

LAS PORTADAS DE YANA RAYMI COMO UNA EXPRESIÓN DE NEOBARROCO PERUANO: LA RESISTENCIA GRÁFICA DE LOS GUERREROS WANKAS

MARÍA DE LA LUZ NÚÑEZ
Universidad de Chile (Chile)

Fecha de recepción: 23/06/2023

Fecha de aceptación: 22/08/2023

Resumen

En este trabajo propongo que los demonios guerreros de las portadas de los álbumes de Yana Raymi son expresiones de un estilo neobarroco peruano, en tanto que son un eco de los demonios representados en algunas pinturas de la Escuela Cuzqueña. En ese sentido, los demonios guerreros constituyen una crítica a la dominación española a la vez que revaloran la cultura andina. Para llegar a dicha conclusión me valgo de la interpretación de Ananda Cohen, quien entiende a los cuadros de la Escuela Cuzqueña que incluyo como archivos visuales que muestran experiencias e ideas que los indígenas vivieron durante aquellos tiempos, y no solo como expresiones religiosas. Además, tomo el concepto de neobarroco peruano de Ramón Mujica y Gustavo Buntinx en tanto trata de una reapropiación y reconstrucción violenta del imaginario religioso virreinal.

Palabras clave

Neobarroco peruano; Escuela Cuzqueña; música metal; metal peruano; Yana Raymi

THE COVERS OF YANA RAYMI AS AN EXPRESSION OF PERUVIAN NEO-BAROQUE: THE GRAPHIC RESISTANCE OF THE WANKA WARRIORS

Abstract

In this paper, I argue that the demon warriors portrayed on the album cover art of Yana Raymi are a Peruvian neo-baroque representation, since they are an echo of the demons represented in some of the Cuzco School paintings. Hence, Yana Raymi's demon warriors are a visual criticism of both Spanish colonial domination and an assessment of Andean culture. To reach this conclusion, I follow Art Historian Ananda Cohen's interpretation of the Cuzco School paintings as visual archives that display experiences and ideas from indigenous people during the colonial period, and not only religious expressions. Furthermore, I use the concept of Peruvian neo-baroque of Ramón Mujica and Gustavo Buntinx who understand this style as a reappropriation and violent reconstruction of the colonial religious imaginary.

Keywords

Peruvian Neobaroque, Cuzco School, Metal Music, Peruvian Metal, Yana Raymi



Introducción

La palabra “supay”, significa diablo o demonio en el quechua actual y tiene la misma connotación que el término judeocristiano. Sin embargo, varias evidencias demuestran que dicho concepto no existía en el quechua precolonial. El lexicón de Santo Tomás (1560), tiene dos entradas para “çupay”, una primera lo traduce como: “ángel, bueno, o malo”; mientras que una segunda como “demonio, o trasgo de casa”¹. En ese sentido, se trataba de un concepto ambiguo —que fluctuaba entre la bondad y la maldad—, o un espíritu fantástico o trasgo, pero que hacía uso de un término católico (ángel) para definirse. Algunos años después, el sermón XXXVIII del *Tercer Catecismo* (1583), menciona que solo a través de la oración el hombre cristiano de alma buena vence al “enemigo”, y traduce dicha palabra por “supay”². Por lo tanto, este término quedó fijado en su connotación negativa y, además, como un ente que debe ser combatido, vencido y doblegado.

Además, la religión católica también se encargó de relacionar dicha connotación negativa de “supay” con los indios o con elementos que formaban parte de sus creencias. El sermón XXIX del mismo *Catecismo*, dedicado a la oración del Ave María, traduce al “dragón infernal” que huye de la presencia de la Virgen María con las palabras “supay amaru”³. Cuando, para los naturales, el “amaru” era una criatura de los yungas o valles calientes, se relacionaba con el pasado, o era un nombre que implicaba la presencia de fuerzas extraordinarias⁴.

Asimismo, Dedenbach-Salazar señala que en los capítulos del 20 al 22 de *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, la palabra “waka” —espíritus o deidades relacionadas con los antepasados andinos— es reemplazada por el término “supay”⁶. Estos dos ejemplos concuerdan con la afirmación de Ossio, quien dice que la religión católica difundió en los andes la idea de que todo lo pagano era malo o cosa del diablo; asimismo, también concuerda con la idea de Mujica respecto a que dicha religión planteó una relación entre las características fisionómicas de los indios (representados en las wakas) y los demonios⁷.

Durante el virreinato del Perú, dicha asociación entre características negativas e indígenas se vio reflejada en algunas pinturas de las iglesias. Las artes sirvieron como un mecanismo de evangelización y adoctrinamiento, así como también como medio de transmisión de los oficios europeos⁸, trabajos que permitían a los naturales tener algunos privilegios en la sociedad colonial. Las pinturas evangelizadoras conformaban una poderosa herramienta no solo visual sino también narrativa y lingüística, ya que presentaba categorías inexistentes en el mundo prehispánico como la de pecado o infierno. De ahí que las obras del estilo que desarrollaron los pintores de la ciudad del Cuzco —que forman parte del estilo denominado barroco andino— presentara demonios que se relacionaban con deidades o creencias andinas.

Cinco siglos después, las portadas de los discos de la banda de folk metal peruano, Yana Raymi, muestran a personajes que parecen reminiscencias de los demonios de las pinturas en mención, aunque, debido al contexto metalero en el que aparecen y al que pertenecen, su significado es opuesto. Ellos no expresan debilidad ni sirven para excusar el dominio de nadie, por el contrario, muestran agresividad, coraje y siguen siendo los enemigos de los conquistadores, pero ahora son más fuertes que ellos. En tal sentido, la hipótesis que defiende es que los personajes de las portadas de Yana Raymi son ecos de los demonios que figuran en algunas pinturas cuzqueñas del siglo XVI, pero ahora su significado se puede entender como una crítica a la dominación española mediada por la iglesia católica, y como una revaloración de lo andino. En ese sentido, planteo que los personajes de las portadas de Yana Raymi pueden ser una representación neobarroca de esos demonios.

¹ Santo Tomás, 1560: 131.

² Folio 179 derecha, p. 373.

³ Folio 190 derecha, p. 395.

⁴ Dedenbach-Salazar, 2013: 99-300.

⁵ Texto que data de principios del siglo XVII.

⁶ Dedenbach-Salazar, 2013: 344-345.

⁷ Ossio, 1973; Mujica, 2013: 199.

⁸ Martínez, 2017: 51.

La conversión en “quillca” desencadenó en el barroco andino

El acto simbólico que sirvió de excusa y dio inicio a la conquista del Tahuantinsuyo fue el rechazo y “acto sacrílego” que Atahualpa cometió al arrojar la biblia que le fue entregada por Francisco Pizarro y fray Vicente de Valverde el año 1532, en Cajamarca. Y es que la iglesia católica tuvo un rol determinante tanto en la fundamentación como en el proceso de la conquista, así como en el fomento y conservación del dominio español sobre los indígenas. El punto clave aquí estuvo en la cristianización o conversión de los habitantes del nuevo mundo. Ya que dicha empresa representaba la excusa perfecta para continuar con su política expansionista y además justificaba la imposición de políticas represivas con las cuales trataban de controlar la sublevación indígena.

La posible conversión de los indígenas se convirtió en un tema de discusión entre los principales teólogos que llegaron al continente americano, sobre todo durante la Junta de Valladolid, que se dio entre 1550 y 1551. Las dos posiciones en dicho debate fueron las presentadas por Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas. El primero describía a los indios como personas rudas con limitada inteligencia que, por lo tanto, debían servir a sus superiores y amos naturales, los españoles. Asimismo, Ginés de Sepúlveda condenaba a los indígenas por, supuestamente, hacer sacrificios humanos, comer la carne de sus víctimas y adorar a ídolos paganos⁹.

Por otro lado, de Las Casas decía que los indios estaban a la altura de los pueblos de la antigüedad europea, que eran seres eminentemente racionales y que entonces satisfacían las condiciones para llevar una vida civilizada¹⁰. Del mismo modo, de las Casas decía que los conquistadores eran los demonios no solo por los abusos que cometían contra los indígenas (y que de Las Casas denunció), sino porque en su afán de justificar la conquista, mezclaban dichas creencias con mitos o costumbres originarias. Un ejemplo es la denuncia que hace Diego Tito Cusi Yupanqui en sus *Instrucción del Inca Don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui al Licenciado don Lope García de Castro*, de 1570. En ellas cuenta que, cuando los españoles llegaron a Cajamarca, les dijeron a los indios que eran enviados de Huiracocha, y estos les creyeron porque veían que tenían *illapas* (truenos), que en realidad eran arcabuces¹¹.

Pero la Junta de Valladolid no logró reglamentar la ocupación española de inmediato, aunque sí suspendió la penetración conquistadora hasta 1556. Ese año se dictaron nuevas instrucciones en las que se ordenaba tratar a los indios: a) de manera pacífica, buscando agruparlos para evangelizarlos a través de la persuasión; o b) de manera conflictiva o extraordinaria, lo cual suponía pasar al castigo o a la guerra si la evangelización no era aceptada¹². En otras palabras, la ocupación basada en el pretexto de la evangelización siguió, aunque “mejor regulada”.

El texto en el cual Sepúlveda explicaba sus argumentos –*Demócrates Alter*– no recibió permiso para ser impreso. Si embargo, según Jean Dumont, tanto religiosos como conquistadores apoyaron el realismo de Sepúlveda¹³; por lo tanto, se entiende que esta era la visión mayoritaria dentro de la Iglesia Católica. Uno de los argumentos de este último consistía en que la adoración de ídolos era sinónimo de hechicería y, por ello, estaba relacionada con el diablo¹⁴. El apoyo a tal posición siguió vigente incluso un siglo después, ya que en 1649 el arzobispo de Lima, Pedro de Villagómez Vivanco, afirmaba que el diablo tuvo una religión pacífica con los incas debido a que sus costumbres idólatras mostraban que no se habían resistido al poder diabólico¹⁵. En tal sentido, no solo la evangelización sino también la “presencia diabólica” entre los naturales fue la excusa perfecta para que estos

⁹ Hanke, 1958: 39-44.

