

**LA COSMOPOÉTICA DE ESPINOSA MEDRANO:
POESÍA Y TERRITORIO EN *EL ROBO DE PROSERPINA*
(CUSCO, SIGLO XVII)**

**ESPINOSA MEDRANO'S COSMOPOETICS:
POETRY AND TERRITORY IN *EL ROBO DE PROSERPINA*
(CUSCO, 17TH CENTURY).**

FECHA DE ENVÍO 10/05/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 17/06/2025

PEDRO FAVARON
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN:

El presente artículo presenta una lectura de la obra de teatro quechua *El robo de Proserpina*, escrita en quechua por el sacerdote cusqueño Juan Espinosa Medrano en el siglo XVII, desde una perspectiva cosmopoética. Se entiende la cosmopoética como la tendencia de la racionalidad y creativa indígena a establecer un vínculo dialógico con el resto de seres vivos, reconociendo a lo humano como parte de una comunidad de lo viviente. El artículo dará cuenta que la obra de Espinosa Medrano, desde una perspectiva cristiana heterogénea, a un mismo tiempo, niega y reafirma la validez de la poética amerindia.

PALABRAS CLAVE:

Archivo virreinal andino; teatro quechua; cosmopoética; heterogeneidad literaria.

ABSTRACT:

This article presents a reading of the Quechua play *El robo de Proserpina*, written in Quechua by the Cusco priest Juan Espinosa Medrano in the 17th century, from a cosmopoetic perspective. Cosmopoetics is understood as the tendency of indigenous rationality and creativity to establish a dialogical link with the rest of living beings, recognising the human as part of a community of the living. The article will show that Espinosa Medrano's work, from a heterogeneous Christian perspective, both denies and reaffirms the validity of Amerindian poetics.

KEYWORDS:

Andean viceregal archive; Quechua theatre; cosmopoetics; literary heterogeneity.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



1. Introducción

El teatro quechua durante la era virreinal, desarrollado en la segunda mitad del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII, tuvo en Cusco uno de los principales focos de composición dramática. Se trata de un género en el que se alcanzó algunas de las más refinadas expresiones literarias en lenguas indígenas de América. Sin embargo, no son muchos los guiones en quechua que el archivo ha salvado del olvido. Por el momento, como ha indicado César Itier (2017) –sin duda el mayor especialista sobre el tema–, solo se conocen seis obras escritas. Se sabe, además, que existieron diversas representaciones populares, casi rituales, aunque con guiones, basadas en la imaginación regional sobre la captura y muerte del inca Atahualpa. Aunque tal corpus se muestra acotado, parece ser parte de algo mayor. “Lo que ha llegado hasta nosotros tanto de este teatro culto como de esta tradición popular probablemente no son sino los restos de una producción que fue mucho más abundante” (Itier, 2017: 177). Se habría tratado, entonces, de un género literario de mucho vigor, que tuvo que haber sido consumido por un público que tenía, al mismo tiempo, conocimientos de las lenguas indígenas y del teatro hispánico. Las obras que han llegado a nosotros manifiestan una innegable calidad literaria y hondura reflexiva.

Algunas de estas obras fueron escritas por autores criollos. Esta singular asimilación del quechua como lengua literaria, incorporando, al mismo tiempo, los patrones hegemónicos del teatro español, nos sitúa “ante un caso único en toda la América colonial” (Husson, 2002: 451). Es posible que, además de una sincera adhesión poética y afectiva a la lengua, estos escritores utilizaran el quechua para diferenciarse de las autoridades hispánicas y señalar la posición ventajosa de los criollos para mediar las relaciones con la República de Indios. Cabe destacar, dentro de esta élite cusqueña que escribió, al menos parte de su producción intelectual, en quechua, al sacerdote Juan Espinosa Medrano, más conocido como “Lunarejo”, nacido alrededor de 1630 y muerto en 1688, y formado intelectualmente en el Seminario San Antonio Abad de la ciudad del Cusco, regentado por los dominicos. Debido a su valía literaria, no es posible llevar a cabo ningún trabajo histórico del teatro quechua virreinal sin considerar las obras de Espinosa Medrano en esta lengua; las dos conocidas son *El robo de Proserpina* (a la cual se dedica esta reflexión) y *El hijo pródigo*. Ninguna de ellas llegó a la imprenta durante la vida del autor, aunque es muy posible que fuesen representadas en el Seminario. Si bien la presencia de elementos del teatro hispánico en el arte dramático del Lunarejo es evidente, el presente análisis se centrará en la cosmopoética que se presenta en *El robo de Proserpina*.

El término cosmopoética se refiere a una poética del territorio que es propia de la sensibilidad vehiculizada por el arte verbal amerindio y que da cuenta de la com-

preensión indígena de que todos los seres del territorio están vivos, poseen consciencia y participan de los flujos comunicativos o semióticos que serían inherentes a la existencia (Favaron, 2025). La hipótesis central de este trabajo es que, a pesar de las convicciones cristianas de Espinosa Medrano y de su combate a ciertos aspectos de la ritualidad indígena, algo de esta comprensión amerindia sobre la agencia dialógica del cosmos irrumpió en su escritura, dando cuenta del entrecruzamiento heterogéneo de la literatura hispánica y el acervo oral de las naciones indígenas. Se entiende, por lo tanto, que la cosmopoética es, al menos en cierta medida, inherente a la heterogeneidad literaria de la región andina, tal como esta fue comprendida y desarrollada conceptualmente por Antonio Cornejo Polar (2011); es decir, la presencia del arte verbal indígena en la escritura virreinal trajo consigo a la literatura la comprobación indígena de que los seres vivos participan de un flujo semiótico que va más allá de lo humano. Es posible que esta irrupción cosmopoética en el proyecto literario del Lunarejo viniera por el propio temperamento de la lengua indígena; al menos, José María Arguedas (1986) estaba convencido de que el quechua era una lengua (o una familia lingüística, para ser más precisos) que servía de manera más acertada que el español para expresar el vínculo afectivo entre el ser humano y el territorio: “Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza” (Arguedas, 1986: 28). Aunque resultaría bastante complicado dar pruebas empíricas de esta intuición, conviene tenerla presente como posibilidad a la hora de interpretar la cosmopoética de *El robo de Proserpina*. Esto no significa que el autor virreinal planteara de manera consciente una reflexión cosmopoética, sino que esta es una posibilidad interpretativa que podría surgir desde el uso de la propia lengua indígena. Para realizar esta interpretación propuesta, se llevará a cabo un acercamiento hermenéutico a diversos fragmentos de la obra, prestando especial atención a la versión quechua. Para ello, se utilizará principalmente la versión bilingüe de la obra presentada por Itier (Espinosa Medrano, 2010), cuyos fragmentos en ambas lenguas serán citados de manera extensa; sin embargo, la confianza depositada en esta traducción no exime al especialista de la necesidad de ir al texto original y de brindar alternativas traductológicas propias¹.

