Madrid, 9 de marzo de 2019.

9.2 TEXTO META

THE MARRIAGE OF CAPTAIN MARTÍN DE LOYOLA TO BEATRIZ ÑUSTA. AN UTOPIC REINVENTION OF THE ANDEAN PAST

*Luis Eduardo Wuffarden**

In one of the halls at Museo del Prado, which gathers many important Spanish Baroque masters, *Las bodas de la ñusta incaica con el capitán conquistador* (*The Marriage of Captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta*, in Spanish) was exhibited as a featured painting in the collection of Pedro de Osma Museum from February 18 to April 28 of this year.

It is an anonymous painting from Cuzco which, curiously enough, shows us an Andean reimagining of Madrid in the 18th century. What is more, its particular esthetic starts a suggestive dialog with European court art it uses as its temporal background. At the same time, its narrative style underlines the ways viceroyalty paintings frequently served as effective political negotiation tools. This circumstance would be reinforced in Cuzco — ancient capital of the Inca Empire reestablished by Spanish conquistadors. Among these religious orders, the Society of Jesus understood the power illustrations exerted on a rather complex society, comprised of victors and vanquished alike, better than any other. Thus, the rise of Jesuits on the regional Spanish and Indigenous Elites determined a set of iconographic initiatives, which found its peak in *The Marriage of Captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta*. At a first glance, the propagandistic nature of this scene praises the heroic protagonism of the Society of Jesus in the emergence of the “kingdom” of Peru as part of the Catholic empire of the Habsburgs. However, its subtle contents and its precise implications are not as apparent to the eyes of contemporary spectators.

In this regard, we shall first refer to historical circumstances surrounding the establishment of the Society of Jesus in the country. Because it was a new order, its members did not participate in the conquest process directly. At first, this represented a disadvantage for the Jesuits against older monastic congregations —such as Dominicans, Franciscans, and Mercedarians— which used to dispute such historical primacy. Conversely, the arrival of the first missionaries of the Society in 1568 coincided with a crucial period for Peruvian history. Indeed, the political, social and religious organization of an early viceroyalty racked by civil wars and tenacious Inca resistance would finally be established over the

following years. The government of Francisco de Toledo, a friend of the Society and advocate of their arrival in the country, was recently installed in Peru—even before its establishment in Mexico. In parallel, the strong legislative work of Viceroy Toledo would lay the administrative foundations of the colonial State in a short time span. This implied terminating the surviving Inca State at Vilcabamba stronghold, which kept Spanish authorities in check. After many unsuccessful negotiations at early 1571, Toledo declared war on the Inca rebel Túpac Amaru and ordered his capture. Martín García Oñaz de Loyola, son of the Society's founder, was among his best captains. Loyola imprisoned Túpac Amaru and handed him to the scaffold on August 17, 1572. Shortly before, a Jesuit priest, Alonso de Barzana, converted and baptized the Inca rebel. He was executed at the main square of Cuzco despite the opposition of Barzana himself, as well as many other priests and neighbors pleading the authorities for mercy.

After the execution, there were harsh reprisals against the high indigenous nobility and awards were given to military victors. At that moment, Beatriz Ñusta, daughter of Inca Sayri Túpac and niece of Túpac Amaru—who died very young and with no descendants—, was forced to marry Martín García de Loyola. Mrs. Beatriz was forced to seclude herself in the Monastery of Santa Clara. She had to choose between a monastic life or an arranged marriage with Captain Loyola. She would provide the rich undertaking of Urubamba Valley as a dowry and, more importantly, the legitimate Inca inheritance rights which befell her in accordance with Spanish inheritance rules. In 1591, Captain Loyola was appointed Governor of Chile, where he would die seven years later at the hands of the revolting Araucanian Indians. His widow and his daughter Ana María later moved to Spain, where they remained surrounded with honors. It was an imposed exile, as The Crown of Spain sensed potential danger in such descendance; whose legitimacy would continuously be recognized. This alienation was consolidated through a secondary political bond between the *mestizo* (person of Spanish and indigenous descent) daughter, Ana María Lorenza Coya de Loyola, and another character of high Spanish nobility. In 1614, Philip III vested the Inca heiress with the title of Marchioness of Santiago de Oropesa. Ultimately, her descendants would end up incorporated into the high Spanish nobility. That whole dramatic history—initially marked by violence; then, by political expediency bonds— would be ingeniously sugar-coated by the pictorial fiction conceived by the Jesuits with clear providentialist significance.

