

# Un documento etnográfico como obra de arte. Reflexiones acerca de la organización interna del *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* de Ignacio Lecuanda<sup>1</sup>

An ethnographic document as a work of art. Reflections on the internal organisation of the *Painting of the Natural, Civil and Geographical History of the kingdom of Peru* by Ignacio Lecuanda

**Juan Javier Rivera Andía**

Departamento de Antropología de América. Universidad de Bonn

**Resumen:** Proponemos un análisis de la organización visual de una fuente tan importante como poco estudiada hasta el momento. Se trata del cuadro intitulado *Quadro de historia natural, civil y geográfica del reyno del Perú*, fechado en 1799 y cuyo original se encuentra hoy ubicado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, España. Nos interesa hurgar en los significados posibles de la distribución interna de los diversos textos de Lecuanda y de las pinturas de Thiébaud que contiene.

**Palabras clave:** Perú, antropología visual, Ignacio de Lecuanda, Martínez Compañón, pintura virreinal, historia del arte.

**Abstract:** This text offers an analysis of the visual organisation of a source which is as important as it is so far unexplored. I am referring to the painting «*Quadro de historia natural, civil y geográfica del reyno del Perú*» of 1799, nowadays kept in the Museum of Natural History in Madrid, Spain. I am interested in trying to understand the possible meanings associated to the inner distribution of the diverse texts of Lecuanda and the drawings of Thiébaud that this huge painting contains.

**Keywords:** Peru, Visual Anthropology, Ignacio de Lecuanda, Martínez Compañón, Viceregal painting, Art history.

<sup>1</sup> Agradezco a Fermín del Pino, ante todo, por ser quien me mostró por primera vez «el cuadro de Lecuanda» en Madrid y, luego, por compartir conmigo la lectura de un trabajo suyo junto con Julio González-Alcalde (2012), publicado en esta misma revista. La lectura de sus perspectivas y las de Víctor Peralta Ruiz (CSIC) fueron de mucha utilidad. La lectura de un reciente trabajo de Carlo Severi (2012) produjo un nuevo impulso en la escritura de este texto, que esperamos se difunda, en una versión diferente, por medio de una compilación que tiene en marcha Fermín del Pino en el Perú.

## I. Introducción

«C'est donc normalement le démarquage d'un contour qui assume le rôle de moteur de la perception de l'espace, et de l'équilibre dynamique qui s'y établit entre le forme et le fond. Mais, en tant qu'elle s'oppose au contenu, la forme désigne aussi pour Kandisnki... l'ensemble de l'expérience esthétique de l'espace et du mouvement.»

CARLO SEVERI (2012: 179)

El presente texto intenta esbozar una propuesta para un estudio formal de la distribución visual del *Quadro de historia natural, civil y geográfica del reyno del Perú*, fechado en 1799 y ubicado en un ambiente reservado del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Esta obra mixta –compuesta de textos e imágenes– es única, pues no se conocen cuadros iguales o parecidos en ningún otro «reino» o ámbito americano. Con un área de casi seis metros cuadrados, el cuadro incluye un texto con más de veinte mil palabras de Joseph Ygnacio de Lecuanda Escarzaga –quien morirá solo un año después de concluir esta obra– y un conjunto de pinturas cuya autoría se atribuye a un personaje del que poco se sabe hasta ahora, Louis Thiébaud.

## II. La necesidad de examinar la organización interna del cuadro

Observando este cuadro, uno puede hacerse diferentes tipos de preguntas. Por ejemplo, ¿cuáles son las relaciones implícitas que establece entre los seres humanos y su entorno (sean animales, plantas o paisajes)?, ¿a qué clase de ideología corresponde este ordenamiento, esta configuración singular de relaciones de diferencia y de semejanza entre los seres, sus propiedades y sus disposiciones?

Lo que intentaremos hacer aquí es una breve reflexión sobre la expresión visual de la idea del Perú que tienen los autores de este cuadro. Creemos que en este cuadro se proyecta una particular imaginación *europaea* del entonces llamado «reyno del Perú». Aunque es evidente que el trabajo de clasificación realizado por los autores del cuadro se inspira en los libros de viajes y en los «gabinetes de curiosidades»<sup>2</sup> de fines del siglo XVIII, no intentaremos aquí indagar en estas fuentes ni siquiera buscar los precedentes inmediatos de su representación.

