

PINTURA MURAL

EN EL SUR

ANDINO



PINTURA MURAL
EN EL SUR ANDINO

PINTURA MURAL EN EL SUR ANDINO



**BANCO DE CREDITO
DEL PERU**



PINTURA MURAL EN EL SUR ANDINO

Jorge A. Flores Ochoa

Elizabeth Kuon Arce

Roberto Samanez Argumedo



COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

Contenido

<i>Presentación</i>	XI
<i>Agradecimiento</i>	XV
<i>Notas al Lector</i>	XIX
<i>Glosario</i>	XXI
I. ARTE MURAL	3
<i>Arte e Historia</i>	3
<i>Técnicas de la Pintura Mural</i>	7
<i>Pintura Mural Americana</i>	11
II. EL SUR ANDINO	19
<i>El Pasado del Sur Andino</i>	23
<i>Los Cazadores</i>	23
<i>El Tawantinsuyo</i>	24
<i>La Colonia</i>	24
<i>Primeras Manifestaciones Pictóricas</i>	25
<i>La Pintura Pre-Hispánica</i>	25
<i>Murales Incas</i>	29
<i>El Retrato de Manco Inca</i>	31
<i>El Palacio de Sayri Thupa</i>	32
<i>Sociedad e Identidad</i>	34
III. ARQUITECTURA Y PINTURA MURAL	37
<i>La Arquitectura Religiosa y Civil</i>	46
IV. LENGUAJE EUROPEO INICIAL	57
<i>Lo Europeo en el Siglo XVI e Inicios del XVII</i>	57
<i>Las Primeras Expresiones</i>	59
<i>Inicios en el Cuzco</i>	68
<i>Temas de la Cultura Occidental</i>	73
<i>Mitología y Alegorías</i>	73
<i>La Arquitectura Integrada</i>	78
<i>La Heráldica</i>	89
V. LA PINTURA DE LA EVANGELIZACION	99
<i>Iconografía de la Evangelización</i>	107
<i>El Culto Mariano</i>	108
<i>La Asunción en el Altiplano</i>	108
<i>El Rosario como Programa Mariano</i>	109
<i>Vida de la Virgen María</i>	112
<i>Tres Momentos de la Vida de María</i>	113
<i>La Inmaculada</i>	119

<i>Pequeña Serie de la Vida de Jesús</i>	123
<i>Iconografía de los Santos</i>	123
Los Apóstoles	125
Los Evangelistas	127
La Serie de San Ignacio de Loyola	127
<i>Vidas Ejemplares</i>	128
Santiago	128
Mártires y Ermitaños	131
San Lorenzo y San Sebastián	132
Fundadores de Ordenes	135
<i>Otros Temas Evangelizadores</i>	137
Cielo e Infierno en Andahuaylillas	138
Reafirmación de la Fe	142
<i>La Celda de la Fe</i>	143
<i>La Vida Ascética y la Vida Mundana</i>	145
<i>Una Capilla del Altiplano</i>	145
<i>Bautismo de Jesús</i>	146
<i>Apóstoles y Evangelistas</i>	146
<i>Las Postrimerías de Huaro</i>	147
Evangelización Tardía	153
<i>Temas Singulares</i>	154
El Calvario	154
El Descendimiento	154
San Alberto de Sicilia	155
Santa Rosa de Lima	156
VI. MURALISMO DECORATIVO Y BARROCO ANDINO	161
El Barroco Inicial	161
<i>Contexto de una Nueva Expresión</i>	161
<i>Los Inicios de los Temas Ornamentales</i>	163
<i>Arquetipos de la Pintura Mural Barroca</i>	168
La Celda del Padre Salamanca	169
Pintura Mural en la Arquitectura Civil	173
El Barroco Fuera del Cuzco	176
Los Murales en Torno al Lago Titicaca	177
La Región del Cuzco	179
Aporte del Mundo Andino	186
<i>Arte Mestizo y Aculturación</i>	186
<i>Significado del Arte "Mestizo"</i>	190
La Vizcacha de la Puna Andina	190
El "Patrón Santiago"	192
Pintura Mestiza	197
<i>La Huella del Mestizaje Andino</i>	199
<i>Barroco Tardío y Pintores Indígenas</i>	204
<i>El Lenguaje Emblemático de la Etapa Final</i>	209
Lo Cotidiano y lo Mundano	215
<i>El Teatro de la Vida</i>	218
VII. EL PAISAJE	225
Los Escenarios Urbanos	225
El Cambio	228

<i>El Campo</i>	236
<i>Plantas y Animales</i>	239
<i>Aves y Plumas</i>	243
<i>Los Felinos</i>	244
VIII. LA PINTURA MURAL RECEPTORA DE NUEVAS IDEAS	251
<i>Libertad en el Arte</i>	252
<i>El Nacionalismo Inca y la Identidad Andina</i>	254
<i>Los Incas de Acomayo</i>	256
<i>Tadeo Escalante el Pintor</i>	256
<i>Los Molinos</i>	258
<i>Los Catorce Incas</i>	259
<i>El Molino de la Creación</i>	265
<i>Las Intenciones de Escalante</i>	267
<i>El Mural en el Ambiente Esotérico</i>	267
<i>Los Filósofos</i>	268
<i>Pintura Mural y Aires Libertarios</i>	273
<i>Sentido de Represión en el Mural de Catca</i>	275
IX. PINTURA MURAL POPULAR	281
<i>Indigenismo e Incanismo</i>	282
<i>El Indigenismo</i>	282
<i>Plástica Indigenista</i>	283
<i>El Incanismo</i>	284
<i>Los Indios</i>	286
<i>Los Incas</i>	289
<i>Los Tiempos Modernos</i>	294
<i>El Mural de la Industria</i>	295
<i>Alegoría de la Modernidad</i>	296
<i>La Nueva Decoración</i>	299
<i>El Culto Religioso</i>	303
<i>Las Cruces</i>	303
<i>Devociones y Peregrinaciones</i>	304
X. PINTURA MURAL CONTEMPORANEA	309
<i>Pintura Mural del Siglo XX</i>	309
<i>Vigencia de la Pintura Mural</i>	310
<i>El Muralismo Popular</i>	310
<i>Los "Primitivos Cuzqueños" regresan a los Muros</i>	316
XI. SIMBOLO Y SIGNIFICADO EN LA PINTURA MURAL	319
<i>Bibliografía</i>	327
<i>Registro de Autores</i>	335
<i>Indice de Ilustraciones</i>	337
<i>Indice Onomástico y Toponímico</i>	349



Presentación

Editar este libro, cuyos autores son los distinguidos investigadores Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, constituye un privilegio para nuestra Institución. Se ha requerido para la realización del estudio que da pie al presente volumen el esfuerzo de varios años de trabajo, el peregrinaje a muchos pueblos de difícil acceso; la investigación profunda y la a veces ardua recolección de testimonios gráficos de las obras existentes, algunas de las cuales han desaparecido durante el lapso transcurrido desde la iniciación del proyecto. En su primera etapa, el apoyo de la Fundación Ford en el aspecto económico fue fundamental, tal como lo fue, en el campo académico el de la Universidad Nacional San Antonio Abad, del Cuzco, Alma Mater de los autores, que lo brindó con generosidad.

En el contexto iberoamericano la pintura mural de México y Colombia ha merecido la atención preferente de historiadores e investigadores de arte. En este sentido debe reconocerse la fuerza de la producción artística de los murales mexicanos y la originalidad de las

representaciones colombianas que aparecen en la "Casa del Fundador" de la ciudad de Tunja. Pero igualmente obligatorio resulta señalar la gran importancia de este tipo de manifestaciones pictóricas en el Perú, a las cuales en las últimas décadas se ha comenzado a valorar tal como corresponde. Al respecto son de gran significado los trabajos realizados por Pablo Macera y por Duccio Bonavia.

Resulta obvio decir que, tratándose de nuestro patrimonio cultural, aún falta mucho por descubrir. Esta afirmación encuentra respaldo en los frecuentes hallazgos de importantes restos arqueológicos de los que, regularmente, se reciben noticias. Así tenemos, como ejemplo, el excepcional descubrimiento de la tumba del Señor de Sipán e, igualmente, los significativos objetos encontrados en Sicán. Del mismo modo procede recordar que, en 1972, al retirar los lienzos correspondientes a la vida de San Francisco de Asís, ubicados en la galería baja del claustro principal de su Convento de Lima, se encontraron restos de soberbios murales, cuya autoría algunos expertos atribuyen al propio Mateo Pérez de Alessio o a sus seguidores. Otros en cambio, los consideran pertenecientes a Leonardo Jaramillo.

Cabe también afirmar que este libro puede ser visto como un descubrimiento. Las reproducciones en él incluidas y el estudio que se hace de esos tesoros -que podrían llegar a desaparecer irremediablemente si no se impide la acción depredadora que el tiempo ejerce sobre ellos- los muestran ante nuestros ojos rescatándolos así, en cierta forma, de esa amenaza.

Estas páginas recogen aspectos inéditos, o muy poco conocidos, de los trabajos realizados por pintores de la región andina, en la que felizmente se conservan invalorable testimonios que abarcan desde murales del siglo XVI, pasando por aquéllos de expresión decimonónica, hasta los realizados recientemente. En estas obras vemos plasmada su creatividad y apreciamos igualmente su versación en temas bíblicos, todo lo cual permitió a los artistas de la etapa inicial conservar tanto su originalidad cuanto interpretar y divulgar debidamente los mensajes religiosos necesarios para el propósito evangelizador; dentro de los que se insinuaron luego las primeras ideas libertarias.

Es posible pues enfatizar, tal como los propios autores señalan, que la pintura mural, además de instrumento de comunicación visual con las grandes masas indígenas, a las que durante los primeros siglos del virreinato estuvo destinada la labor de catequización, constituyó durante dicho período la actividad creadora que recibió mayor participación de mano de obra de esos mismos grupos humanos que cualquier otra.

La presentación de este libro dedicado a la pintura mural en el sur andino, que con profunda satisfacción ofrecemos a nuestros clientes y amigos, quedaría incompleta si no dejáramos constancia de nuestro reconocimiento al trabajo efectuado por autores de tanta prestancia y versación como son Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, residentes en la Ciudad Imperial y entrañablemente ligados a su historia y su cultura. Igualmente si no nos hiciéramos eco del agradecimiento que los autores expresan a las autoridades y personas que les brindaron su colaboración para llevar a cabo ese propósito.

Felicitemos a la diagramadora Yolanda Carlessi por la elegancia de su trabajo; a Daniel Giannoni y Ruperto Márquez, realizadores de la mayor parte del excelente material fotográfico que aparece en el libro, así como al equipo de dibujantes que con tanta calidad ha participado en la elaboración de mapas, planos y dibujos. Felicitación muy especial corresponde también a la Imprenta Ausonia por su invariable colaboración y la calidad con que se presenta esta edición.

Finalmente, a nuestro Director don Luis Nieri, quien ha cuidado la edición de este libro con dedicación y excelencia como lo ha hecho siempre con las obras culturales y artísticas que el Banco realiza, mi agradecimiento personal y por mi intermedio el de la Institución por su invalorable trabajo.

DIONISIO ROMERO SEMINARIO

Presidente del Directorio

Lima, noviembre de 1993



Agradecimiento

Para la realización del Proyecto de Pintura Mural Sur Andina que hoy vemos publicado en esta hermosa edición, gracias a la decidida acogida que el Banco de Crédito del Perú le ha brindado dentro de su importante colección Arte y Tesoros del Perú, recibimos ya desde los momentos iniciales de su planteamiento la generosa financiación y el aliento de la Fundación Ford. Por tanto, es a ambas entidades a las que deseamos en primer lugar expresar nuestro agradecimiento por la comprensión demostrada en favor de una labor cuyo objetivo principal persigue, precisamente, profundizar el estudio de un casi inédito sector de nuestro patrimonio histórico-artístico, a fin de llevarlo a conocimiento de nuestros contemporáneos y dar de ese modo nuestro aporte a su necesaria conservación.

Así también deseamos agradecer públicamente a las personas sin cuya ayuda no hubiera sido posible la culminación de este Proyecto en el que hemos volcado nuestros esfuerzos de los últimos cuatro años: Antonio Muñoz Nájjar, cuyo apoyo ante la Fundación Ford se ha traducido tan beneficiosamente para este objetivo; Franklin Pease García

Yrigoyen, quien nos dio su aliento desde los resultados iniciales y contribuyó ampliamente a su difusión; Ramón Mujica Pinilla, quien de manera franca y activa demostró su comprensión y su confianza en la importancia de nuestra labor; Luis Nieri Galindo, quien supo apreciar cabalmente el esfuerzo realizado y patrocinarlo entusiastamente.

Escribir este libro habría sido tarea mucho más difícil si no se hubiera contado con la ayuda y colaboración de numerosas instituciones y personas que, al valorar los alcances del proyecto, dieron su apoyo a nuestras propuestas. Es satisfactorio expresar que a lo largo de los años de labor de campo y de gabinete recibimos por lo general respuesta favorable a nuestros pedidos, tanto de personas con estudios superiores o primarios como de campesinos quechuahablantes.

Si tratamos de mencionarlas a todas, incurriremos en el riesgo de omitir involuntariamente a alguna. Sin embargo, no podemos dejar de agradecer expresamente a la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco y a su Museo e Instituto Arqueológico; al Instituto Nacional de Cultura- Región Inka; al Museo Histórico Regional del INC; al Instituto Nacional de Cultura-Región José Carlos Mariátegui; a la Beneficencia Pública del Cuzco; al Plan COPESCO; a los Concejos Provinciales de Paucartambo y Acomayo, a los Concejos Distritales de San Jerónimo; Colquepata; Lamay; Caycay; Marcapata; Ocongate y Catca, así como a las autoridades y a toda la Comunidad Campesina de Lahualahua.

En el Cuzco, a las Ordenes religiosas de la Compañía de Jesús, a la Mercedaria, y a la de Santo Domingo; a los Monasterios de Santa Teresa, de Santa Clara, y de Santa Catalina; a los Párrocos de San Jerónimo; Huaró; Oropesa; Andahuaylillas; Urcos; Caycay; Checacupe; Pitumarca; Catca; Ocongate; Marcapata; Chinchero; Huarócondo; Colquepata; Lamay y Sangarara. En el departamento de Puno, a los párrocos de Santiago de Pomata, Zepita y Juli, e, igualmente, a todos los sacristanes y ecónomos de las parroquias, templos y capillas que poseen pinturas murales en ambos departamentos de Cuzco y Puno.

Nuestro reconocimiento a los dueños de las haciendas que conservan el patrimonio artístico de esos inmuebles, especialmente a la familia Chaparro Villagarcía; a Cirilo Trelles y a la Policía Nacional de la Delegación de Lucre.

No podríamos dejar de mencionar a Vilma Saldívar; Efraín Pareja; Georgina Mendivil; Héctor Bejarano; al desaparecido Pbro. Mariano Atayupanqui, en San Jerónimo; a la familia Escalante en Acomayo, todos dueños de inmuebles con pinturas murales así como a los respectivos propietarios de los Hoteles Picoaga; Royal Inca; y Cuzco y a los de la Quinta Urpo en San Sebastián.

Igualmente damos gracias al Ing. Julio Bonino, Director del Plan COPESCO; al Arq. Américo Carrillo y a Wilbert San Román del INC-Región Inka; al Dr. Walter Tapia del INC-Región José Carlos Mariátegui; al Arq. Manuel Ollanta Aparicio; a Zaña Jara de Flores; al Mg. Hugo Cornejo, Secretario de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco; al Pbro. José Angel Ricalde, Párroco de Colquepata; al Pbro. Gregorio Luza, Párroco de Oropesa; a Carlos Flores Lizama S.J., Párroco de Urcos; al Cptán. Húber Mérida; a Antonio Gamero, de Caycay; a Nicolás Rojas, de Oropesa; al Dr. Vladimiro Valer, Presidente de la Beneficencia Pública del Cuzco; al Antrop. Theo Paredes Yépez, de la Región Inka; a Julia Chambi y a Theo Allain Chambi.

Debemos gracias especiales al padre Peter Degan, de la Parroquia de Marcapata en el Cuzco; a Monseñor Raimundo Revoredo Ruiz C.M. Obispo Prelado de Juli; al padre Peter, Párroco de Checacupe y Pitumarca; al padre Manuel Montero, S.J., Párroco del Sagrario y de la Compañía de Jesús en la ciudad del Cuzco.

Imposible sería no mencionar a nuestros amigos Teresa Gisbert y Juan Carlos Jemio, del Instituto Boliviano de Cultura, así como a Luis Briones Morales y Juan Chacama, de la Universidad de Tarapacá, en Chile, con quienes esbozamos las ideas iniciales de todo este trabajo.

Reconocimiento especial extendemos también al Dr. Horacio Villanueva; a Gabriela Martínez, a Ruperto Márquez; al Arq. Mario Castillo; a la Dra. Bertha Degregori de Nieto; a Ricardo Valderrama y familia; a Rosa Moscoso; a Godofredo Ticona, a Edad Ccuro, a Rene Barrientos y Daniel Giannoni. Agradecimiento singular merece el Dr. Luis Barreda Murillo, por su permanente apoyo, sus sugerencias y colaboración en el desarrollo de la investigación y la preparación del presente libro.

Cuzco, noviembre de 1993



Notas al Lector

Aunque este libro estimado lector se expresa por sí solo a través de sus páginas, consideramos necesario hacer algunas precisiones. Desde hace ya varios años las publicaciones de nuestro Banco consignan el nombre de Cusco con s. Por su parte, los autores de la investigación que aparece en este libro utilizan la z para escribir el nombre de su ciudad, criterio que hemos respetado.

Las reproducciones fotográficas que se incluyen tienen distintas tonalidades, lo que se explica por los diversos materiales utilizados y el tiempo transcurrido desde su registro.

Tal como los mismos autores señalan, algunos de los murales mencionados y/o registrados en el libro han desaparecido en el lapso transcurrido desde que se iniciara el proyecto de investigación. Como es bien sabido, las pinturas murales tienden a deteriorarse con mayor facilidad que otras expresiones artísticas en razón, la mayoría de las veces, de su exposición a la intemperie, del tipo de materiales utilizados y/o de las características de los techos o de las paredes en que fueron ejecutadas. En el caso específico de nuestro país, además ello puede verse agravado por movimientos sísmicos, fenómenos atmosféricos y otros tipos de desastres naturales que afectan muchas veces el territorio nacional. Tales circunstancias, unidas a la amplitud

geográfica que el proyecto abarca, tornan aun más valiosa la investigación realizada con el esmero, la dedicación y la hondura de conocimientos propios de los autores.

En los casos en que el deterioro actual de los murales estudiados no permitía una perfecta lectura, los autores acertadamente han incluido el dibujo de esas pinturas. Tales ilustraciones, de gran precisión y delicadeza en el trazo, no sólo amplían nuestra visión sobre las obras de arte originales, como era el objetivo, sino que enriquecen el contenido visual del libro.

Por sur andino, para los efectos de este estudio, los autores consideran los departamentos de Cuzco y Puno, aunque geográficamente también están comprendidos los de Arequipa y Apurímac. Si bien Cuzco y Puno representan el valle y el altiplano, son complementarios, entre ellos existe no sólo continuidad geográfica e histórica, sino también social, cultural y económica conformando la unidad reconocida como el sur andino.

El fenómeno de la pintura mural en la región de Arequipa, por razones geográficas e históricas, es bastante diferente del que se presenta en Cuzco y Puno, de tal manera que subsiste el reto de estudiarlo y comprenderlo en otro contexto, razones por las que en este libro no se incluye la valiosa pintura mural de ese Departamento, en especial la existente en el valle del Colca. Los estudios de la arquitectura colonial arequipeña muestran su singularidad en relación a los otros departamentos del sur, compartiendo algunos patrones con la arquitectura del Altiplano. La arquitectura arequipeña es la expresión más clara del llamado arte mestizo. En cuanto se refiere a Apurímac debe indicarse que, a pesar de la intención de los autores, no fue posible realizar el imprescindible trabajo de campo.