¹ Si bien el texto de Espinosa Medrano está escrito en el quechua de la época, mis propias referencias a los términos seguirán la variante ayacuchana ya que es la que mejor manejo y en la que he realizado mi interpretación de otros textos virreinales.

2. La condena del cosmos

La escritura de *El robo de Proserpina* se basó en un mito grecolatino. Según la versión incluida por Ovidio en sus *Metamorfosis* (año 8 d.C.), Proserpina era la hija de la diosa Ceres (patrona de la agricultura, la cosecha y la fecundidad) con Júpiter (principal deidad del panteón romano). Esta joven deidad fue secuestrada, siempre siguiendo a Ovidio, por Plutón (regente del inframundo), causando la angustia de Ceres, quien emprendió su búsqueda. Para tratar de remediar el asunto y evitar la lucha entre dioses, Júpiter sentenció que Proserpina debía ser devuelta a su madre salvo que, durante su cautiverio, hubiese comido los frutos del inframundo. Debido a que solo había comido siete semillas, el primero entre las deidades decretó que pasaría la mitad del año junto a Plutón y la otra con su madre. Parece probable que el mito tuviera cierta relación simbólica con el paso de las estaciones y los tiempos de siembra, espera y cosecha. Por lo tanto, en su origen, era una narrativa que proponía una poética cósmica. Sin embargo, desde el Medioevo, este relato, como muchos otros de la antigüedad, fue interpretado desde un prisma cristiano: para esta nueva lectura alegórica, “la pesquisa de Ceres por hallar el paradero de su hija fue interpretada como la búsqueda de Ánima, el alma humana” (Jaye, 1994-1995: 511 [traducción propia]); la nueva lectura, por lo tanto, habría privilegiado una dimensión metafísica por encima (e incluso ignorando) la ritualidad del territorio presente en el mito en su contexto original grecolatino.

La obra de Espinosa Medrano se articula con estas interpretaciones de origen medieval. El escritor cusqueño se inspiró de forma directa en la versión de Petrus Berchorious (1290-1362), incluida en su libro *Ovidius Moralizator*, para dramatizar de manera alegórica, mediante las acciones del mito, enseñanzas propias de la reflexión teológica cristiana. Sin embargo, a diferencia de las versiones precedentes, el Lunarejo fusionó la historia de Proserpina con el relato griego de Endimión, pastor durmiente que fue amado por Selene (diosa Luna). Es posible que la utilización de mitos europeos quisiera reafirmar el hecho de que los ancestros de los españoles también habían sido paganos (tema que luego será retomado por otros autores, como Fray Calixto de San José). La importancia de este punto para el pensamiento religioso en América no es menor: si los antiguos habitantes de Europa habían desconocido el Evangelio y practicado otros cultos, no tenía sentido condenar a las naciones amerindias o negar su entrada plena a la Iglesia por la supuesta “idolatría” de sus ancestros. Asimismo, tal vez también buscaba afirmar la posibilidad de que Dios hubiera estado manifestando huellas de su verdad incluso en la imaginación de pueblos que desconocían la revelación bíblica. Otra de las innovaciones del Lunarejo fue que, mediante la cosmopoética de sus versos quechuas, logró una versión en la que,

al mismo tiempo que interpretaba la historia de Proserpina como una alegoría de la metafísica cristiana, le devolvió una dimensión cosmogónica que, en buena medida, había desaparecido en las lecturas medievales.

De la manera más resumida posible, el argumento de *El robo de Proserpina* es el siguiente: Plutón, quien de manera explícita se identifica con Luzbel, abre la obra con un soliloquio en el que explica su rebelión contra Dios y el posterior rapto de Proserpina (la cual es presentada como el alma humana), mientras ella se hallaba en el Paraíso. Ceres, que es una metáfora de la Iglesia, está decidida a encontrar a su hija y a declarar la guerra al demonio, para lo que contará con la ayuda del pastor Endimión, encarnación literaria de Cristo. A partir de entonces, empieza una lucha por salvar a la inconstante Proserpina de su cautiverio y de su propia sensualidad; la victoria final sucede mediante el perdón de los pecados que la joven obtiene gracias a su participación en la eucaristía. Sin lugar a dudas, las acciones dramáticas ponían en escena aspectos de la historia universal (desde la perspectiva cristiana) sobre la salvación del alma; sin embargo, “Espinosa Medrano añade a la habitual interpretación teológica propia del auto, una dimensión histórica, pues, mediante una serie de signos, se da a entender que esta obra alegoriza en particular «la historia espiritual del Perú»” (Rodríguez, 2017: 231). Uno de los primeros indicios de esta clave histórica se da en el largo discurso inaugural de la obra, dado por Plutón: el demonio se declara como dueño de lo existente en el cosmos y capaz de ejercer su potestad sobre rayos, astros, nieve, agua, nubes y montes. Debido a que este dominio sobre los elementos cósmicos era potestad de distintos *waka* (dueños espirituales del territorio dentro de la cosmogonía ritual precolombina), bien puede intuirse, sin forzar demasiado la interpretación, que Plutón es asemejado a ellos. Como es sabido, los sacerdotes católicos consideraban demonios a estos *waka*, y los llamaban *supay*.