Lo que preferiríamos es considerar el cuadro de Lecuanda y Thiébaud como una «etnografía» que utiliza cierto lenguaje (en este caso, el visual) y determinadas estrategias argumentativas (implícitas ya en el ordenamiento de sus imágenes). Creemos que el trabajo acerca del contexto detallado del cuadro<sup>3</sup>, por hacer, se beneficiaría de un análisis de este tipo. De hecho, un estudio contextual –o comparativo– de los dibujos y textos del cuadro (y de sus precedentes) se beneficiaría de un examen previo de sus relaciones internas. Es con este fin, pues, que trataremos de describir las principales jerarquías que estructuran este cuadro, de manera más o menos explícita.

Quizá la originalidad mayor de este «cuadro» esté precisamente en su particular despliegue de textos e imágenes. Y creemos que un examen formal de su lógica interna y de su modo

<sup>2</sup> La primera analogía que nos viene a la mente cuando observamos este orden jerárquico es la de un gabinete de curiosidades del siglo XVIII, cuyo orden «expositivo» –originalmente en tres dimensiones– está limitado a un eje bidimensional de abscisas y otro de ordenadas.

<sup>3</sup> Por ejemplo, acerca de la fuente y la vigencia actual de los nombres vulgares dados a las especies, o de las correspondencias precisas entre las imágenes del cuadro y aquellas que ilustraron libros como *El viagero universal* (Estala, 1798) o la obra de Martínez Compañón (1936), citados expresamente por el autor del texto.

de construir sus significados podría permitirnos una mejor comprensión de esta naturaleza dúplice, aclarando la relación entre textos e imágenes. Son estas últimas, sobre todo, de las que nos ocuparemos a continuación.

Observando las imágenes, una de las primeras distinciones internas que saltan a la vista es la establecida entre los animales (que predominan con mucho) y los hombres (que son los menos). Esta división es más o menos evidente y se despliega en todo el cuadro. Los hombres ocupan un lugar de importancia. Están a ambos lados del pequeño espacio circunscrito donde se incluye el «discurso preliminar» (allí donde Lecuanda firma, justo debajo del título y de la dedicatoria). Los hombres se dividen en *civilizados* –a la derecha del «discurso preliminar»– y *salvajes* –a su izquierda–.

La distinción entre ambos es ilustrada visualmente a través de sus cuerpos, sus vestimentas, sus artefactos y su medio ambiente. En cierto modo, ambos grupos comparten el lugar sobresaliente del texto que flanquean (fig. 1).

Hasta aquí llegan las características que podemos advertir dejando simplemente vagar nuestra mirada por el cuadro, dejándonos someter por las impresiones que transmite.

¿Pero cómo podríamos acercarnos a la particular ideología, tácitamente propuesta por las sucesivas divisiones establecidas en el cuadro, de las relaciones entre humanos y no-humanos, y entre los hombres y su entorno? ¿Cómo averiguar cuáles son las relaciones entre hombres, animales, plantas y paisajes, implícitas en la organización espacial del óleo? Para ello, quizá sea necesario considerar la configuración singular de las diferencias y semejanzas entre los seres vivos que usaron Lecuanda y Thiébaud. Convendría también recordar el carácter filosófico de la frontera entre humanidad y animalidad, tanto como del carácter autónomo del entorno natural (que, como el concepto de cultura, está referido a campos ontológicos añadidos, propios de la Europa moderna). Lo mismo vale con respecto a los estudios antropológicos acerca de los tipos de ontologías y sistemas de propiedades de los seres. ¿Este cuadro hecho en Madrid a fines del siglo XVII se ajustaría, por ejemplo, a lo que Philippe Descola (2003) ha llamado «naturalismo»? ¿Cuál es la relación concebida aquí entre las materialidades y las interioridades de los seres representados?



Figura 1. Indio. Dibujo situado en la primera posición superior izquierda.

### III. Algunas divisiones internas del cuadro

Nuestra aproximación a la organización visual de este óleo es guiada por la siguiente pregunta: ¿cuáles son las jerarquías, las analogías y las oposiciones establecidas por la distribución interna de los diferentes elementos de este cuadro? Este breve trabajo solo se propone una primera incursión en busca de una posible respuesta.

Será útil comenzar identificando las unidades mínimas de representación. Cabe anotar, en primer lugar, un hecho: este cuadro marca visualmente la individualidad de los seres que representa. Así, por ejemplo, cada varón y cada mujer están ubicados en su propio recuadro. Solo hay tres figuras humanas que comparten su recuadro con otro ser, y, en todos los casos, este compañero es un animal. Esto, sin embargo, no parece romper la individualidad de los seres representados. Por ejemplo, la mujer que sostiene en sus manos un pequeño *primate*, parece haber sido representada así con el fin de resaltar su carácter «salvaje» (pues es –como nos dice su leyenda– una mujer de la Amazonía). De modo parecido, los otros dos hombres que llevan pescados no hacen más que expresar su principal actividad de subsistencia.