Glosario

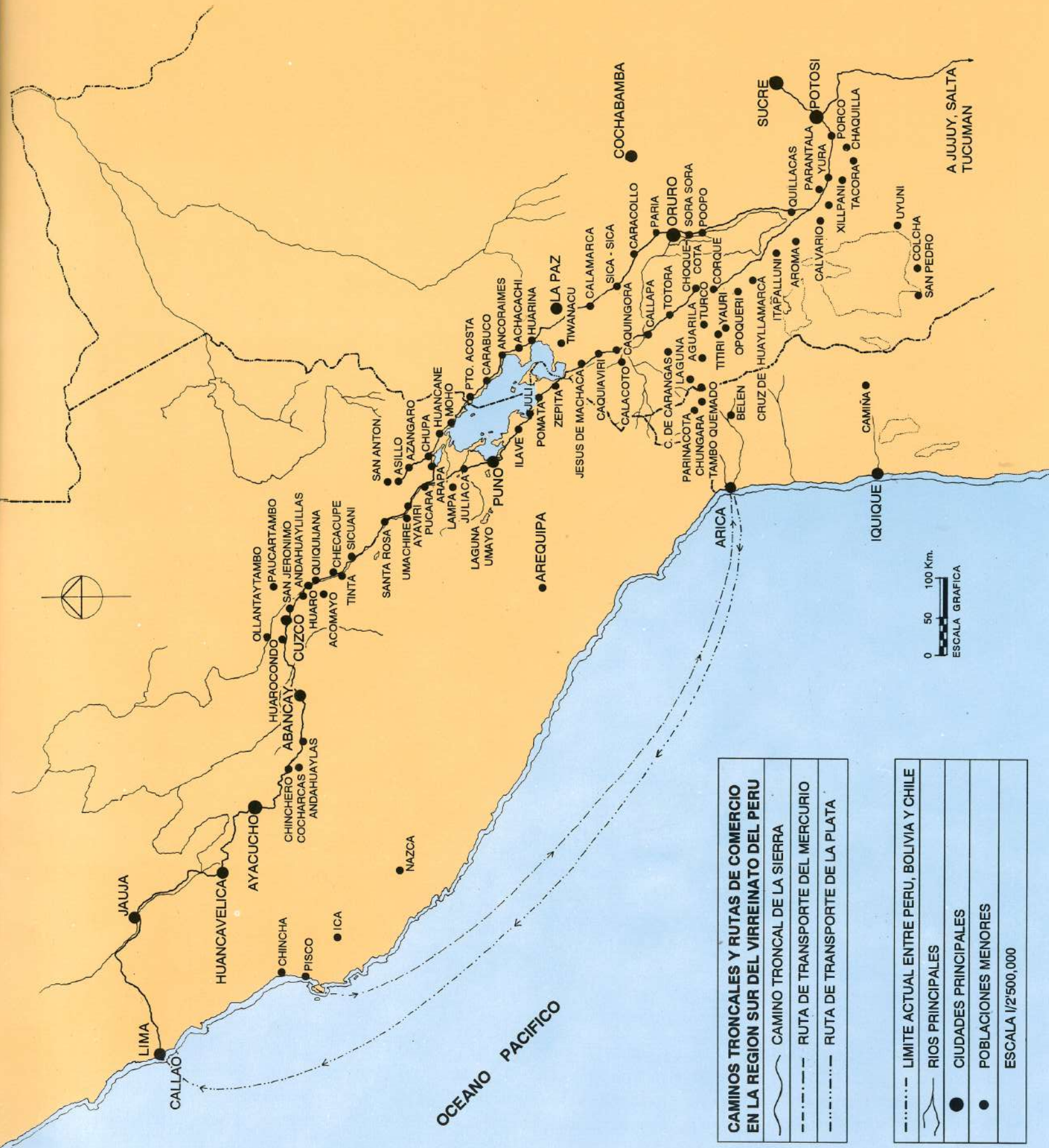
- ALFARJE : Techo con maderas labradas y entrelazadas artísticamente.
- ALMIZATE : Parte central plana de las armaduras de los techos de madera. Harneruelo.
- AMBON : Cada uno de los púlpitos que están a ambos lados del altar mayor, para cantar la epístola y el evangelio.
- ANTEPECHO : Pretil o baranda que se coloca en lugar alto para poder asomarse sin peligro de caer.
- ARCO TRIUNFAL : Arco que descansa sobre dos pilares adosados a los muros de la nave. Separa el presbiterio del resto de la iglesia.
- ARTESONADO : Techo adornado con recuadros rehundidos.
- ARTESON : Elemento constructivo poligonal, cóncavo, moldurado y con adornos, que dispuesto en serie constituye el artesonado.
- BOVEDA VAIDA : Cubierta en forma curva formada por la prolongación de las cuatro pechinas, definiendo un hemisferio cortado por cuatro planos verticales.
- CANEFORA : Doncella que en algunas fiestas de la antigüedad pagana llevaba en la cabeza un canastillo con flores, ofrendas y cosas necesarias para los sacrificios.

CASETON	: Artesón, adorno que se pone en los techos y en el interior de las bóvedas.
ENJUTAS	: Cada uno de los triángulos curvilíneos que forman el anillo de la cúpula.
FALDON	: Vertiente triangular de un tejado que cae sobre una pared testera.
FRISOS	: Franja decorada en la parte superior de los muros.
HARNERUELO	: Parte plana de la armadura de una cubierta.
HASTIAL	: Parte superior triangular de la fachada de un edificio en la cual descansan las vertientes del tejado o cubierta, y por extensión, toda la fachada.
INTRADOS	: Superficie inferior visible de un arco o bóveda.
JAMBA	: Cualquiera de las dos piezas labradas que, puestas verticalmente en los dos lados de las puertas o ventanas, sostienen el dintel o el arco de ellas.
MENSULAS	: Elemento saliente del plano del muro cuya función es sostener partes en voladizo.
NARTEX	: Pórtico dispuesto a manera de vestíbulo delante de la nave en las basílicas cristianas.
NETO	: Superficie plana delimitada por el extradós de un arco.
NUDILLO	: Elemento estructural colocado horizontalmente en una cubierta a dos aguas formado por vigas que se unen en el vértice.
OCHAVADO	: Forma poligonal de tres lados con la que se remata el ábside de las iglesias.
PARES	: Vigas de madera inclinadas que se unen en el vértice constituyendo la estructura de una cubierta a dos aguas.
PECHINA	: Triángulo que se forma entre los arcos de apoyo y la bóveda que está encima.
PIE DERECHO	: Elemento vertical de madera que sirve de apoyo a una estructura de cubierta.
PINJANTE	: Aplícase al adorno que cuelga de lo superior de la fábrica.
PRESBITERIO	: Área del altar mayor hasta el pie de las gradas por donde se sube a él, que regularmente suele estar cercada con una reja o barandilla. En lo antiguo sólo los presbíteros tenían asiento en este espacio.
ROLEO	: Motivo de ornamentación formado por volutas enrolladas en espiral.
TARJA	: Elemento mixtilíneo en forma de escudo que suele contener inscripciones.
TEJAROZ	: Parte de la cubierta de teja que sobresale del alero para cubrir o proteger un balcón o una ventana.
TRANSEPTO	: Espacio formado por el crucero y tramos de la nave transversal en una iglesia.