Inti, killa, ch`askaqullur,	El Sol, la Luna, el lucero
Chuqui-illa k`anchaq kaptin,	Y el rayo, aunque resplandezcan,
P`unchaw pusaq qhiyan thupa,	El astro brillante que trae el día,
Tutayaqqa munayllaypim.	Se oscurecen en cuanto quiero.
Qispi unu puriqtapas	La corriente cristalina
Sinchi qasam hark`aq kani	La detengo congelada
Chullunkuyrit`iktari	Y la nieve más endurecida
Unullamantaq t`ikrani	La convierto de nuevo en agua.
K`uchi wayra waman phawaq	Al viento ágil, que ligero
Tukuy pacha muyuqtari	Da Vueltas a todo el orbe,

“tiqsinmanta urquktapas	Yo le ordeno que cercene
Qhuruy” ñispam kachaq kani.	Los montes de cuajo

(2010: 58-60)

La ontología implícita en este extracto no se decanta por una interpretación mecanicista del funcionamiento del mundo físico. Por el contrario, fenómenos como el brillo del sol o el resplandor del rayo son atribuidos a la voluntad plutónica. Se trataría de seres vivos, cuyo comportamiento dependería de la injerencia de una entidad consciente de los mundos suprasensibles. Por lo tanto, el extracto no entraña una negación de la cosmopoética amerindia, pero sí condena (o, por lo menos, prodiga cierto menosprecio) a la existencia material, en tanto subordinada a lo demoniaco y, por eso mismo, contrapuesta a lo celeste y divino. El mismo Plutón afirma despreciar, sin ninguna duda (*millasqaymi*), a los seres humanos, debido a que son criaturas formadas del barro de la tierra (*allpamanta kaqkunaqa*) (2010: 62). Su discurso establece, de esta manera, una mayor valía de lo espiritual sobre la carne, en una opción dicotómica de jerarquización metafísica bastante común para el pensamiento teológico de la época. En cambio, para las cosmogonías amerindias, aquello que, forzando un poco las equivalencias, podría ser denominado como alma y cuerpo, no entablaba una relación dialéctica competitiva, sino complementaria. Las prácticas rituales indígenas que buscaban establecer un diálogo con los *waka* que ejercían sus potestades sobre el cosmos, para así propiciar la fecundidad de lo existente, son de esta manera conceptualizadas por el poema como embustes satánicos, contrarios a las enseñanzas eclesiásticas y a Dios. Se trataría de ritos cuyas concepciones implícitas habrían estado demasiado apegadas a preocupaciones mundanas y desatentas a la trascendencia divina. Esta intención discursiva debe haber resultado bastante clara para la audiencia de la época, versada en las reflexiones teológicas y en las diferencias entre las ritualidades amerindias y las concepciones católicas que la antropología sacerdotal había establecido desde mediados del siglo XVI.

El fragmento citado establece que el demonio tiene la posibilidad de oscurecer al Sol, a la luna, al lucero, al rayo y a otros astros. La expresión original es “*Tutayaqqa munayllaypim*”. En quechua, *tuta* es noche; *-ya* es un transformativo verbal (Cerrón Palomino 2008) que indica mutación. Por su parte, *munay* es deseo o voluntad. Por lo tanto, otra posible traducción de este verso sería “sin duda (*-mi*) los convierto en noche desde mi voluntad nomás”. Es decir, para la racionalidad del discurso poético, el demonio podía oscurecer a todos estos seres del cielo con solo desearlo. El enunciado utiliza el evidencial atestiguativo *-mi*; esto parece indicar que Plutón ya había comprobado antes esta potestad, oscureciendo a estos astros, por lo que la fuerza de su injerencia estaría fuera de duda. A continuación, asegura tener una autoridad

semejante sobre el agua, ya que dice poder detener el agua cristalina. La frase quechua utilizada es “*sinchi qasam hark’aq kani*”. También aquí se puede proponer una alternativa un tanto diferente a la opción traductológica de Itier. El término *qasam* se suele traducir actualmente en el castellano andino como friaje o helada: se trata de un fenómeno climático que quema las plantas y muchas veces mata a los animales. Por lo tanto, es un acontecimiento adverso al género humano y a la plenitud de la comunidad de lo viviente. La frase se podría traducir, entonces, como “soy (*kani*) el intenso (*sinchi*) friaje que congela [el agua cristalina]”. El verbo *harkay* es detener; *harkaq* sería “el que detiene”. Pero, dentro de la cadena significativa del verso, puede entenderse como el que congela (o, el que detiene un líquido mediante congelación). Por lo tanto, el demonio es el friaje. De esta manera, se ve que la descripción de Plutón, en la obra de Espinosa Medrano, parece hacer hincapié en las facetas oscuras de los *waka*, en su capacidad de dañar al ser humano (que era algo que, desde la reflexión ritual precolombina, sucedía cuando estos transgredían los principios comportamentales que trataban de garantizar la plenitud de la existencia). Al final del extracto citado, el demonio dice: “«*tiqsinmanta urquktapas / qhuruy*» ñispa *kachaq kani*”. La acertada traducción de Itier no señala, sin embargo, que el demonio se cita a sí mismo hablando con el halcón². Como se sabe, el quechua, por lo general, no admite discursos indirectos; más bien, utiliza el término *ñispa* para indicar que lo que se ha dicho es una cita directa. Por lo tanto, estos versos se podrían también traducir así: “«desde el fundamento mismo de la montaña / córtala», diciendo yo mandaba”. Esta traducción resulta de interés porque el término “*qhuruy*” (córtala, cercénala) es un imperativo; luego Plutón afirma que él ordenaba, mandaba, encomendaba (*kachaq*) al halcón lo que debía hacer. Por lo tanto, se trataría de un acto del habla; la frase buscaba ejecutar una acción con palabras que modificaran lo existente: es un enunciado que encomienda al halcón que cercene la montaña; son palabras que causaban una transformación de la configuración material del territorio, lo cual daría cuenta de una concepción indígena sobre la fuerza realizativa³ de la palabra en un sentido fuerte del término (Favaron, 2024).

Estos no son los únicos aspectos que permiten relacionar a Plutón con un *waka*. La obra también afirma que las tropas infernales tocaban los *pututu* (instrumentos de viento hechos con conchas marinas), lo cual también liga a Plutón con un jefe guerrero amerindio. El texto dice que el sonido de los *pututu* hacía que el viento se detenga temeroso (*wayrapas manchariymanta / sayaykunmi purisqanpi*); el uso del evidencial *-mi* parece indicar que este suceso era notorio y perceptible para cualquier-

² Es posible traducir el verso “*wayra waman phawaq*” como águila que vuela ágil, puesto que *wayra* es viento, pero también puede connotar agilidad.

³ Entiendo acá el concepto de fuerza realizativa como la capacidad que, desde la reflexión indígena, tiene la palabra de generar transformaciones sobre la configuración material del cosmos.

ra que se hallara en el lugar. Que el viento pueda detener su andar (*puriy*), debido a que sentía temor (*manchariy*), indica, por un lado, que es un ser consciente y afectivo; por otro, que el sonido de las caracolas tenía una fuerza realizativa capaz de afectar sobre su comportamiento. La facultad de influenciar sobre el resto de seres vivos mediante palabras, cantos o vibraciones sonoras, debe ser entendida como parte de una cosmopoética amerindia que propone la posibilidad de establecer vinculaciones dialógicas con el resto de los seres; señala, además, un flujo semiótico compartido por todo lo existente y una comprensión ontológica que establece la capacidad de modificar el cosmos mediante prácticas rituales (Favaron, 2025). Asimismo, el texto afirma que los soldados del infierno peleaban con *warakas* (hondas), arma que, para cualquier espectador de la época, remitía a los guerreros indígenas.