¹⁰ Hanke, 1958: 30.

¹¹ Castro Titu Cusi Yupanqui, 1992: 5.

¹² Pérez-Prendes 1989: 130-131.

¹³ Dumont, 2009:265.

¹⁴ Cervantes, 1996: 30-35.

¹⁵ Mujica, 2013: 195.

necesitaran la presencia permanente de un gobierno virreinal y católico. Sin embargo, su conversión y asimilación al régimen o estructuras de poder virreinal nunca fue del todo posible, como lo demuestra Bonilla en su artículo sobre las distintas rebeliones indígenas, comenzando por la de Taki Onoy en 1565¹⁶.

Así pues, el proceso de evangelización, con engaños o sin ellos, comenzó desde la llegada de los españoles al Tahuantinsuyo, sin embargo, uno de los primeros obstáculos para la misión evangelizadora fue la posibilidad de comunicarla. Los indígenas no contaban con escritura, pero sí con objetos de comunicación visual y táctil que comunicaban diferentes mensajes de caris político, social, económico y religioso dentro de la cultura en la que aparecían. Para los españoles que empezaron a estudiar la lengua quechua este tipo de comunicación se expresaba en el término “quillca”, el cual se asociaba con las acciones de grabar, pintar o coser una imagen en una superficie¹⁷. Además, otro aspecto que era asociado con dicho concepto era el de color. Según el lexicón de Santo Tomás, el término “quillca” se relaciona tanto con la persona que pinta y escribe, como con la acción de estilizar una obra con colores¹⁸. Así pues, los españoles entendían que, para los indígenas, las acciones de pintar, dibujar, escribir e incluso bordar, eran sinónimos. Por lo tanto, todas estas acciones representaban medios alternativos para comunicarse con ellos.

Es así que desde los primeros años en los que se desarrolló el proceso de evangelización en el nuevo mundo las expresiones artísticas estuvieron controladas por la iglesia. El Concilio de Trento –llevado a cabo entre 1545 y 1563– ordenaba que tanto las imágenes como las esculturas y otros tipos de ornamentación sean usados como vehículos para avivar la fe¹⁹. Asimismo, el tercer Concilio de Lima –que se desarrolló entre 1581 y 1583, y que tuvo como fruto la redacción del *Tercer Catecismo*– urgía a los curas a dar sermones emocionales y usar imágenes para captar la atención de la audiencia indígena²⁰. Así pues, se trataba de hacer un uso controlado pero pedagógico de las imágenes, de modo que la doctrina católica pudiera ser comunicada de una manera que guardara relación con el concepto “quillca”.

Por tal motivo las iglesias coloniales eran muy bien decoradas, más aún las iglesias del Cuzco, ciudad que fue una de las más importantes del virreinato durante el siglo XVI ya que no solo era sede de un obispado, sino también de casas matrices de varias órdenes religiosas y la antigua capital del imperio incaico. Tal situación desencadenó la construcción de templos y sus respectivas decoraciones, hecho que afianzó las prácticas artísticas en la ciudad. Por ello, en 1585 un cura pintor de la talla de Bernardo Bitti llegó al Cuzco, introduciendo el manierismo en la pintura cuzqueña; mientras que pocos años después, llegaría Angelino Medoro, quien trajo consigo el influjo de la pintura sevillana²¹. Ellos y algunos artistas más trajeron consigo otros conceptos de composición, como los del gótico, del mudéjar, del bajo renacimiento y lo enseñaron a sus alumnos en diferentes ciudades del reino del Perú²². De modo que los mestizos e indígenas que fueron sus discípulos recibieron todas esas influencias, pero decidieron interpretarlas a su manera e incorporar elementos que sentían propios.

Los estudiantes locales de los artistas europeos poco a poco empezaron a diferenciarse de sus maestros y a formar sus propios talleres, creando así un estilo que mezclaba lo aprendido con lo propio. Por ello, desde la primera mitad del siglo XVII se aprecia una clara transición a un estilo denominado barroco en tanto este copió y, a la vez, renovó el lenguaje pictórico continental²³. Tal estilo también modificó el tamaño de ciertas figuras dentro de las pinturas, agregó elementos locales (como comida, flora y fauna local), utilizó colores distintos e incluso

¹⁶ Bonilla, 1977: 91.

¹⁷ Cohen, 2016a:14-16.

¹⁸ Santo Tomás, 1560: 85.

¹⁹ Mujica, 2003: 55.

²⁰ Cohen, 2016a: 65.

²¹ Balta, 2009: 102.

²² Mujica, 2002: 14.

²³ Ibid.

introdujo elementos prehispánicos. Para Mujica “Lo que aparenta ser en su pintura meros anacronismos históricos son, en realidad, sistemas de compromiso o adaptabilidad que rebasan el ámbito de lo puramente estético”²⁴. En otras palabras, los cambios introducidos por los artistas no eran vicios permitidos por la falta de supervisión peninsular, sino que se trataba de elementos introducidos adrede para resignificar los modelos impuestos por los foráneos. Según Balta, es alrededor de 1680 cuando los artistas del Cuzco llegaron a producir un conjunto de características que causó la distinción de la pintura cuzqueña respecto a la realizada por los europeos²⁵. Es por ello que durante esos años el estilo de dicho grupo de estudiantes comenzó a ser conocido como la “Escuela Cuzqueña”.

Las obras de tal escuela forman parte del estilo denominado como barroco andino, en tanto se apropia de los principios europeos para hacerlos suyos y rebelarse contra el orden y la jerarquía impuesta por la corona española. De esta manera, a través de la pintura, los artistas cuzqueños lograron “elaborar sus imaginarios sociales y políticos imitando, pero corrigiendo el discurso metropolitano peninsular con el fin de mostrar la contracara de la contra-conquista; mostrar la imagen propia como reflejo disidente y fragmentado del ‘Otro’”²⁶. En tal sentido, se puede hablar del barroco andino como una resistencia al discurso español jerarquizante y excluyente, así como también se puede entender como una nueva pedagogía que sigue los mismos principios del término “quillca”.

Los indígenas no van al cielo

Ahora bien, es importante entender que la pintura religiosa no solo fue el medio por el cual los mestizos, criollos e indígenas aprendieron las técnicas artísticas europeas, sino que era el tema artístico permitido en la época. La religión copaba todos los ámbitos de la vida, al punto que, como afirma Redden, la vida secular no se podía separar de la vida sagrada. Por tanto, las pinturas religiosas no solo expresaban la religiosidad sino también cuestiones de orden sociopolítico, más aún las pinturas hechas en el nuevo mundo²⁷. De ahí que el barroco andino resulta una manera de resistencia en tanto rompía con el canon artístico, pero también las estructuras de poder peninsulares. Sin embargo, como fue mencionado, la Escuela Cuzqueña se concretó a finales del siglo XVII. Esto no quiere decir que antes de dicho periodo no hayan existido en el Cuzco expresiones artísticas con elementos indígenas, sino que estas seguían la ideología del conquistador, es decir una que veía como superiores y buenos a los españoles y como malos e inferiores a los indígenas.

Una de las razones por las cuales el barroco andino de la Escuela Cuzqueña habría demorado en diferenciarse como estilo es quizá la política de extirpación de idolatrías que se dio a partir de las denuncias de Francisco de Ávila, respecto a las costumbres religiosas que en 1608 tenían los naturales de Huarochirí –provincia del departamento de Lima–. Esta campaña se institucionalizó rápidamente en el arzobispado de Lima, ya que reflejaba la manera de pensar de muchos religiosos. Aunque no llegó a cubrir todo el virreinato, se acató en las provincias donde llegó un cura extirpador como, por ejemplo, en la ciudad de Cuzco, donde estuvo presente Cristóbal de Molina²⁸. La campaña que religiosos como Molina aplicaron consistía en la destrucción de todo objeto que el extirpador considerara como un “ídolo”, motivo por el cual muchas representaciones de las deidades andinas, así como huacas y momias indígenas, fueron incineradas²⁹.

²⁴ Mujica, 2002: 18-19.

²⁵ Balta, 2009: 105.

²⁶ Mujica, 2003: 57.

²⁷ Redden, 2008: 2.

²⁸ Celestino, 1998: 3-4.

²⁹ Gareis, 2004: 264.



Fig. 1. Luis Riaño y colaboradores. *El camino al cielo y al infierno* (1620). San Pedro de Andahuaylillas, Cuzco, Perú (fotografía de autoría y cortesía de Ananda Cohen).

Al igual que lo hizo Sepúlveda y muchos otros curas varias décadas atrás, Francisco de Ávila creía que los “ídolos” estaban asociados con la hechicería y, por lo tanto, con producciones diabólicas, lo cual fundamentaba su extirpación. Sin embargo, la extirpación también fue un mecanismo que reforzó el control social que ya existía sobre los indígenas³⁰. Dicho control se venía dando en las reducciones, creaciones del virrey Toledo que consistían en pequeños pueblos donde vivían cierta cantidad de indígenas que se encontraban bajo la tutela de un cura doctrinero. Este sacerdote, junto a otros religiosos, se encargaba de enseñar el evangelio, administrar los sacramentos, así como también castigar los vicios públicos como las borracheras, el concubinato y la idolatría menor³¹. A partir de la institucionalización de la extirpación de idolatrías, dicha tarea era llevada a cabo por el cura extirpador y sancionada de manera más drástica.