MAPA DE LA REGION SUR ANDINA

-----	LIMITE INTERNACIONAL
- - - - -	LIMITE DEPARTAMENTAL
~~~~~	CARRETERA
▣	CAPITAL DEPARTAMENTAL
●	CAPITAL DE PROVINCIA
•	POBLACIONES CON PINTURAS MURALES



**CAMINOS TRONCALES Y RUTAS DE COMERCIO EN LA REGION SUR DEL VIRREINATO DEL PERU**

—●— LIMITE ACTUAL ENTRE PERU, BOLIVIA Y CHILE

— RIOS PRINCIPALES

● CIUDADES PRINCIPALES

● POBLACIONES MENORES

ESCALA 1/2'500,000

—●— CAMINO TRONCAL DE LA SIERRA

—●— RUTA DE TRANSPORTE DEL MERCURIO

—●— RUTA DE TRANSPORTE DE LA PLATA

0 50 100 Km.  
ESCALA GRAFICA

OCEANO PACIFICO

A JUJUY, SALTA  
TUCUMAN

COCHABAMBA

SUCRE

POTOSI

QUILLACAS

PARANTALA

YURA

PORCO

TACORA

CHAGUILLA

UYUNI

COLCHA

SAN PEDRO

AROMA

CALVARIO

XILLPANI

ITAPALLUNI

CRUZ DE HUAYLLAMARCA

BELEN

TAMBO QUEMADO

CAQUIAVIRI

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO

LA PAZ

TIWANACU

JESUS DE MACHACA

CAQUIAVIRI

CAQUINGORA

CALLAPA

PARIA

ORURO





---

# *Arte Mural*

## *Arte e Historia*

**P**ara caracterizar el arte mural, debemos remontarnos a los albores de la historia del hombre, a fin de entender el sentimiento creativo que en esas épocas aurorales lo llevó a reproducir con gran intensidad naturalista las figuras de animales y las escenas de cacería que han quedado plasmadas en las paredes de cuevas.

Indudablemente las primeras pinturas rupestres del hombre occidental, como las producidas en otro contexto y en otro tiempo por los primeros pobladores de los Andes Centrales, se ejecutaron como parte de un ritual mágico propiciatorio, destinado a facilitar la caza. Sin embargo, los grafismos y representaciones se convirtieron en una forma de comunicarse y dejaron testimonio de la propia existencia, a lo largo de toda la historia de la humanidad.

El arte expresionista y esquemático de las primitivas representaciones rupestres estuvo guiado por ese sentido mágico, que también caracterizó la estética de las civilizaciones que surgieron a partir del neolítico, cuando la visión del mundo estaba controlada por creencias religiosas.

Más adelante, las civilizaciones clásicas habrían de tomar su repertorio creativo de la vida cotidiana y la naturaleza, concibiendo también la gramática ornamental, inspirada en motivos geométricos que constituyeron el modelo para el arte decorativo de épocas posteriores. En su período más



Pág. 2. BISONTE

15000 a.C.

Pintura rupestre.

Santillana, Santander, España.

brillante, las civilizaciones del Mediterráneo muestran el gusto por las figuras oscuras recortadas sobre fondo claro, el decorado zoomorfo y las escenas que al ser revaloradas por la civilización de occidente, muchos siglos después, se convertirán en constantes que llegarán hasta el arte cercano a nosotros. En el arte romano, heredero directo de esa estética, las pinturas murales al fresco constituyeron una de las formas de expresión artística cotidiana, con preferencia por los temas mitológicos.

Para entender los motivos pictóricos del lenguaje europeo del período del Renacimiento resulta relevante lo acaecido en Roma, en el año 65 de nuestra era, cuando el emperador Nerón reconstruyó la ciudad después de incendiarla y erigió su palacio, conocido como la *Domus Aurea* (casa dorada), haciéndolo decorar con motivos simbólicos vinculados al culto a Dionisio: cornucopias, canastos de frutas, guirnalda, pájaros y otros animales que no eran otra cosa que

PAREJA DE DIFUNTOS ARRODILLADOS ANTE LA DIOSA DEL CIELO NUT, QUE APARECE EN FORMA DE ÁRBOL

Imperio Nuevo, siglo XIII a.C.

Pintura mural.

Tumba en Deir-El Medina.

Tebas, Egipto.

ofrendas a esa deidad. Motivos simbólicos que, descubiertos catorce siglos más tarde en cavidades que parecían grutas (por lo cual se les llamó entonces "grutescos"), se pusieron de moda en el arte del Renacimiento, pasando incluso a América, donde se arraigaron en el arte andino.

Si intentamos sintetizar las características del lenguaje estético al declinar el Imperio Romano y luego de producirse el advenimiento del cristianismo, a partir del siglo III después de Cristo, encontraremos como una constante a través de los siglos que se desdeña la vida temporal por considerar que la vida eterna es el único fin valedero. El nuevo culto cristiano se difundió en las pinturas murales de las catacumbas, manteniendo el repertorio de imágenes y formas paganas a las que se sumaron otros símbolos para figurar a Cristo. La idealización de la figura divina adquirirá una dimensión de irrealidad en el período bizantino por los brillos y colores de los mosaicos y cederá el paso a las pinturas al fresco, arte más popular y de mayor difusión que se utilizará para divulgar escenas evangélicas y bíblicas.

En la Edad Media el dogma religioso y el pensamiento filosófico de Santo Tomás de Aquino encuentran su justa correspondencia con el arte gótico y el sugestivo marco arquitectónico de las catedrales de ese período. El empleo de bóvedas nervadas permitió sostener esas grandes construcciones sólo en pilares y arbotantes, prescindiendo de los muros de apoyo y haciendo posible que fueran remplazados por grandes vitrales pintados, inspirados en episodios bíblicos que llevarían un mensaje espiritual a los fieles. Se vuelve a recurrir al lenguaje de la imagen y el color, aprovechando el sugestivo y místico efecto de la luz filtrada a través de las vidrieras.

En el siglo XV el arte se libera de la férrea imposición teológica y deja de ser instrumento exclusivo de la fe religiosa, produciendo nuevas tendencias



ADAN Y EVA  
(detalle en la sala del Buen Pastor)  
Primera mitad del siglo III.  
Pintura mural.  
Cementerio de Maius (según Wilpert)  
Roma, Italia.



---

## BAUTISMO DE CRISTO

Hacia 458

Mosaico de la cúpula.

Baptisterio de los Ortodoxos. San Juan en la Fuente, Ravena, Italia.

---

en Italia y en los Países Bajos con la escuela flamenca. El humanismo renacentista alcanzó su expresión más significativa al descubrir la naturaleza y encontrar en la perspectiva y las leyes de la composición armónica las formas de interpretarla artísticamente. La seducción de la antigüedad clásica y la admiración por la escultura helenista alientan la representación de la figura humana y las escenas que reproducen los vestigios en ruinas de esas civilizaciones del pasado.

El devenir histórico pleno de marchas y contra-marchas producirá en el siglo XVI una reacción contra ese arte clásico y surgirá el Manierismo expresado en el alargamiento de las formas y en la alteración de la composición, al margen de los cánones clásicos, constituyendo una etapa de transición que precede al Barroco. Es un período de grandes realizaciones en el campo del arte mural.

La estética del Barroco plena de líneas, volúmenes y colores recogió la herencia renacentista de ideologías, signos y símbolos y los asumió concediéndoles importancia especial. El arte Barroco opta por las representaciones temáticas que despiertan emociones y transmiten preceptos religiosos, valiéndose de alegorías y metáforas. Sin embargo a mediados del siglo XVIII la civilización de occidente vuelve la mirada a la antigüedad, en clara muestra de rechazo a la estética barroca y surge la tendencia neoclásica que busca la supresión de ornamentos decorativos, para sustituirlos por la pureza de líneas. El pensamiento neoclásico consideró entonces que la belleza ideal no existía en la naturaleza y que correspondía crearla.

La continuidad estética y los elementos comunes que encontramos durante el largo período de la historia de la humanidad, que vemos desde la antigüedad clásica de Grecia y Roma hasta el declinar del neoclasicismo, debido al advenimiento de las concepciones modernas que rompen con el pasado, se explican por contener referentes constantes y valores que perduraron a pesar del tiempo. En el siglo XX, al perder vigencia el lenguaje clásico válido para el arte y la arquitectura, se dejaron de lado sus parámetros estéticos, para buscar otras opciones en un marco de liberalidad y desprendimiento de todos aquellos cánones que rigieron durante siglos, opción que sólo una perspectiva histórica, que requiere de algunos siglos, podrá juzgar en su justa medida.

## *Técnicas de la Pintura Mural*

Las expresiones del arte y la arquitectura americanas del período colonial han sido tema de estudio desde muchas décadas atrás, habiéndose puesto más énfasis en algunos focos de cultura que en otros; no obstante, se ha elaborado una historiografía que revalora gran parte de la producción artística de la etapa de colonización española.

Sin embargo la representación pictórica sobre las superficies edificadas ha sido tomada en cuenta sólo en fechas recientes, en mérito a su importancia y al avance de los estudios especializados que han ido revelando su presencia en numerosas edificaciones de carácter civil y religioso. Para comprender a cabalidad las características tan peculiares y propias que la técnica de la pintura mural adquirió, al ser adaptada a las edificaciones de la región sur andina, es

conveniente rastrear su origen europeo, que constituye, junto con la tradición pictórica precolombina, el antecedente más inmediato.

Podemos situar en torno al siglo XIII la época en la cual la pintura mural europea adquiere las características trascendentes que la convertirán en uno de los grandes medios de expresión artística del Renacimiento. Es en esa época que el arte mural practicado desde la antigüedad clásica se tecnifica y reafirma al generalizarse el uso de la sinopía, denominación dada al dibujo preparatorio que se ejecuta sobre los muros, en los cuales se hará la pintura al fresco.

Se entiende por pintura al fresco la ejecutada sobre una base de preparación todavía húmeda, de manera que los pigmentos de color se fijan por un proceso químico. El hidróxido de calcio de la base de preparación se desplaza a la superficie pintada por un proceso de evaporación y al entrar en contacto con el anhídrido carbónico del aire forma un carbonato de calcio que fija los pigmentos.

Otra evolución en las técnicas de la pintura mural se atribuye a los pioneros florentinos que introdujeron los nuevos conceptos de la perspectiva y el gusto por la escala monumental en las representaciones; razón por la cual se vieron obligados a sustituir la composición *in situ*, por un sistema de moldes en papeles, mediante los cuales se transfería un calco sobre el muro, denominando “cartones” a esas matrices.



---

NACIMIENTO DE JESUS

Giotto di Bondone (1276-1336)

Pintura al fresco.

Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia.

---

---

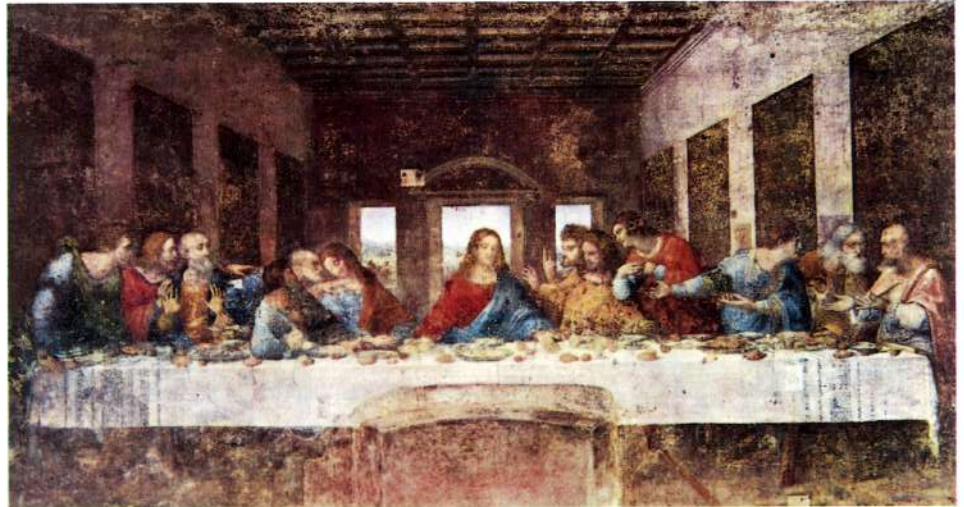
## LA ULTIMA CENA

Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Pintura al fresco sobre muro.

Iglesia de Santa María de las Gracias, Milán, Italia.

---



Como lenguaje expresivo del arte y la arquitectura durante el período del Manierismo que sigue al Renacimiento se generalizó el uso de la pintura mural y se amplió su repertorio iconográfico y simbólico, con la incorporación de los grutescos. En ese período se introdujo la técnica en seco que permite texturas y expresiones diferentes y sobre todo mayor rapidez de ejecución que la pintura al fresco, por lo que durante el período Barroco fue preferido para el trabajo en las cúpulas y bóvedas.

La técnica en seco consiste en aplicar los pigmentos de color con un material ligante, en el que se disuelven antes de su aplicación. El ligante puede ser una lechada de cal fina, pero por lo general se utilizan la clara del huevo, la caseína de la leche, la cola animal o ciertas gomas vegetales. En esta categoría también se puede considerar la utilización del aceite como vehículo para diluir los pigmentos, resultando un procedimiento similar al de la pintura al óleo sobre lienzo.

A esa técnica en seco se le denomina con más propiedad pintura al temple, se vale de diversos materiales aglutinantes y tiene características diferentes a la técnica pictórica del fresco.

En la región de los Andes Centrales la pintura mural de los siglos XVI y XVII requería ejecutarse con rapidez y cubrir grandes superficies con los temas adecuados, lo que llevó a descartar la posibilidad de emplear la técnica de la pintura al fresco, que demanda una preparación lenta y cuidadosa en la selección de materiales.

En la pintura al temple en seco se podía repetir el color y obtener un secado rápido, facilitando la ejecución de grandes superficies decoradas. Por otra parte la tradición ibérica de construir con materiales a base de tierra encontró en la civilización inca, que también utilizaba los adobes de tierra, un punto en común que dio como resultado la utilización de adobes de barro secados al sol para construir todo tipo de edificaciones.

Los constructores y religiosos del siglo XVI, que promovían las obras de las primeras iglesias, vieron que la mano de obra indígena familiarizada con la preparación de adobes de gran calidad los producía con rapidez y eficiencia, lo que determinó su adopción como el material de construcción más utilizado en esta parte del virreinato.



Las superficies edificadas con muros de adobe no reunían las características de resistencia para adherir sobre ellas la capa de preparación de la pintura al fresco, razón adicional para descartar su utilización.

Contribuyó a la decisión de usar la técnica del temple en seco la posibilidad de utilizar materia prima existente en la región para obtener pigmentos orgánicos y óxidos minerales. Se descubrió desde esa época que el zumo de cactus, utilizado en el período prehispánico por decantación en agua, servía de vehículo aglutinante.

Alcina Franch ¹, en su investigación sobre la arquitectura de los incas, hace una cita de la crónica de Juan de Betanzos que se refiere a la reedificación del Cuzco, en época del

Inca Yupanqui, y a la utilización de tierra pegajosa para el mortero de unión de los adobes y su revestimiento, mencionando que:

Para que las paredes no se resquebrajasen mandó que trajeran unos cardones que ellos llaman *aguacallaquiza*, con el zumo de las cuales fuesen untadas las tales paredes; e siendo la mezcla muy bien amasada e mezclada con mucha cantidad de lana, fuese puesta en tales paredes sobre la mojadura.

En base a la investigación que se llevó a cabo a partir de 1973 en el marco del proyecto especial del Instituto Nacional de Cultura y la UNESCO, para la restauración de los monumentos históricos de la región de Cuzco y Puno, se pudo conocer las características técnicas de la pintura mural al temple utilizadas en la región sur andina.

En 1986 se presentó una ponencia en el Congreso realizado en Bologna, Italia ², relativa a los estudios de casos sobre conservación de la piedra y pinturas murales, en la que se explicaron las características que se mencionan a continuación.

La preparación de la base consistía en:

- a) Enlucido de barro fino con fibras vegetales, utilizando barro preparado con varios días de anticipación, antes de ser aplicado en el muro. La capa de enlucido que se aplica sobre el muro de adobe tiene por lo general 2 a 3 centímetros de espesor.
- b) Encima de ese enlucido se aplicaba una base de barro con arcilla, de preparación muy fina, tamizando la tierra y agregándole cal hidratada en la proporción del 50%.
- c) Luego una capa de cal hidratada sobre la superficie, utilizada como imprimación. Como ligante de la cal hidratada se volvió a emplear el zumo de cactus, de naturaleza coloidal.

---

SANTIAGO APOSTOL

Siglo XVIII

Pintura sobre muro de adobe.

Soracachi, Oruro, Bolivia.

---



En la aplicación de la capa pictórica:

- Los pigmentos de color utilizados eran de origen orgánico y mineral. Colorantes como la cochinilla y vegetales de los cuales se obtenían sepias y carmín, se alternaban con colores minerales como ocre y óxidos.
- Se empleaban en algunos casos como aglutinantes la clara de huevo con agua y en otros la cola. También se usó el zumo de cactus como vehículo para aplicar los pigmentos de color.

Existen ejemplos que salen de la generalidad estudiada. Es el caso de las pinturas murales de las iglesias de Azángaro, Pomata y San Pedro de Juli, en la región del Lago Titicaca, o de las pechinas de la iglesia del Triunfo en el Cuzco, en donde el soporte está constituido por los muros de piedra. La solución la dieron los pintores de la época haciendo una base de preparación con un estuco fino, utilizando yeso con agua de cola. En el caso del interior de la iglesia de Pomata, que tiene algunas partes de piedra tallada y pulida pintadas de color, la aplicación de la capa pictórica es directa.

Al margen de esos casos, se puede afirmar que las bases de preparación más definidas para las pinturas murales sobre paramentos de adobe consisten en una capa de enlucido de arcilla con abundante paja, en un espesor de por lo menos dos centímetros.

Se pueden encontrar también bases de preparación que han sido hechas con arcilla fina mezclada con cal, a la que se agrega lana o fibras vegetales. La cal y la arena constituyen otra alternativa que se usó con frecuencia.

En la pintura mural que se ejecuta en Cuzco y Puno, a partir del siglo XIX se recurre por lo general a una técnica diferente, adaptada a la disponibilidad de materiales importados, utilizando pintura al óleo.

## ***La Pintura Mural Americana***

La América española surgió como resultado del encuentro de culturas totalmente diferentes en su contexto geográfico y en su cronología histórica. Los españoles venían de un continente influido por el humanismo del Renacimiento, portador de los conocimientos tecnológicos de todo el mundo conocido hasta entonces. A diferencia de ellos, las civilizaciones indígenas de América, desarrolladas en la meseta mexicana y en el área andina, pese a su notable avance, no habían alcanzado la tecnología del hombre europeo, que fue decisiva en el momento de la conquista y la posterior colonización.