First of all, let us see the narrative of this canvas and the way it seeks to symbolically condense the first century of the Society in Peru. Through gestures inspired by the ceremonial rhetoric of baroque courts, this painting portrays two aristocratic weddings. These were real weddings, but corresponded to different and successive generations: four decades separated one bond from the other. What is more, these took place in distant cities: Cuzco and Madrid. The first wedding (left side of the painting) celebrated the bond between Beatriz Ñusta, imperial Inca princess, and Spanish Captain Martín García de Loyola, great-nephew of the founder of the Society of Jesus, at the Cathedral of Cuzco in 1572. The second marriage (right side of the painting) was held in 1611, possibly in the first church of the *Colegio Imperial de Madrid* (Imperial College of Madrid in Spanish). It united their daughter, Ana María Lorenza Coya de Loyola, with Juan Henriquez de Borja, a direct descendant of San Francisco de Borja, Duque of Gandía. Hence why the holy patriarchs of the order were placed at the very center of the painting: it was a sign that their spiritual authority endorsed such nuptials.

The ritual gesture of the *dextrarum iunctio* is reiterated in both cases. That is the union of the right hands of the bride and groom to seal the marriage covenant. It was a ceremonial pattern inherited from Roman tradition and adopted by the House of Asturias. This is shown in the abundant iconography on the Habsburg's royal weddings during the 16th and 17th centuries. For the captain and the *ñusta* (Inca Princess), the difference in skin color between one and the other is emphasized to indicate a wedding between two different nations. Such difference disappears in the second marriage to suggest the full incorporation of their descendants into European Nobility. Unlike the *ñusta* and the captain, the bride and groom in the second wedding did not join hands in the foreground. They did so in the background, where their wedding was set as a simultaneous narrative scene.

In that background, two fields divided into distinctly exact halves can be identified. On the left side, the background is the City of Cuzco and, by extension, the Kingdom of Peru. Meanwhile, the right side evokes the Court of Madrid; thus, simultaneously symbolizing the Spanish and European world. In the first part, members of the royal Inca family are seen sitting on a sumptuous podium covered with rich tapestry. They appear close to the spectator, sporting their fineries and Prehispanic, solid gold weapons. Both Túpac Amaru, the executed uncle, as well as the parents of the bride, Sayri Túpac and Cusi Huarca —the former two already dead at the time of the events— attended the reception of the wedding

surrounded by pages and soldiers. Their impossible presence seems to validate the ceremony. An imaginary version of the first Main Church of Cuzco was erected in the background. Its straight and faceted outline suggests an Inca temple turned into a Christian church. Over the entrance door, weapons of the Tahuantinsuyo were painted pursuant to heraldic European concepts. Likewise, the background of the “Spanish” half ideally recreates the Madrilenian church where the *mestizo* daughter of the captain and the *ñusta*, vested with the title of Marchioness of Santiago de Oropesa, got married to the Marquess of Alcañies. Its arc-shaped door and marble columns flanking the entrance assume a generic classist atmosphere, conflicting with the angled severity of Inca architecture. The central axis opens a space in the distance where one can spot a calm ocean: the connection between both worlds. A European city is envisaged behind it: an almost certain allusion to Rome —centre of Christianity and main headquarters of the Society. In the highest part, the sky is illuminated by a sun of justice, where the initials IHS and the heart with three nails —emblems of the Society of Jesus— glare irradiating the scene as if it was the culmination of a sacramental act.