Por tal motivo, durante la primera mitad del siglo XVII los discípulos más destacados de los artistas europeos que empezaron a decorar ciertas secciones de algunos templos cusqueños, siguieron la ideología peninsular. Una expresión clara de ello se encuentra en la manera en que eran representados los ángeles y santos en la pintura colonial cuzqueña de comienzos del siglo XVII, ya que estos eran personificados solo como individuos blancos, no cobrizos. En otras palabras, la diferencia pictórica entre los personajes celestiales y los que no lo eran, no solo estaba ligada a su rol religioso, sino que también tenía un cariz racial.

Y es que, según María Elena Martínez, el discurso racial surgió de las ideas ibéricas de pureza de sangre que comenzó con la vigilancia de las distinciones religiosas en España, preocupación que se trasladó a América junto con los conquistadores³². En este nuevo territorio el concepto de raza permitió a los españoles crear un régimen pigmentocrático en el que la blancura quedó asociada a cierta fisonomía, linaje, vestimenta, costumbres y otros

³⁰ Gareis, 2004: 265.

³¹ Celestino, 1998: 8.

³² Martínez, 2008: 123-170.

tantos factores que los homogeneizaba entre sí³³. De la misma manera, los siervos coloniales pasaron a ser denominados con el término genérico de “indio”, etiqueta que era asociada a un conjunto de características negativas como la ignorancia, la depravación, la embriaguez, etc. De ahí que durante los siglos XVI al XIX, el término “calidad” se haya utilizado como sinónimo de raza en distintos documentos³⁴.

Lo mencionado puede observarse en el mural que recubre la entrada de la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas, en Cuzco (fig.1). Dicho trabajo fue encomendado al criollo Luis Riaño, en 1620, por el párroco de la iglesia. El mural lleva como título *El camino al cielo y el camino al infierno*, un tema común en la Europa medieval inspiradas en el pasaje del evangelio de Mateo “Entren por la puerta estrecha, porque es ancha la puerta y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que van por allí. Pero es angosta la puerta y estrecho el camino que lleva a la Vida, y son pocos los que lo encuentran”³⁵.

Una de las representaciones más famosas sobre esta temática es la del pintor manierista Hieronymus Wierix, llamada *El camino angosto y el camino ancho* (1619). Sin embargo, esta obra consiste en un grabado monocromático en donde todos los personajes son fácilmente identificados como blancos. Mientras que, como solía pasar en la América colonial, el mural de Riaño presenta la misma temática a todo color y con personajes de distintas razas.

Tal diferencia racial es observable a simple vista ya que la parte del mural que se encuentra a la derecha de la puerta de entrada y que representa el camino al cielo, solo contiene personajes de tez blanca, entre los cuales se encuentran tanto los humanos como los ángeles; mientras que el lado izquierdo, que muestra el camino al infierno, tiene personajes blancos y cobrizos. Las aguas del río del infierno presentan personajes nativos que brillan por su ausencia en el lado del cielo. Un grupo de ellos se encuentra en una balsa que se aproxima al Leviatán, quien parece esperar el navío para devorar su contenido (fig. 2). En la embarcación se aprecia a tres individuos y un demonio balsero. Según Cohen los tres hombres representan un espectro de la identidad indígena³⁶. El hombre situado en el centro lleva una túnica (*uncu*) decorada en la parte superior con *tocapus* o diseños geométricos que eran tejidos en las prendas incaicas. Tal vestimenta y el corte cuadrado de cabello harían sospechar que se trata de un indígena de élite. En cambio, el hombre situado a la izquierda del que lleva el *uncu* parece un mestizo debido al corte de cabello y la barba, mientras que el de la derecha representaría a un indio ladino ya que lleva un corte parecido al mestizo, pero también viste un *uncu*.

Por otro lado, se aprecia un diablo grande con cara de perro y alas de dragón. Si bien el arte ibérico de la época solía representar a los demonios con partes de animales y tez oscura, en este caso el demonio parece haber sido pintado con el mismo pigmento destinado a los indígenas. Al costado derecho de tal diablo, aparece un personaje enmascarado con una vasija en forma de aríbalo (llamado *urpu* por los incas) que derrama un líquido marrón sobre otro indígena. Este último tiene el mismo corte que el indígena de élite, detalle que refuerza su origen. Además, el líquido se asemeja al color de la chicha, bebida ceremonial hecha de maíz fermentado que hasta ahora es consumida en varias partes de la sierra del Perú. Por lo tanto, dicho indio representa uno de los vicios que desde las reducciones era relacionado con los naturales: la embriaguez³⁷.

Cabe recordar que estos murales tenían un propósito pedagógico dentro de las iglesias, ya que permitía a los curas dar sermones interactivos y a los naturales comprender de manera visual lo que no pudieran entender a través del lenguaje. Por tal motivo, es importante reparar en que la pintura mencionada les enseñaba a los indígenas que solo las personas blancas iban al cielo, mientras ellos solo figuraban en la parte del infierno. En consecuencia, tal hecho no

³³ Fisher y O'Hara, 2009: 10.

³⁴ Cohen, 2016b: 190-193.

³⁵ Mateo 7:13-14.

³⁶ Cohen, 2016a: 41.

³⁷ Cohen, 2016a: 81.



Fig. 2 Detalle del lado izquierdo del mural de Luis Riaño y colaboradores. *El camino al cielo y al infierno* (1620). San Pedro de Andahuaylillas, Cuzco, Perú (fotografía de autoría y cortesía de Ananda Cohen).

solo habría podido desencadenar culpa en los indígenas por su naturaleza (o raza), sino que también podría haber justificado la constante tutela y dominación de la religión católica sobre ellos y sus costumbres. De esta manera, la asimilación de los indígenas en las estructuras de poder coloniales nunca sería posible, tal como lo planteaba Sepúlveda.

Otra pintura cuzqueña importante es la de *El juicio final*, pintada en 1675 por Diego Quispe Tito, en la iglesia del convento de San Francisco. Aquí otra vez se aprecia una pintura que parece una versión cuzqueña y a todo color de un grabado europeo, en este caso *El juicio final* de Philippe Thomassin (1606). Tanto la pintura cuzqueña como el grabado se compone de tres secciones: una superior que representa el cielo, una intermedia a la tierra y el purgatorio, y una sección inferior que se ocupa del infierno (fig. 3). Diego Quispe Tito coloca en el cielo a personajes de tez blanca entre los que se encuentran un Cristo juez, la virgen, san Juan Bautista, otros santos y algunos ángeles. Entre el cielo y la tierra se encuentra San Miguel arcángel venciendo al demonio, mientras otros ángeles se encargan tanto de conducir a las personas al cielo, como de apartarlos del camino que lleva a él³⁸. Cabe mencionar que las personas no blancas solo aparecen saliendo de la tierra en el purgatorio y en el infierno, mas nunca como parte del cielo.

Por otro lado, los demonios aparecen en el purgatorio y el infierno. A diferencia de los ángeles, estos no tienen ropa y, además, varios de ellos muestran un cuerpo musculoso, como el que tienen las personas dedicadas a trabajos de mucho esfuerzo físico. La esquina derecha muestra dos leviatanes, tal como la pintura de Riaño, solo que esta vez no se trata de un pez sino de perros. La mayoría de los demonios presentan cachos, cola y algunos tienen rostros de animales así como alas, las cuales ahora son más parecidas a las de los murciélagos.

Asimismo, se observan dos detalles que quizá se deban al avance del estilo cuzqueño sobre el español. El primero consiste en que los demonios ahora no solo torturan, sino que tienen armas con las cuales castigan y empujan a los pecadores. El segundo es que al costado del leviatán más grande hay una especie de caldero con gente que pronto caerá en las fauces del monstruo, y entre ellos figura un hombre con una mitra papal. Esta inclusión muestra que contar con un alto rango eclesiástico, no es sinónimo de santidad. En ese sentido, podría decirse que esta pintura ya expresa tintes del barroco andino de la Escuela Cuzqueña, en tanto contiene algunos detalles que van en contra del orden eclesiástico. Sin embargo, la diferencia respecto al color de piel sigue siendo marcada ya que todos los personajes que tienen acceso al cielo o que se encuentran en él son de tez blanca, mientras que los de tez cobriza solo figuran en el purgatorio y el infierno.

Y es que la perspectiva sobre los indios que compartía Sepúlveda con la gran mayoría de la iglesia católica seguía vigente en el siglo XVII. Un ejemplo de ello es el testimonio de Fray Diego de Ocaña, quien estuvo en varias ciudades del reino del Perú en la primera década de 1600 como mensajero colector de almas e inspector y promotor de la fe. Para él la apariencia de los pueblos indígenas que se encontraban fuera de los entornos hispanizados era demoniaca. Incluso señalaba que la cabellera larga de los naturales se asemejaba a las colas de los diablos, y que las flechas que ellos pasaban por sus cabellos parecían cuernos³⁹. Tal forma de pensar permite entender por qué en las pinturas revisadas el cielo solo contiene personas de tez blanca. Por otro, lado, también queda confirmado que los murales de aquella época les enseñaban a los indios lo diferentes que ellos eran debido a su apariencia (su raza), sus conductas y creencias erróneas.

Por ello, no es extraño pensar que, luego de un siglo de dominación, los artistas cuzqueños hayan encontrado la manera de sublevarse a este discurso y de incorporar de contrabando elementos indígenas o rebeldes en las pinturas religiosas. Esto refuerza el argumento de que la contienda que los artistas del Cuzco eligieron fue aquella que se daba a través de “quillca” y no de la guerra física o las disputas leguleyas.