El grado de desarrollo que alcanzaron las artes en el período colonial, tanto en la expresión popular como en la culta, no hubiese sido posible sin la existencia de una antigua tradición autóctona en los campos de la pintura, la escultura y muchas otras manifestaciones artísticas.

En el Virreinato de la Nueva España el legado de la cultura prehispánica, materializado en los códices ilustrados de los aztecas, fue aprovechado por los catequistas que instruyeron a esos mismos pintores para que derivaran su arte hacia el lenguaje estético europeo.



En el período comprendido entre la conquista de México hasta mediados del siglo XVI, esos pintores formados según los cánones del Renacimiento al lado de maestros europeos ejecutaron pinturas murales de tipo didáctico para el uso de los misioneros en la evangelización. En el segundo período que dura hasta 1570 se produjeron las pinturas murales de mayor calidad, gracias a la organización de los pintores en gremios muy activos.

Cerca del conjunto prehispánico de Teotihuacán los misioneros agustinos construyeron en 1539 la iglesia de Acolman con un ábside ochavado cubierto con bóveda nervada, en la cual desarrollaron un notable programa de pintura mural con profetas, tomados del libro de Filippo Barbieri publicado en 1481. En este ejemplo constatamos dos manifestaciones artísticas fuera de época, que en Europa podrían calificarse como anacronismos estéticos, pero que en América fueron frecuentes, debido a que los primeros artífices peninsulares trajeron modelos tomados de obras que conocían, que en muchos casos habían sido ejecutadas tiempo atrás.

La falta de contacto directo con las corrientes artísticas de Europa, originada en la hegemónica política colonial española, contribuyó a alentar esas obras que en otro contexto no hubieran tenido vigencia.

La solución gótica que mencionamos, del empleo de bóvedas con nervaduras tanto en México como en el virreinato peruano, persistió hasta el período Barroco, al suponerse que era apropiada para contrarrestar los efectos de los sismos.

---

DETALLE CON RINOCERONTE.

Inicios del siglo XVII

Pintura mural.

Casa del Fundador, Tunja, Colombia.

---

Los ejemplos de la pintura mural utilizada para la conquista espiritual de Nueva España son innumerables y de extraordinaria calidad. Su valor es más notable si se toma en cuenta la época tan temprana en que fueron ejecutados. Los ejemplos más expresivos son los de Atotonilco el Grande y Actopan construidos por los agustinos, quienes se valieron de la pintura mural para difundir la doctrina de San Agustín.

Las pinturas murales de esos conventos se caracterizan por estar ejecutadas en color negro sobre fondo blanco, empleando frisos de grutescos y retratos de filósofos, tomados de portadas de libros del siglo XVI. Los murales de Actopan son probablemente los de mayor interés entre los realizados en México, con su programa pictórico destinado a exaltar la vida monástica, a confesores y obispos de la orden. Los agustinos edificaron el convento de Actopan a mediados del siglo XVI, con el aporte de dos caciques indígenas inmortalizados en la pintura mural. Destaca la capilla abierta cubierta con bóveda de cañón cuyo intradós está decorado con casetones octogonales tomados del tratado de Serlio³, y representaciones de las Postrimerías que, como en el Virreinato del Perú, eran muy convincentes para afirmar la fe religiosa cristiana de los indios recién convertidos.

En México, como en ninguna otra parte de América, los pintores indígenas tuvieron en algunos casos la libertad de expresarse en el arte mural con motivos prehispánicos. En San Miguel de Ixmiquilpan, concluido por los agustinos en 1592, se pintó un friso representando un combate o tal vez una danza que rememora una batalla con personajes indígenas y figuras fitomorfas del repertorio grutesco.

En la capilla de Santa María de Xoxoteco también existe otro importante conjunto con escenas del infierno y la figuración de las Postrimerías, en el que aparecen ritos y escenas prehispánicas.

En esta parte de América también la arquitectura civil, edificada por la aristocracia descendiente de los conquistadores, recurrió a la pintura mural para su ornamentación. En la ciudad de Puebla se aprecia el ejemplo más destacado, la Casa del Deán, edificada en 1580, que conserva pinturas de profetisas montadas a caballo, que predijeron el nacimiento de Cristo. Debajo de esta escena se observa un friso grutesco que muestra entre el follaje, ángeles, centauros y monos. En otra escena se aprecia el Triunfo de la Castidad en un carro tirado por unicornios, en la que están representados también el Triunfo del Tiempo y el Triunfo de la Muerte.

Hemos querido poner énfasis en esa brillante etapa del arte mural mexicano para destacar los puntos comunes con la pintura mural andina, que sólo se explican por el propósito similar dado a ese medio de catequesis. Los ejemplos expuestos y otros más explican por sí mismos el valor histórico de esas expresiones, lo que justifica el interés que han despertado y la cantidad de estudios que se les ha dedicado.

No son éstos sin embargo los únicos ejemplos relevantes de la pintura mural americana. En el Virreinato de Nueva Granada, la actual Colombia, se ha conservado la casa del Escribano o casa de Juan de Vargas Matajudíos, edificada en la última década del siglo XVI, con importantes decoraciones pictóricas.

En la sala noble de la casa, el harneruelo y los faldones se han pintado con temas de la mitología greco-romana: figuras de Diana, Júpiter y Minerva. Representaciones de elefantes que significan la fuerza, la compasión y la mansedumbre y un rinoceronte, tomado del grabado de Durero de 1515, que simbolizaría el temperamento colérico.

En la plaza mayor de la misma ciudad colombiana se encuentra la llamada casa del Fundador de Tunja. Su pintura mural de inicios del siglo XVII es importante porque este programa está constituido de emblemas y símbolos de gran originalidad. En una sala amplia la techumbre está conformada por una artesa formada por el harneruelo y los faldones pintados con una galería simulada de arcos. Se alternan en ellos plantas y animales, cuyos significados y atributos constituyen el mensaje iconográfico.

En otra sala de menores dimensiones la decoración de la cubierta muestra cestos de frutas, cornucopias, aves y otros animales como elefantes, simios, jirafas y camellos, que denotan una intención naturalista que también buscaba transmitir un mensaje simbólico.



---

VIRGEN DOLOROSA

Fines del siglo XVII

Pintura mural.

Convento de San Diego, Quito, Ecuador.

---

En la ciudad andina de Quito, que fue parte del Imperio Incaico, se fundó la ciudad española en 1534. La pintura mural más notable de esta ciudad se encuentra en la recoleta franciscana de San Diego, sobre la Pasión de Cristo, ejecutada en el siglo XVII. Según la interpretación de quienes la estudiaron y restauraron: "Porque en un convento de pocos medios no se le podía dotar desde un comienzo de pinturas o esculturas..."⁴

Se trata pues de pinturas murales destinadas a ilustrar a las religiosas del monasterio y a las personas que se recluían para retiros espirituales.

Entre las múltiples escenas representadas en las galerías del patio de la Cruz la de la Última Cena, pintada en delicados colores y gran calidad de figuras, es una de las más destacadas.

Aparte de las pinturas temáticas se han encontrado en San Diego otras pinturas decorativas florales y geométricas en el intradós de los arcos, en los zócalos y frisos, mostrando que también en el Ecuador la decoración mural era intensamente utilizada. Eran conocidas las pinturas murales del siglo XVIII, existentes en el monasterio del Carmen en Cuenca y fragmentos en el convento de San Francisco de Quito.

En el virreinato peruano el arte mural es introducido por tres importantes maestros italianos que llegaron en los primeros años de la colonia, con otros artífices y arquitectos europeos. Esos maestros trajeron la influencia directa del Renacimiento y el Manierismo, destacando entre ellos por su trayectoria en el arte mural Mateo Pérez de Alesio.

Se atribuyen a Alesio las importantes pinturas murales existentes en la cúpula de la capilla del Capitán Bernardo Villegas en el convento de La Merced, en Lima, de expresión renacentista, con la utilización de esquemas ornamentales en los que figuran ángeles, serafines, grutescos y mascarones propios de la decoración clásica del siglo XVI. Fueron obras suyas las pinturas de las bóvedas del presbiterio, crucero y capillas del transepto en la primitiva iglesia de Santo Domingo, en la capital del virreinato, desaparecidas cuando se reconstruyó el templo en 1648.

Se sabe que también pintó la decoración mural de la iglesia de San Agustín y ejecutó una representación de San Cristóbal para la Catedral de Lima, obras que han desaparecido por las continuas remodelaciones y reconstrucciones motivadas por los terremotos y cambios de gustos.

Aparte del legado de este destacado artista existieron en Lima muchas obras murales que desafortunadamente se han perdido en gran parte. En la ciudad de Trujillo, en la costa norte, destacan las pinturas de los cuatro Evangelistas en las pechinas de la iglesia de la Compañía de Jesús, atribuidas al pintor Diego de la Puente y pinturas murales en numerosos edificios civiles de la ciudad.

En este escueto panorama del arte mural del virreinato peruano cabe señalar que existen algunas pinturas murales en los departamentos de Arequipa, Ayacucho, La Libertad, Lambayeque, Lima, Junín y Loreto, en muchos casos cubiertas por repintes y a la espera de su revaloración definitiva.



---

#### TRES DIGNATARIOS

Hacia 700 d.C.

Pintura vegetal y mineral al fresco.

Civilización maya clásica. Bonampak, Chiapas, México.

---

En el territorio que fue parte del virreinato peruano, que en la actualidad es la República de Bolivia, el uso de la pintura mural estuvo estrechamente vinculado con la tradición que se irradiaba desde el Cuzco. Las iglesias pintadas son numerosas y muchas de extraordinaria calidad como la de Curahuara de Carangas datada hacia 1608. Del período Barroco se conserva la iglesia de Carabuco con imitaciones de textiles, ejecutada en 1763, y las de Sabaya, Tiahuanaco, San Andrés de Machaca y Soracachi del período Barroco mestizo.

En la ciudad de La Paz la pintura mural en el siglo XIX tuvo gran acogida y difusión, interpretando temas referidos al progreso tecnológico y la modernidad de ese período.

Vinculadas a la influencia del Alto Perú en la etapa colonial tenemos las iglesias del Altiplano chileno, cercanas de la frontera con Bolivia. En Parinacota, Pachama, Huasquiña y otras localidades del extremo norte de Chile, existen pinturas murales ejecutadas en pequeñas iglesias andinas que ostentan los temas y motivos difundidos en la región de Cuzco y la ruta a Potosí. Es importante destacar el aporte indígena en estas áreas alejadas de los centros principales de control religioso. Se ven rostros de felinos a manera de grutescos y una imagen de Cristo en los medallones de la serie de la Pasión, que lleva una espiga de maíz, planta cuya representación sólo se había encontrado en una iglesia del Cuzco.

Las descripciones expuestas nos llevan a afirmar que el arte mural estuvo profundamente arraigado y se difundió en toda la América Hispana, no solamente como un medio de catequesis o como un arte reservado a iglesias y conventos, sino como un lenguaje estético colectivo de total aceptación.

---

#### NOTAS

1. Alcina Franch, (1976) Tomo II, pág. 30.
2. Samanez Argumedo, (1986) pág. 75.
3. Serlio, (1563).
4. Kennedy Troya y Ortiz Crespo, (1982) pág. 209.





---

# *El Sur Andino*

**C**on este nombre denominamos al área comprendida dentro de los límites de los departamentos de Cuzco, Puno y Apurímac la cual, desde el punto de vista histórico y social, constituye una unidad regional claramente definida. Sus rasgos geográficos más característicos son el valle del Vilcanota, el Altiplano del Titicaca, el cañón del Apurímac y la *yunka* amazónica sur-oriental.

El valle del Vilcanota atraviesa de sur a norte el departamento del Cuzco a lo largo de casi 300 km., antes de estrecharse en el cañón de Machupicchu. Este valle es el resultado del trabajo geológico del río Vilcanota, el cual nace en una pequeña laguna cerca de La Raya, a 5.362 m.s.n.m. Durante sus primeros 65 km. el Vilcanota corre como un riachuelo hasta su encuentro con el río Salga, cuyas aguas (provenientes de la laguna de Siwinacocha en la Cordillera Oriental) aumentan notablemente su caudal, razón por la cual se ha considerado a veces al Salga como verdadero origen del río Vilcanota.

En su curso inicial el río Vilcanota desciende rápidamente, en menos de 50 kilómetros baja de 4.314 m.s.n.m. en La Raya, a 3.531 metros en Sicuani. En Quillabamba, ya en el valle de La Convención (en plena *yunka* amazónica), discurre a 1.050 metros de altura. Posteriormente luego de unirse con el Yanatile cambia su nombre por el de Urubamba, formando parte de la inmensa cuenca del Amazonas.

La fertilidad del valle, que permite la agricultura intensiva de riego, especialmente del maíz, explica que sea el área de mayor concentración demográfica del Cuzco desde hace dos mil años. Así lo evidencian los restos arqueológicos de asentamientos preincas e incas, sobre los cuales se han erigido poblaciones coloniales como Sicuani, Combapata, Checacupe, Cusipata, Urcos, Andahuaylillas, San Salvador, Pisac, Calca, Yucay, Urubamba y Tambo u Ollantaytambo. El conocido y famoso centro arqueológico de Machupicchu se halla en esta cuenca y la ciudad del Cuzco se fundó en un pequeño valle transversal al del Vilcanota.

Este valle es el camino natural que une tres pisos ecológicos muy importantes: la cálida *yunka* amazónica, los templados valles interandinos y el frío altiplano del Titicacá. Son regiones que se complementan porque tienen diferentes recursos y producción agropecuaria.

Esta complementariedad también se aprecia en la mitología. En un mito inca, se cuenta que la fundación de la ciudad sagrada del Cuzco fue obra de la pareja real: Manco Capac y Mama Ocllo, que salieron del Lago Titicaca por orden de su padre el Sol, para buscar un valle agrícola en el que fundarían esta ciudad.

El Lago Titicaca es de gran importancia para la vida en el Collao o Collasuyu, como llamaron los incas a esa región. Esta extensa masa de agua en las grandes alturas de la puna andina atempera el clima, haciendo habitable el altiplano para numerosa población permanente, porque de otra manera sería inhóspito, apto solamente para pequeños núcleos humanos. Es bien conocido que las orillas del Lago Titicaca, a 3.850 metros de altura sobre el nivel del mar, constituyeron otra zona de gran densidad demográfica del sur andino, con poblados de origen preinca, como Pucara, Chucuito, Tiahuanaco y los que dieron origen a las actuales ciudades y poblados de Puno, Chucuito, Acora, Ilave, Juli, Pomata, Zepita, Yunguyo, Moho, Conima y Huancané.

Es gracias al lago que se cultivan papas y otros tubérculos y gramíneas de altura. Las extensas planicies cubiertas de pastos naturales que van desde las orillas del Lago Titicaca hasta las altas cumbres de las cordilleras, ofrecen las mejores condiciones para el desarrollo de la ganadería. Los rebaños de llamas

---

Pág. 18. VALLE DEL VILCANOTA

Pisac, Calca, Cuzco. 3.008 m.s.n.m.  
Zona productora de maíz.

---



---

PUNA ANDINA, NEVADO DEL  
AUSANGATE

Ocongata, Quispicanchi, Cuzco. 4.300 m.s.n.m.

---



---

LAGO U MAYO  
Puno. 3.850 m.s.n.m.

---

y alpacas fueron la riqueza principal de los habitantes del Collasuyu. Ellos utilizaron la fibra de las alpacas, la capacidad de carga de las llamas y la carne que producen ambas.

Sin embargo, los habitantes de esta región dependen de productos agrícolas que obtienen en las regiones de menor altura. En tiempos prehispánicos, gracias a que disponían de llamas, pudieron controlar zonas de producción ubicadas en otros pisos ecológicos, como lo hacen en la actualidad, por medio de los intercambios interzonales de corto y gran alcance espacial, de preferencia con los valles agrícolas del Cuzco y los costeros de Arequipa, Moquegua y Tacna.

El cañón del Apurímac, profunda depresión por la que corre el río del mismo nombre, es importante porque delimita por el oeste el espacio en el que se formó y desarrolló la civilización incaica. El río Apurímac separaba a los quechuas cuzqueños de otros grupos étnicos que vivieron en la margen izquierda, aguas abajo de este importante río, el cual durante mucho tiempo detuvo la expansión inca, hasta que éstos dominaron la técnica de construir puentes colgantes, uno de los cuales fue visto por el viajero George Squier en 1863. Le impresionó tanto que lo reprodujo en el libro que publicó posteriormente¹.

Varios mitos incas están relacionados con esta región. El de los “Hermanos Ayar”, que fueron fundadores del Cuzco y de la dinastía de los incas, señala como su lugar de origen la cueva de Tamputoco en Pacarectambo, que se halla suspendida sobre el cañón del Apurímac. Otro mito histórico cuenta que al oeste del cañón vivían los Chanca, etnia que pretendió invadir el Cuzco. Luego de varios episodios, en los que no falta la intervención divina que acude en ayuda de los cuzqueños, los Chanca, aún no bien definidos por la antropología, fueron derrotados y huyeron para nunca volver.