Everything contributes towards ideating an artificial *mise-en-scène* in front of a vast stage curtain. There was an additional lack of rigor in the historic reconstruction, even for the characters’ clothes. Their garments arbitrarily mixed clothes and accessories from different eras with no chronological accuracy. For example, Captain Loyola wears the court garments of the kingdom of Charles II. On the contrary, his son-in-law wears an attire with predominant characteristics from past fashion, generally related to the kingdom of Philip II. At the same time, Inca attires are imaginatively recreated with baroque designs. The nuptial garb of *Ñusta* Beatriz, adorned with stripes of heraldic Inca symbols or *tocapus*, is not related with the authentic narrowness of the Indigenous tunic or *acsó*. In turn, it adopts the bell-shaped flare of the Spanish court *saya* as another element which, once again, subliminally introduces the concept of equivalence or parity between the Spanish and the Indigenous.

An elliptical cartouche held by an indigenous page narrates the history and their characters. It also records its execution date: 1718. It is worth pointing out that its composition recreates, with significant variations, a prestigious prototype canvas devised by the Jesuits for their church in Cuzco during the last quarter of the 17th century. Such painting was placed in the lower choir loft of the temple, where it remains to this day, as the indigenous

parish frequently visited that place. It is the culminating piece of a series of iconographic initiatives promoted by the Society to explicitly associate with the imperial Inca power. In 1610, during solemn celebrations for the beatification of Ignacio de Loyola, a sculptural image of Child Jesus attired as an Inca was carried in *andas* (portable platform for religious images) donning emblems of Pre-Hispanic power. It was the famous Niño Jesus de Huanca (*Child Jesus of Huanca*), head of an indigenous parish, which embodied legitimate Inca politics while also exerting its role as lead dedication of the order. This Jesuit custom was prohibited with the arrival of Bishop Manuel de Mollinedo in 1673. In turn, Child Jesus was sought to be identified with the monarch of the House of Asturias. Pursuant to the provisions stated during their pastoral visit in 1687, Mollinedo ordered the categorical removal of the imperial Inca emblem or *mascaypacha* from Inca child images worshiped by indigenous doctrines from Andahuaylillas, San Geronimo and Caycay. Instead, he wanted to replace it with lightning or the imperial crown.

Having been a parish priest at the Almudena of Madrid, Mollinedo was familiar with court art formulas from the Philip IV era, and later under the regency of Mariana de Asturia. When moving to their American seat, he would achieve the promotion of an intense visual policy centered on the House of Asturias. He would emphasize his role as the militant wing of faith, while elevating his own self as the local ecclesiastic authority. In one of his first artistic initiatives, the series of narrative canvases of the Corpus Christi, the near infant figure of Charles II incarnates the sculptural group for the Defense of the Eucharist against the unfaithful for the first time. In another scene, Child Jesus of Huanca presides over an ephemeral altar in front of the church of the Society, vested with royal European garbs and emblems. Although Jesuits did not participate in the procession directly, they appeared here. They were in dialogue with the native parish and were proud of their new church, which was built on the Main Square of Cuzco in 1668. Its marked verticality seemed to challenge the dome of the cathedral, whose chapter could not halt the completion of a temple which would set the emerging regional Baroque in motion. It was strategically erected over the foundations of the Amarucancha, the palace of Inca Huayna Cápac.

Shortly after establishing their new church, the Jesuits of Cuzco undertook their most ambitious artistic endeavor: to design a composition which gathered the weddings of the ñusta and her daughter. In many regards, it is fair to assume that this prototype painting enclosed an ingenious corporate response to the eloquent iconographic interventions

sponsored by the Madrilenian prelate. Instead of the testimonial and contemporary tone traversing the series of the Corpus, Jesuits would opt for an entirely different route. If Mollinedo's processional paintings showed Inca kurakas (local religious leaders) parading in front of the baroque city, as a great group portrait situated strictly in the present, the Jesuit's weddings rather referred to an ideal and equally surreal time. It evoked the establishment of *pax toledana* (political, social and economic reorganization ordered by Viceroy Toledo), openly contradicting the harsh historic reality. It sought to highlight the providential character of the Jesuit presence in the country. Their emblem, embodied here as an abstract and solar Christ, replaced the "idoltrous" Inca cult, announcing the dawn of a new political concord era.