Pero los hombres se distinguen del resto de representaciones del cuadro, en general, por ser los únicos seres vivos dentro del recuadro que se les asigna individualmente. En efecto, todos los demás seres están acompañados de otro ser vivo o planta<sup>4</sup> (fig. 2). Como los hombres, también aparece dibujada cada ave, cada cuadrúpedo, cada reptil y anfibio dentro de un marco propio, que lo aísla del resto de seres y objetos. Pero estos animales comparten su recuadro con plantas útiles (tal como lo describen las leyendas de los recuadros) (fig. 3). Pareciera como si de este modo se quisiera confirmar –aunque solo sea sumariamente– el tipo de paisaje en que habita (y que sustenta a) cada animal. Las unidades mínimas de representación, pues, son estos seres individuales: cada uno (con o sin acompañante) inscrito dentro de su propio recuadro.

Ahora bien, esta individualidad –marcada en los hombres y las bestias– tiene dos excepciones. En el caso de los peces y de los «bichos», como vemos, sí parece resaltarse una idea de conjunto: los peces tienen incluso un título genérico que los alude en conjunto («Peces los más raros y vistosos del mar del sur y sus ríos»)<sup>5</sup> (fig. 4). Para terminar, podría ser útil también notar otro de los límites a la individualidad de los seres representados en el cuadro, aunque implícito: en efecto, por su misma adyacencia, estos seres individuales no dejan de formar grupos.

Después de abordar la cuestión de las unidades mínimas de representación en el cuadro, a continuación mostraremos una suerte de guión –sin pretensiones de exhaustividad– de la organización de estos grupos representados.

En primer lugar, será necesario partir del establecimiento de algunas delimitaciones espaciales básicas. Así pues, a pesar de su obviedad, vale la pena comenzar señalando dos divisiones fundamentales en el cuadro de Lecuanda y Thiébaud:

<sup>4</sup> ¿Esto podría deberse al deseo de evitar cierto desequilibrio percibido en la reunión de seres con diversa jerarquía (por un lado, hombres, y por el otro, animales y plantas)? ¿O más bien connotaría una mayor importancia de lo representado: el hombre se basta por sí mismo y no necesita ningún otro elemento que le añada interés o importancia al recuadro que llena? Hay que notar, sin embargo, que tampoco los peces ni los «bichos» de las esquinas están asociados a vegetales (¿debido a una cuestión de espacio?), aunque no están solos.

<sup>5</sup> Hay que notar, sin embargo, que el grupo de los «peces» incluye un anfibio y un ser, difícil de identificar, llamado «mura». Este nombre parece aludir al pescado y la salmuera utilizados para producir una salsa llamada «garum», hecha con los intestinos y la sangre del atún en la costa gaditana, durante el imperio romano. Plinio, en su *Historia natural*, dice que Pompeya era famosa por su *garum* (Brillat-Savarin, 2012 [1825]).



Figura 2. Cuadrúpedo y planta. Dibujo situado en la primera posición inferior izquierda.

- La primera división trata de la delimitación más general posible en lo que concierne al cuadro: implica al conjunto total. Ateniéndonos a la obra que tenemos delante, es necesario reconocer que se compone ante todo de dos objetos: un marco y un óleo. Ahora bien, aunque es cierto que el marco y sus emblemas constituyen también un objeto de estudio por sí mismos, nos interesa aquí –por el momento– concentrarnos solo en los dibujos.
- La segunda división concierne solo a la interioridad del óleo. Aquí, los dibujos y los textos marcan entre sí fronteras bien definidas. En cuanto a los textos, los hay de dos tipos: los generales que hablan de diversos aspectos notorios del Perú, y los específicos: las leyendas incluidas en cada recuadro. Estos últimos están adscritos a los recuadros que aíslan a cada una de las figuras representadas<sup>6</sup>. Del texto general se puede afirmar lo siguiente:
  - En primer lugar, el espacio ocupado por el texto es más que notable: rodea la mayor parte de los dibujos del cuadro como un foso de agua que protegiera una for-

<sup>6</sup> Un papel adicional de estas leyendas textuales es que dividen a los hombres de las aves en la parte superior del cuadro. Vale la pena aclarar que, aunque los textos del cuadro son obviamente un objeto de estudio en sí mismo (de hecho, se podría afirmar que el protagonista del cuadro es el texto), aquí solo haremos referencia a él en la medida que nos ayude a comprender mejor la organización de las imágenes.