---

#### CHULLPAS DE SILLUSTANI

Inmediaciones del Lago Umayo, Puno.  
Torres funerarias de los antiguos habitantes del Altiplano.

---

En la región sur andina se denomina *yunka* o *yunga* a la zona oriental, que corresponde al Antisuyu incaico. Interesa señalar que estas tierras bajas están integradas a la vida y cultura de la sierra desde épocas preincas. Proporcionaron y proporcionan maderas, cera, miel, hierbas medicinales, frutas, plumas, coca y oro, que son productos de consumo diario y uso ceremonial.

La Amazonía es considerada tierra incógnita, “el no más allá”, que sin embargo atrae permanentemente al habitante de las alturas, que tratará de visitarla por lo menos una vez en su vida. Sus habitantes llamados *chunchus*, que equivale a salvajes, son al mismo tiempo temidos. Desde el siglo XVI se narran historias de incursiones de selváticos a la sierra. Las ciudades de quimera como el Dorado, el Paititi, el Pantiacolla, se ubican en esta región, y las leyendas de “camino incas que se pierden en la maraña de la selva” se siguen contando en las reuniones familiares.

No se puede entender ni explicar el sur andino sin tener en cuenta la *yunka*. Además, fue la última región en que continuó la evangelización hasta muy avanzado el siglo XVIII, fundándose templos de entrada para los misioneros en los caminos que conducen a la Amazonía.

## ***El Pasado del Sur Andino***

### ***Los Cazadores***

Los grupos humanos más antiguos llegaron hace casi cien siglos como cazadores-recolectores, se establecieron en las partes altas de la puna, donde la caza de animales tales como venados, guanacos y vicuñas ofrecía mejores posibilidades que otras áreas. Para sus viviendas utilizaron abrigos rocosos y cavernas. Luego de siglos de adaptación evolutiva culminaron la domesticación de llamas y alpacas, surgiendo los pastores de los Andes, los únicos en la América Precolombina.

Los agricultores aparecieron alrededor del año 2.500 a.C. El lugar más antiguo en el valle del Huatanay, donde se asienta la ciudad del Cuzco, corresponde al sitio arqueológico de Marcavalle, que data de 1.000 años a.C. Esta aldea es muy importante porque es el lejano origen de la ciudad que los incas convirtieron posteriormente en su capital.

Una de las primeras formaciones urbanas de la sierra sur aparece alrededor de los años 100 a 200 a.C. en Pucara, al norte del Lago Titicaca. Sus constructores levantaron grandes edificios con piedras labradas, siguiendo criterios de planificación que les permitían expandirse a medida que el centro urbano crecía. Su construcción exigió trabajo organizado, basado en una economía agropecuaria de gran rendimiento.

La cultura Pucara duró poco tiempo, porque alrededor del 300 a 400 años de nuestra era fue integrada por Tiahuanaco, la otra civilización altiplánica que apareció poco después al sur del Lago Titicaca, en lo que hoy es territorio boliviano. Esta civilización se expandió por el departamento de Puno y gran parte de los Andes Centrales, llegando hasta los valles del Vilcanota y del Huatanay, con gran presencia en el tiempo, constituyéndose en lo que la arqueología andina denomina el Horizonte Medio.

## *El Tawantinsuyu*

Al desaparecer Tiahuanaco, alrededor del siglo XIII de nuestra era, surgieron confederaciones y estados regionales de corta duración. La mayor actividad cultural se desarrolló en el espacio que delimitan los ríos Vilcanota y Apurímac en el departamento del Cuzco. El proceso culmina con la aparición de los incas quienes, utilizando todos los conocimientos y avances tecnológicos que se habían logrado en los casi cien siglos anteriores, organizaron el imperio del Tawantinsuyu.

Los incas, en la corta duración de su vigencia, lograron la mayor expansión espacial de que se tenga memoria en América, puesto que controlaron territorios que incluyen el sur de la actual Colombia, Ecuador, el norte de Chile, el noroeste argentino, el Altiplano y *yunka* bolivianos. Al arribo de los españoles en 1532 la incaica era la cultura que predominaba en los Andes. El *Cozco* como lo llama el Inca Garcilaso de la Vega, era el centro de este universo andino, la ciudad sagrada del Imperio de las “Cuatro Partes del Mundo”.

## *La Colonia*

La importancia del Cuzco, la riqueza ganadera del altiplano, el oro de la montaña, como se comenzó a llamar a la *yunka*, fueron motivos para que se disputara por esta región y causa principal de las guerras civiles entre los españoles.

La evangelización consideró al sur andino el objeto de su mayor interés por su tradición histórica, recursos naturales y numerosa población. Los religiosos españoles edificaron templos para su labor misional en Juli, Chucuito, Zepita, Pomata, a orillas del Lago Titicaca, o las sólidas construcciones de los pueblos que se levantan a lo largo del río Vilcanota, en los sitios de entrada a la montaña, como Colquepata o Marcapata y en las regiones mineras de Lampa o Hatuncolla.



---

### OROPESA

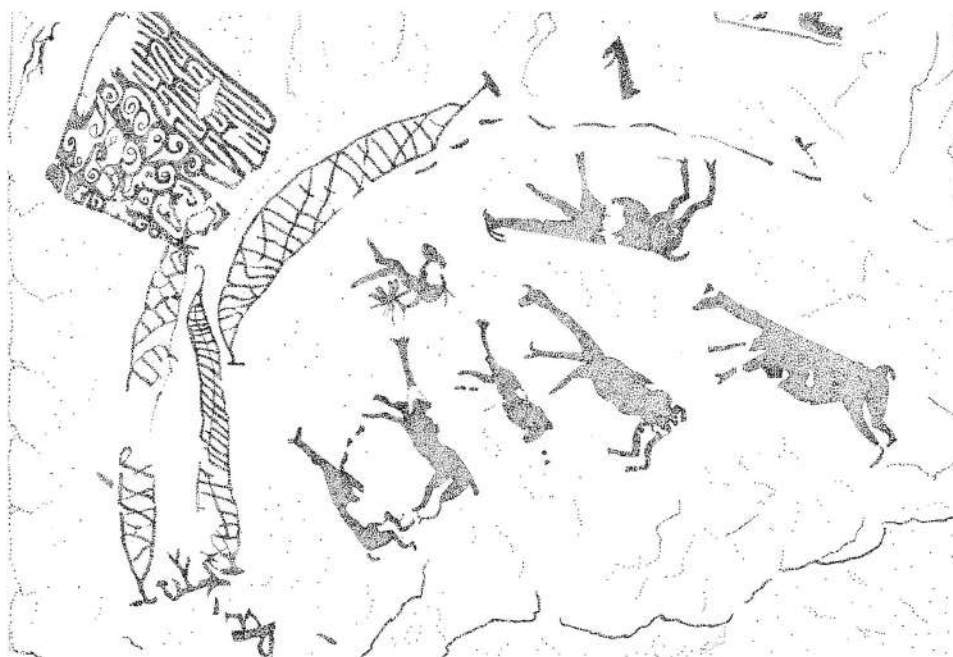
Quispicanchi, Cuzco. 3.100 m.s.n.m.

El Templo de Oropesa posee pintura mural de gran calidad.

---

#### DIBUJO EN ABRIGO ROCOSO

Pintura rupestre preinca, 7000 a.C.  
Pigmentos minerales y orgánicos en agua  
o grasa sobre piedra.  
Pizacoma, Chucuito, Puno. 4.500 m.s.n.m.  
Calco que muestra escena de caza de camélidos  
utilizando redes.



Entre los siglos XVII y XVIII la región conservó su importancia, como lo prueban los centros urbanos formados en este lapso. Al mismo tiempo fue escenario de violentas protestas contra el poder colonial, especialmente en el siglo XVIII, época crucial de los levantamientos anticoloniales.

La fundación de Lima como capital del virreinato, luego la independencia y la república marcaron el decaimiento de la región sur andina, contribuyendo a que el poder se concentrara en la costa. Otras regiones como la costa norte mostraron mayor dinamismo económico y desarrollo. En contraposición, el sur andino no perdió la importancia social, ideológica, cultural y artística que le ha caracterizado.

### *Primeras manifestaciones pictóricas*

La pintura como parte de la cultura expresiva visual tiene larga tradición en los Andes Centrales. Para materializarla los primeros habitantes del sur andino utilizaron diversos espacios, preferentemente las paredes de las cuevas y abrigos rocosos, la limitada superficie de vasijas de cerámica o los muros de los edificios. La pintura mural precolombina ha sido ya estudiada por Duccio Bonavia², por lo que en este libro nos referiremos únicamente a la correspondiente al sur andino.

### *La Pintura Pre-Hispánica*

Comprende el período de mayor antigüedad, que dividimos en las etapas preinca e inca. Ejemplos de la primera se encuentran principalmente en abrigos y cuevas que fueron ocupados por cazadores-recolectores. Algunos, como los de Pizacoma o Macusani, en Puno, sobrepasan los 8 000 años de antigüedad, otros, como los de Chawaytiri o Qhorqa en el Cuzco no pasan de los cincuenta siglos. Estos sitios muestran animales, figuras humanas en diversas actitudes, dibujos geométricos formados por círculos, cuadrados,





---

DETALLE DE PINTURA RUPESTRE,  
LLAMAS CON CRIAS Y TORMENTA DE NIEVE

Pintura rupestre preinca, 2000 a.C.  
Oxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua o  
grasa sobre piedra.  
Llamayuq qaqa, Chawaytiri, Calca, Cuzco.  
Pinturas ubicadas alrededor de la entrada de la  
residencia del Apu Muruwisa, deidad local.  
Dibujo de las pinturas.

---

líneas quebradas, en zig-zag, espirales. Hay rasgos que parecen árboles. Los colores que predominan son los rojos, negros, blancos; presentándose también aunque con menor frecuencia los verdes, amarillos y azulinos. Los animales aparecen casi siempre de perfil, en forma estática o en movimiento. Son venados, guanacos, vicuñas, llamas o alpacas; en no pocos casos zorros, perros y pumas. Las pinturas más antiguas casi siempre son de llamas o guanacos. Cuando pintan vicuñas son distinguibles. La mayor dificultad está en ubicar e identificar las alpacas.

Los principales temas corresponden a escenas de caza, animales encerrados en corrales o capturados dentro de trampas de caza. Aparecen vivos o muertos, atrapados o huyendo de los cazadores que tratan de rodearlos o clavarles sus lanzas.

Las figuras humanas muestran igualmente variedad. Son muy rudimentarias, pero dejan percibir su forma. Van solas o en grupos. Aparecen cazando con arcos o persiguiendo a sus presas para dirigirlas hacia las redes y capturarlas. En estos casos las figuras se hallan tomadas de la mano formando semicírculos, como danzando. Algunas presentan adornos plumarios en la cabeza, otras están disfrazadas de llama. Las que tienen máscaras pueden ser sacerdotes, practicando ceremonias para la reproducción de los animales.

Las pinturas de Macusani y Pizacoma en Puno son de especial interés, tanto por sus grandes dimensiones como por su antigüedad. El lugar está formado por varias cuevas, dispersas en una área de aproximadamente 25 kilómetros. Dentro de la variedad de temas destacan las escenas de caza de vicuñas y venados. Los colores dominantes son el rojo, verde y negro. Hay trampas de caza, cazadores que tienen aseguradas sus presas con lazos que les sujetan el cuello o las patas traseras. Un felino, por su gran tamaño, sobresale en las escenas en que aparece. Representa al puma o al antecesor del felino *Qoa*, el Choquechinchay de los mitos, vinculado con las tempestades y las lluvias. Versiones modernas de estos mitos confirman la importancia del *Qoa*.

En Macusani predomina el color rojo, con el que se pinta a las hembras preñadas debajo del arco iris, que es otro elemento que simboliza la lluvia y la fertilidad; los pocos machos aparecen en la periferia. Los animales asociados con la gente son cautivos, halados por cuerdas atadas a sus largos pescuezos. Los espacios cuadrados son pequeñas parcelas de cultivos, propias de las tierras altoandinas.



---

DIBUJO EN ABRIGO ROCOSO

Pintura rupestre preinca, 7000 a 6000 a.C.  
Oxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua o  
grasa sobre piedra.  
Macusani, Puno, 4.600 m.s.n.m.  
Camélidos y corrales que muestran un proceso  
avanzado de domesticación de llamas y alpacas.

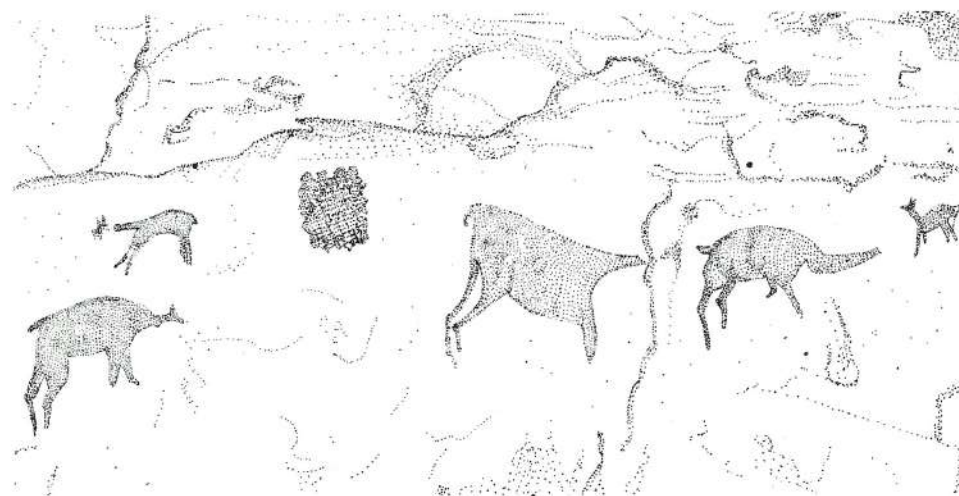
---

Estas pinturas tuvieron sentido religioso. Las más antiguas sirvieron para ceremonias propiciatorias de cazas exitosas. Así lo evidencian los animales flechados que agonizan, los muertos con lanzas o los que se dirigen hacia las redes y los cotos de caza donde serán capturados. Las pinturas de épocas posteriores, en que aparecen figuras humanas que sujetan con lazos a los camélidos, se relacionan con la caza selectiva que precede a la domesticación. En estos casos las pinturas sirvieron y sirven para propiciar el bienestar, conservación e incremento de llamas y alpacas.

Las pinturas de *Llamayuq qaqa* y *Torreni* en el Cuzco tienen interés adicional, porque se relacionan con prácticas religiosas vigentes, la gente que vive en la zona actualmente las usa para sus ceremonias. Esta prolongada continuidad cultural permite aproximarnos a su simbolismo.

*Llamayuq qaqa* (la roca con llamas pintadas), se halla sobre el camino inca del Cuzco al Antisuyu. Es un gran paño lítico con superficies verticales y rugosidades de más de 500 metros cuadrados, que el o los artistas han aprovechado con gran habilidad para pintar grupos de llamas, alpacas e incluso vicuñas y perros. Los puntos blancos que aparecen en varias escenas son copos de nieve, de acuerdo a la versión de los moradores del lugar. *Llamayuq qaqa* es lugar de culto en ceremonias de los indígenas, relacionadas con el *Apu Muruwisa*, (deidad local) que reside en la cima de mayor altura del lugar, entrega llamas y alpacas a la gente para que las utilice. El *Muruwisa* conserva el resto de las llamas en el interior de la montaña, de donde las deja salir para que sirvan a la humanidad. En uno de los paños pintados hay una abertura que es el "ingreso al mundo interior" de la cumbre. Sirve para que los humanos hagan llegar oraciones y ofrendas al *Apu*. En las peregrinaciones anuales al santuario de *Qoyllurit'i* es sitio obligado para rezar, depositar coca y ofrendas para que el viaje "no tenga dificultades".

*Torreni* recibe este nombre por sus grandes rocas en forma de torres. Las pinturas debajo de cornisas pétreas son de gran realismo, pudiéndose diferenciar claramente las llamas de las vicuñas, incluso las hay que parecen guanacos. El estilo de las pinturas es variado, aunque todos los animales aparecen de perfil. Algunas están completas, otras apenas delineadas. Es saltante la dimensión, hay figuras de 20 a 60 cm, otras de un metro. El color utilizado va del rojo intenso al casi marrón.

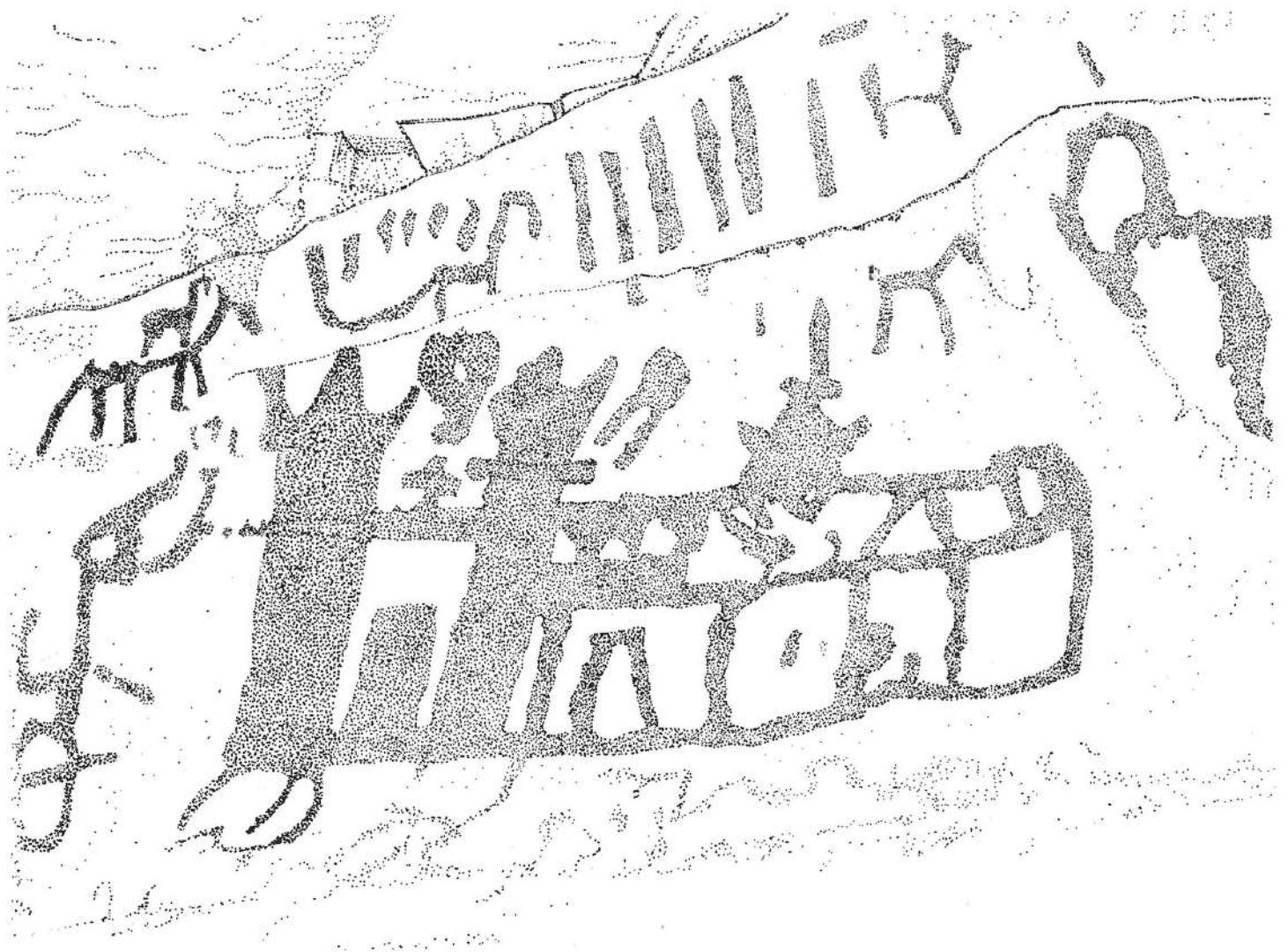



---

#### CAMELIDOS SUDAMERICANOS, POSIBLEMENTE VICUÑAS

Pintura rupestre preinca, 5000 a.C.  
Oxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua o  
grasa sobre piedra.  
Torreni, Espinar, Cuzco.  
Abrigo rocoso que sigue teniendo función religiosa.  
Las figuras se repintan anualmente.  
Dibujo de la pintura.

---



PINTURA CONTEMPORANEA QUE  
MUESTRA UNA CAPILLA RURAL

1960 - 1970

Pigmento orgánico sobre piedra.  
Abrigo rocoso, Ichu, Puno.  
Dibujo de la pintura.

Las figuras son de estilos diferentes, porque fueron pintadas en épocas sucesivas. Aparecen cruces con pedestales y un jinete a caballo. Los pastores de la región siguen pintando en *Torreni*, como parte de sus prácticas religiosas, para invocar a los *Apus* del lugar. Son los *altomisayuq* o sacerdotes andinos los encargados de continuar esta tradición pictórico-religiosa, que posiblemente es una de las más antiguas del sur andino.

En Ichu, a orillas del lago Titicaca, se hallan pinturas en abrigos rocosos, hechas en tiempos contemporáneos. Estas evidencias muestran que el afán expresivo para uso ceremonial no es práctica sólo del pasado.

### *Murales Incas*

No hay evidencia de que las culturas desarrolladas en el período intermedio entre la época de los cazadores-recolectores y la de los incas, en la región sur andina, pintaran en sus edificaciones. En cambio, los incas sí acostumbraron decorar los muros de sus construcciones con pinturas, en las que destacaban los temas religiosos e históricos.

La mayor parte de los restos del muralismo inca se encuentra en la costa. La ausencia de lluvias en esta región ha permitido que llegue a nosotros

algo de ellos, como los restos de Tambo Colorado en Ica, los de la huaca La Centinela de Chíncha, también las de Cañete y Lurín, los de las huacas del valle del Rímac. Son de especial mención los de Paramonga y Pachacamac.

El cronista español Pedro Cieza de León, cuando visita Paramonga, en la costa central, comenta que “Las moradas y aposentos eran muy galanos, y tienen por las paredes pintados muchos animales fieros, y pájaros...”.³ Charles Wiener en 1880 al excavar en Paramonga encontró restos de estas pinturas, consistentes en frisos y remates ajedrezados rojos y blancos “Entre los dos, sobre el color amarillo ocre, se pueden apreciar dos grupos de tres animales rojos, con la cabeza dirigida hacia el medio; dos llamas y cuatro guanacos”⁴.

Pachacamac, llamada “La Huaca Pintada” en documentos de siglos pasados, fue uno de los grandes centros ceremoniales del antiguo Perú. Dedicado al dios de este nombre, su efigie era venerada en el templo erigido para su culto en la costa central, al que llegaban devotos de toda el área andina. Como centro de peregrinación mereció especial atención de los incas, que decoraron sus paredes con pinturas multicolores, siguiendo el estilo pictórico local. Aparecen peces y aves marinas, que eran parte del culto que se rendía en este espacio sagrado costero a la *Mamacocha*, “La madre de las aguas”. Jorge C. Muelle encontró evidencias de doce y hasta dieciséis capas superpuestas de pinturas, testimoniando que los murales eran rehechos, remozados y retocados permanentemente.⁵

Los incas no pintaban solamente en muros, puesto que tenían verdadera vocación pictórica, lo hicieron incluso en los acantilados, lo que cuenta en detalle el Inca Garcilaso de la Vega:

Inca Viracocha [...] en una peña altísima [...] mandó pintar dos aves que los indios llaman *cúntur* [...] La una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida, como se ponen las aves, por fieras que sean, cuando se quieren esconder; tenía el rostro hacia Collasuyu y las espaldas al Cuzco. La otra mandó pintar en contrario, el rostro vuelto a la ciudad y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando a hacer alguna presa. Decían los indios que un *cúntur* figuraba a su padre, que había salido huyendo del Cuzco e iba esconderse en el Collao, y el otro representaba al Inca Viracocha, que había vuelto volando a defender la ciudad y todo su Imperio. Esta pintura vivía en todo su buen ser el año de mil y quinientos y ochenta [...].⁶

Estas pinturas sensiblemente han desaparecido en la sierra por efectos del tiempo y las lluvias. Quedan pocos vestigios como los de Salapuncu al costado de la vía férrea que conduce a la ciudad inca de Machupicchu, hay otra en un pequeño grupo arqueológico de su vecindad. Otros restos se encuentran en el gran edificio de San Pedro de Cacha o Rajchi, en que predominan “los signos escalonados” en tonos rojos. Los de Maukallaqta en Paruro son similares, como los del Palacio del Inca en la Isla Titicaca y en la Isla del Sol en el Lago Titicaca.

Estas contadas evidencias no quieren decir que pintar murales fuera la excepción. Todo lo contrario, porque como refiere Murúa, la esposa de Huáscar