For that reason, the absence of any explicit reference to the Spanish monarchy is highly remarkable. Captain Loyola acted on behalf of King Philip II, when defeating Túpac Amaru. The painting, however, privileges his condition as a close relative of the order's founder and as the spouse of ñusta Beatriz, named here as "Princess of Peru". The imperial Inca power is clearly symbolized by that mention and by the *llauto* (headdress emblem used by the Inca) and *mascapaycha* which, along with other emblems of prehispanic power, late Incas wore proudly. Perhaps it is no coincidence that the figure of San Francisco de Borja, whose classic attribute is the crowned cranium of Elizabeth of Portugal, precisely omitted that crucial detail.

They clearly tried to present Loyola and Borjas as the custodians of the former monarchy of the Four Suyus. For that purpose, they appealed to a literal interpretation of the *jus sanguinis*, which reinforced the spiritual authority of Jesuits as bearers of the Christian message before the Spanish and Indigenous elites. As a result, it did not incorporate Peru into the vast empire of the House of Asturias. Instead, the painting marked the entry to an even broader scope: A Christianity centered in Rome, under the religious guardianship of the Society. Their vision of worldwide Gospel expansion was always followed by a deep and ingenious understanding of local traditions and realities.

The intended empathy assumed by the painting of the weddings is thus explained with manifestations of the "Inca renaissance", hoisted at that time by kurakas of Cuzco and Southern Andes. Through attires, portraits, theatrical representations or decorative pieces of Inca evocation, these "vassal princes" —pursuant to the expression coined by John Rowe— sought to redefine their ethnic identity in the colonial context. By evoking the

former Inca empire, they claimed the privileged status granted by early Indian legislation for themselves. In compositions such as this, the Jesuits knew how to capitalize such claims and unite them with their own missionary and political agenda. As is known, the Cacique School of San Borja was in charge of the Jesuits since 1600. Through that means, they would exercise an almost exclusive religious guardianship over indigenous elites. They separated children from their parents to prevent any possible return to pre-Hispanic worship.

It wouldn't be entirely unreasonable to speculate that the anonymous author of the prototype-canvas might have been an Indigenous man educated at the Jesuit school. This means, one of those second-class or impoverished noblemen which saw the exercise of painting as a means to reach the nobility status which their scarce resources didn't allow them to. The Inca content of this piece makes us think that the contractors assigned the painting to a native artist, a nobleman to boot. They were considered as the most suitable to undertake this type of commissions. Regardless, his style was associated with an emerging modality within Andean paintings. Jesuits commissioned painters such as Basilio de Santa Cruz Pumacallao —also indigenous, but with a marked European orientation— to make the monumental Ruben copies which decorate the high altar of the temple. However, they opted for a representative of the new trend when commissioning the weddings of the ñusta. His name may remain a mystery, but his painting style was closer to that of the masters of his generation, such as Francisco Chihuanito. He was another Indigenous nobleman who signed the Virgin of Montserrat in 1963, main dedication of the parish church of Chinchero in the outskirts of Cuzco. A similar, simplified concept of space is identified here, as well as an akin decorative sense which is clearly evident in the composition of the angels' attires. He also introduced the early interest for gilded applications.

The names of the Jesuits which undoubtedly conceived the composition of the wedding canvas are also unknown. Of course, we do know they had to be versed in oral traditions and chronicles written by members of the order. In order to shape narrated history and bestow it with credibility, they had to resort to different conveniently selected, when not openly altered, sources. Among those sources, we shall mention the family trees of the order's patriarchs, both belonging to noble families of the peninsula. Degrees of kinship sometimes appeared altered, perhaps to make them seem closer. For example, Captain Martín García de Loyola appears as the son of a saint's brother, when he was actually his

great-nephew. Likewise, Juan de Borja appears as the grandson, and some modern authors show him as great-grandson. In fact, due to deep-rooted noble endogamy, that character was the son of a son of Borja who got married to his niece, who was also the saint's granddaughter. For that reason, Mr. Juan Henríquez was both the grandson and great-grandson of the Jesuit hierarchy depending on how one looked at the paternal or maternal family line. We should also add the arbitrary use of last names and even first names: a characteristic of the era. At times, the bride of the second wedding is listed as Ana María; at others, as Lorenza Coya de Loyola. It should be recalled that the Inca names had been Christianized to indicate their conversion towards a new faith: Diego Sayro Túpac and Felipe Túpac Amaru are listed here.