Más adelante, pero aún en su soliloquio inaugural, Plutón afirmará que las plumas del ave moradora del aire (*wayra llaqtayuyq*) lo embellecen (*sumaychawan*). También, que se viste con la piel de la serpiente y es poseedor de su veneno. Se trataría, por lo tanto, de una suerte de serpiente emplumada. En ese sentido, sería una entidad que, desde la simbología de su apariencia, ejercería una influencia sobre la totalidad cósmica: la unión de la serpiente y el ave forma una imagen arquetípica que manifiesta la complementación entre el suelo y el cielo. La serpiente, asimismo, por la figura zigzagueante que traza su movimiento, también puede tener asociaciones simbólicas con el rayo que es, justamente, un puente lumínico que vincula lo alto con lo bajo. A todas luces, la imagen que Plutón dibuja de sí mismo tiene asociación con ciertas iconografías tradicionales de los *waka* que no deben haber pasado desapercibidas para una audiencia cusqueña. Mazzotti (1996) ha afirmado que, en tiempos precolombinos, Wiraqucha solía ser dibujado con un aspecto algo aterrador, rodeado de serpientes y pumas, mientras rayos del Sol brotaban de su cabeza; dice también que el tallado en piedra de este ser extraordinario en Tiahuanaco, que lo muestra con un rostro felino derramando lágrimas, daría cuenta de su relación con la lluvia y el granizo, tal como parece ser el caso de Plutón. *El robo de Proserpina* también asegura que los felinos andinos (el puma y el jaguar) obedecen al pensamiento de Plutón y se postran ante él, atributo que, muy posiblemente, también era propio de Wiraqucha. Los felinos eran considerados como una manifestación de la fuerza depredatoria de este *waka*, por lo que posiblemente tenían cierta asociación con los aluviones y, por lo tanto, con el manejo de las aguas.

Wayra llaqtayuyq pisqupas	El ave ciudadana del aire
Sumaychawan phurunwanmi	Me engalana con sus plumas,
Qaranwanmi mach'aqwaypas,	Y también, con su piel, la serpiente

Miyunwanmi mat`i kani.	Que me llena de su veneno.
Uturunku, pumaranra,	El jaguar y el puma
K`umuykunmi purinaypi	Se postran en mi camino
Kamachisqay saqirinkum	Y obedientes dejan
Awqa kayñinta ñuqapi.	Su fiereza ante mí.

(2010: 60)

La frase final de este fragmento (“*awqa kayñinta ñuqapi*”), según la traducción de Itier, daría a entender que los felinos dejan su fiereza ante Plutón. Sin embargo, este verso también podría ser traducido de una manera algo diferente: ellos dejaban “su ser guerrero (*awqa kayñinta*) en mí (*ñuqapi*)”. De ser correcta esta posibilidad traductológica, estos animales no solo se postraban ante Plutón (quien sería su dueño), sino que también le transmitían su capacidad para la lucha (*awqa*) y sus fuerzas depredatorias, tal como hasta hoy sucede entre los sabios visionarios de la Amazonía peruana, quienes aseguran que los pumas y jaguares son sus “mascotas” y les ayudan a combatir a sus enemigos (Favaron y Bensho, 2023). En todo caso, queda claro que, mediante este fragmento, la obra dramática continúa trazando el parentesco entre el demonio y los *waka*. De manera implícita, Espinosa Medrano podría haber estado sugiriendo que la asociación entre Wiraqucha y Dios, propia de los primeros años del Virreinato, no era correcta, debido a estos atributos del *waka* que más bien la escritura asocia con facultades satánicas. No en vano, el Lunarejo no era partidario de encontrar equivalencias quechuas para los principales términos de la teología cristiana (continuamente incorpora palabras castellanas como alma o Dios a la sintaxis quechua). Más bien, desde este punto de vista, Wiraqucha habría sido el demonio; de esta manera, el sacerdote cusqueño descartaba el valor de la ritualidad amerindia.

El embuste del *waka* habría sido, según se verá en el siguiente extracto citado, que se hacía pasar como un ser semejante a Dios, cuando no era más que un ángel caído; por eso, a diferencia de la divinidad cristiana, no era un ser con la potestad de crear mundos, aunque sí tenía una fuerza espiritual considerable, capaz de trastocar y modificar la configuración de la materia. Sabemos que, en efecto, los *waka* no creaban la existencia cósmica de la nada, sino que eran animadores y reordenadores de lo existente, por lo que el razonamiento implícito es bastante sugerente. De esta manera, Espinosa Medrano no parece negar la vida y los atributos de los *waka* como si se hubiesen tratado de meras supersticiones; por el contrario, parecen ser facultades reales, propias de un ángel rebelde y traidor (la obra utiliza de manera repetida el término *awqa* y *supay* para designar a estas entidades que habían perdido sus potestades angélicas por rebelarse contra Dios). Por lo tanto, se vuelve a comprobar que,

en la literatura dramática del Lunarejo, la ritualidad cosmopoética de las naciones amerindias no es descartada en términos de fantasía primitiva o superstición; se les margina, más bien, como ritos satánicos que debían ser remplazados por las enseñanzas verdaderas de la Iglesia. Los siguientes fragmentos seguirán profundizando en esta poética del territorio que entabla una dialéctica entre la comprensión cósmica del cristianismo y la amerindia:

Allpap sunqunpi quripas	El oro en las entrañas de la tierra,
Qaqap q`inqinpi qullqipitas	La plata en el seno de las rocas,
Ñuqapaqqa mast`akunmi.	Para mí están descubiertos.
Sach`akunapas raphinwan	Las plantas con sus hojas
Mallkikunari rurunwan	Y los árboles con sus frutos
Pukllakun qhawanaypaqmi [...]	Se mecen para mi deleite [...]
Tukuy ima makillaypim.	Todo está bajo mi poder.
Pachaktapas t`ikraymanmi	Yo puedo voltear al mundo
Q`aqchayqa mana atiyimi.	Y mi fuerza es invencible.
Dioswanpas yaqam tinkuni	Casi igual a Dios soy
Mana ukhuyuq kayñiypi.	En mí ser espiritual.