---

## RETRATO DE MANCO INCA

1538 d.C.

Oxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua o  
grasa sobre piedra.

Roca en Ollantaytambo, Urubamba, Cuzco.

De acuerdo al cronista Guaman Poma de Ayala fue  
pintado luego que Manco Inca levantó el sitio  
del Cuzco.

---



Mama Guarqui también llamada Chuquillauto gustaba tener “las paredes de su palacio muy pintadas; por alegría usaba paramentos de *cumbi*, con muchas figuras y colores de plumas y de esteras de palma sutilísimas”⁷. gusto que indudablemente no era excepcional.

Existen referencias históricas que acreditan que los edificios del Cuzco estaban pintados con “colores brillantes” “sumamente coloreadas”. Según el cronista Pedro Sancho de la Hoz las construcciones alrededor de la gran plaza central del Haucaypata, las mejores de la urbe, mostraban sus muros pintados. Se dice igual del Coricancha

y otros edificios del antiguo Cuzco. El antropólogo y etnohistoriador John H. Rowe anota en 1946 que “las paredes [de las construcciones del Cuzco] estuvieron estucadas con una capa uniforme de arcilla que pudieron estar pintadas”⁸. A pesar de todo no se tienen descripciones precisas del contenido de los murales.

Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, en 1613, cuenta que en el Coricancha había una plancha, puesta por “Maytacapacynga” en la que estaban pintados un varón y una mujer, el sol, la luna, el *choquechinchay* o felino mítico, el arco iris, el rayo y varios otros elementos más de la religión incaica⁹. Esta plancha que cumplía la función de mural, reitera la actividad pictórica en el Tawantinsuyu.

En la población de Azángaro se conserva una tradición oral según la cual en el edificio conocido como Sondorhuasi estaban pintados el sol, felinos y otros elementos religiosos. El viajero George Squier que lo vio en pie cuando visitó el Altiplano, incluye un dibujo del edificio en el libro que publicó en 1877. Incluso aparece el techo de paja ya muy deteriorado en ese momento¹⁰. Squier se refiere muy confusamente a las pinturas de Sondorhuasi.

### ***El Retrato de Manco Inca***

Es el retrato de un inca, cerca de la población de Ollantaytambo o *Tambo*, en el valle del Vilcanota. El lugar es una formación rocosa, con los restos de un adoratorio hecho de piedras finamente labradas. Varios metros encima, en la superficie plana de la roca, aparece un inca de frente, sosteniendo una lanza con la mano derecha, dando la impresión que con la izquierda sostuviera un escudo. En la cabeza luce un casco. Su mal estado de conservación no permite apreciar con claridad los detalles.

La pintura en sus rasgos generales sigue los patrones estilísticos de la iconografía inca, tal como se la encuentra en dibujos similares en la cerámica, en los vasos ceremoniales de madera o *qeros*, de los siglos XVI-XVIII o en las ilustraciones del cronista Guaman Poma de Ayala.

El retrato es de Manco Inca, uno de los últimos soberanos del Tawantinsuyu, quien encabezó una gran rebelión contra la presencia española en territorios del Tawantinsuyu en mayo de 1536, cuando sitió a los españoles en el Cuzco. Fracasada esta campaña organizó una segunda en 1538. Después de diversas acciones, ante la suerte que se le mostraba adversa, se retiró a su refugio de Vilcabamba. Guaman Poma de Ayala cuenta el hecho en los siguientes términos:

Como se desbarató Mango Inga por el señor Santiago de los cristianos, y como se espantó y se fue huyendo con sus capitanes, y llevó muchos indios al pueblo de Tambo allí edificó muchas casas y corredores, y ordenó muchas chacaras, y mandó retratarse el dicho Mango Inga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria, y como no pudo allí asistir [resistir] en el dicho pueblo de Tambo, desde allí se retiró más adentro, a la montaña de Vilcabamba [...] ¹¹. (subrayado nuestro).

Tambo es el nombre antiguo y que siguen usando los indígenas contemporáneos para la población de Ollantaytambo, por consiguiente el testimonio de Guaman Poma se refiere al retrato de este inca rebelde, que nunca se rindió. Es la última representación de un inca imperial, antes de que se impusiera el gobierno colonial. El retrato de Manco Inca en la gran roca reitera la tradición inca de retratar a sus soberanos para conmemorar sus hazañas.

### ***El Palacio del Inca Sayri Thupa***

La gente de la localidad la denomina *Waka wasi* o “Casa Sagrada”, lo que plantea la posibilidad de que fuera un lugar de culto, que después se convirtió en residencia del referido inca. El edificio se halla en el poblado de



Yucay que hasta el siglo XVII fue llamado Tambo de Yucay. El inca Huayna Capac lo tomó como “casa propia”, mandando erigir varios edificios para su solaz y descanso.

La fertilidad del suelo de Yucay despertó de inmediato la codicia de los españoles. Francisco Pizarro la hizo su encomienda, entregándola en administración al indio cañari Chilche. El Virrey García Hurtado de Mendoza la concedió en 1558 a Sayri Thupa, hijo del Inca Manco II. No pudo gozar de su nueva hacienda, porque fue muerto “por ponzoña”, veneno puesto en la chicha que le dieron a beber, posiblemente por obra del intrigante Chilche.

El palacio fue construido cuando los españoles se hallaban en el Cuzco. La

---

#### RESTOS DE PINTURAS MURALES

Pintura inca, siglo XVI  
Oxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua sobre muro de adobe.  
Palacio del Inca Sayri Thupa, Yucay, Urubamba, Cuzco.

---

---

DETALLE DE EMBLEMA HERALDICO

Pintura inca, siglo XVI  
Oxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua  
sobre muro de adobe.  
Palacio del Inca Sayri Thupa, Yucay,  
Urubamba, Cuzco.

---



arquitectura es inca, con cambios en las dimensiones de las puertas y otros detalles complementarios, que no afectan lo esencial de la estructura arquitectónica, manteniendo los patrones de las construcciones de la época inca imperial.

La habitación principal cuenta con nichos y puertas de doble jamba. Las paredes estuvieron enlucidas y pintadas. En el interior quedan restos de las pinturas murales que se conservaron porque se hallan al interior de nichos de base escalonada. Son emblemas heráldicos polícromos, entre los que figuran cascos y una *maskapaycha*, el símbolo de la realeza incaica. Las figuras son similares a las que aparecen en los vasos de madera y en los retratos de los incas de la nobleza de los siglos XVII-XVIII, pintados en óleos.

Esta actividad pictórica mural fue interrumpida por los españoles, se la prohibió por estar relacionada con prácticas religiosas. El Virrey Toledo en 1574 percibió este sentido de la pintura por lo que mandó:

Que se borren los animales que los yndios pintan en cualquier parte [...] y en las puertas de sus casas, y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e *los pintan en las paredes de las yglesias*. Ordeno y mando que los que hallareis los hagáis raer y quitar de las puertas donde los tubieran [...].¹² (subrayado nuestro).

La disposición de Toledo no sólo muestra la política colonial de erradicación de las pinturas, sino lo difundido que era pintar “en cualquier parte”, incluso en los muros de las viviendas familiares. Por tanto no debe llamar la atención que lo hicieran en los nuevos edificios dedicados al culto, que erigían los peninsulares. Sin embargo no lograron los resultados esperados. Después de un siglo que Toledo lo prohibiera, las palabras de Juan Meléndez en 1681, prueban que los indios seguían pintando:

[...] se vuelven a los ídolos y sus ritos y ceremonias antiguas [por lo que se debe] quitarles de los ojos todo aquello no sólo que manifiestamente fue Idolo adorado, o Huacas celebradas de los antiguos, sino aun aquellas cosas que se puede sospechar, aunque con leves conjeturas [...] semejan a las otras que adoraban [...] y así se tiene mandado que no solo en las iglesias,

*sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos Indios se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates* ¹³. (subrayado nuestro).

Por acción conjunta de las condiciones del medio ambiente y la represión religiosa, los murales no sobrevivieron, además eran muy vulnerables por hallarse en lugares públicos.

## ***Sociedad e Identidad***

Jorge Bernales al tratar del inicio de la escultura colonial peruana en los siglos XVI-XVIII dice: “En Lima no existió, como en Cusco y otras localidades andinas, una tradición local, indígena, que aportase motivos iconográficos o técnicas y materiales para la escultura” ¹⁴.

Reitera su opinión poco después: “El papel de Lima como puerta y puerto por donde penetraron en el país las ideas y las formas, es vital desde el mismo siglo XVI, aunque muy pronto Cusco siguió sus propios derroteros y características individualizadoras” ¹⁵.

Bernales considera, por ejemplo, que existe una escuela cuzqueña de pintura colonial, diferente a la mexicana, quiteña, limeña o potosina. Partiendo de estas premisas indica que la escultura cuzqueña también es diferente y propia en esta región. Otra característica singular de ella, para el mismo historiador del arte es:

[...] el testimonio del poder de sugestión y fuerza expresiva de la escultura, en una de sus funciones más prístinas y también compleja (que se ha perdido en otros sitios) [...] a diferencia de lo que ocurre en el sólido Cusco [...] ¹⁶.

Estas características de la escultura entre los siglos XVI-XVIII explican que también la pintura de caballete, la arquitectura y otras manifestaciones de la cultura expresiva en el Cuzco, presenten singularidad. Igual sucede con la pintura mural que muestra temas, motivos decorativos e iconografía que la diferencian de la de otras regiones que también poseen rica y valiosa pintura mural. Los casos que se pueden citar de inmediato son los de Arequipa, especialmente en el valle del Colca, donde se encuentran expresiones nítidas del arte denominado “mestizo”, como ya se ha hecho notar en el caso de la arquitectura. Similar individualidad pictórica de murales se encuentra en la costa norte -La Libertad, Lambayeque-, en la sierra central, a partir de Lima, Junín, Cerro de Pasco. El oriente amazónico podría ser otro centro de pintura mural propia.

Lo que Bernales al tratar de la escultura identifica con tanta claridad en el área cuzqueña es producto de varias condiciones que no se presentan en otros lugares de los Andes Centrales; una de ellas es el medio ambiente de características singulares como hemos adelantado, con extensas planicies de altura, valles profundos, selva cercana, que son vistos, entendidos y utilizados de manera complementaria desde hace por lo menos 5.000 años.

La arqueología y la historia muestran que en esta región se desarrollaron civilizaciones de alto nivel. Pucara, Tiahuanaco y al final los incas fueron



sociedades creativas, que supieron combinar con imaginación y alta tecnología los diversos elementos culturales que recibieron de otras culturas y otras épocas, otorgándoles -es conveniente subrayar- su propio sello, de manera tal que le imprimieron la identidad cultural que siempre ha tenido y exhibido esta región.

Estas civilizaciones tuvieron la capacidad de resistir las imposiciones y cambios dirigidos por el gobierno colonial, de asimilarlos, adaptándolos a sus patrones. Además la relación entre resistencia y continuidad son fuerzas que se combinaron para contribuir a su identidad. Son parte de su tradición social y cultural que no se opone a la innovación ni al cambio. Manco Inca en el sitio del Cuzco en 1536 es un excelente ejemplo de lo dicho. Dirigió el cerco en persona, vestido con prendas tomadas al enemigo: la coraza de metal puesta sobre su *unku* incaico, luciendo yelmo en la cabeza, blandiendo una espada y montado a caballo.

Como muestra Franklin Pease, los primeros cronistas no utilizaron el término de inca para referirse a este grupo o a sus gobernantes, los identificaron como los “cuzcos”. El inca Huáscar también fue llamado el “Cuzco”¹⁷. Se muestra la identificación espacial y social del Cuzco, con la región, sus gobernantes y sus habitantes. La identificación que se logra forma parte de su identidad cultural, que también contribuye a caracterizarla, especialmente frente a los “otros”. Cuzco y Puno son departamentos que tienen alto porcentaje de la población llamada indígena, por lo que alguna vez, con poco criterio, se les denominó la “mancha india”. Esta estructura social es otro de los componentes que intervienen para conceder identidad al sur andino. En la pintura mural encontraremos muchas manifestaciones que lo prueban, producto del medio natural, social y cultural en el que se plasmó. No es simple casualidad que cuando se buscan símbolos identificatorios en el arte, la artesanía, la música y la danza, con frecuencia se elijan los del sur andino, como reconocimiento de esta individualidad.

---

#### NOTAS

1. Squier, (1974) pág. 214.
2. Bonavia, (1974; 1985).
3. Cieza de León, (1984) pág. 210.
4. Wiener, (1880) pág. 495.
5. Muelle, (1939) págs. 275 - 282.
6. Inca Garcilaso de la Vega, (1959) págs. 125-126.
7. Murúa, [1618] (1946) pág. 100.
8. Rowe, (1946) pág. 227. La traducción nos pertenece.
9. Santa Cruz Pachacuti, (1950) pág. 227.
10. Squier, (1974) pág. 44.
11. Guaman Poma de Ayala, (1980) pág. 296.
12. Cit.por Gisbert, (1980) págs. 29-30.
13. Cit.por Briones et al, (1988-1999) pág. 117.
14. Bernales, (1992) pág. 1.
15. Bernales, (1992) pág. 2.
16. Bernales, (1992) págs. 14 - 17.
17. Pease, (1989) págs. 175 - 177.



---

# *Arquitectura y Pintura Mural*

**L**a arquitectura que a través de los tiempos han ido plasmando los diversos grupos, culturas y civilizaciones, ha estado ligada siempre al concepto de una estética ornamental, que le otorgó categoría diferente a la de la simple obra de construcción utilitaria. El recurso de la decoración mediante dibujos, el uso del color, de los relieves y aun de la escultura, ha determinado por siglos la configuración final de los recintos y edificaciones de carácter público, ceremonial y hasta habitacional, aunque para lograrlo no hayan participado quienes gestaron su concepción primigenia y ese sea el resultado final de una conjunción de aportes anónimos.

La historia nos demuestra que el hombre de todas las épocas y culturas tiene preferencia por el arte integral, que raras veces puede prescindir del componente ornamental.

Es por ello que la pintura mural no puede ser considerada como un objeto más, pues al estar ligada a la edificación a la que pertenece pasa a ser su componente. Para los artistas que concebían un programa mural en un recinto de grandes proporciones, el espacio arquitectónico era determinante y sus propuestas se hacían en función de la percepción que se deseaba lograr.

A diferencia de la pintura sobre lienzo o de caballete en general, la que se hace sobre los muros no tiene un marco que la limite. Es el propio espacio

arquitectónico que rodea a la pintura y al espectador el que determinará sus límites físicos.

En las expresiones del arte mural más frecuentes, es decir en las que se dan en las iglesias, la articulación orgánica de la pintura mural y la arquitectura se percibe en la vinculación iconográfica y litúrgica, vale decir entre la secuencia temática y simbólica de los motivos pintados y la función del recinto religioso. Esa articulación está presente además en la adaptación estética de los programas pictóricos a las características del espacio arquitectónico.

Es frecuente encontrar que la pintura mural reproduce elementos arquitectónicos que utiliza en un afán compositivo de emular formas cuya materialización sería más compleja, más cara y más difícil. Por lo general se emplea la representación de elementos arquitectónicos para completar y enriquecer el espacio real. Esa intención espacial no excluye la utilización del elemento arquitectónico plasmado como parte de un tema y de una escena determinada, pero su tratamiento es diferente en escala, composición y ubicación, por lo que no existe posibilidad de confundir ambas alternativas.

La pintura mural puede por lo tanto provocar una doble ilusión en función de dos posibilidades de representación, que son la imitación material de lo arquitectónico y la realidad propiamente pictórica.

En el primer caso el espacio virtual que se expresa en la pintura constituye una representación aparente de aquello que no es real y que mediante un recurso ilusorio pretende reproducir en una sola dimensión, una determinada composición arquitectónica de mayor complejidad.

Es frecuente encontrar que los espacios de los templos y capillas, a veces limitados por la modestia de sus materiales de construcción, se complementan y enriquecen con órdenes arquitectónicos, retablos simulados, portadas, cortinajes, marcos que copian la

madera tallada y hasta techos artesonados imitados en la pintura mural.

En este nexo de pintura y arquitectura la luz natural tiene un rol importante, pues por lo general ésta llega sólo en penumbra, contribuyendo a crear una clara distinción entre espacio interior y espacio exterior, entre espacio sagrado y espacio profano.

También al referirnos a los nexos entre la arquitectura y la pintura mural debemos pensar que, en la región andina, la opción de edificar con adobes en el siglo XVI fue seguida por la adaptación de las técnicas para ejecutar la pintura mural al templo, en lugar de la difundida pintura al fresco. Se encontró por lo tanto una técnica adecuada y complementaria al soporte constituido por los muros, que permi-



Pág. 36. CELDA DEL PADRE SALAMANCA

Siglo XVIII

Templo seco sobre muro de adobe.

Convento de la Merced, Cuzco.