Noticeable temporal incongruences are also detected in their attires. As seen previously, their selection adapted to the ideological intentions of the painting. For example, the attire of Captain García de Loyola adopts the courtesan fashion of the reign of Charles II. Meanwhile, the garments of her daughter and son-in-law were located in a previous era. This contradiction might have sought a chromatic harmony between the captain's attire and that of his political Inca relatives. However, this may have also tried to bestow him with the proximity of a contemporary character. In turn, the attire of his peninsular son-in-law Juan de Borja —whom he would not get to know— was fixed to the local, “pure” Spanish theme. Such stereotypes remained fixed in the memory of 17th century Cuzco citizens, through a few images preserved until then.

In fact, we would have to look for a formal distant precedent for this double wedding portrait in a certain sculptural motif, which was familiar to city residents. In the late 16th century, the named “Four Busts House” was erected in San Agustín street, which belonged to a prominent conquistador family. Over the main door lintel, the bust portraits of two successive families of mansion residents were sculpted along with their family crests. The four were dressed in the courtesan fashion of Philip II. Asturian Conquistador Juan de Salas y Valdés, first resident of the house, and his wife Usenda de Bazán were placed on the left. Their son, Fernando de Valdés Bazán, and his spouse Leonor Tordoya y Palomino were placed on the right. Salas was the ordinary Major of Cuzco and collaborator of the first Viceroy Blasco Núñez de Vela amidst the conflictive era marked by civil wars between conquistadors. He would then become the right-hand man of Viceroy Toledo during his long stay in the city, the era precisely evoked by this painting.

In order to illustrate Juan Enríquez de Borja and Ana María Lorenza Coya de Loyola, the painter and his contractors had to rely on the scarce, early portraits which managed to endure the devastating earthquake of 1650. The seismic disaster would have meant the virtual disappearance of the first colonial city of Cuzco. Exceptionally, from within the ruins of their convent, Mercedarians rescued the effigies of their founders: Diego de Vargas y Carbajal and his wife Usenda de Loayza Bazán. The latter was most likely the daughter or a close relative of the aforementioned Usenda de Bazán. Both canvases date back from the early 18th century, and are the works of a national, active peninsular master. This might have been Pedro de Raynalte Coello, the son of renowned Alonso Sánchez Coello, painter of Philip II. This is suggested by the familiarity shown here regarding the formulas of this Spanish court portrait. Over the years, the rarity of these remarkable paintings undoubtedly turned them into emblematic representations of the first Spanish residents of the city.

The greatest similarities were noticed in the effigy of Juan Enríquez de Borja, which was clearly inspired by the portrait of Vargas y Carvajal. The main features of their attires are almost identical, as well as their body and hand posture. His face even shows similar features to that of the Mercedarian model albeit seemingly more stereotyped. Mr Diego's noticeable baldness disappears with the justifiable purpose of emphasizing the groom's youth. Although the painter followed the almost exact silhouette of the attire, he opted to paint it black instead to most likely associate him with the strict courtesan etiquette prevalent in times of Philippe II. Another peculiarity are the emblems of the order of Santiago over the cape and medal, as well as the thick gold chain going across the chest *en bandolera* (over the shoulder). These were surely inspired by the iconographic standards established by royalty and high nobility portraits. This way, the social relevance of the character was reinforced upon the spectator and, by extension, the important protagonism of royal Inca descendants within European courts.