(2010: 61-63)

Al leer este fragmento, uno de los puntos que llama la atención es que el oro (*quri*) y la plata (*qulqi*) son descritos como propiedades del demonio, quien los oculta “en el corazón de la tierra” (*allpaq sunqunpi*). Itier traduce *sunqunpi* como “en las entrañas”, dando cuenta del amplio rango semántico del término *sunqu* (que cotidianamente suele traducirse como corazón); en este caso, connota lo interior, lo escondido, incluso también la vitalidad planetaria. En todo caso, la expresión da cuenta de una comprensión de la Madre Tierra como ser orgánico y pensante (ya que el *sunqu*, desde la perspectiva indígena, es la fuente del pensamiento y la morada del ser). Plutón afirma su propiedad sobre estos metales preciosos diciendo “ñuqapaqqa mast`akunmi”. De esta manera, Plutón se presenta como el *apu* del oro y de la plata, su dueño espiritual, aquel que permite, por lo tanto, su explotación. *Mastay*, en quechua, suele traducirse por extender, aunque también puede significar exponer, manifestar o abrirse. Por lo tanto, “ñuqapaqqa mast`akunmi” también podría traducirse como “[la plata y el oro] sin duda para mí se abren y se hacen visibles”. Es posible postular que estos escuetos versos plantean que las explotaciones mineras, cuya importancia en la economía virreinal era fundamental, estaban guiadas por un tempera-

mento satánico y contrario a la voluntad de Dios: si el demonio es quien expone los metales ocultos, solo quien se pacta con él puede descubrirlos. Esta afirmación hace recordar a Guaman Poma (1993), quien asegura que el *supay* revelaba a los incas la existencia de yacimientos en las montañas. De esta manera, el texto podría estar planteando, de manera algo velada, cierta crítica a la codicia por los metales preciosos, las ganancias y la acumulación.

Inmediatamente después, Plutón también asegura ser el dueño espiritual de las plantas y árboles. La frase utilizada para expresar esta propiedad es *pukllakun qhawanaypaqmi*, la cual podría traducirse de la siguiente manera: “[las hojas y los frutos] juegan para que yo los contemple”. Nuevamente, el uso del *-mi* da cuenta de que la información brindada por el emisor está fuera de dudas. Esta parece una estrategia constante en el discurso de Plutón, que reafirma la certeza con la que asegura su dominio sobre la materia. ¿Qué implicancias profundas podría tener el atribuir a Plutón la regencia de los vegetales en un contexto andino y de lucha contra las supuestas “idolatrías” indígenas? Como es sabido, el conocimiento botánico era parte fundamental de los sistemas medicinales amerindios. Además, desde el punto de vista indígena, las plantas medicinales tenían dueños espirituales de los que dependía su fuerza anímica y sus propiedades (Favaron, 2017; Favaron y Bensho, 2023; Favaron, 2025). Los sabios que curaban a los enfermos con plantas, aplicaban sus tratamientos convocando la ayuda y la participación de estos seres suprasensibles ligados a los vegetales. De esta manera, es posible que la intención de Espinosa Medrano fuese desacreditar la ritualidad dialógica asociada al uso de plantas al interior del sistema medicinal ancestral. Una vez más, sus versos no niegan la existencia de los dueños espirituales, sino que afirman que se trata de demonios y, por lo tanto, no deberían ser invocados por los conversos al cristianismo. Al final de este fragmento, Plutón termina por confirmar su dominio sobre el cosmos. La frase “*tukuy ima makkillaypim*”, podría ser traducida como “tengo comprobado que todo lo existente está en mi mano nomás”. Sin embargo, según los dos versos finales, todo este dominio se muestra engañoso y de poca importancia. Plutón se lamenta de su condición: “*Dioswanpas yaqam tinkuni / Mana ukhuyuq kayñiypi*”. Estos versos podrían ser traducidos de la siguiente manera: “También con Dios en vano me encuentro / porque en mi ser interior estoy vacío”. *Mana ukhuyuq* debe entenderse como “aquel que no tiene nada dentro suyo”. Plutón es un desalmado. Si el alma, como el drama afirma, viene de Dios y es el soplo que Dios insufla en nosotros, ser un demonio significaría, justamente, renunciar a la filiación divina y perder, por eso mismo, todo vínculo con la fuente anímica de la vida. El diablo, entonces, podía ejercer un dominio sobre el alma del mundo; pero esto de nada le sirve, porque él mismo carece de alma. Por eso mismo desea a Proserpina, ya que ella es el alma de la que él carece. Itier (Espinosa

Medrano, 2010), con gran acierto, traduce el término “*atimillpuy*”, con el que se designa a Plutón en la obra, como “el devorador de almas”. El demonio come almas que caen en su vacío interior y las desintegra en los ácidos digestivos de su cuerpo vacío. Al quitar las almas de los seres, los vuelve semejantes a él, *mana ukhuyuq runakuna*, biología huecas, sin soplo, sin espíritu, sin vibración anímica en la mirada, solo sedientas de lujuria y de poder.

3. El dialogismo amerindio al servicio de Cristo

Ahora bien, la subordinación ontológica de la materia sobre el espíritu establecida a partir del discurso de Plutón, no impide que luego, con el desarrollo del drama, la poesía del Lunarejo alcance cimas estéticas y de fuerza expresiva mediante un repertorio metafórico propio de la cosmopoética amerindia. Por ejemplo, al describir la belleza de Proserpina, el demonio utilizará una serie de comparaciones con flores, aves o astros, que resultan muy cercanas a las de los cantos amerindios (Husson, 2002). Dice, por ejemplo, que su hermosura ha sido dada por las flores y las aves; además, causa que el agua se estremezca (2010: 73). Estos versos manifiestan que la poética de Espinosa Medrano era sensible al arte oral de las naciones amerindias; por lo tanto, no solo era un conocedor del teatro y la poesía hispánica, sino que su composición resulta del entretrejo de esta tradición con la de los cantos quechuas que había escuchado, posiblemente, desde temprana edad. El autor, al explorar la poética de la lengua, parece haber hallado una predisposición de la misma para entablar una vinculación dialógica y asombrada con el cosmos. De forma semejante, Proserpina describirá la belleza de Endimión comparándolo con el lucero de la mañana (*chaskaqullur*) y con un picaflor (*qinti*) de plumas espléndidas; asimismo, su discurso lo asemeja a diversas flores andinas (2010: 97). Estos procedimientos nos resguardan de postular que Espinosa Medrano simplemente utilizó el quechua de manera instrumental para poner en escena una obra destinada a menospreciar la ritualidad de las naciones amerindias; si bien algo de eso resulta innegable, al mismo tiempo el autor demuestra una sincera inmersión en la lengua, un aprecio de sus inclinaciones y un rescate de las poéticas indígenas⁴. Por lo tanto, el rechazo a la materia en *El robo de Proserpina* no es total. El cristiano, según se desprende del discurso dramático,