³⁸ Cabe detenerse en la vestimenta de estos ángeles, ya que se trata de armaduras, parecidas a las que presentan los ángeles arcabuceros. Según Mujica, la armadura de estos último correspondía a la de los criollos que se encontraban al servicio del rey español (2013: 185). Por lo tanto, no es difícil pensar que los ángeles de la pintura en cuestión representen a personajes criollos defensores de la corona.

³⁹ Mill, 2013: 44-45.



Fig. 3 Diego Quispe Tito. *El juicio final* (1675). Convento de San Francisco, Cuzco, Perú (fotografía de autoría y cortesía de Raúl Montero).



Fig. 4 Tadeo Escalante. *Infierno* (1802). San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Perú (fotografía de autoría y cortesía de Ananda Cohen).

Una muestra de lo anteriormente mencionado es el mural pintado por Tadeo Escalante en la iglesia San Juan Bautista de la ciudad cusqueña de Huaró. Dicha obra lleva por título *Infierno*, y fue fechada y firmada por el artista en 1802 (fig. 4). Según la interpretación de Ananda Cohen, Tadeo Escalante relacionó este mural con algunos de los sucesos ocurridos durante la rebelión de Tupac Amaru⁴⁰, evento determinante en la historia del país y que el artista presencié por haber nacido en la segunda mitad del siglo XVIII, en el Cuzco.

Tupac Amaru fue un curaca de las ciudades cusqueñas de Yanaoca, Pampamarca y Tungasuca que, desde 1780 hasta 1783, lideró una sublevación en contra de los abusos cometidos por las autoridades españolas y las aplastantes leyes reales. Cabe recordar que a partir de comienzos del siglo XVIII la corona impuso una serie de reformas en sus colonias con el objetivo de aumentar la producción de plata y la recolección de impuestos⁴¹, lo cual se tradujo en una imposición de carga de trabajo mortal para los indígenas. Ello, sumado al descontento por el actuar de las autoridades reales –tal como la imperante corrupción de los corregidores⁴²–, hizo explotar la sublevación que comenzó con el encarcelamiento y el subsecuente ahorcamiento de Antonio de Arriaga, corregidor de la zona⁴³. La rebelión de Tupac Amaru continuó por otras ciudades de Cuzco y tuvo a las iglesias como epicentros, en tanto estas servían para que el líder convenciera a más indígenas de unirse a la causa. La iglesia de Huaró fue uno de los lugares utilizados como centro de contra adoctrinamiento, tal como menciona Cohen⁴⁴. Debido a ello y al origen y edad de Escalante, resulta creíble que las imágenes del mural *Infierno* guarden relación con dichos sucesos.

El mural contiene personas de tez blanca rojiza, cabellos rojos y cuerpos retorcidos que están siendo torturadas por demonios de piel cobriza o verde. El demonio principal que aparece en la parte superior del mural es el único que presenta alas, y estas parecen de dragón, tal como las del demonio del mural de Andahuaylillas. Asimismo, el mural presenta varios animales entre los que se encuentran dos leviatanes que también tienen cara de perro, serpientes, dragones y un sapo. Con lo cual queda claro que son estas las criaturas que el artista relacionaba con lo demoniaco⁴⁵.

Por otro lado, siguiendo la interpretación de otros académicos, Cohen menciona que dicho color rojizo hace recordar a “pukakunka”, término peyorativo con el que los naturales describían a los españoles durante el periodo de insurgencia⁴⁶. Según el indigenista Uriel García, estos cuerpos pertenecerían a los realistas españoles y, además, el sujeto que en la parte del medio del borde derecho sostiene una pila de hojas y una pluma en la mano derecha, sería el corregidor Arriaga⁴⁷. Asimismo, en el centro inferior se ubica una rueda de tortura en la que un demonio le saca la lengua una de las personas atadas a ella. Esto haría referencia a Tupac Amaru en tanto este sufrió el mismo castigo antes de que le cortaran la cabeza. Con lo cual se vuelve a apreciar una conexión con el contexto en el cual Escalante vivió.

En ese sentido, se puede decir que entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el concepto “quillca” seguía funcionando para los artistas cusqueños, así como también el hecho de representar imaginarios sociales. Aunque, luego de algunos siglos de dominación colonial, dicho imaginario ya no mostraba necesariamente el lado celestial de los cuerpos blancos. La pintura de Escalante manifiesta que una imagen religiosa podía ser utilizada para

⁴⁰ Cohen, 2016a, 163-164.

⁴¹ Phelan, 2009:18-19.

⁴² Encargados de impartir justicia, de cobrar los impuestos y de reclutar la mano de obra indígena para las minas.

⁴³ Walker, 2017:21-22.

⁴⁴ 2016a: 151.

⁴⁵ Es bueno recordar que las pinturas medievales ibéricas ya presentaban demonios retratados como animales o con partes de estos. En ese sentido, los pintores de la Escuela Cuzqueña, y los demás indígenas a través de las obras de los anteriores, aprendieron que esos eran los animales relacionados con lo demoniaco. Este punto resulta interesante para la sección siguiente, ya que algunos de esos animales también aparecen relacionados con lo demoniaco en las carátulas de folk metal peruano.

⁴⁶ 2016a: 164.

⁴⁷ García, 1963: 162-182.

comunicar escenarios de protesta, sublevación y resistencia que iba más allá de la inclusión de ciertos elementos andinos.

No obstante, lo que propongo es que tal manera de protesta o de resistencia no se restringió a la Escuela Cuzqueña, ni al barroco andino. Sino que sigue vigente de manera actualizada en un estilo neobarroco y dentro de la música metal, un género que muchas veces es entendido como totalmente ajeno a la coyuntura social y más aún a los problemas históricos. A continuación, desarrollaré la tesis mencionada.

La resistencia wanka de Yana Raymi como una expresión de neobarroco peruano. Entendiendo el estilo neobarroco

Según lo visto en la sección pasada el barroco andino de la Escuela Cuzqueña es una corriente cuyos orígenes pueden rastrearse en 1625, pero que se consolida en 1680 y se desarrolla durante el resto del siglo XVII y casi todo el XVIII. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI grandes historiadores del arte y estudiosos de lo andino como Ramón Mujica y Gustavo Buntinx mencionan la existencia de un estilo neobarroco. Este es definido como “una expresión de los “posmoderno” que se presenta con una agenda marginal de vanguardia [en donde los artistas] no pretenden reanudar un periodo histórico pasado. Más bien reciclan y re-elaboran un patrimonio iconográfico y estético cultural buscando su redefinición violenta. Lo logran mediante la hibridación pictórica y la subversión intencionada del denso imaginario religioso o histórico virreinal”⁴⁸.

En otras palabras, se trata de la mezcla o fusión entre elementos contemporáneos marginales con iconografía del imaginario religioso colonial, o una renovación del barroco de dicha época, ya que no solo comparte la mixtura y reelaboración, sino también el origen secundario o no hegemónico del discurso que reinterpreta lo antiguo. Es en ese sentido que Buntinx habla de una nueva sensibilidad impura que presenta una “permanencia en la ruptura”, pero que además no se trata de un proceso, sino de un arte culminante que ha metabolizado críticamente una tradición de apropiaciones múltiples⁴⁹. Por lo tanto, se trata de un arte que también puede ser entendido como una resistencia a las reapropiaciones sin sentido, a los discursos hegemónicos posmodernos y al olvido de las raíces peruanas.

El neobarroco entonces sigue siendo un arte mestizo, no por ser secundario o inferior al arte continental, sino en el sentido de integración que José María Arguedas le daba a dicho término. Una integración que no implica dejar la cultura nativa o sufrir una aculturación sino como “un proceso en el cual ha de ser posible la conservación o intervención triunfante de algunos de los rasgos característicos no ya de la tradición incaica, muy lejana, sino de la viviente hispano-quechua, que conservó mucho de la incaica”⁵⁰. Así pues, resumiendo, el neobarroco peruano implica la integración del barroco andino con discursos marginales contemporáneos desde una perspectiva crítica, o desde una perspectiva que involucre una resistencia al discurso hegemónico continental preponderante.

Es desde esa visión que me acerco al folk metal peruano o metal andino, sobre todo a los dos discos de la banda huancaína Yana Raymi, pues las portadas de dichas producciones pueden entenderse como expresiones neobarrocas peruanas en tanto presentan reapropiaciones de los demonios de la pintura barroca cusqueña del siglo XVI. Para comprender cómo dicha lectura puede ser posible es necesario entender el discurso del metal como uno de tipo marginal, así como también conocer en qué consiste y cómo el folk metal/metal andino encaja en dicho discurso. Luego de ello, será más sencillo pasar a la descripción y comparación de los demonios coloniales observados en la sección pasada con los que presenta Yana Raymi en sus portadas.

⁴⁸ Mujica, 2003: 55.

⁴⁹ 2007: s/n.

⁵⁰ 1989: 25.

El discurso del metal y el folk metal

Desde el comienzo de su existencia hasta la actualidad el metal ha sido un género conocido por la expresión de poder, ya sea por sus sonidos fuertes y ruidosos, por un discurso trasgresor o por su estética agresiva⁵¹. En el caso del sonido, este es logrado (en la mayoría de subgéneros) a través de la utilización de *power chords*⁵² y efectos de distorsión en la guitarra, los cuales son acompañados por ritmos rápidos de la batería y un bajo que suele repetir una armonía base. La voz acompaña a los sonidos instrumentales mostrando su poder ya sea a través de la potencia, o el uso de distintos tipos de distorsiones vocales.