At the same time, Usenda de Loayza's portrait seems to have inspired the figure of both brides, although in a more flexible way. Here, the detail of the handkerchief in Ana María Coya de Loayza's hand —distinctive of Spanish court ladies— is placed on the left side for compositional reasons. That is the opposite side of her provable model. Her bell-shaped saya —with farthingale— is similar, with great proportions and layers. However, Mrs. Usenda's huge ruff was replaced with a moderate Valona. Curiously, the garments of the

ñusta adopt the same silhouette of her Spanicized daughter, reaffirming the recurring idea of symmetric parities between the two nations. While the right hand of Mrs. Beatriz is held with a protective gesture by her groom, the captain conquistador; her left hand rests over her saya with an extended index finger: a rather enigmatic gesture. This posture might derive from copying the hand of Mrs. Usenda holding a handkerchief, which is non-existent in this case. Over time, this attitude would turn into a sort of “iconic canon” for many other colonial representations of coyas and ñustas.

Comparatively, the portraits of *kurakas*, generally descendants of imperial *panakas*, were more scarce. The noblemen of Cuzco could have presumably posed for their effigies. They could have alternated between their festive Inca attires and Spanicized suits, as evidenced in this series of Corpus. But the influence of the Jesuit iconography studied here is seen in one of the few pieces of this kind which has endured until the present. I am referring to the portrait of Marcos Chiguantopa, a character precisely associated with the Marquessate of Oropesa. The strange hybridity of his attire shows the extent the genre was transforming regionally. The rich kuraka appears surrounded by a combination of Hispanic and Indigenous power emblems, carefully combined and regulated. Such duality was essential for the purposes of a captive elite which had to build their public image assimilating European concepts of nobility and dignity. Hence the contrived look which this character emanated, conceived as a complex symbolic construction. A controversial character of irascible personality, Chiguan Topa was designated from Spain by the Marquess of Oropesa to lead the indigenous servants of their vast possessions. It was known that, in 1738, Pascual Enríquez de Cabrera, fourth Marquess of Oropesa, started an annulment of Chiguan Topa’s mandate from Spain, on the grounds of the continuous complaints of severe mistreatment he received from taxpaying Indians. However, the successive deaths of the Marquess in 1739 and his sister María de la Almudena, in 1741 —both leaving no descendants— generated a favorable situation for the local vindication of the kuraka which patented this canvas. In a bold, arrogant move, Chiguan Topa ordered to be represented as a royal ensign modeled after his late master, the first Marquess of Oropesa. The attire and posture of the character are similar in almost everything to the 18th century version of Osma Museum. The effigy of the kuraka, thus transfigured into the local substitute of the Marquess. It was erected as a subtle and challenging response to the queries he faced throughout his life. He did the same with the portraits of his predecessors who comprised his family gallery.

Therefore, from the lower choir loft of the church of the Society of Cuzco, the nuptial painting would have enormous repercussions in and outside the city. Especially at the beginning of the 18th century, copies were multiplying and being distributed in a large geographic area. In every case, these were authorized by its alleged loyalty regarding the prototype. Some were sent to facilitates of the order, such as the Society's temple in Arequipa, San Pedro de Juli, Combapata and, perhaps also, to kuraka schools in Cuzco and Lima. Others were hanged in temples and convents related with Inca descent, such as beguinage Copacabana in Lima. It hosted the daughters of the kurakas which were theoretically still part of the "republic of Indians". It is interesting to verify how the architectonic background left its clashing symbolism to become a mere situational setting in versions other than the Cuzco one. That is because these paintings were aimed at an audience unfamiliar with the characteristic architectural overlapping of the ancient capital of the Incas.

Meanwhile, some wealthy noblemen from Cuzco commissioned other versions to decorate their houses. Judging from its relatively smaller format and dimensions, this seems to be the origin of the canvas at Prado de Osma Museum. Although its exact origin is ignored, there are documentary references about similar paintings in private hands. For example, the last will of Josefa Villegas Cusipáucar y Loyola Ñusta (apparently related to the marriage represented in this scene) lets us know that she possessed one of such copies intended for domestic decoration. In 1777, she hanged "a big canvas with our golden *chórchola* (specific ornament from church dome lanterns) with gold from Our Father San Ignacio and San Francisco de Borja, and the marriage of Mrs. Beatriz" in the walls of her household in Cuzco. It was surely exhibited as a visible proof of their family heritage.

* Conference given at Museo del Pardo, Madrid, March 9, 2019.