⁴ Además de la cercanía con las poéticas indígenas, en los versos de *El robo de Proserpina* también se percibe un entrecruzamiento heterogéneo con ciertas poéticas bíblicas y, en particular, con el *Cantar de los cantares*; en este libro bíblico, de manera cercana a las operaciones poéticas de Espinosa Medrano, la belleza del amado y de la amada es exaltada apelando a diferentes metáforas de la “naturaleza”. Por ejemplo, en el versículo 14 del primer capítulo, la mujer dice que su amado es como un “racimo de flores de alheña en las viñas de En-gadi”; de forma semejante, en el siguiente versículo el esposo afirma que los ojos de su amada son como palomas.

puede apreciar la belleza que Dios ha insuflado en la vida, pero sin apegarse en exceso a ella. Es posible que, al mismo tiempo que recordara las poéticas quechuas, el Lunarejo también prestara atención a que el propio Pablo de Tarso afirmaba que era lícito rastrear las huellas de la divinidad mediante la contemplación de la belleza existente en la creación. De esta manera, podría postularse que el cosmos aparece en la obra del Lunarejo descrito como un mundo caído y sujeto al demonio, el cual, sin embargo, no deja de contener imágenes reminiscentes de la obra divina. Espinosa Medrano, entonces, opta por rescatar aspectos de la poética indígena, pero desligándolos de su pertenencia al interior de un entramado ritual. Sin embargo, en esta operación, no llega a negar la concepción ontológica amerindia que reconoce vida y lenguaje en todo lo existente.

De manera implícita, las metáforas del territorio a las que recurrió el Lunarejo para hablar de la belleza del alma, de Cristo y del amor de Proserpina por Endimión, postulan una dignificación poética del cosmos. Es decir, la racionalidad inherente al propio proceso de la composición dramática parece proponer que la “naturaleza” (que, al igual que el alma, estaría sometida al poder de Plutón) también podría liberarse de la influencia demoniaca y espiritualizarse. El poeta cristiano, justamente, es capaz de realizar esta emancipación, al liberar las imágenes de la poética amerindia del contexto de la ritualidad indígena. De esta manera, la escritura literaria, iluminada por la luz del Espíritu, permitiría la sublimación de las metáforas de la poética territorial del arte oral indígena, para ponerlas al servicio de una narrativa basada en la revelación cristiana. Esta operación se manifiesta con contundencia, a mi entender, cuando Cristo-Endimión es llamado en la obra, cuatro veces, “*chiqam intiri*”, expresión que puede traducirse como verdadero Sol. Si bien la idea de Cristo como rey solar o Sol verdadero no era ajena a las propias metáforas de la reflexión teológica católica, no cabe duda de que la recurrencia de esta expresión en un drama en quechua tenía la intención de generar un contraste entre el resplandor de la revelación cristiana (descrito como verdadero) frente a la “idolatría” de los cultos solares precolombinos (los cuales serían falsos). La captación de estos procedimientos simbólicos no necesitaba ninguna sobre interpretación por parte de la élite letrada del Cusco que pudo haber asistido a la presentación de *El robo de Proserpina*. Se habría tratado, más bien, de algo bastante obvio para ellos. Por ejemplo, “en la época de Espinosa, la población y las autoridades del Cuzco eran plenamente conscientes de que el Corpus Christi sustituía una fiesta incaica al Sol y celebraba dicha conversión” (Itier, 2017: 181). El hecho de llamar verdadero Sol a Cristo no implicaba negar la hermosura y la belleza del astro central de nuestro sistema planetario, sin el cual no existiría vida; de lo que se trataba, más bien, era afirmar que este no debía ser adorado en sí mismo, sino que su luz era solo un reflejo del resplandor divino. Por lo tanto,

no era necesario dirigir rituales al Sol, ya que esto sería “idolatría”, al confundir la criatura con el Creador; sin embargo, el poeta atento, con una retina aclarada por las enseñanzas eclesiásticas, sería capaz de ver en el brillo solar un recuerdo del Sol verdadero, fuente legítima de todo lo existente. La profunda reflexión teológica que parece subyacer a la estructura argumental y a la riqueza metafórica de *El robo de Proserpina*, y que parece desmentir la ritualidad amerindia, no impidió que determinados pasajes de la obra manifiesten un diálogo con el territorio. Como se verá, algunos personajes de la obra entablan conversaciones rituales con los seres vivos, lo cual tiene innegables semejanzas con ciertas poéticas amerindias. Un primer ejemplo lo da Proserpina:

Tukuytam inti purinki	Sol que recorres el orbe,
Kawsayllayta khuyapayay,	Apiádate de mi pobre vida,
Sayay, sayay.	Detente, detente.
Uyariway, chayña rinki:	Te irás después de oírme:
Phutip apan warmin kani,	Soy la compañera del dolor,
Purisqaypi thatkisqaypim	Pues por donde ando y camino
Waqachkani.	Estoy llorando.
Waman wayra, sayaykuyraq	Viento veloz, detente un momento
Wakipunim puririsun [...]	Y caminemos un poco juntos.
Askamallaqa hamuyraq	Ven un instante
Alawñispa uyariway:	Y escúchame compasivo:
Wayra, llanthuq mamallayman	Llévame, viento, adonde mi madre
Pusapuway.	Protectora.