Figura 3. Mamífero y planta. Dibujo situado en la primera posición superior izquierda.

taleza. Estos textos –no adscritos a ningún cuadro en particular– son los más abundantes y están «alrededor» de los animales terrestres y acuáticos, separándolos de las aves y los hombres, creando una suerte de «marco»<sup>7</sup>.

- En segundo lugar, llama la atención que una parte importante del texto general sirva justamente para dividir los hombres y los animales. Aquí podría entreverse quizá uno de los criterios implícitos que, para los autores del cuadro, diferenciaría la animalidad de la humanidad. En efecto, es el lenguaje, evocado en las palabras, lo que está situado en el espacio que divide al hombre de las bestias.

A partir de aquí, es posible abordar las divisiones que conciernen solo a los dibujos. La obviedad de las dos divisiones anteriores se pierde en este punto y, en consecuencia, no es ya tan evidente cual podría ser la separación más relevante. Los dibujos se agrupan de dos maneras (cuyos criterios serán discutidos cuando abordemos la cuestión de las relaciones entre los grupos):

<sup>7</sup> Quizá podría considerarse este tipo de texto como un «espacio en blanco» del cuadro. En este sentido, el texto tiene una función espacial similar a la «decorativa»: está alrededor de los dibujos centrales. Sin embargo, creemos que esto no quiere decir necesariamente que su ubicación y forma impliquen que los diseñadores del cuadro le atribuyan poca importancia.

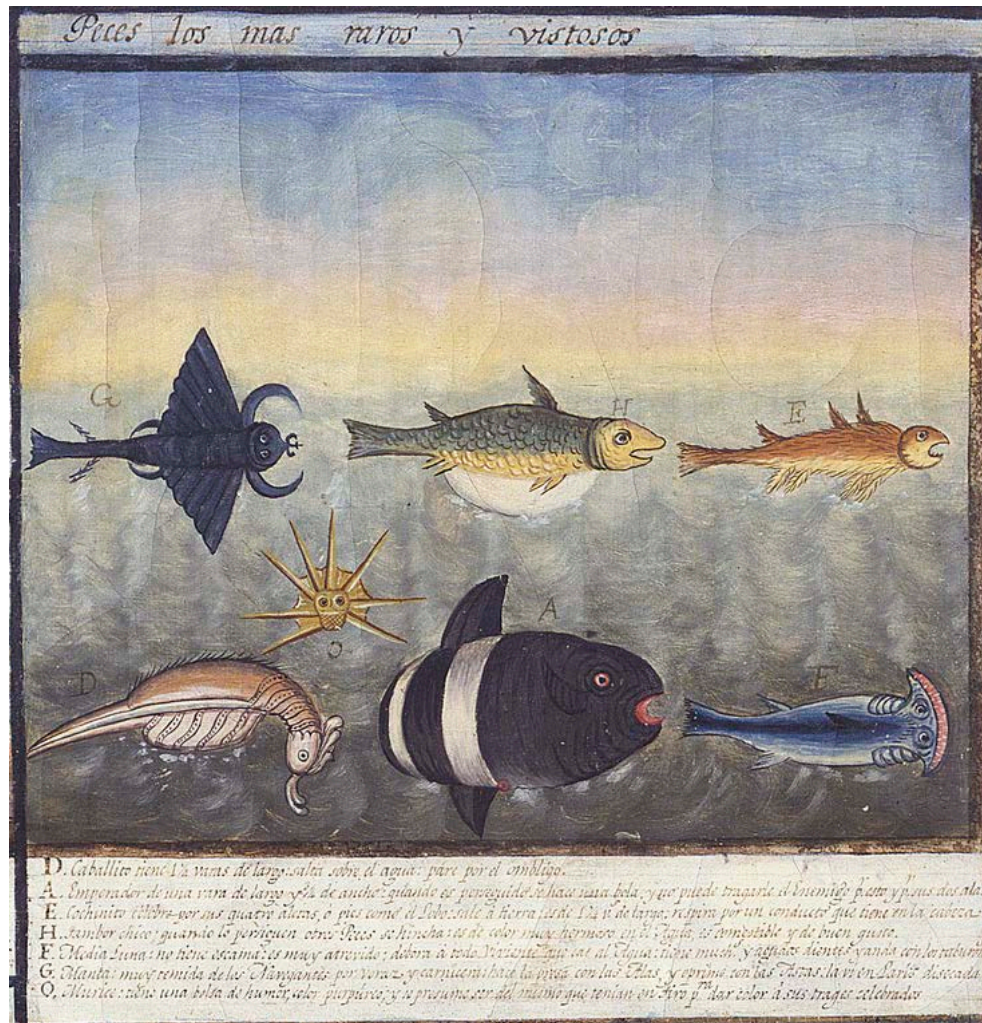


Figura 4. Peces. Dibujo situado en la posición superior izquierda.