En el caso las letras, se pueden dividir en dos temáticas: dionisiacas y caóticas⁵³. Las primeras celebran la fuerza vital de la vida (sentimientos positivos y placer en general), y las segundas desafían el orden hegemónico del día a día a través de la presencia de personajes e imaginarios diabólicos, grotescos, bélicos, tanáticos y rebeldes. En tal sentido, el discurso del metal (compuesto en parte por sonidos y líricas) está relacionado con el poder trasgresor, oscuro y revitalizante, que no niega la naturaleza humana y que más bien le da rienda suelta y la muestra en todo su esplendor, pero también en toda su podredumbre.

Pero dicho discurso también se compone de una parte visual que estuvo presente en el material discográfico desde los inicios del género y complementó el sentimiento de poder expresado a través del sonido y las líricas. Si bien los estudios académicos sobre las portadas de los discos de metal son pocos, Friconet demuestra que existen colores recurrentes en ellas, tales como el negro, el gris oscuro, el marrón y el naranja⁵⁴. De ello se desprende que estos colores son entendidos como expresión de poder entre los que escuchan y hacen música metal. Asimismo, Núñez demuestra que, durante las dos primeras décadas de existencia del metal, personajes que iban en contra de las leyes o de un orden moderno establecido –tales como el mago, el asesino en serie, el motociclista o el guerrero–, fueron recurrentes en las letras. Dentro de ellos la figura del guerrero, sobre todo aquel que hace referencia al pasado, fue la más graficada en las portadas de aquel entonces⁵⁵. Hecho que muestra que el sentimiento de poder también encontró una manera de ser representada visualmente.

Por otro lado, el contexto en el que nació el discurso del metal fue proletario, ya que este género apareció en las ciudades industriales de la Inglaterra de los últimos años de los 60 y comienzos de los 70. Sin embargo, rápidamente se convirtió en la música preferida de jóvenes que buscaban empoderarse a través de la sensación y los discursos promovidos por el metal⁵⁶. Durante los años 80 se dieron dos procesos importantes y a la par dentro del metal: uno de diversificación de subgéneros y otro de globalización. No obstante, la diversificación de los subgéneros también incluyó el uso de sonidos más ruidosos y de letras más transgresoras. Motivos por los cuales, dichos estilos empezaron a desarrollarse fuera del círculo comercial oficial o del *mainstream*.

Avanzados los 80 y cuando el proceso de globalización ya se había asentado, comenzaron a crearse redes de contactos que permitieron la distribución e intercambio de las producciones fuera del circuito oficial. De esta manera, poco a poco se creó una red informal de reciprocidad que empezó a conocerse como “underground”⁵⁷ y a la cual pertenecían solo los que eran considerados como verdaderos fanáticos. Así pues, el metal se volvió, en la mayoría de casos, un género musical marginal, no solo por lo fuerte de su sonido y el contenido de las letras, sino por la manera en que circulaba y se expandía.

⁵¹ Weinstein, 2000.

⁵² *Power chord* es el nombre popular que se le da a los acordes de quinta. Está formado por una tónica, su quinta y otra nota que puede ser la octava de la tónica (Ammer, 2004:74).

⁵³ Weinstein, 2000: 16-43.

⁵⁴ 2023: 78-80.

⁵⁵ 2022: 19-29.

⁵⁶ Walser, 1993:3.

⁵⁷ Kahn-Harris, 2007.

Los géneros siguieron evolucionando y a comienzos de los años 90 apareció la banda inglesa Skyclad, cuyos integrantes decidieron incluir en su música instrumentos propios del folklore local, tales como el violín y la mandolina, así como inspirarse en mitos y cuentos locales a la hora de componer las letras. La agrupación inglesa inauguró la etiqueta de folk metal y fue la que llevó a calificar como tal a todas las bandas que siguieron el mismo patrón a partir de la década del 90. Por ello, durante la primera década del 2000 el folk metal ya había quedado consolidado como estilo. No obstante, es importante mencionar que, en realidad, la fusión que ellos llevaron a cabo entre elementos del folklore nacional y ritmos del metal también está presente en Izckra. Tal banda mexicana de mediados de los años 80 incorporó a su música instrumentos prehispánicos y letras que hablan de personajes del mismo periodo, entre los que se encuentra un guerrero que lucha por la paz. La agrupación mexicana, sin embargo, no fue considerada como folk metal hasta luego de iniciados los años 2000.

Según el desarrollo que siguió, el folk metal en la actualidad puede ser definido como un estilo que mezclan cualquier subgénero del metal con: a) instrumentos tradicionales de una región o país, así como melodías de este tipo ejecutadas con instrumentos acústicos o con la instrumentación propia del metal (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería); b) letras en un idioma nativo c) letras tomadas de textos históricos, mitológicos, religiosos o tradición oral (cuentos y leyendas) de un país, cultura o región no católica o cristiana, es decir, pagana; d) ficciones líricas e iconográficas creadas en base a los imaginarios paganos anteriores, con el fin de idealizar el pasado⁵⁸. Debido a este último elemento existen subclasificaciones que hacen referencia a una cultura, región o país en particular. En tal sentido, se puede hablar de folk metal celta, folk metal irlandés o folk metal andino⁵⁹. En el caso del folk metal latinoamericano Castillo hace énfasis en el afán de recuperación ficticia del mismo, así como en su carácter pagano y contrario al cristianismo⁶⁰.

Ahora bien, cabe hacer tres precisiones respecto al folk metal. La primera es que, si bien este subgénero incluye elementos de distintas culturas o se inspira en ellos, no deja los códigos sonoros del metal en tanto la música sigue siendo ruidosa y distorsionada. Ello hace que este tipo de música no circule en los medios más *mainstream*, sino que se mantenga y comercialice en el “under” y, en tal sentido, siga siendo marginal. La segunda precisión es que el folk metal suele tener un propósito reivindicativo, pero que se busca comunicar entre las personas que gustan de la música metal o que forman parte del “under”.

La tercera remite a los músicos, y es que varios de los que deciden dedicarse a este subestilo lo hacen no solo porque sienten mayor familiaridad con los instrumentos e historias de su propia cultura, sino por un afán de mostrar orgullo por su cultura o sus raíces. No obstante, al comunicar esos sentimientos lo hacen siguiendo tanto el discurso sonoro del metal, como también el lírico y gráfico, remitiendo a figuras poderosas y trasgresoras, como los brujos o chamanes. Pero estas figuras que buscan ser reivindicativas no suelen ir acompañada de una precisión histórica académica, sino que se ven permeadas por elementos fantásticos o tropos recurrentes dentro del metal⁶¹, como la figura del guerrero. Por eso, Vestergaard menciona que las portadas del folk metal medieval tienen como base objetos materiales o narrativos medievales que son transmediados a las portadas de los discos⁶². En ese sentido, se trata de interpretaciones que los músicos hacen de dichos objetos desde los discursos del metal.

⁵⁸ Marjenin, 2014/Mustamo, 2020/Rubio, 2011. Cabe aclarar que la inclusión de elementos paganos dentro del folk metal hace que algunos autores utilicen el término pagan metal como su sinónimo.

⁵⁹ En este trabajo no discuto la pertinencia de que una banda sudamericana utilice el término folk para referirse a la música folklórica y/o de las poblaciones originarias de su región, sino que trabajo con una banda que asume tal terminología como correcta.

⁶⁰ Castillo, 2023: 114.

⁶¹ Ashby y Schofield, 2015: 496-506.

⁶² 2019: 21-32.

En el caso del folk metal latinoamericano, son pocos los autores que se han dedicado a investigarlo, y son menos aún los que incluyen a las portadas en sus trabajos⁶³. No obstante, los autores que se han fijado en ellas coinciden en que se tratan de gráficas que, siguiendo los códigos del metal que los músicos manejan, se inspiran en personajes e historias de las culturas prehispánicas con el fin de reivindicarlas⁶⁴. Como bien expresa Castillo, al encontrarse dentro del imaginario del metal, estas imágenes se acercan a la morbilidad, oscuridad y a la violencia. Por ello recurren a imágenes como la del guerrero heroico que, en algunos casos, incluso derrota a los invasores españoles y muestra su valentía y poderío⁶⁵. En otros casos, como muestra Torres, el poder que ostenta la portada viene de la magia ancestral o de los espíritus de la naturaleza⁶⁶.

Los demonios guerreros de Yana Raymi

En el Perú la primera banda que se autodenominó de folk metal se llama Kranium, y su primera producción apareció en 1999. Esta agrupación sin duda se convirtió en una inspiración y referente para las siguientes bandas de folk metal, las cuales comenzaron a surgir pocos años después del primer disco de Kranium. Tal es el caso de Yana Raymi⁶⁷, banda de Huancayo (ciudad de la sierra central). Esta fue formada por Jhon Castro, en 2004, con la idea de mezclar instrumentos y temáticas andinas con los ritmos del metal, buscando mostrar el orgullo que siente por su propia cultura. Actualmente la banda cuenta con dos discos: *Guerreros del sol* lanzado en el 2012, y *Yana Allqo*⁶⁸, lanzado en el 2018. También, la banda cuenta con dos discos compilatorios: *Legado ancestral* del 2016 y *La resistencia continúa*, del 2022. Asimismo, el 2022 Yana Raymi produjo un split que lleva por título *South American Pagan Blood* e incluye a 6 agrupaciones más de folk metal, las cuales son de origen peruano, colombiano y boliviano.

Todas las producciones de Yana Raymi fusionan la música metal con instrumentos vernaculares como la quena y las zampoñas o sikus de distintos tamaños. Además, sus letras tratan sobre leyendas de los wankas (población originaria de Huancayo), o sobre imaginarios bélicos relacionados a la guerra con los conquistadores y la consecuente pérdida del Tahuantinsuyo. Aunque, cabe aclarar que, si bien las canciones hablan de pérdida, también hablan de venganza, de lucha y resistencia por parte de “los guerreros del sol” que ofrecen su vida por la tierra que les pertenece y que adoran a sus dioses, no a los católicos. En otras palabras, las canciones narran historias que en su mayoría son bélicas, en las cuales el pasado es idealizado en tanto todos los hombres son fieros guerreros del dios tutelar y viven para vengar lo perdido.