Decoración arquitectónica representando pilares, capiteles, arquivoltas y casetones en el intradós del arco.

FRAGMENTO DE ZOCCALO Y CENEFA

Siglo XVII

Templo seco sobre estuco en piedra labrada.

Templo del Sol, Coricancha, Convento de Santo Domingo, Cuzco.

Decoración mural sobre el paramento de piedra del recinto inca.

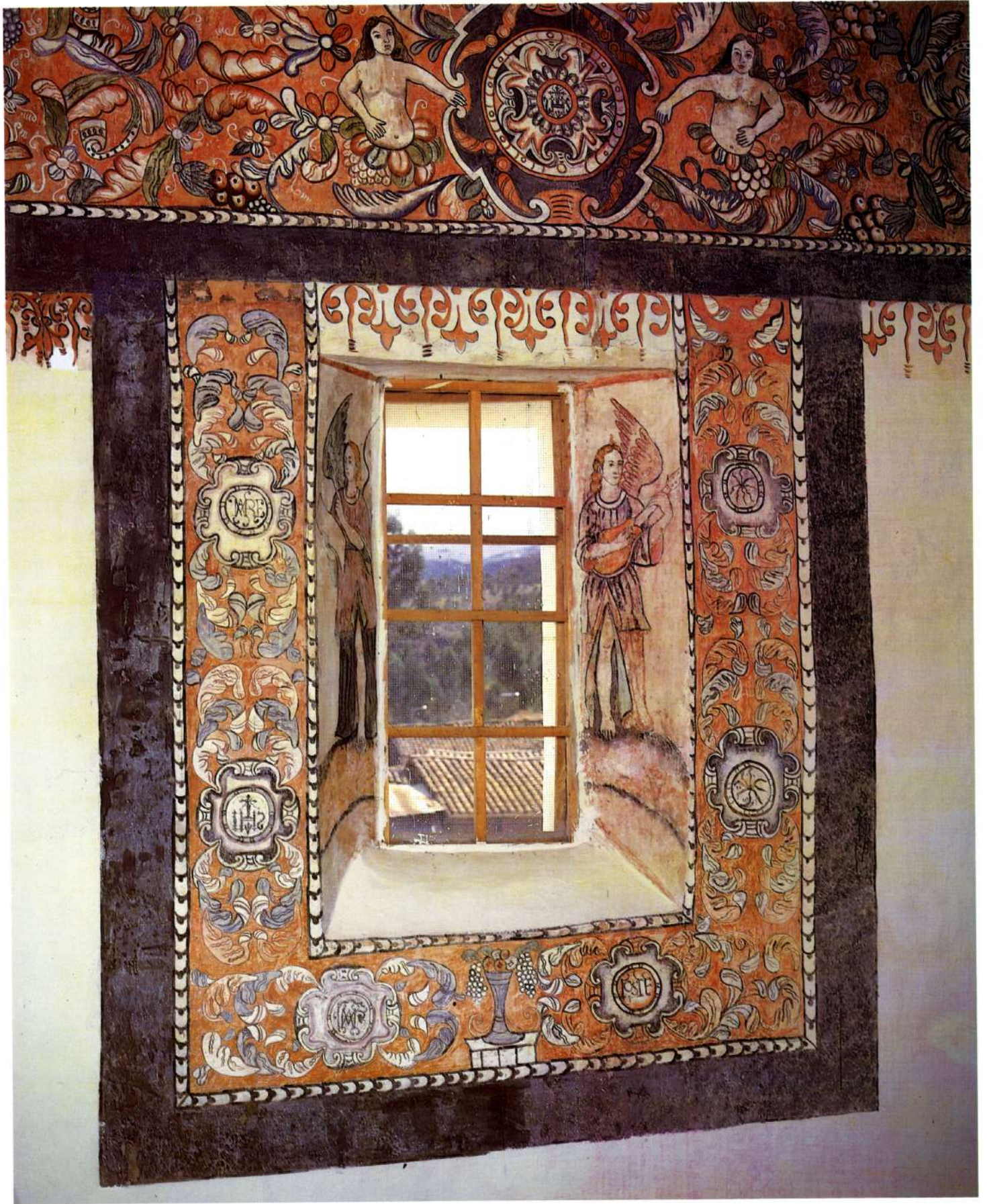
DECORACION MURAL EN ARCOS Y CORO BAJO

Siglo XVII

Templo seco sobre ladrillo y madera.

Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.





---

FRISO SUPERIOR Y DECORACION EN TORNO A UNA VENTANA

Siglo XVII

Temple seco sobre paramento de adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
Pintura mural restaurada en 1993.

---



tió convertir esta modalidad artística en procedimiento simple y sin complicaciones excesivas.

En el nexo que la arquitectura estableció con las otras artes plásticas que le son afines y que se complementan entre sí, está la clave de la aceptación de los diversos estilos históricos. En cualquiera de esos períodos del arte y la arquitectura el pensamiento creativo es integral y converge unitariamente en la obra edificada, tal como lo señala Artigas al ocuparse de uno de los más antiguos ejemplos de la pintura mural mexicana:

Cabe preguntar si es posible concebir la arquitectura gótica sin sus vitrales, y si éstos no son acaso pintura. Por otra parte, ¿qué sería de los interiores del arte bizantino sin los mosaicos coloreados y relucientes de fondos azules y dorados? Al faltar vitrales y mosaicos, sin lugar a dudas dichos estilos arquitectónicos quedarían truncos.

---

ARCO TRIUNFAL VISTO DESDE EL  
PRESBITERIO

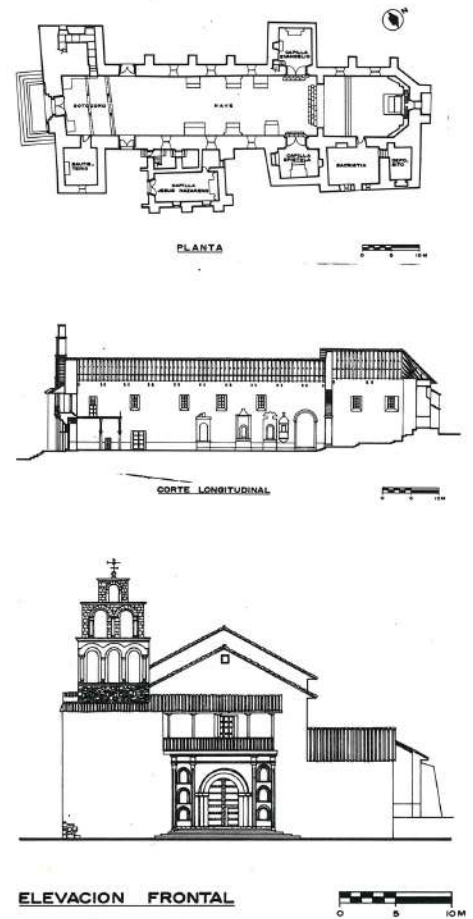
Inicios del siglo XVII

Temple seco sobre pilares y arco de piedra.

Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.

El arco ligeramente apuntado tiene pintura mural de expresión manierista.

---



Se reafirma por lo tanto la idea de que la pintura mural integrada a la arquitectura pasa a constituir un elemento más del conjunto construido en el cual se sustenta.

En la pintura mural de Nueva España o en la del Virreinato del Perú, que tuvieron en sus inicios los mismos objetivos de catequesis, se observa que durante los siglos XVI y XVII los programas pictóricos murales acompañan la concepción del espacio renacentista de los edificios religiosos. Se respetan las partes que pueden ser pintadas y aquéllas que debían quedar libres de ornamentación. Existió por lo tanto una tipología orientadora coherente con el edificio que contenía el programa pictórico.

En las edificaciones religiosas coloniales de la región del Cuzco y del Altiplano encontramos en las diversas épocas expresiones arquitectónicas con características definidas, que constituyen el patrón usual, como veremos más adelante. En estos templos los programas pictóricos murales tienen una distribución espacial establecida, así los zócalos inferiores rematados por una cenefa o ribete superior se ornamentan por lo general con temas decorativos y figuras que se relacionan con la vida terrenal. A diferencia de éstos, los frisos, franjas decoradas en la parte superior de los muros, se pintan con elementos vinculados a la Gloria, a Jesucristo y a la Virgen María. Cerca a éstos, los faldones inclinados de las cubiertas de madera y sobre todo el almizate o harnero y el cielo plano que remata la cubierta a la altura de los nudillos, reciben el simbolismo vinculado al paraíso celestial.

#### FACHADA PRINCIPAL VISTA DESDE EL ATRIO

Inicios del siglo XVII  
 Temple seco sobre ladrillos y adobe.  
 Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
 La portada renacentista conserva fragmentos de pintura en los nichos laterales y en la galería superior. Restaurada en fecha reciente.

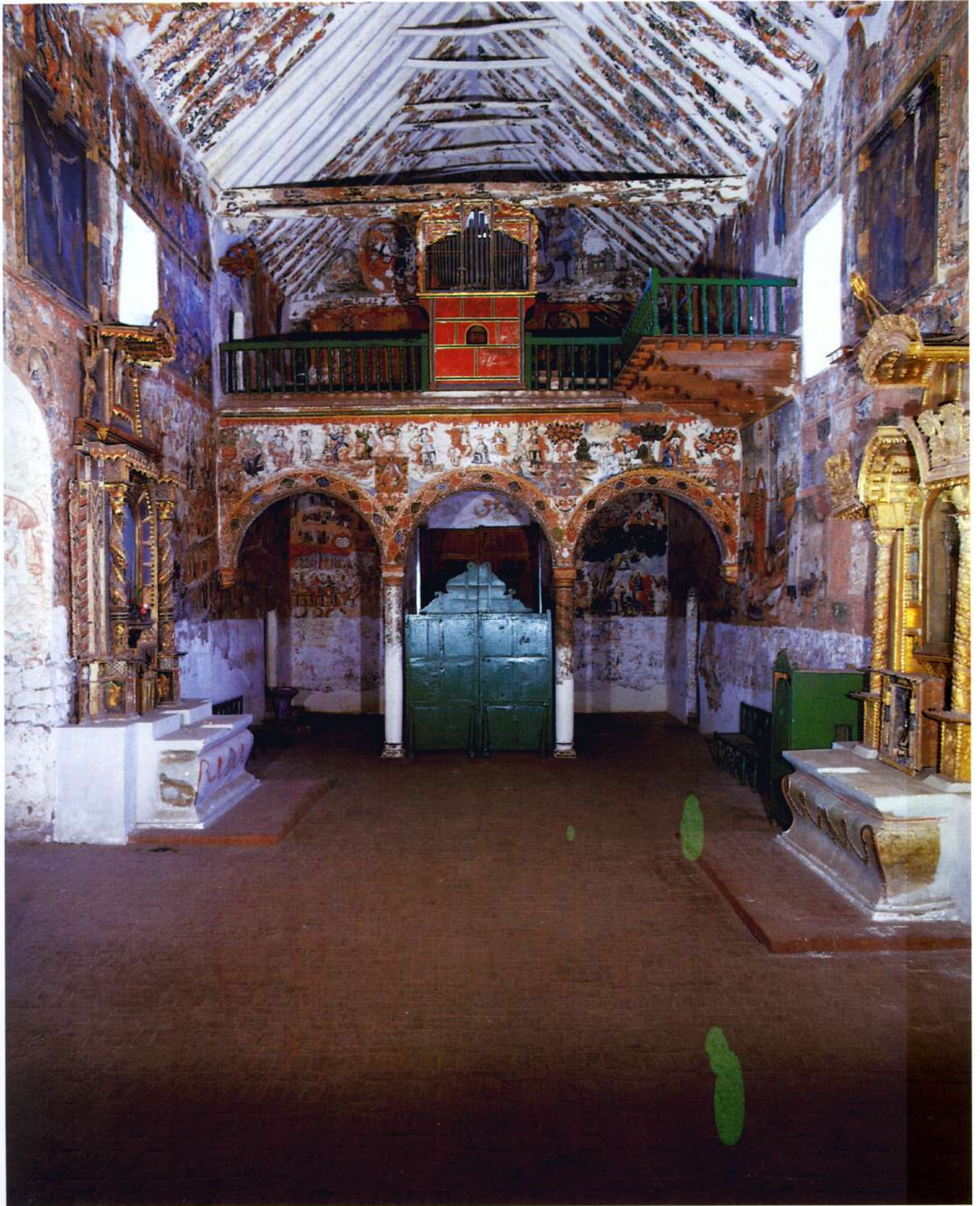
#### PLANTA, CORTE Y ELEVACION

Siglo XVII  
 Edificación sobre cimientos de piedra y muros de adobe, con cubierta de par y nudillo.  
 Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
 El plano muestra sus típicas proporciones alargadas, ábside ochavado y capillas adosadas.

#### GALERIA QUE SUSTENTA EL CORO ALTO VISTA DESDE LA NAVE

Siglo XVIII  
 Temple seco sobre arcos de ladrillos, muros de adobe y cubierta de madera y caña, revestida de mortero de tierra.  
 Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.  
 Se aprecia la pintura mural en todos los paramentos.







---

RETABLO BARROCO CON COLUMNAS  
SALOMONICAS FLANQUEANDO  
UNA HORNACINA  
(caja de escalera)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre pared de adobe.  
Monasterio de Carmelitas Descalzas  
de Santa Teresa, Cuzco.

---

SAN CRISTOBAL CRUZANDO EL RIO  
CON EL NIÑO  
(detalle)

Segunda mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre pared de adobe.  
Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.  
Imagen que se pintaba en el ingreso de los templos para  
invocar la protección contra las pestes.

---

IGLESIA DE COLQUEPATA

Siglo XVII  
Colquepata, Paucartambo, Cuzco.  
Conserva en su interior un extraordinario conjunto de  
pinturas murales de los siglos XVII y XVIII. Fue  
restaurada en 1989.

---

ALMIZATE

Siglo XVII  
Temple seco sobre estructura de madera, cuerdas  
vegetales y mortero de tierra.  
Iglesia de Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.  
Medallones que enmarcan figuras de santos, alternados  
con pinjantes y profusa decoración barroca.

---

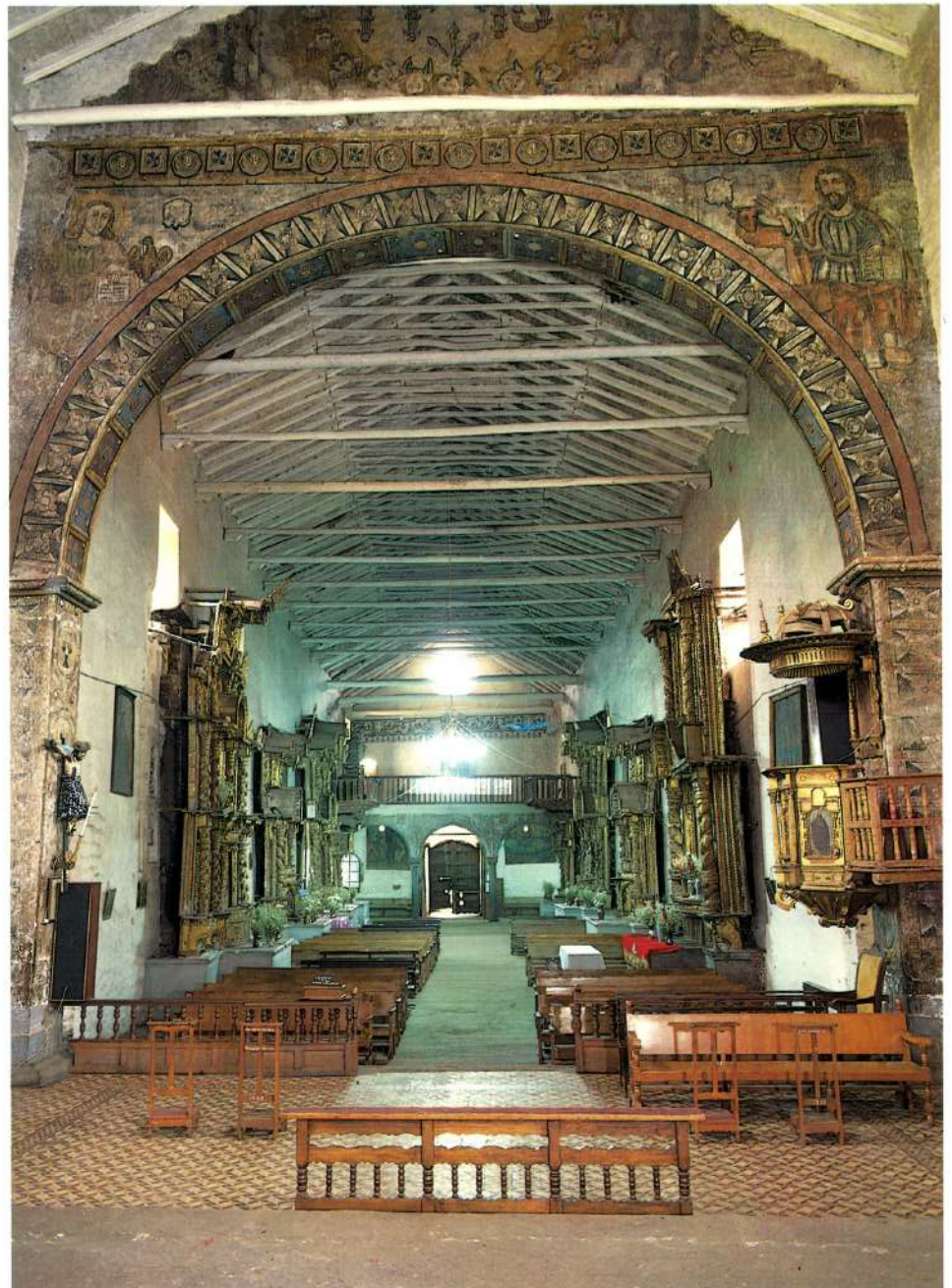
ARCO TRIUNFAL VISTO DESDE EL  
PRESBITERIO

Inicios del siglo XVII  
Temple seco sobre pilares y arco de piedra y adobe.  
Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.  
Se observa el símbolo de Jesucristo rodeado de  
ángeles y el intradós del arco decorado con  
casetones pintados.

---

Es en la cubierta que se pintan los monogramas de Cristo y María, o las alegorías más decoradas que hacen alusión al astro rey, el Sol. El arco triunfal que separa la nave del presbiterio es también un lugar para la pintura mural más representativa de cada programa. En su parte superior se suele colocar una advocación de la Santísima Trinidad, del Padre Eterno, de la Inmaculada o del patrono del templo.

El espacio existente entre los zócalos inferiores y los frisos de la parte alta quedó pintado en color blanco en los exponentes más tempranos. Figuran como acentos decorativos las ventanas situadas en ese espacio, que por lo general tienen las jambas y bordes decorados. En el barroco estos muros se decoraron profusamente con paños pintados que imitan telas de Damasco y en algunos casos la parte superior se utilizó para situar temas que muestran santos y escenas de sus vidas.





---

IGLESIA DE SANTO DOMINGO

Siglo XVI

Chucuito, Puno.

Conserva pintura mural del siglo XVIII.

---

Otro sector preferente dentro del espacio de las iglesias es el muro adyacente a la portada de acceso, cuyo interior casi siempre está ubicado debajo del coro; allí se pintan advocaciones de los santos, con frecuencia desde el siglo XVII al patrón San Cristóbal, a quien se considera como defensor de la peste.

El piñón o hastial triangular del muro de fachada, situado en el interior de los templos a la altura del coro alto, lleva por lo general una ventana en forma de óculo y constituye también un lugar para plasmar alegorías religiosas destacables dentro del conjunto.

## ***La Arquitectura Religiosa y Civil***

Producida la ocupación española de América en el siglo XVI, en los virreinos de Nueva España y del Perú, principales núcleos de culturas pre-existentes, se reciben las corrientes culturales, artísticas y arquitectónicas en boga en Europa, que se adaptan en algunos casos con modalidades y concepciones diferentes para hacer frente a las condiciones religiosas y sociales de esos territorios.

Surgieron concepciones nuevas, como las iglesias con atrio y pozas, conjuntos ceremoniales compuestos por una iglesia rodeada de un gran espacio cerrado en cuyas esquinas se construyeron capillas que respondían a la necesidad de catequizar a la población indígena, respetando su tradición prehispánica identificada con el culto al aire libre y vinculada a la idea de que los templos o recintos sagrados estaban reservados sólo para los sacerdotes.

Los apremios de la catequización en el siglo XVI obligaron a transigir en muchos aspectos, entendiendo que un cambio total de mentalidad demandaría muchos años de adoctrinamiento. En la región andina fue usual adoptar, por esa misma razón, la concepción de un balcón de madera en la fachada de las iglesias y capillas, desde donde se decía la misa y se predicaba hacia el atrio o hacia la plaza que congregaba a la población indígena.

Los templos rurales que se edificaron en la región de Cuzco a raíz de las Ordenanzas del Virrey Toledo de 1572, que disponían la creación de

PIÑÓN DEL CORO ALTO

Siglo XVII

Templo seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.  
Se observa las tres cruces del Calvario.



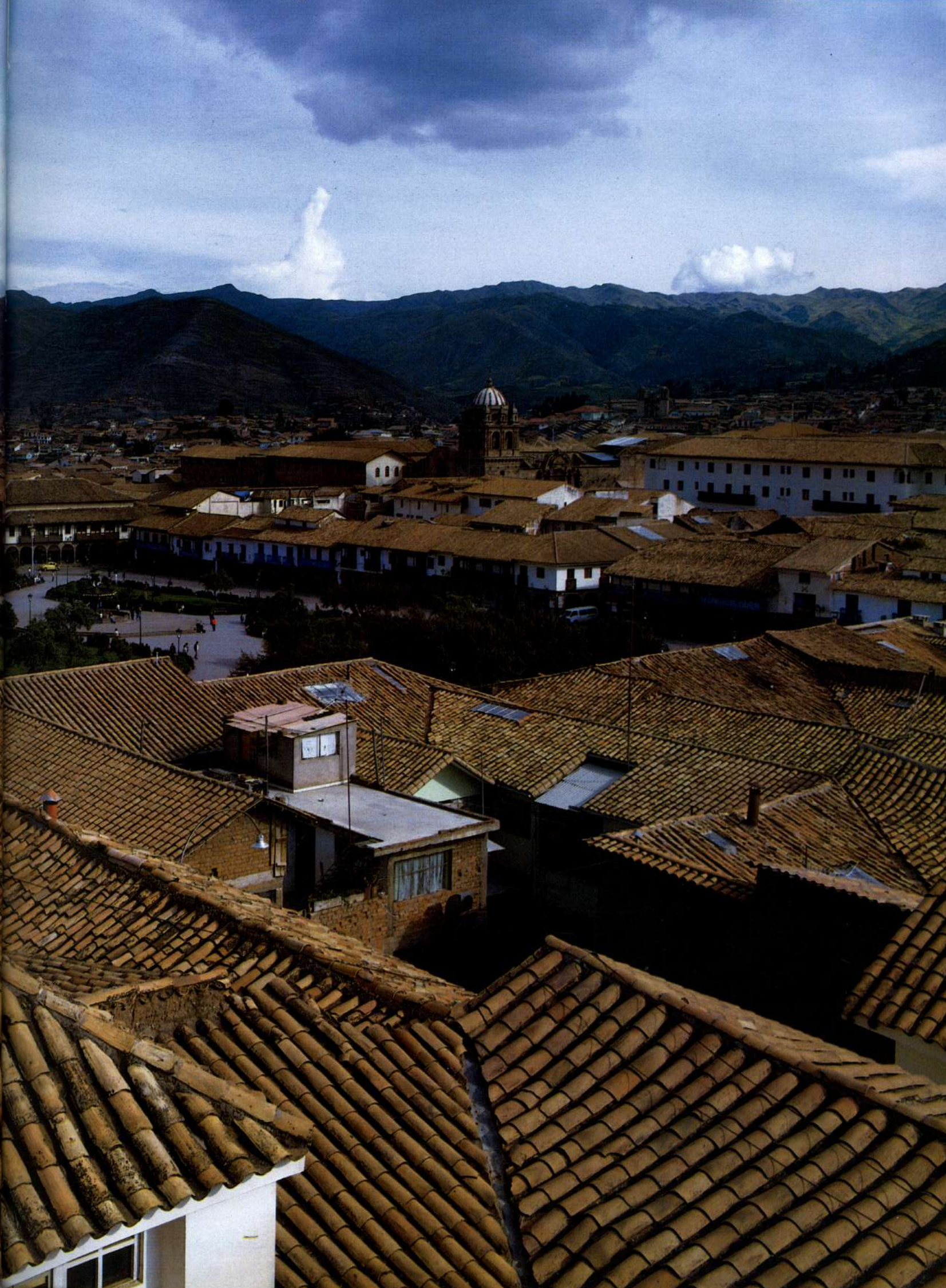
SAN SEBASTIAN Y SAN CRISTOBAL

Segunda mitad del siglo XVII

Templo seco sobre adobe.  
Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.









---

**IGLESIA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO**

Inicios del siglo XVIII  
Zepita, Chucuito, Puno.  
Vista nocturna.

---



---

**IGLESIA DE CANINCUNCA, ANEXA  
A UN CEMENTERIO**

Siglo XVII  
Urcos, Quispicanchi, Cuzco.  
Pese a su modestia exterior conserva un riquísimo  
programa decorativo mural.

---



Cuzco

La plaza está superpuesta al antiguo Haucaypata, espacio ceremonial de época inca. En la parte central se aprecia la iglesia de la Compañía (segunda mitad siglo XVII), que conserva pintura mural en una de sus criptas.

parroquias en las reducciones de indios, presentan en común la solución de una amplia galería en el segundo nivel, encima de la portada retablo a la que se accede por el coro alto, la que servía como capilla abierta. Iglesias como las de San Jerónimo, Urcos, Oropesa, Huasac, Cay-Cay y Andahuaylillas, todas con pinturas murales, siguen este esquema y están emplazadas sobre un atrio elevado delante de una plaza. Algunas de esas iglesias presentan variantes en la galería alta, que se resuelve con arcos en lugar del antepecho, con balaustres y pies derechos, que predominan en la mayoría de los casos citados y en otros más tardíos que de ellos se derivan.

Los templos que se edificaron inicialmente tanto en los valles interandinos de la región del Cuzco, como aquéllos del Altiplano, y en el territorio del Alto Perú, se caracterizan por sus reminiscencias medievales y mudéjares, notorias en el presbiterio, cabecera de las iglesias que se edificaron formando un ochavo con los muros de adobe, y en la adopción de arcos apuntados, entre el espacio de la nave y el presbiterio, o en el acceso a capillas laterales.

La influencia mudéjar es evidente en la nave estrecha y alargada con cubierta de madera, utilizando estructuras de par y nudillo. Las iglesias parroquiales cuzqueñas de Andahuaylillas, Huaro, Urcos y Checacupe se enriquecen con un alfarje o techo artesonado, con pinjantes dorados y vigas tirantes que ocupan el sector del presbiterio.

Caracteriza a las iglesias del siglo XVI e inicios del XVII la fragmentación que se hizo del espacio interior con la elevación de la cubierta del sector del presbiterio, a partir del arco triunfal, con el objeto de hacerlo más destacado. Asimismo la adopción del coro alto a los pies de la iglesia, que puede estar apoyado sobre una galería de arcos y columnas o simplemente sobre vigas con ménsulas.



IGLESIA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Inicios del siglo XVIII  
Zepita, Chucuito, Puno.  
Vista de conjunto.

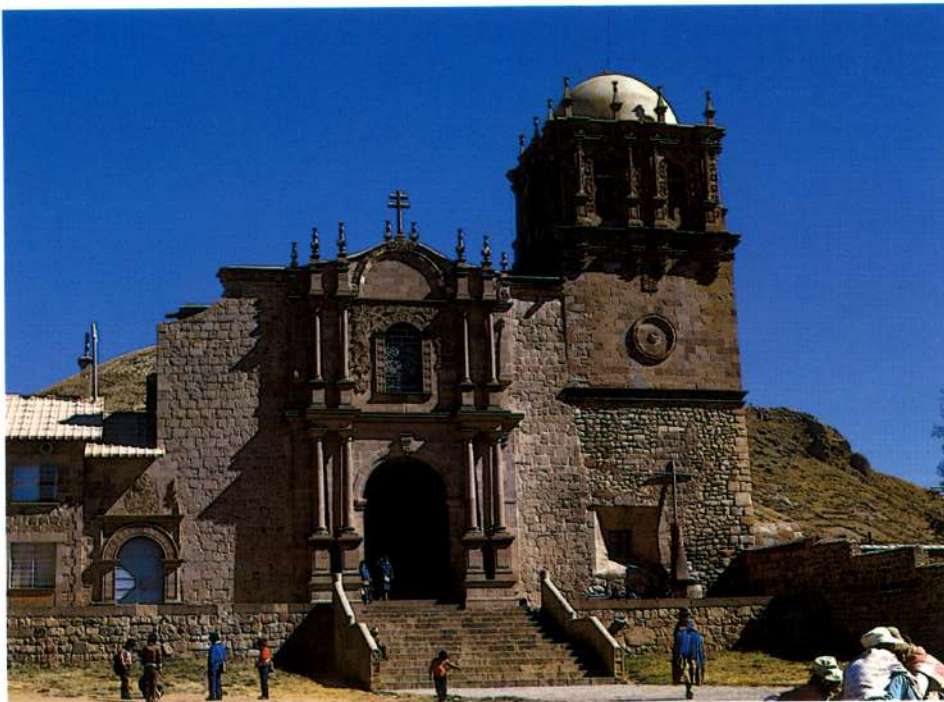
La influencia renacentista se aprecia en las portadas exteriores de las iglesias, por lo general edificadas con ladrillos de cerámica siguiendo el esquema de arcos de triunfo, con hornacinas a ambos lados de la única puerta de acceso, rematada por un arco.

Cuando nos referimos a estas tipologías arquitectónicas propias de un determinado espacio de los Andes se debe tener en cuenta que en el territorio del virreinato peruano la gran diversidad geográfica determinó condiciones y características muy peculiares y singulares en la arquitectura, como consecuencia de climas y materiales de construcción diferentes.

En el ámbito urbano del Cuzco, superada la etapa inicial de las guerras civiles que siguieron a la fundación española de la ciudad, se levantaron edificaciones religiosas más complejas. Utilizando piedras de cantería obtenida de las construcciones incas, se hicieron templos más espaciosos cubiertos con bóvedas. Después del terremoto de 1650 las nuevas iglesias que se edifican siguen un modelo propio, de inspiración barroca, caracterizado por el empleo de una fachada retablo flanqueada por torres de piedra, modelo que en la segunda mitad del siglo XVII se extenderá por toda la región.

Las iglesias edificadas en el Cuzco bajo el influjo del Obispo Mollinedo e inspiradas en el templo de la Compañía de Jesús, son las de San Pedro, Belén y San Sebastián. En la zona del Collao se edificaron las de Ayaviri, Asillo y Lampa, siguiendo esas mismas características, en las cuales empieza a aparecer la decoración propia del Barroco mestizo.

En lo que toca a la arquitectura civil en el Cuzco, las casas que se hicieron después de la fundación española de la ciudad aprovecharon los muros de piedra finamente labrada de la época incaica. Las residencias edificadas con piedra y adobe se hicieron siguiendo el modelo de las casas castellanas y andaluzas, concebidas en torno a patios rodeados de galerías con arcos en sus



---

IGLESIA DE SAN PEDRO

Siglo XVIII

Piedra.

Juli, Chucuito, Puno.

Edificada por los jesuitas a orillas del lago Titicaca.

---



---

#### IGLESIA DE HUARO

Siglo XVII

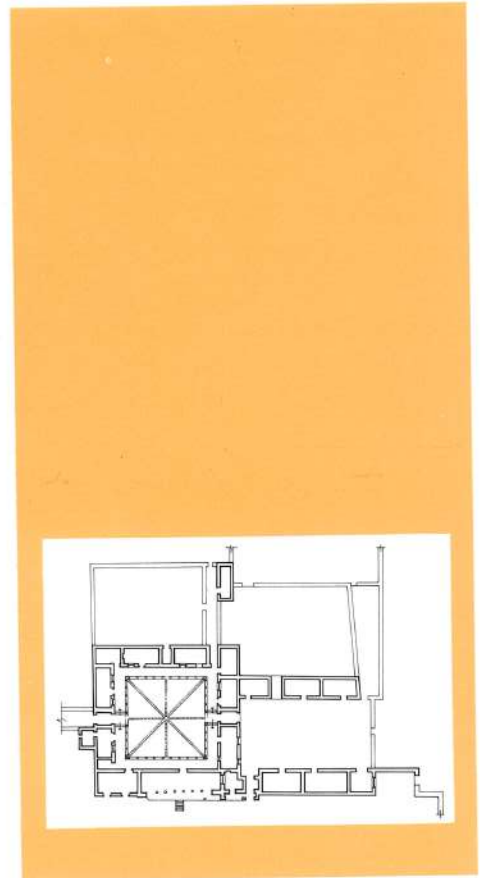
Huaro, Quispicanchi, Cuzco.

Presenta un programa pictórico mural  
de fines del siglo XVIII.

---

dos niveles. Las más destacadas tienen un programa arquitectónico parecido al de los palacios castellanos, que además de los patios y galerías cuentan con zaguán, cuadras, una gran caja de escalera y en el exterior portadas blasonadas, que se ornamentan con elementos renacentistas. La pintura mural se utilizó para dar realce a los ambientes interiores y, en sus diversas concepciones estilísticas, está presente en todas las etapas de la arquitectura cuzqueña.

Los inmuebles del siglo XVI y primera mitad del siglo siguiente, caracterizados por su arraigo a la tradición constructiva mudéjar expresada en el tratamiento de las galerías construidas con ladrillos y en la solución de sus techumbres con estructura de par y nudillo, siguen también el severo ordenamiento espacial renacentista. Los ambientes principales de las casas se sitúan en el segundo nivel y se comunican directamente entre ellos, teniendo acceso a las galerías con arcos, sólo en dos de los lados del patio. En el siglo XVIII esas soluciones se adaptan mejor a las características del medio y se utilizaron galerías de madera apoyadas sobre ménsulas y protegidas por un tejeroz, para crear una comunicación fluida en todo el segundo nivel de las casas. La libertad expresiva del Barroco desbordará la decoración mural, que ya no se limitará a la cuadra y ambientes principales, sino que se utilizará en las galerías, los zaguanes y en la caja de escalera.



---

#### VISTA DE CONJUNTO

Inicios del siglo XVII

Hacienda de Callapujyo, Quispicanchi, Cuzco.

Importante ejemplo de arquitectura rural cuzqueña, también ornamentada con pinturas murales.

---

#### JARDINES INTERIORES

Siglo XVIII

Casa-hacienda La Perla, Lucre, Quispicanchi, Cuzco.

Conserva pintura mural de inicios del siglo XX.

---

#### PLANTA GENERAL DE DISTRIBUCION

Siglo XVII

Casa-hacienda Buena Vista, San Jerónimo, Cuzco.

---

#### PATIO PRINCIPAL

Siglo XVII

Casa-hacienda Buena Vista, San Jerónimo, Cuzco.

Conserva pintura en los muros en torno al patio (recubierta por cal) y en la capilla (del siglo XVIII).

---

La arquitectura rural de las haciendas de la región del Cuzco adquirió especial importancia, porque en torno a ellas gravitaba un complejo sistema económico de producción agrícola y manufacturero, a través de los obrajes y chorrillos que elaboraban tejidos, construyendo factorías que formaban parte de esas estancias. Estas funciones complejas harán que los conjuntos rurales cuenten con una casa patronal, capilla, rancherías y otras instalaciones, sin dejar de tener en cuenta la ubicación privilegiada del caserío, que solía tener miradores y galerías con arcos abiertos hacia el paisaje. También en las haciendas el patio constituye el centro espacial, en torno al cual se organizaron las salas de recibo, las galerías, comedores, habitaciones y dependencias de servicio. Es frecuente encontrar pinturas murales de notable calidad, en las capillas, oratorios, salones y ambientes importantes.

La vinculación espacial y comercial de la región del Cuzco con la Audiencia de Charcas determinó la difusión de modelos arquitectónicos urbanos y rurales, incluyendo el apego por la ornamentación mural, hacia todo el Alto Perú.

---

#### NOTAS

1. Artigas, (1979) pág. 10.



---