- La que separa a los objetos inanimados de los seres vivos (donde, además, éstos rodean a aquéllos). Aunque esta división parece muy coherente, sin embargo no tiene el mismo impacto visual que la siguiente.
- La que distingue a los hombres, las aves y los bichos por un lado, y a los cuadrúpedos, los peces y los paisajes por el otro. A pesar de su aparente heterogeneidad, esta distinción es la más visible gracias al espacio que se ha adjudicado al texto en el cuadro.

#### IV. Algunas jerarquías detectadas en la organización de las imágenes

Tras esta breve incursión en los agrupamientos más importantes del cuadro, conviene ahora decir algo acerca de sus relaciones jerárquicas. En este caso, pueden señalarse dos jerarquías principales en el cuadro, ambas concernientes solo a los seres vivos<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Ciertamente, la representación de los animales no obedece a su carácter nativo. Mientras que algunos de los dibujados no tienen un origen americano, varias especies americanas no están incluidas en el cuadro.

La primera jerarquía se ubica en el eje centro-periferia. Esta jerarquía se hace visible si se traza una línea imaginaria partiendo del centro en dirección a los bordes del cuadro. Aquí, como en la segunda jerarquía, parece destacarse la distancia con respecto a la superficie del suelo en que habita cada uno de los seres.

Siguiendo con la mirada esta línea, la repartición de los seres que encontramos en el cuadro es la siguiente. En el centro de éste, se hallan los seres submarinos, habitantes de las profundidades. En el espacio intermedio, siguiendo hacia la periferia, se ubican los seres que habitan en la superficie (los cuadrúpedos y los bípedos). Finalmente, como ya se mencionó, en los lados exteriores del cuadro, se sitúan los seres que más se alejan de la superficie, las aves<sup>9</sup>.

Es necesario considerar ahora dos elementos incluidos en el centro del cuadro: un mapa (titulado «Mapa general del reino del Perú») y un paisaje (llamado «Cerro mineral Gualgayoc ó Chota»<sup>10</sup>). En el mapa (fig. 5) se representa el océano Pacífico (o «mar del Sur»), la costa, las cordilleras y la selva que hoy se reparten entre Ecuador, Perú y Chile (desde Quito en el norte hasta Copiapó en el sur). Al parecer, este mapa es el elemento verdaderamente central del cuadro. En cierto modo, engloba todos los otros espacios insinuados por el resto de sus imágenes.



Figura 5. Mapa. Situado en la posición central.

<sup>9</sup> Como se verá más adelante, la segunda jerarquía se diferencia de ésta en que no incluye el nivel de la interioridad, lo que está por debajo de la superficie.  
<sup>10</sup> Hualgayoc –provincia llamada actualmente «capital minera del departamento de Cajamarca»– es una importante reserva de oro, plata, cobre y plomo ubicada al norte del Perú.



Bajo este mapa y en una posición menos central, está dibujada una representación menos «abstracta»: el paisaje. Aquí vemos un «cerro mineral», atravesado por unos caminos y con un campamento de minería a sus pies (fig. 6). Aunque no es lo primero que atrae la mirada, es evidente que las construcciones y caminos están ahí para representar asentamientos y actividades humanas. Por cierto, el dibujo incluye una leyenda intitulada «Explicacion del actual beneficio» que nos dice dónde está la boca de la mina, cuál es el lugar en que se deja el desmonte, dónde está tal maquina, etc. Finalmente, además, el mapa y la mina parecen constituir otro contrapunto: si aquél representa bien una amplia superficie, el otro hace lo propio con una interioridad específica (la mina de Hualgayoc).

Recordemos que ambos –el mapa y el paisaje– están rodeados por seres acuáticos, anfibios, reptiles y cuadrúpedos. De lo que aún no nos hemos ocupado es de los seres representados en las esquinas del cuadro: los insectos. La razón es que estos seres, que son los menos numerosos en el cuadro, constituyen una excepción notable al ordenamiento jerárquico propuesto. Los insectos difícilmente pueden considerarse como alejados de la superficie, tal como



Figura 6. Mina. Dibujo situado en la posición central inferior.

les correspondería en el ordenamiento que observamos del centro a la periferia (al menos, los reptiles). De manera similar a lo que sucedía con la primera jerarquía (en la que se debía exceptuar el centro), aquí tampoco es posible mantener el mismo criterio siempre.