En ese sentido, además de autoidentificarse como una banda de folk metal, Yana Raymi sigue los patrones mencionados del folk metal latinoamericano. Ya que describe a las culturas prehispánicas solo con personajes trasgresores y/o paganos, como un guerrero incaico o un dios wanka. Asimismo, al igual que sucede con las bandas de folk metal de otros países, Yana Raymi no forma parte del circuito de rock comercial, ni de la escena de música vernacular. Ellos difunden su música en los circuitos de música metal, por lo tanto, se mueven en el “under”, o en un ámbito marginal. Respecto al discurso escrito de Yana Raymi podría entenderse como marginal en tanto las canciones son narradas —en primera persona singular

⁶³ Ver por ejemplo el gran artículo de Rekedal, Jacob (2019): *Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu*. *Ethnomusicology*, 63, 1, Champaign, pp. 78-104. DOI:10.5406/ethnomusicology.63.1.0078.

⁶⁴ Torres, 2016; Núñez, 2021; Castillo 2023.

⁶⁵ Castillo, 2023: 125-127. El autor menciona algunos ejemplos de portadas, tales como la del disco *Sagrada tierra del jaguar* (2020), de Yaotl Mictlanao, o la de *Xiuhcoatl* (2016), de la banda Amocualli.

⁶⁶ El autor hace referencia a dos portadas, *El despertar del sur* (2009) de Ishatana, y *Extreme Ancestral Ritual* (2014) de Tremor.

⁶⁷ *Fiesta negra en quechua*.

⁶⁸ *Perro negro en quechua*.

o plural— desde la perspectiva indígena, desde el lugar de los que se saben vencidos, pero también de los que se sienten orgullosos de ser andinos y resisten al olvido y desvalorización de sus raíces. Por ello, las letras también incluyen algunas narraciones sobre la fiereza de los incas y los wankas, y el poder sónico del metal los ayuda a comunicar todo esto.

Otro mecanismo de resistencia que se suma a las letras y a la utilización de instrumentos andinos es lo que la banda comunica a través de las portadas de sus discos. En la portada del primer disco de Yana Raymi, *Guerreros del sol* se aprecia a una persona ahorcando a otra (fig. 5), el ahorcado es un conquistador en tanto es un hombre de tez blanca, barba y está vestido con un jubón, calzas, una armadura y casco de metal. La persona que lo ahorca tiene la piel más oscura que él, además es más musculoso, como lo eran los diablos de *El juicio final* respecto a los condenados. Su cabello es largo y no tiene barba, rasgo que confirma que no es español y tampoco pertenece a la realeza andina. Sin embargo, lleva orejeras y muñequeras, elementos con los que eran representados los incas en el barroco peruano⁶⁹.

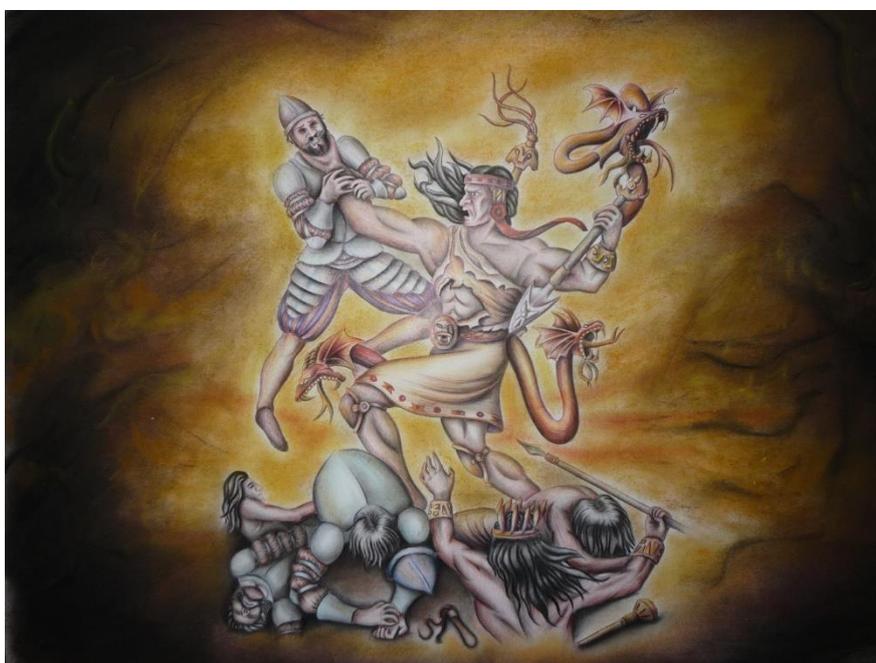


Fig. 5. Portada del disco *Guerreros del sol* (2012). Acuarela sobre papel (dibujo de José Octavio Mendoza, cortesía de Yana Raymi).

Asimismo, el guerrero andino lleva una túnica rasgada y con un detalle de tocapus en la parte inferior, también usa una vincha y un cinturón con los mismos detalles, lo que reafirma su procedencia andina. En su mano lleva una especie de lanza que no parece ser suya porque no concuerda con su vestimenta, sino que parece ser el arma del conquistador. Además, de su espalda brotan tres serpientes dentadas cuyas cabezas recuerdan a los leviatanes de las pinturas cuzqueñas aquí incluidas. Por último, llama la atención la especie de alerones de dichas serpientes, ya que se asemejan a las alas de dragón que tienen los demonios de las obras coloniales examinadas, hecho que las conecta con el término “amaru” traducción católica de dragón infernal.

Si se baja la mirada y se observa la parte baja de la figura se llegan a distinguir cinco cuerpos: dos tienen la misma vestimenta del conquistador, y tres que están semidesnudas, con el cabello suelto y son de piel más oscura que los posibles españoles. Por el color de piel

⁶⁹ Véase, por ejemplo, los 14 retratos de incas de autor anónimo que se encuentran en el *Brooklyn Museum* <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2297>.

y el cabello largo y suelto puede asumirse que esos tres hombres son indígenas, aunque distintos a aquel que se encuentra en el centro de la imagen. Las diferencias entre ellos, sobre todo la presencia de las serpientes leviatanes que salen de la espalda del personaje central, lleva a pensar que este personaje (central) sí es un indígena, pero de naturaleza diabólica. Es un indígena que por tener esa naturaleza logra hacer lo que los demás no logran: vencer al conquistador blanco.

Jhon Castro, fundador y líder de la banda, comenta que él es quien se imagina y envía a hacer las portadas de los discos. En el caso de *Guerreros del sol* cuenta que se trata de una escena que nunca pasó “pero es lo que siento que debió pasar”⁷⁰. Dice también que el guerrero que ahorca al conquistador es parte de la cultura incaica, y que él le pidió al dibujante de la portada que dicho personaje llevara serpientes o “amarus” en la espalda. Él considera que estas son seres sagrados de la cultura andina, o deidades paganas. Él también menciona que, debido a lo que había leído en libros de historia, su idea era mostrar que los incas, sobre todo los de la nobleza, tenían una condición física superior a los españoles. Por ello, el guerrero central de la portada lleva orejeras como lo hacían los nobles del imperio incaico, y tiene un cuerpo que denota fuerza física; fuerza que, como él explica, se ve reforzada por la presencia de los elementos de la “cosmovisión andina” –como él los llama– o “amarus”.

Por otro lado, el dibujante de la portada es José Octavio Mendoza, un egresado de la escuela de bellas artes de Lima que, por algún tiempo, se dedicó a hacer historietas sobre personajes fantásticos inspirados en la cultura prehispánica Moche. Jhon Castro encontró en internet los dibujos del artista y le pidió permiso para modificar y elaborar la portada de *Guerreros del sol* en base a uno de sus dibujos titulado *Mochicas en batalla* (figura 6). Mendoza, no es fan de la música metal y afirma que la intención de sus dibujos es convertir en superhéroes a personajes de la cultura Moche para que los niños se sientan orgullosos de dicha cultura prehispánica. Él también menciona que si eligió representar tal cultura, fue porque encontró mayores referentes pictóricos sobre ella y sobre la valentía de sus guerreros⁷¹.

Como se puede apreciar *Mochicas en batalla* no presenta la confrontación entre españoles e incas, sino entre dos indígenas, los cuales son descritos como integrantes de la cultura Moche por parte de su creador. Si bien el guerrero central que ahorca al que parece menos fuerte también tiene serpientes o “amarus” que salen de su espalda, Mendoza menciona que él no las considera como tal, sino solo como personajes mitológicos que le dan mayor ferocidad y movilidad a la imagen. Asimismo, aclara que el cuchillo que tal guerrero sostiene en su mano izquierda trata de emular una versión moderna de un tumi o cuchillo ceremonial moche⁷². En ese sentido, la interpretación pagana y contra la conquista española que sigue los códigos del folk metal, no pertenece al artista creador de la imagen, sino a Jhon, líder de Yana Raymi.



Fig. 6. *Mochicas en batalla* (2010). Carboncillo sobre papel (dibujo y cortesía de Octavio Mendoza).

⁷⁰ Castro, 2023.

⁷¹ Mendoza, 2023.

⁷² Ibid.

Ahora bien, cabe recordar que Castillo menciona que los guerreros prehispánicos y la derrota de los españoles en manos de los primeros son imaginarios comunes del folk metal latinoamericano. No obstante, él no menciona que dichos guerreros sean paganos, o que tengan algún detalle demoniaco que les ayude a vencer a los españoles. La presencia y lectura de dichos elementos por parte de la banda son las que hacen de la portada de Yana Raymi algo distinto.