(2010: 94)

Este fragmento hace recordar uno de los cantos recogidos por la labor etnográfica de Guaman Poma, en el que una mujer prisionera dialoga con un cóndor y un halcón, rogándoles que escuchen su dolor y lleven sus pensamientos hasta su madre (1993: 231). Dado que el poema citado es ejecutado por Proserpina, quien se encuentra cautiva en el infierno, las semejanzas son bastante evidentes. La expresión “*waman wayra*”, que Itier traduce como viento veloz, también podría ser comprendida como halcón (*waman*) ágil o veloz; esto es así porque *wayra*, que suele significar viento, en algunos casos puede designar agilidad o velocidad. De ser este el caso, *waman* estaría actuando como sustantivo y *wayra* como modificador. González Holguín [1608], por ejemplo, registró la expresión “huaman huayralla”, la que tradujo como “el li-

gero, veloz, ágil, diligentísimo”; asimismo, afirma que “huayrallas” significa “ligemente, o con gran presteza”. Estas expresiones reafirman que, si bien el quechua literario del Lunarejo era una creación personal -aunque basada en buena medida en los textos de sacerdotes que lo precedieron-, al mismo tiempo estaba atento a la riqueza metafórica de la poética indígena. Sea que el autor quisiera referirse al viento o al halcón (o, tal vez, al halcón dueño del viento), este extracto estaba, a no dudar, inspirado en ciertos cantos amerindios que establecían un dialogismo cósmico; ante una situación de dolor, desgarró y orfandad (metafóricamente hablando), la cantante trata de satisfacer su necesidad expresiva entrando en comunicación con diversos seres del territorio para que ellos transmitan un mensaje a un pariente lejano (en este caso, la madre). Es evidente que este texto supone una concepción ontológica del Sol y del halcón-viento como seres vivos, conscientes y capaces de entender (y de transportar) los enunciados humanos. Cuando la cantante ruega al astro celeste que se apiade de su vida precaria (“*kawsayllayta khuyapayay*”) o le exige que se detenga (“*sayay*”), está llevando a cabo actos de habla que presuponen que la lengua tiene la fuerza realizativa necesaria para modificar el afecto e, incluso, el movimiento del Sol. Solo después de oírla, el Sol podrá continuar su camino, para comunicar su dolor. La poética del Lunarejo corre en este fragmento por un fino cauce de heterodoxia, debido a que tomó inspiración en cánticos insertos en una concepción animada del cosmos. Sin embargo, el poeta se libra de toda sospecha cuando, poco después, pide a los seres del territorio con los que ha entablado diálogo, que le permitan contemplar el rostro de Dios. Asimismo, cuando Proserpina ruega al halcón-viento que se comuniquen a su madre, hay que recordar que se está hablando de la Iglesia. Por lo tanto, la agencia dialógica y mensajera de los seres del territorio es sublimada y redimida (desde la perspectiva del catolicismo andino) al ser puesta al servicio de la salvación del alma y la voluntad divina. Este no es el único extracto en el que los personajes del drama entablan un diálogo con los seres del territorio. Puede también citarse como ejemplo de esta vocación dialógica el siguiente contrapunteo entre la voz masculina de Endimión y la femenina de Proserpina:

E: Tukuy llanthuq hatun urqu	Alto monte que das protección a todos,
P: Sayaq qaqá tukuy pakaq,	Roca eminente que a todos das cobijo,
E: ... misk'i ruruq mallikuna,	... árboles de dulces frutos,
P: ... pacha kirpaq q'umir waylla,	... verde prado que cubres la tierra,
E: ... p'unchaw ruqyaq pisqukuna,	... aves que llenáis el día de bulla,
P: ... tuta puriq pumaranra,	... puma que rondas en la noche,
E: ... munay llanllaq t'ikakuna,	... flores lindas y lozanas,

P: ... rikch`aymana sumayniyuq,	... de matizada hermosura,
E: ... mayñiqllapim kaypi kanman...	... ¿dónde hallar por aquí
P: ... tinkuymanchus kay k`itipi...	... si encontrara en este lugar...
E: Urpi uywa esposallay.	... a mi esposa, la paloma que crié?

(2010: 124)

Los dos primeros versos de este extracto plantean complicaciones teológicas en el contexto andino, puesto que los altos cerros (*hatun urqu*) o la roca erguida (*sayaq qaqa*) hacen referencia a manifestaciones de los *waka*. La expresión “*tukuy llanthuq hatun urqu*” puede haber sido habitual para manifestar la protección benigna y paternal que las montañas tutelares, desde el punto de vista amerindio, ejercen sobre las comunidades que prosperan bajo su mirada. González Holguín traduce el término “llantu” como “la sombra” y “llantuk llacta” como pueblo, o lugar sombrío; “*tukuy llanthuq*”, entonces, puede ser entendido como “aquel [cerro] que da sombra a todo”, entendiendo este dar sombra como una imagen de protección (tal como lo señala atinadamente la traducción de Itier) en un sentido tal vez marcial, pero también de cuidado paterno. Por su parte, el vocabulario del quechuólogo jesuita afirma que “paca” es “cosa secreta, encubierta, o escondida, o guardada de verla”. Por lo tanto, el segundo verso (“*sayaq qaqa tukuy pakaq*”), también podría ser traducido como “roca erguida [y, por eso mismo, eminente], la que todo oculta”, en el sentido de guardar de las miradas indiscretas (lo cual vuelve a dar la idea de protección). En el último fragmento citado, tanto a los seres líticos, como a los árboles y prados, a las aves y a los pumas, y también a las flores, los amantes preguntan por el paradero del ser amado. Estas preguntas hacen recordar, al menos en parte, a las pesquisas realizadas por los amantes de *El cantar de los cantares*; sin embargo, en el contexto andino, hay una tendencia a ampliar el campo de los interlocutores a una red dialógica que va más allá de lo humano.

4. Conclusiones

Conviene citar ahora que, casi al principio de la obra, Plutón afirma que, según él mismo ha podido comprobar, Proserpina tiene memoria, sabiduría y voluntad: “*Yuyayñinpas hamawtanpas / munayñinwan hinataqmi*” (2010: 72). Como se ha demostrado, diversos fragmentos de la obra dan a entender que estos atributos no son exclusivos de la humanidad, sino de todo lo viviente. Desde esta perspectiva, el cosmos entero tendría alma. Aunque el texto de Espinosa Medrano no lo afirma de

manera directa, el “animismo” (para utilizar un término propio de la antropología moderna) no parece haber sido en sí mismo un problema para la poética heterogénea del cristianismo andino (al menos no para la comprensión del Lunarejo); desde la racionalidad que parece vehiculizar la narrativa dramática, el dialogismo o semiótica cósmica es admisible siempre y cuando se ponga al servicio del encuentro del alma con Cristo, la Iglesia y Dios. La propuesta filosófica y doctrinal de la obra, aunque tiene condenas determinantes contra los *waka* y la ritualidad “idolátrica”, parece al mismo tiempo bastante laxa y permisiva ante la posibilidad de una forma heterogénea de encarar el cristianismo que no implicaba la clausura de la cosmopoética indígena, sino solo su adaptación a un nuevo marco idiosincrático y teológico.