¿Por qué estos seres, que no encajan en el ordenamiento seguido en los demás casos, están representados justamente en las cuatro esquinas del cuadro? Podría proponerse que la selección de estos espacios angulares reposa en la congruencia entre la connotación secundaria que comparten los insectos (en el ordenamiento de los seres) y los «rincones» de una casa (en las jerarquías de los espacios). ¿Cuál era el término usado para estos animales de los «rincones» en el siglo XVIII? En general, los animales representados en las esquinas del cuadro son pequeños e invertebrados. Lequanda usa los siguientes vocablos: «gusanos», «grillos», «mariposas», «cascabelillos» e «insectos». Es posible que estos seres entraran en la categoría de lo que entonces se entendía por «bichos» (fig. 7), tal como se describe en el *Diccionario de la lengua castellana...* de 1726: «Llámanse así también las sabandijas e insectos que se crían de la putrefacción: como lagartijas, alacranes» (tomo I, pág. 603). Hay otro significado para «bicho» que quizá vale la pena mencionar, pues además concierne a cierto tipo de elementos que pueden aparecer en las pinturas:

«Ciertas figuras de hombres, u de bétias, que fe rematan de medio cuerpo abaxo, quando fe finguen enteras en otra forma de la que tuvieron al principio: como en follages, peces, o algún otro animal, fegun la idea que mejor, o mas proporcionada parece al Pintór, o Efcultór, para mayor adorno de los lugares en que los empléa, que por lo ordinário fuelen fer portadas de cafas, grutas de jardines, y en la Pintura en los cuadros de Architectura» (RAE, 1726 (T. I): 602).



Figura 7. Bichos. Dibujo situado en la esquina superior izquierda.

Volvamos al centro del cuadro. Hemos visto que está ocupado por un elemento que bien puede abarcar a todos los seres representados por Lequanda y Thiébaud. En efecto, en el núcleo del cuadro está el suelo que cobija a las plantas, a los animales y a los hombres. Frente a la importancia otorgada a este territorio compartido, los seres vivos –que lo habitan en sus distintos niveles– ocupan solo una posición subalterna. De hecho, es casi inevitable aceptar que aquí existe una curiosa inversión: son los pobladores, y no su «medio ambiente» –representado en el paisaje y el mapa–, los que ocupan el papel de «entorno» en el cuadro.

Ahora podemos considerar la segunda jerarquía que organiza el cuadro de Lecuanda y Thiébaud: la que se halla sobre el eje vertical. Si trazamos algunas líneas imaginarias en ambos lados del cuadro (exceptuando el centro) y las recorremos con la mirada, de arriba hacia abajo, encontraremos algunas recurrencias notables. Así, los hallaremos en el siguiente orden: aves<sup>11</sup>, hombres, primates, cuadrúpedos, reptiles, anfibios (siendo estos dos últimos poco numerosos) y, al final, nuevamente aves (que, de hecho, son los animales más numerosos en el cuadro).

¿Cuál es el criterio detrás de este ordenamiento de los seres? Podría afirmarse que, con algunas excepciones, el criterio que predomina aquí también es la distancia física de los animales con respecto a la tierra. Con la excepción del nivel subterráneo (o más bien acuático) que aparecía en la jerarquía anterior, aquí también el suelo parece tener un papel prioritario. A continuación, vamos a tratar de mostrar cómo esta línea imaginaria ordena a los seres vivos en función de su relación con la superficie terrestre.

Así pues, arriba están representados los animales que más pueden alejarse de ella (las aves<sup>12</sup>) (fig. 8), mientras que abajo se encuentran los más cercanos a ella (los cuadrúpedos, los reptiles y los anfibios). Por su parte, los hombres están por encima de estos últimos, como si su carácter bípedo –de algún modo– los alejara más de la superficie. Ahora bien, el primer problema que surge es la doble representación de las aves en los extremos superior e inferior. Ésta será discutida mejor cuando se aborde la siguiente jerarquía, ubicada entre el centro y la periferia. Ahora nos contentaremos con notar que la posición de las aves en la parte inferior bien podría considerarse una especie de desdoblamiento de la parte superior, pues ambos comparten una posición periférica en el cuadro, como ocurre en los bordes laterales.

En esta yuxtaposición la jerarquía está, pues, establecida según la posición que ocupan los seres en relación con el suelo: según estén alejados, cercanos o muy cercanos al mismo. Vale la pena notar también que en el centro mismo del cuadro –como si se quisiera reafirmar esta importancia– se representa precisamente esto: la superficie terrestre. De hecho, el suelo es representado doblemente: tanto en su relieve concreto (la montaña)<sup>13</sup> como en su abstracción (el mapa)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Sobre todo en lo que respecta a las aves, pareciera que Thiébaud no hubiese observado vivas a las especies que pinta. No solo todas las especies representadas son de igual tamaño (un colibrí y una rapaz), sino que, además, el número y la disposición de los dedos de sus patas son todos iguales.