Por ello asumo que, desde la lectura que le da la banda, el guerrero central sí puede ser considerado como un eco de los demonios graficados en las pinturas coloniales observadas líneas arriba. No obstante, ahora esos demonios toman venganza, tal como lo hace un demonio contra el corregidor Arriaga en la pintura *Infierno*. En este caso, su reino ya no es más el infierno, sino la tierra, y ha regresado al pasado para vengarse. Se trata entonces de un personaje diabólico en tanto pagano, que no está ahí para enseñarle a las demás personas de piel cobriza como él lo viciosas que son, sino para decirles que justamente por tener todas esas características “negativas”, por seguir la cosmovisión andina, ellos pueden vencer a los conquistadores.



Fig. 7. Portada de *Yana Allqo* (2018). Acuarela sobre papel (dibujo de José Octavio Mendoza, cortesía de Yana Raymi).

El personaje de la portada del segundo álbum de Yana Raymi *Yana Allqo* guarda aún más similitudes con los demonios representados en la pintura colonial cuzqueña del siglo XVII (fig. 7). El guerrero de esta portada es bastante parecido al demonio de la pintura de Riaño, ya que tiene el mismo color de piel, está semidesnudo y su cabeza es la de un perro antropomorfizado. El hecho de que la banda haya elegido colocar un perro no es gratuito pues, no solo se trata de un perro de “raza peruana” sino que, además, estos perros figuran en las leyendas wankas. Dichos animales eran conocidos por ser fieles compañeros de los

guerreros wankas, al punto de acompañarlos en las batallas y pelear con ellos⁷³. Asimismo, el guerrero presenta muñequeras y orejeras, tal como el personaje bélico del disco anterior. También presenta las serpientes que parecen salir de su espalda y, aunque sigan presentando dientes, ahora son dos, ya no tienen alas y su apariencia es más parecida a la de cualquier serpiente real.

El perro guerrero ahora tiene sangre en la boca y en el arma que lleva en la mano, así como también presenta magulladuras en el cuerpo. La túnica ya no la tiene completa, solo conserva la parte inferior. Ahora tiene un escudo igual de sencillo que el cuchillo que lleva en la otra mano. Por último, el paisaje que lo rodea no presenta más cuerpos humanos, sino solo huesos y calaveras, como si la batalla que sucedió en dicho espacio hubiera pasado hace mucho tiempo. Tampoco se trata de una escena que parezca diurna como la del disco anterior. Ahora el cielo es rojo anaranjado como el de un atardecer y los detalles del paisaje lucen más oscurecidos, lo cual recuerda a la paleta de colores prominente en el metal que Fricconet menciona.

Respecto a esta portada Jhon comenta que también la comisionó a Mendoza y que le explicó que quería un perro peruano guerrero. El líder de Yana Raymi sabe que estos perros son parte de las leyendas wankas, además, para él no solo se trataban de compañeros de los guerreros, sino de una deidad wanka llamada Wallallo Carhuancho⁷⁴. Así pues, aquí es evidente la carga pagana de la portada, la cual se refuerza aún más con la inclusión de las serpientes o “amarus” como Jhon las sigue llamando⁷⁵. Si en esta portada dichas “amaru” cambiaron de aspecto fue por una decisión de Mendoza, el dibujante, que Jhon no observó. La inclusión del Huallallo Carhuancho como único personaje de la portada bastaba para mostrar la fiereza pagana de los wankas, las alas de dragón ya no eran necesarias. Asimismo, otro detalle donde se nota la influencia de Mendoza es en el cuchillo que sostiene el personaje en cuestión, ya que este es un tumi simplificado, es decir, un arma ceremonial que forma parte del imaginario Moche al que él recurre.

Sin embargo, el compilatorio *Legado Ancestral* que fue lanzado dos años antes de *Yana Allgo* muestra la imagen original (fig. 8) que Mendoza hizo para este disco. Al preguntarle a Jhon por qué dicha imagen no fue incluida en el disco, él contesta que le gustó el hecho de que el perro se mostrara como un guerrero, pero estaba demasiado recargado y tenía elementos como el casco que no correspondían con la imagen que él tiene del Wallallo Carhuancho. Sin embargo, como era un dibujo ya echo, lo incluyó en una producción que sabía que no iba a tener tanta circulación como el disco nuevo. Él añade que, para el disco, mandó a Mendoza a simplificar la imagen del guerrero, pero que le pidió agregar un cerro



Fig. 8. Portada de *Legado Ancestral* (2016). Carboncillo sobre papel (cortesía de Octavio Mendoza).

⁷³ Villanes, 2017.

⁷⁴ Deidad que aparece nombrada en los manuscritos de Huarochirí.

⁷⁵ Castro, 2023.

detrás y truenos como muestra de que Illapa⁷⁶, el dios incaico del trueno, lo acompañaba. Asimismo, Jhon explica que dicho cerro representa el Huaytapallana⁷⁷, cerro tutelar y apu protector de Huancayo, su ciudad.

Todos estos elementos reafirman que lo que Yana Raymi busca expresar es una expresión pagana y diabólica en tanto aquello que combate es al conquistador español que llegó a imponer la religión católica y, con ello, a satanizar las creencias de los naturales. Conviene repetir que esta lectura está permeada por el discurso del metal, de ahí que la expresión de lo wanka o incaico se centre mayoritariamente en elementos que remiten al poder y trasgresión como son los guerreros con armas, los truenos, la sangre y las calaveras.

La portada del compilado *La resistencia continúa* muestra al Wallallo Carhuancho junto con el guerrero incaico peleando en una batalla sin fin. Ahora ambos tienen brazaletes y orejeras, lo que los coloca como luchadores reales. Además, ambos muestran los dientes en señal de fiera, cada uno presenta dos “amarus” saliendo de su espalda, y tienen los ojos blancos como si estuvieran poseídos. También cabe mencionar que la presencia de un rayo y de un cerro se repite en el fondo de la imagen. Sobre esto Alan Corpse menciona que de nuevo se tratan de Illapa y el apu Huaytapallana, los cuales fueron incluidos por indicación de Jhon. Respecto a los ojos y los dientes, él menciona que se trata de elementos que considera necesarios en una portada de música metal, ya que le dan mayor oscuridad y agresividad a los personajes, y que Jhon no los observó. El dibujante también comenta que él le añadió cicatrices y grietas a ambos guerreros para que se notara que están curtidos en la guerra. Las calaveras, solo añaden el escenario de muerte y violencia en el que los personajes se encuentran, menciona⁷⁸.

Se trata de mostrar una vez más guerreros diabólicos que llevan el infierno a la tierra, que pelean contra la dominación española, y que toman su fuerza de los elementos paganos que les son propios y los acompañan. No obstante, para Yana Raymi, la guerra o el despliegue de poder sobre los conquistadores y la religión que ellos trajeron, no se da solo por parte de culturas nacionales. Para él el folk metal andino en general es una forma de resistencia a “esas culturas extranjeras”⁷⁹, de ahí que haya decidido hacer un split con bandas bolivianas y colombianas del mismo género. Por el mismo motivo la portada de dicha producción, *South American Pagan Blood*, muestra cómo personajes que representan a las culturas ancestrales de dichos países, observan los huesos de los conquistadores quemándose en las llamas del infierno.

La relación entre los conquistadores y el cristianismo se hace explícita en la imagen gracias a una cruz que figura entre las llamas. Esta fue añadida por Corpse ya que Jhon le pidió que tal referencia apareciera. Ello prueba la crítica al cristianismo que la portada trata de transmitir, pero también la inversión de roles que plantea: ahora los conquistadores blancos ya no son los que llegan al cielo, sino al infierno. Ahora son los habitantes del ande los que los contemplan arder y no al revés; asimismo, ellos ya no buscan llegar al cielo, ni dejar sus creencias de lado para ascender hacia él.

Asimismo, es importante mencionar las diferencias entre los personajes andinos que aparecen en la portada. A la mano izquierda se encuentra un guerrero que representa a Colombia, esta es la imagen que Alan Corpse tiene de los indígenas colombianos en tanto entiende que es un país con una región amazónica amplia. Dicho personaje sostiene la cabeza de un conquistador que acaba de ser degollado y que presencia con terror lo que se quema entre las llamas. Corpse explica que este detalle fue agregado por él para que la imagen exprese más sufrimiento, como pasa con los condenados en el infierno⁸⁰. En ese

⁷⁶ Debe recordarse que, en la época colonial temprana, los truenos fueron asociados por los indígenas con los arcabuces de los conquistadores y, luego, de los arcángeles de las pinturas barrocas. Por ello, el incluirlos dentro de la portada de *Yana Allqo* implica una revaloración y reapropiación de tal elemento.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Corpse, 2023.

⁷⁹ Castro, 2023.

⁸⁰ Corpse, 2023.



Fig. 9. Portada de *La resistencia continua* (2022). Acuarela sobre papel (dibujo de Alan Corpse, cortesía de Yana Raymi).



Fig. 10. Portada de *South American Pagan Blood* (2022). Acuarela sobre papel (dibujo de Alan Corpse, cortesía de Yana Raymi).

sentido, la idea de representar el sufrimiento de los conquistadores queda explicitada. Respecto al guerrero andino, comenta que repite la idea de *La resistencia continua*, con la salvedad de que los “amarus” no están presentes. Esto se debe a que ya no están luchando, comenta. Así, se entiende que dichos personajes son comprendidos como fuerzas paganas que prestan ayuda en la batalla y que, por ello, ayudan a vencer a los conquistadores.