Como ha señalado Itier (2017), la inmensa mayoría del repertorio metafórico de Espinosa Medrano “procede en última instancia de la lírica indígena” (184). Este especialista ha detectado también una filiación con la poética quechua del sacerdote franciscano Jerónimo de Oré [1608], lo que daría cuenta de una tradición criolla y sacerdotal de poesía quechua escrita que, cuidando de no estirar demasiado los límites de la ortodoxia católica, abrió espacio para una heterogeneidad creativa que no renunciase del todo a los aportes poéticos (pero también ontológicos) de raigambre amerindia. De esta manera, los giros propios del arte oral entraron en el campo literario, lo fecundaron y transformaron, al mismo tiempo que se convertían en discurso literario. “El estilo poético del teatro quechua nació así en la intersección entre ambas tradiciones poéticas, la autóctona y la occidental” (Itier, 2017: 184). Por eso mismo, se trataría de algo nuevo y complejo, en el que elementos de distintas procedencias conviven y se complementan con cierta precariedad, pero posibilitando expresiones creativas con profundidad filosófica y cosmogónica. Todo esto lleva a proponer que el barroco andino (en la literatura, pero también, posiblemente, en otras artes) debe ser entendido como “un fenómeno contradictorio, al mismo tiempo herramienta de la hegemonía imperial española e instrumento de configuración de emergentes sujetos sociales (criollos o andinos)” (García-Bedoya, 2017: 45). Por un lado, entonces, el teatro de Espinosa Medrano se inspiró en la tradición hispánica, a la que consideró de mayor prestigio y con más amplias posibilidades reflexivas que las artes indígenas; al mismo tiempo, condenó a los *waka* y a buena parte de la ritualidad amerindia, estableciendo a Cristo como verdadero Sol. En este sentido, sería un instrumento que consolidó simbólicamente la hegemonía imperial y del cristianismo. Pero, al mismo tiempo, al escribir en lengua indígena y rescatar poéticas orales del quechua (en las que subyacía una comprensión dialógica y afectiva del territorio), no renunció del todo a los saberes indígenas. En estos complejos entrecruzamientos no solo se configuró un arte dramático inédito, propio de la naciente modernidad andina, sino también la identidad enunciativa y poética de un sujeto criollo que, sin negar su filia-

ción con España, reivindicaba también su vínculo con América y con las metáforas territoriales amerindias.

La cristianización de los imaginarios e, incluso, del quechua, no entrañó en la región andina una cancelación definitiva de una sensibilidad raigal, cordial y dialógica. Esto no significa, por supuesto, que la cosmopoética del teatro de Espinosa Medrano se halle completamente absuelta de toda influencia cristiana o que no se pueden encontrar inclinaciones semejantes en otras tradiciones literarias; lo que se plantea, más bien, de manera quizá más modesta, es que el quechua tiene una predisposición implícita hacia una comprensión dialógica del cosmos, la cual terminó por introducirse y marcar, al menos en parte, ciertas inclinaciones afectivas del teatro cusqueño. Entonces, si entendemos, a la manera de Cornejo Polar (2011), que la heterogeneidad surge desde el entrecruzamiento de lo hispánico y de lo amerindio, de la oralidad y la escritura, del quechua y el castellano, y, por otro lado, si aceptamos que lo amerindio y el quechua mismo conllevan una sensibilidad dialógica con la comunidad de lo viviente, se tiene que concluir, por necesidad argumental, que la heterogeneidad literaria implica la irrupción de la cosmopoética en el discurso literario.

Bibliografía:

- Arguedas, José María. (1986). *Cantos y cuentos quechuas / I*. Perú, Munilibros. Municipalidad de Lima Metropolitana.
- Cerrón Palomino, Rodolfo. (2008). *Quechumara: estructuras paralelas del quechua y del aymara*. Plural Editores. La Paz, Bolivia.
- Cornejo Polar, Antonio. (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú, Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Espinosa Medrano, Juan de. (2010). *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua*. César Itier (Edición, traducción y estudio preliminar). Lima, Perú, IFEA, Instituto Riva-Agüero y PUCP.
- Favaron, Pedro. (2017). *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental*. Lima, Perú, CAAAP y UNU.
- Favaron, Pedro y Chonon Bensho. (2023). *Non onan shinan: los mundos medicinales y la sabiduría de una familia shipibo-konibo*. Lima, Perú, CAAAP, Pakarina y PUCP.
- Favaron, Pedro. (2024). “La fuerza de la palabra: reflexiones lingüísticas a partir de la etnografía shipibo-konibo”. *Revista colombiana de antropología*. V. 60, N.1, 127-149.

- Favaron, Pedro. (2025). “Netebaon joi: La semiótica cósmica shipibo-konibo. *América Sin Nombre*”, 32, 16–32.
- García-Bedoya, Carlos. (2017). “Letras coloniales: los marcos culturales e institucionales”. En: García-Bedoya, Carlos y Raquel Chang-Rodríguez (Cor.). *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen II. Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. Perú, PUCP y Casa de la Literatura, 31-56.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/190597>
- González Holguín, Diego. (1952 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Lima, Perú, UNMSM.
- Guaman Poma, Felipe. (1993). *Nueva Corónica y buen gobierno I*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Husson, Jean-Phillipe. (2002). “Literatura quechua”. En: Boletín del Instituto Riva-Agüero; No. 29, 387-522. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113900>
- Itier, César. (2017). “El teatro quechua colonial”. Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya. *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia. Volumen II*. Lima, Perú, PUCP, Casa de la Literatura y Ministerio de Educación, 177-210.
- Jaye, Bárbara. (1994-1995). “Ovid in the Andes: The New World Morality Play, El rapto de Proserpina y sueño de Endimión”. *Comparative Drama*, Winter 1994-95, Vol. 28, No. 4, 510- 526.
- Mazzotti, José Antonio. (1996). *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. Lima, Perú, Fondo de Cultura Económica.
- Oré, Jerónimo de. (1992 [1598]). *Symbolo catholico indiano* (edición facsimilar). Lima, Perú, Australis.
- Rodríguez Garrido, José Antonio. (2017). “Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco”. Cabanillas, Carlos (Ed.). *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (Siglos XVI-XVIII)*. Nueva York, IDEA, 215-240.