<sup>12</sup> Nótese, sin embargo, que solo una de las aves del cuadro es representada volando. ¿Pero hay alguna otra característica que distinga a este espécimen de las otras?

<sup>13</sup> Aparte del dibujo de la mina Gualgayoc, llama la atención la ausencia de montañas en los fondos que acompañan a los animales. El paisaje que acompaña a cada dibujo parece, por ello, algo genérico y arbitrario.

<sup>14</sup> La orientación poco usual del mapa –con el norte hacia la izquierda y el sur a la derecha– lo emparenta con el mapa del Perú en la obra de Martínez Compañón.



Figura 8. Ave. Dibujo situado en la esquina superior izquierda.

Cabe notar que son las aves, y no los hombres, las que ocupan la posición superior. Esto se explica no solo por su mayor posibilidad de alejarse de la tierra, sino también porque, al mismo tiempo, esta posición es, como ya dijimos, periférica en el cuadro. Una ubicación como ésta bien podría haber sido considerada impropia para los hombres. De alguna manera, el lugar ocupado por los seres humanos muestra su preeminencia evitando, al mismo tiempo, la ambigüedad que podría derivarse de una cercanía mayor a los márgenes del cuadro. Su posición en el conjunto se debe a su carácter terrestre y bípedo; es esto lo que el cuadro nos dice por medio de su distribución.

Con todo, resulta curioso que no haya una distancia mayor entre los hombres y las aves. De hecho, no hubiese sido descabellado esperar una distancia igual a la que separa a los hombres de los primates que están debajo de ellos. Lo que no nos resulta extraño, en cambio, es que, entre los animales, los cuadrúpedos ocupen una posición superior a la de los bípedos.

Esta breve descripción del eje vertical parece confirmar lo que se entrevió con respecto a la jerarquía en el eje centro-periferia del cuadro. Ambos tienen el suelo como elemento crucial para ordenar los seres representados en el cuadro. Sin embargo, considerando ambos ejes

al mismo tiempo, quizá podamos señalar un criterio aún más importante en este cuadro. Creemos que este principio es algo que podríamos denominar «la utilidad de las cosas». Es decir, los seres y su medio estarían ordenados como si obedeciesen a la preocupación por su valor para el comercio o para la industria<sup>15</sup>.

Así se explicaría, por ejemplo, por qué están aludidas –en ese orden: del centro a la periferia– la minería (implícita en el paisaje), la pesca (tácita en los peces) y la caza (aludida similarmente en el grupo de animales). Entre los animales, sustentados por el lenguaje, se destacan los hombres nativos de esas tierras, sus diferentes tipos: a los que es necesario administrar junto con las demás cosas del reino. Parece claro que las actividades productivas y los recursos están ordenándose en función de su importancia económica para el poder que gobierna en el reino del Perú. Un lugar secundario es ocupado por las plantas útiles (aunque cada una tiene su propia leyenda para explicar sus propiedades)<sup>16</sup>. En los rincones, los espacios más alejados del centro, están los «bichos», cuya posición parece corresponder al desdén que merecen por ser inútiles, o incluso dañinos.

## V. Resumen final

Hasta aquí hemos intentado mostrar la importancia de considerar este cuadro desde la perspectiva de su organización interna, y hemos esbozado brevemente cómo es que este examen podría realizarse y cuáles serían sus frutos. Aunque este tipo de análisis pueda tener alguna prioridad lógica sobre los otros, creemos que bien puede avanzar en forma paralela a los estudios por realizar: intertextuales y contextuales.

Antes de terminar, podemos resumir los significados asociados a las dos jerarquías examinadas aquí. Ambas delatan una atención prioritaria de los autores del cuadro hacia la relación con la superficie que tiene cada uno de los seres que representan. Así, los seres son ordenados de abajo hacia arriba, en función de la distancia que guardan con respecto a la superficie, sea esta terrestre o acuática (solo en el caso de la primera jerarquía). La parte visible y externa del mundo; su exterioridad, su «cáscara», es la línea que atraviesa todas las clasificaciones. Así, idealmente, anfibios y reptiles son seguidos, en ese orden, por cuadrúpedos, bípedos y alados<sup>17</sup>.