Por último, está el personaje de la derecha, el cual no tiene un cuerpo hipertrofiado, sino más bien escuálido. No obstante, tiene una cara de diablo con ojos saltones, cuernos y barba. Tanto Jhon como Alan Corpse confirman que esta imagen es una interpretación de los personajes del baile boliviano conocido como diablada. Además, el dibujante explica que un diablo no es un guerrero, por ello no tiene el cuerpo musculoso, él es más un chamán o un mago negro, menciona⁸¹. Esta idea calza con el discurso del metal en tanto muestra otra manera de expresar transgresión y fuerza, la cual no siempre tiene que desprenderse de algo físico –como en el caso de los guerreros– sino que también puede hacerlo de la magia y la oscuridad, del mal.

Por ello todo lo dicho hasta aquí, concluyo que los personajes bélicos que aparecen en las portadas de las producciones de Yana Raymi son ecos de los demonios coloniales cuzqueños que fueron descritos en líneas anteriores. En otras palabras, las figuras de las producciones de Yana Raymi son guerreros andinos demoniacos, pero que ahora se ven empoderados por los ritmos del metal y cobran venganza ya no en el más allá (o en el infierno), sino en un imaginario terrenal. En ese sentido es que la gráfica que muestran las portadas de los discos puede entenderse como una expresión de neobarroco peruano, ya que hacen alusión a temas y representaciones coloniales; pero que, al apropiárselas, las resignifican de manera violenta y desde una perspectiva crítica al olvido de la historia andina y de la cristianización que intentó borrar las creencias indígenas.

De este modo, incluso puedo decir que las representaciones de los discos también tienen un cariz pedagógico, como lo tenían las figuras coloniales cuzqueñas, solo que con dos diferencias. La primera es que el mensaje de las portadas busca ser comunicado a un público que escucha metal, es decir, un público marginal o que se encuentra fuera del *mainstream*. Y la segunda diferencia es que las figuras actuales no les enseñan a los naturales que su color de piel no es símbolo de debilidad y vicio, o que seguir sus costumbres y adorar a sus dioses es pecado. Ahora, más bien comunican que el hecho de volver a sus raíces los hace más fuertes y que su raza no solo puede ser la vencedora, sino que no necesita el dominio o la tutela de nadie.

⁸¹ Ibid.

Bibliografía

- Ammer, Christine (2004): *The Facts On File Dictionary of Music, Fourth Edition*. New York: Facts On File, Inc.
- Arguedas, José María (1989): *Indios, Mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.
- Balta, Aida (2009): “El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña”. En: *Cultura*, 9, Lima, pp. 101-113.
- Ashby, Steven y Schofield, Jhon (2015): “‘Hold the Heathen Hammer High’: representation, re-enactment and the construction of ‘Pagan’ heritage”. *International Journal of Heritage Studies*, 21, 5, pp. 493-511. <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2014.960441>
- Bonilla, Heraclio (1977): “Estructura colonial y rebeliones andinas”. En: *Apuntes. Revista De Ciencias Sociales*, 7, Lima, pp. 91-99. <https://doi.org/10.21678/apuntes.7.555>
- Buntinx, Gustavo (2007): *Mestizaje y guerra: (contemporáneos de nosotros mismos)* [En línea] disponible en <https://micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/mestizaje.html> [consulta: 21 marzo 2023].
- Castillo, Stephen (2023): *Los antiguos nunca mueren. Etnografía e imaginarios del metal de inspiración prehispánica en México*. México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Castro Titu Cusi Yupanqui, Diego de (1916). “Instrucción del Inca Don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui al Licenciado don Lope García de Castro”. En Regalado, Liliana (ed.) (1992): *Relación de la Conquista del Perú y hechos del Inca Manco II. Volumen 9, Clásico peruanos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1-70.
- Cervantes, Fernando (1996): *El diablo en el nuevo mundo. El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*. Barcelona: Herder.
- Cohen, Ananda (2016a): *Heaven, hell, and everything in between: murals of the colonial Andes*. Austin: University of Texas Press.
- Cohen, Ananda (2016b): “Making Race Visible in the Colonial Andes”. En Patton, Pamela A. (ed.) (2016b): *Envisioning Others. Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*. Leiden: Brill, pp. 187-212.
- Dedenbach-Salazar, Sabine (2013): *Entrelazando dos mundos. Experimentos y experiencias con el quechua de la cristianización en el Perú colonial*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- De Mesa, José y Gisbert, Teresa (1962): *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Dumont, Jean (2009): *El amanecer de los derechos del hombre. La controversia de Valladolid* [traducción al español de María José Antón]. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Fisher, Andrew y O’Hara, Mathew (2009): “Introduction: Racial Identities and Their Interpreters in Colonial Latin America”. En Fisher, Andrew y O’Hara, Mathew (eds.) (2009): *Imperial Subjects. Race and Identity in Colonial Latin America*. Durham/London: Duke University Press.
- Friconnet, Guillaume (2023): “A k-means clustering and histogram-based colorimetric analysis of metal album artworks: The colour palette of metal music”. *Metal Music Studies*, 9, 1, Bristol, pp. 77-100.
- García, Uriel (1963): “Escuela cuzqueña de arte colonial. La iglesia de Huaroc”. *Cuadernos Americanos*, CXXVII, 3-4, México, pp. 162-182.
- Gareis, Iris (2004): “Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)”. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 18, 35, Medellín, pp. 262-282.
- Hanke, Lewis (1958): *El prejuicio racial en el nuevo mundo. Aristóteles y los indios de Hispanoamérica* (traducción de Marina Orellana). México D.F.: Editorial Universitaria S.A.

- Kahn-Harris, Keith (2007): *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Marjenin, Peter (2014): *The Metal Folk: the impact of music and culture on folk metal and the music of Korpiklaani* (Tesis de maestría). Kent: KSU, Kent State University.
- Martínez, María Elena (2008): *Genealogical fictions: limpieza de sangre, religion, and gender in colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press.
- Martínez, Paula (2019): “Entre el cielo y el infierno: cofradías de indios en el Cusco y el programa iconográfico de las postrimerías (siglos XVI y XVII)”. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandina*, 61, San Pedro de Atacama, pp. 49-71.
- Mills, Kenneth (2013): “*Demonios* Within and Without: Hieronymites and the Devil in the Early Modern Spanish World”. En Cervantes, Fernando/ Redden, Andrew (eds.) (2013): *Angels, Demons and the New World*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 40-68.
- Mujica, Ramón (2002): *Barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito.
- Mujica, Ramón (2003): “Barroco y nuevo milenio. Políticas de la representación”. *Hueso Húmero*, 42, Lima, pp. 54-61.
- Mujica, Ramón (2013): “Angels and demons in the conquest of Peru”. En Cervantes, Fernando/Redden, Andrew (eds.) (2013): *Angels, Demons and the New World*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 171-210.
- Mustamo, Aila (2020): “The Crisis of the Welfare State and the Politics of the Past in Black Metal and Folk Metal Subcultures”. *YOUNG*, 28, 1, Tampere, pp. 69-84.
- Nuevo Testamento (1969): traducción directa del griego original por Monseñor Juan Straubinger. Quito: Fundación Jesús de la Misericordia.
- Núñez, María de la Luz (2021): “The stones sing: The mestizo metal music of Kay Pacha and Yana Raymi”. *Metal Music Studies*, 7, 1, Bristol, pp. 129-138.
- Núñez, María de la Luz (2022): De Conan a símbolo de raza y nación. Desarrollo e implicancias de la masculinidad de protesta de la figura del guerrero vikingo en los inicios del metal vikingo nórdico (Tesis de maestría). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ossio, Juan (1973): *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor.
- Panduro, Iván (2019): “Ramón Mujica Pinilla. El culto al significado del arte en el Perú”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, Granada, pp. 96-113.
- Pérez-Prendes, José Manuel (1989): *La monarquía indiana y el Estado de derecho*. Valencia: Asociación Francisco Gómez de Gomara.
- Phelan, Jhon (2009): *El pueblo y el rey. La revolución comunera en Colombia, 1781*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Redeen, Andrew (2008): *Diabolism in Colonial Peru, 1560–1750*. London/New York: Routledge.
- Rubio, Salva (2011): *Metal Extremo. 30 Años de Oscuridad (1981-2011)*. Lleida: Milenio Publicaciones S. L.
- Santo Tomás, Domingo de (1560): *Lexicon, o Vocabulario de la lengua general del Peru*.
- Tercer Concilio Provincial Limense (1583): *Tercero cathecismo y exposicion de la Doctrina Christiana, por Sermones. Para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas, conforme a lo que en el Sancto Concilio Prouincial de Lima se proueyo*. Valladolid: impreso por Francisco Fernández de Córdova. Disponible en <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/695559> [consulta: 22 junio 2023].
- Torres, Germán (2016): *Chuymampi jan asjarasiña (con toda la energía y sin temor). El metal con elementos indígenas en la Sabana de Bogotá (tesis de licenciatura)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Vestergaard, Vitus (2019): "Medieval Media Transformations and Metal Album Covers." En Barratt-Peacock, Ruth/Hagen, Ross (eds.) (2019): *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*. Bingley: Emerald Publishing.
- Villanes, Carlos (1978): *Los dioses tutelares wankas*. Huancayo: Editorial San Fernando.
- Walker, Charles (2017): *La rebelión de Tupas Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Walser, Robert (1993): *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Weinstein, Deena (2000): *Heavy Metal Music and Its Culture* (2a ed.). Boston: Da Capo Press.

Entrevistas:

- Castro, Jhon (2023): Entrevista vía zoom, realizada el 28 de julio de 2023.
- Corpse, Alan (2023): Entrevista vía zoom, realizada el 4 agosto de 2023.
- Mendoza, Octavio (2023): Entrevista vía zoom, realizada el 30 de julio de 2023.