Ahora bien, al mismo tiempo, la distribución de las figuras en el cuadro parece atender también al grado de utilidad de los elementos representados<sup>18</sup>. Sean animados o inanimados, trátase de objetos o sujetos, aquello que parece dar a los seres del cuadro su posición en el cuadro es su valor económico. De hecho, lo que guiaría la mirada ordenadora de Lecuanda y Thiébaud no serían finalmente sino las riquezas del suelo, aquellas más provechosas para los gobernantes de este «reyno del Perú<sup>19</sup>».

<sup>15</sup> Para hacerse una idea del lugar que ocupa la representación de la riqueza en el cuadro, basta leer algunos de sus títulos principales: «Riqueza natural del reyno», «Comercio marítimo y terrestre» y «Real hacienda del reyno del Peru».

<sup>16</sup> No se representa, sin embargo, ninguna planta acuática ni tampoco árboles grandes.

<sup>17</sup> De hecho, hay una posibilidad adicional más con respecto a la relación con la superficie: la ubicación por debajo de ella (que corresponde a los animales acuáticos).

<sup>18</sup> Quizá conviene prestar atención a lo que se definía por «utilidad» en 1791: «Provecho, conveniencia, interés, ó fruto, que se saca de alguna cosa en lo físico, ó moral. *Utilitas*. 2. Se toma también por la capacidad ó aptitud de las cosas, para servir, ó aprovechar». (RAE, 1791: 829).

<sup>19</sup> Podría preguntarse también si no hay una tercera jerarquía, esta vez entre las mitades derecha e izquierda del cuadro. Una consideración de este tipo requeriría, sin embargo, de datos contextuales de los que carecemos aún. En efecto, la pregunta implícita en este caso es la siguiente: ¿hay rasgos comunes entre los animales pintados en el lado de los hombres «civilizados» y los que están en el de los «salvajés»?

Esperamos al fin que estas consideraciones permitan aprovechar mejor los análisis posteriores, cuando estén disponibles datos y contextos más precisos que los que tenemos hoy. ¿Cuántos y cuáles de los individuos representados –y sus leyendas respectivas– son identificables con los pueblos y los animales realmente existentes o desaparecidos en estas regiones? ¿Hubo algún criterio etnobotánico para asociar animales y plantas, tal como se aprecia en el cuadro?<sup>20</sup> Estas preguntas son un ejemplo del tipo de información que necesitamos obtener si queremos mirar a través de las múltiples ventanas que nos abre el acucioso sobrino del obispo navarro Martínez Compañón y el aún misterioso Louis Thiébaud.

## VI. Bibliografía

- BRILLAT-SAVARIN, J. A. (2012 [1825]): *The Physiology of Taste: Or, transcendental Gastronomy* (título original: *Physiologie du Goût, ou Méditations de Gastronomie Transcendante; ouvrage théorique, historique et à l'ordre du jour, dédié aux Gastronomes parisiens, par un Professeur, membre de plusieurs sociétés littéraires et savantes*). South Australia: Universidad de Adelaide. Disponible en línea en (consultado el 30-11-2012): <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/brillat/savarin/b85p/index.html>
- DESCOLA, P. (2003): *Antropología de la Naturaleza*. Lima: IFEA, Lluvia.
- ESTALA, P. (1798): *El viagero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo / obra recopilada de los mejores viageros por DPEP*. Madrid: Imprenta de Villalpando.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, B. J. (1936): *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII / Dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*. Edición y prólogo de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: Talls. Gráf. C. Bermejo.
- PINO DÍAZ, F. del, y GONZÁLEZ-ALCALDE, J. (2012): «El quadro del reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVIII», *Anales del Museo de América*, núm. 20.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) (1726): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las pbrases o modos de hablar*. Madrid: Imp. Fco. Hierro.
- (1791): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las pbrases o modos de hablar*. Madrid: Imp. Fco. Hierro.
- SEVERI, C. (2012): «Anthropologie de l'art abstrait. Enjeux de l'image dans la pensée de Claude Lévi Strauss», Philippe DESCOLA (coord.): *Claude Lévi-Strauss, un parcours dans le siècle*. París: Odile Jacob.

<sup>20</sup> De hecho, bien valdría la pena explorar esta posible relación a través de la etnobotánica, la culinaria, los medios de producción, las actividades de subsistencia, la vida ritual o la mitología. Quedan, por supuesto, muchas otras preguntas: ¿Hay diferencias entre las aves pintadas encima de los hombres civilizados y los que están sobre los hombres salvajes? ¿Hay alguna diferencia entre los animales terrestres situados bajo los hombres civilizados y los que están bajo los hombres salvajes? ¿Hay diferencias entre los peces colocados bajo los hombres civilizados y los que están bajo los hombres salvajes?