# *Lenguaje Europeo Inicial*

## *Lo Europeo en el Siglo XVI e Inicios del XVII*

**L**as expresiones artísticas y pictóricas del período inicial de la colonización constituyen reflejo del sentir español, con su fuerte carga de religiosidad y estructura económica orientada a mantener categorías sociales privilegiadas. El proceso colonial se caracterizó por la extracción organizada de las materias primas y por la explotación de la mano de obra en beneficio de la Corona y de sus representantes en el virreinato, razón por la cual, durante los tres siglos de dominación, se dan simultáneamente, por un lado, condiciones de bienestar y riqueza y por otro, malestar, miseria y sujeción, justificadas por la misión evangelizadora.

El arte religioso adquiere en este contexto particular importancia, porque está encaminado a imponer la religión católica sobre las creencias idolátricas precolombinas. Está destinado a mantener activa la labor evangelizadora entre la población indígena, a la que se deslumbra con la opulencia de la ornamentación de retablos y marcos dorados, a la vez que se catequiza con la ayuda de la pintura, que sirve de vehículo doctrinal.

En los primeros tiempos el arte está orientado por los diseños político-religiosos de la corte española y los únicos temas aceptados en la



pintura son los religiosos, porque constituyen el instrumento evangelizador. Se usa para organizar la percepción de la fe católica, desviándola de la realidad cotidiana. Por eso en los siglos XVI y XVII es muy difícil encontrar otros temas comunes en la pintura europea, como las representaciones mundanas o de paisajes.

En el virreinato peruano el arte de la pintura mural fue introducido por tres importantes maestros italianos, que llegaron en los primeros años de la colonia junto con otros artistas, arquitectos y artesanos europeos. Esos maestros trajeron la influencia directa del Renacimiento y el Manierismo. Ellos fueron: Angelino Medoro, que trabajó en Colombia, Ecuador y Perú entre 1578 a 1624; Bernardo Bitti, que llegó a Lima en 1576 como hermano jesuita y permaneció en el

virreinato hasta su muerte en 1610. Por último Mateo Pérez de Alesio, el de mayor fama, pues fue pintor del Vaticano durante el pontificado de Gregorio XIII, realizó obras de pintura mural en la Villa del Este en Tívoli, en la Capilla Sixtina y en el Palacio de la Valetta en Malta.

Bernardo Bitti fue el creador de una nueva tendencia pictórica en el ámbito del virreinato peruano, ejerciendo gran influencia entre sus contemporáneos y seguidores. Aunque no se han conservado pinturas murales hechas por él, existe documentación que nos permite afirmar que utilizó esta técnica en la capilla de indios, adyacente a la Iglesia de la Compañía de Jesús en el Cuzco, destruida por el terremoto de 1650.

Mateo Pérez de Alesio nos ha dejado destacados trabajos de pintura mural en la cúpula de la capilla del Capitán Bernardo Villegas en el Convento de la Merced en Lima. Se conoce que decoró al fresco la iglesia de San Agustín y pintó un San Cristóbal para la Catedral de esa misma ciudad. En su obra, conservada en el Convento de la Merced, podemos apreciar el gusto por temas del Renacimiento italiano utilizando esquemas ornamentales con ángeles y serafines, a los que se añaden grutescos, mascarones y otros símbolos de la decoración clásica, en boga en el siglo XVI.

Cabe destacar que las pinturas murales que existieron en la capital del virreinato, influidas directamente por el Renacimiento italiano, se perdieron debido a las continuas remodelaciones motivadas por los terremotos, cambios de gustos y estilos por su mayor contacto con Europa y principalmente con España. Esto determinó igualmente que la pintura mural existente en la ciudad del Cuzco adquiriera especial relevancia.

---

Pág. 56. ARTESONADO DEL PRESBITERIO

Inicio del siglo XVII  
Pintura sobre armadura de madera, juncos y fibras vegetales con mortero de barro.  
Iglesia de Checacupe, Canchis, Cuzco.  
Recuadros conteniendo los doce apóstoles y grutescos.

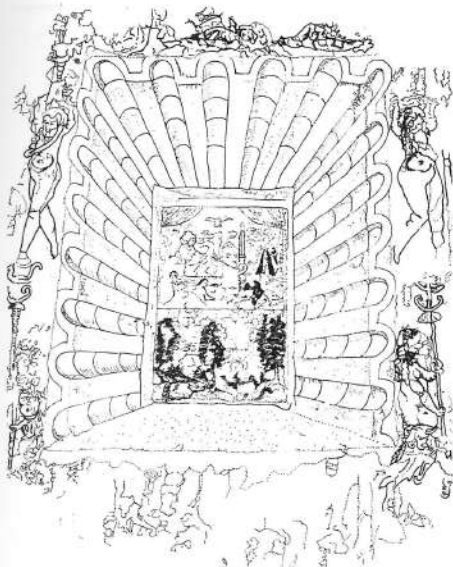
---

GRUTESCO

Siglo XVI  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Detalle de pintura mural, torso masculino que termina en follaje.  
Dibujo del detalle.

---





**TORSOS HUMANOS RENACENTISTAS**

Siglo XVI

Templo seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Dibujo de la pintura.

**ORNAMENTACION RENACENTISTA EN CENEFA (presbiterio)**

Siglo XVI

Templo seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Mascarón foliáceo y cestas de frutas.  
Dibujo de la pintura.

**Las Primeras Expresiones**

El influjo del arte italiano del Renacimiento contribuyó a que la pintura virreinal de la fase inicial se identificara con ese período histórico y en especial con la etapa del Manierismo. A fines del siglo XVI y principios del XVII su huella es evidente, así como el uso de modelos tomados de impresiones registradas en planchas metálicas grabadas. En el transcurso del siglo XVII las impresiones flamencas reproducidas con esa técnica jugarán un papel decisivo en la temática de la pintura.

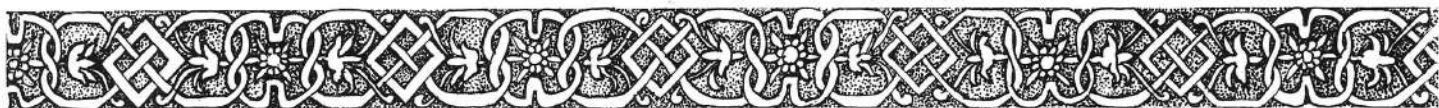
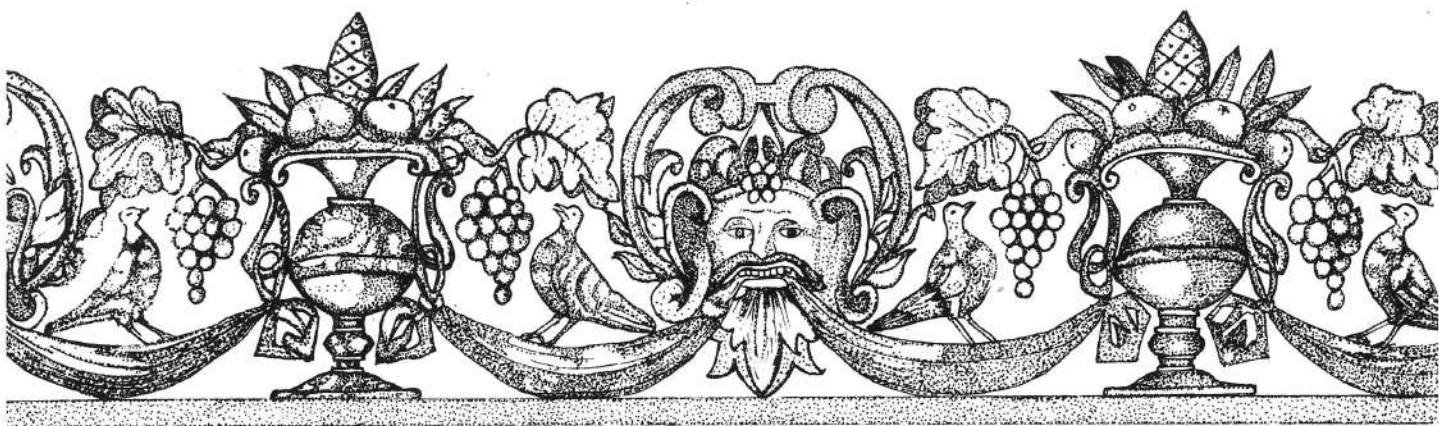
Sevilla, sede de la Casa de Contratación que supervisaba el tráfico de mercaderías hacia América, era también el puerto de embarque de quienes buscaban emprender viaje a las colonias, entre otros, artífices y artistas no sólo peninsulares sino italianos y flamencos. Estos últimos debían superar las limitaciones que impedían la venida de extranjeros no deseados, para evitar las ideas contrarias al catolicismo.

Esas circunstancias determinaron que en el campo de la plástica fuesen los españoles los que llegaron en mayor número, aunque su categoría no se equipararía a la de los artistas italianos que vinieron a América del Sur a ejercer su arte.

En la segunda mitad del siglo XVII la unión política entre Flandes y España trajo como consecuencia una influencia determinante de la pintura flamenca, la más apreciada por la corte española.

Este complejo origen del arte pictórico en el virreinato del Perú se hace evidente en las obras que se han conservado en las regiones apartadas de los Andes, menos expuestas a los cambios y renovaciones estilísticas. Es el caso de la zona que circunda al Lago Titicaca, donde no existieron los problemas sísmicos que afectan periódicamente otras áreas del territorio, lo cual nos lleva a empezar por allí el recuento de las obras murales que aún se conservan.

Las misiones de la orden de Predicadores Dominicos desarrollaron su labor a partir de 1534 en la zona occidental del lago, donde habitaban los grupos étnicos Lupaca, fundaron tres parroquias que correspondían a las parcialidades





REPRESENTACION DE ANGEL  
(intradós del arco triunfal)

Siglo XVI

Temple seco sobre base de estuco en arco de ladrillo.

Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.

indígenas de mayor concentración. Una de ellas fue la de la Asunción, en la localidad de Juli, que a partir de 1572 se transfirió a la orden de la Compañía de Jesús.

Al ocuparnos del tema de la evangelización analizaremos el importante programa pictórico mural que esas dos órdenes religiosas, en especial la de los jesuitas, plasmaron en la referida iglesia. Nos ocupamos en esta parte de la influencia renacentista que caracteriza esa expresión inicial, en la cual encontramos formas artísticas del repertorio grotesco italiano; como atestigua por ejemplo la figura del transepto, junto al púlpito, donde destaca una representación mural de conjugación híbrida que combina lo humano con lo vegetal: un torso masculino que termina en follaje.

En la cenefa del friso pintado en torno a los espacios adyacentes al presbiterio, figuran rostros humanos con tallos vegetales en la boca, mascarones foliáceos que se alternan con ánforas conteniendo frutas, llevando a los lados en forma simétrica racimos de uvas colgados y aves. Paños anudados cuelgan entre un motivo repetitivo y otro, creando una secuencia de esta ornamentación, que en su remoto origen representaba ofrendas paganas al dios Baco.

El tema de los ángeles también forma parte de la iconografía puesta en vigencia durante el Renacimiento. En este caso aparece en las pilastras y en el intradós del arco triunfal de la iglesia. Se muestran recuadros con los ángeles que dentro de las jerarquías angélicas se denominan virtudes, encargados de gobernar la trayectoria de astros, estrellas y los fenómenos naturales; se les relaciona con la Pasión de Cristo simbolizando los poderes que vencieron al demonio.

Los ángeles que figuran en la iglesia de la Asunción con los símbolos de la pasión, llevan escritos sus nombres en latín. Tienen alas con plumas de colores rojo, amarillo y azul, como las de los guacamayos amazónicos, tan apreciados por la población indígena que se busca atraer y catequizar.

La pintura mural de tradición renacentista se ha conservado también en la iglesia de Oropesa, cercana a la ciudad del Cuzco. Las capillas laterales y el baptisterio habían sido acondicionados con falsos techos de tela encolada que permitieron la conservación de frisos pintados en color negro, recortando las figuras sobre el fondo blanco de los muros, expresión monocroma característica de esa etapa inicial del siglo XVI.

En esas bandas superiores, junto a los faldones de los techos de par y nudillo, se representan ángeles desnudos que tocan trompetas, tarjas con cintas que se enrollan aparentando relieve, que llevan rostros de jóvenes y en otros casos cabezas de león de facciones humanizadas; los ángeles que las sujetan se alternan con uvas, roleos, follajería, grullas y vizcachas.

Los frisos son de ejecución poco diestra que, junto a la interpretación ingenua de algunos motivos y la inclusión de símbolos ligados a la tradición pre-hispánica, evidencian que fueron pintados por artistas indígenas.

Otros elementos decorativos de ese período, como los zócalos con cuadrículas formando cubos en perspectiva y cenefas de follaje grotesco, se pueden apreciar en la nave. Estos fueron pintados siguiendo una directriz inclinada para acceder a los lugares donde inicialmente debieron estar el ambón

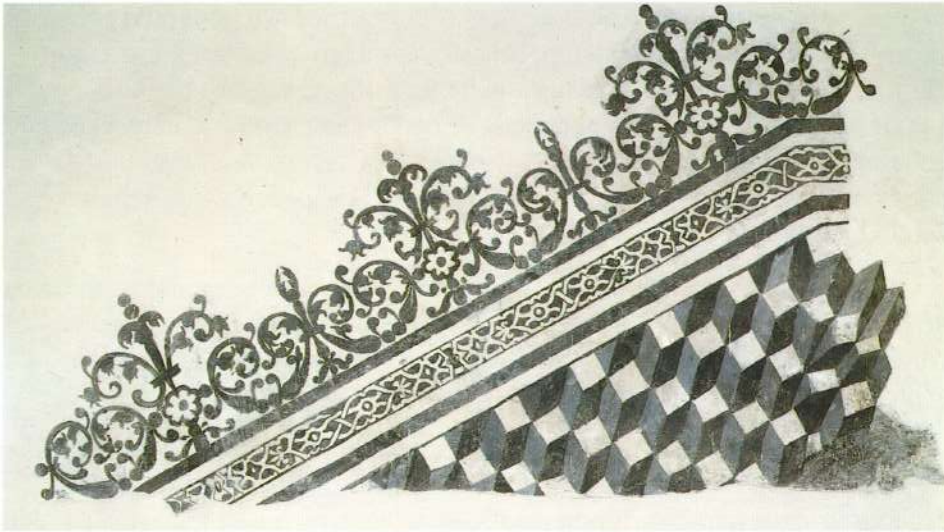


DECORACION DE DOS EPOCAS  
DIFERENTES  
(capilla lateral)

Siglos XVII y XVIII  
Temple seco.

Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.

Al lado izquierdo, friso en color negro y a la derecha, decoración más tardía (intradós del arco de acceso a la capilla).



ZOCALO INCLINADO  
(acceso al púlpito)

Siglo XVII  
Templo seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
Cuadrículas formando cubos en perspectiva.

y el púlpito. Pertenecen a esta etapa los retablos pintados en los muros y la serie de apóstoles del baptisterio, a los cuales haremos referencia más adelante.

En la iglesia de San Jerónimo, una de las más antiguas de los alrededores de la ciudad del Cuzco, encontramos también frisos de grutescos ejecutados en el último tercio del siglo XVI. Debajo del coro alto existen figuras de forma humana, con alas dobles de libélula y cola enroscada, que nos hacen pensar en la definición del género grutesco dada en 1611 por Sebastián de Covarrubias:

....cierto modo de pintura remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas y sabandijas y aves nocturnas.

Este género de pintura se hace con unos compartimientos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco .

Estas combinaciones ilógicas de lo real y lo imaginario, son expresiones de lo subconsciente y lo fantástico, propias del Manierismo. En el caso que comentamos del templo de San Jerónimo los frisos, que también se repiten en las paredes del coro alto, muestran roleos vegetales formando una espiral que une las diversas representaciones al interior de la banda decorada, alternando cornucopias, ángeles, cestas sujetas a ambos lados por seres con medio cuerpo vegetal y los ya referidos, con alas de libélula.

Edificada sobre una antigua *guaca* prehispánica, aún visible, la iglesia de Checacupe destaca por la calidad de sus murales. En el presbiterio la cubierta está pintada como un artesonado mudéjar, con la adición de dos filas de recuadros en los faldones, en donde figuran los doce apóstoles de medio cuerpo y en la fila superior los recuadros contienen monogramas de Jesucristo y María en medio de cartelas con ángeles tenantes. En uno de ellos se retoma el tema de la diosa Vesta, mostrada con tocado anudado a los lados, simbolizando a la Virgen María.

En el sotocoro destacan los temas del martirio de San Sebastián y San Lorenzo, en los cuales las representaciones de guerreros y portaestandarte

ESCENA RENACENTISTA

Siglo XVII  
Pintura sobre muro de adobe.  
Iglesia de Checacupe, Canchis, Cuzco.  
Fragmento del Martirio de San Sebastián.





constituyen las mejores expresiones del tratamiento anatómico de la figura humana, en la pintura andina.

Junto a esos temas figura Santiago en la batalla de Clavijo, con gran alarde de perspectiva y maestría en la representación de jinetes y soldados.

Posterior, en algunos años, a los ejemplos citados es la pintura mural de la iglesia de Chinchero, una de las pocas que muestran la fecha de su ejecución estampada en una leyenda del arco triunfal. Se indica en ella que el templo se hizo entre los años 1603 a 1607. Lo más importante, es que se da a entender que el autor de las pinturas es Diego Cusi Guaman, uno de los artistas indígenas que colaboraron con Bernardo Bitti durante su segunda estancia en Juli, entre 1585 a 1591.

La pintura mural de ese período cubre los lados del presbiterio, con representaciones de los apóstoles en hornacinas simuladas y figuran también, detrás del retablo Barroco agregado con posterioridad, escenas relativas al nacimiento de la Virgen y a su culto en Montserrat. En el arco triunfal existe una bella composición que representa a las tres personas de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen, con ángeles músicos y querubines entre las nubes. En las enjutas del arco dos santos evangelistas completan el conjunto.

Destaca el friso que remata la parte superior de los muros, tratado con representaciones de tarjas y roleos en perspectiva, dando sensación de volumen, entre los que aparecen ángeles, mascarones, aves y otros motivos del repertorio grutesco.

Vinculada a esta iglesia, por tratarse de la obra del mismo autor, el baptisterio de la iglesia de Urcos es relevante por estar íntegramente pintado con una gran escena del bautismo de Cristo y decoración renacentista de gran calidad.

Otro baptisterio con pintura mural de la etapa inicial, notable por su ornamentación tratada en perspectiva, es el de la iglesia de Sangarara, tema sobre el cual hacemos un comentario específico al hablar de la arquitectura simulada.

Es importante sin embargo destacar la existencia de un friso alto con cartonería recortada y roleos vegetales de los que brotan monstruos y cornucopias con frutas, en una gama de varios colores. A los lados de una cartela central se emplea al dios Baco como tema ornamental repetitivo. La divinidad pagana de las vendimias y del vino aparece saliendo de una copa que tiene a los lados dos centauros, los monstruos fabulosos mitad hombre y mitad caballo. Esta



CALCO DE FRISO  
(baptisterio)

Siglo XVII

Pintura sobre muro de adobe.

Iglesia de Sangarara, Acomayo, Cuzco.

Grutesco representando al dios Baco y centauros.

FRISO

(baptisterio)

Siglo XVII

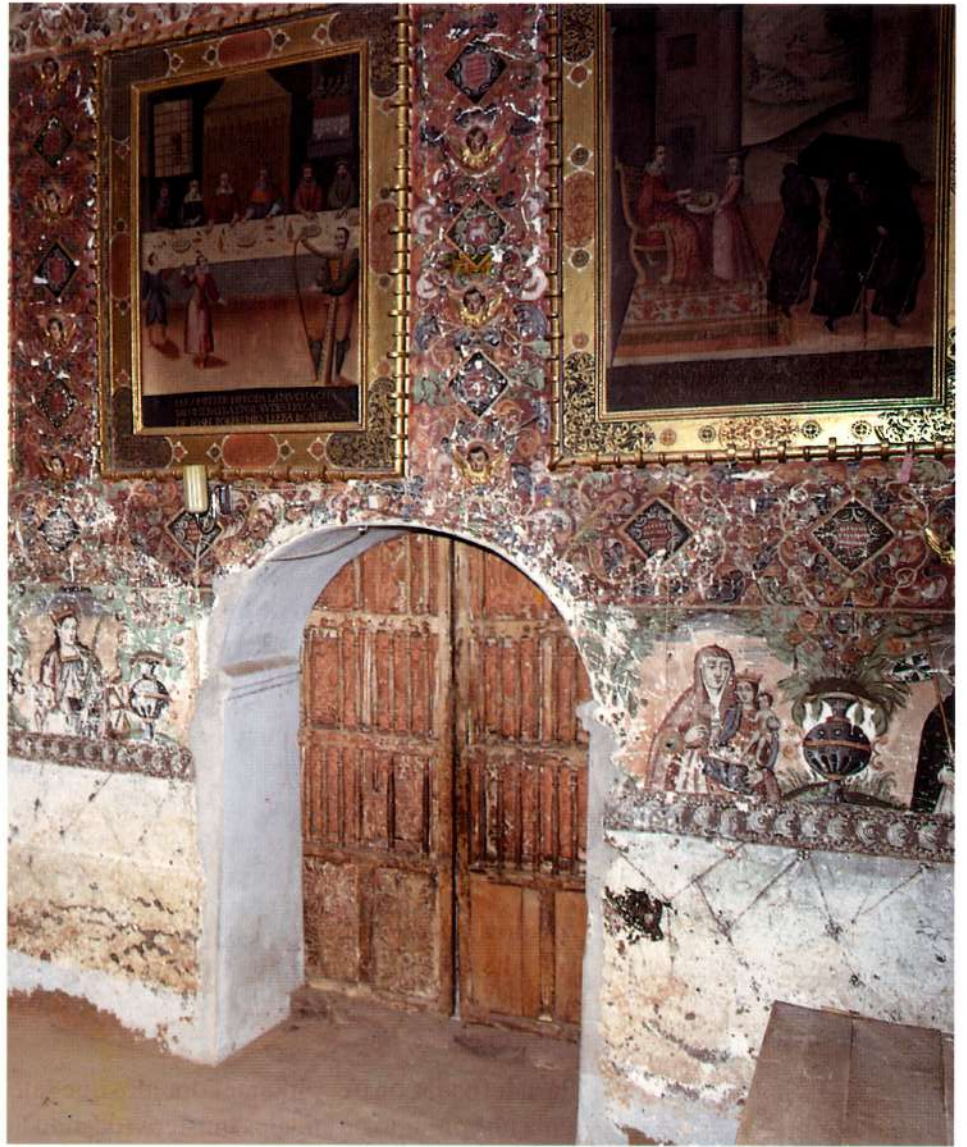
Pintura sobre muro de adobe.

Iglesia de Sangarara, Acomayo, Cuzco.

Tema profano representando al dios Baco  
flanqueado por centauros.

ORNAMENTACION MURAL

Siglo XVII  
Templo seco sobre paramento de adobe.  
Capilla de casa-hacienda de Callapujyo,  
Quispicanchi, Cuzco.  
Intercalada con lienzos fijados a las paredes.



FRISO  
(coro alto)

Siglo XVII  
Pintura sobre muro de adobe.  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.  
Tarjas, roleos, ángeles, aves y mascarones.



representación mitológica báquica debe haberse tomado de una estampa impresa y reproducido en la ornamentación de la iglesia, pese a su contenido ajeno al simbolismo cristiano.

En la iglesia de Andahuaylillas se encuentra uno de los más notables conjuntos de pintura mural. Se atribuyen al pintor Luis de Riaño, quien además hizo algunos lienzos para el templo, fechando uno de ellos en 1626, momento de especial importancia en su obra.

En la fachada renacentista que adopta la composición de arco triunfal existen pinturas sobrepuestas de diversas épocas. En la parte superior, en la galería que servía de capilla abierta, se representan los martirios de San Pedro y San Pablo enmarcados con órdenes arquitectónicos.

Además de las grandes escenas del sotocoro, la composición mural del coro alto y la portada pentalingüe, que describiremos en el tema sobre la evangelización, existen otras de importante calidad y colorido. Cartelas con santos, sujetas por ángeles tenantes aparecen en el friso de los muros del templo. En el coro alto, este friso se apoya sobre una sucesión de arcos simulados, con jarrones de flores. La cenefa del zócalo con santas flanqueadas por cornucopias y racimos de uvas es de especial interés por la profusión de su decoración floral.

Para la capilla de la casa de la hacienda Callapujyo, situada a pocos kilómetros al sur de la ciudad del Cuzco, el mismo pintor de Andahuaylillas hizo una serie de ocho lienzos sobre la vida de San Juan Bautista en los que representó como donantes a los dueños de la hacienda y a sus hijos. En torno a esos cuadros se decoró la capilla con ornamentación mural.

Una cenefa sobre el zócalo ajedrezado lleva una secuencia de santos fundadores de órdenes religiosas, alternados con jarrones y flores. En la parte superior hay querubines en relieve, hechos de estuco policromado, en medio de decoración de triángulos y roleos vegetales.

La cubierta de la capilla, adornada con tres pinjantes dorados que salen de tarjas pintadas, tiene como tema un conjunto de ángeles músicos tocando los más variados instrumentos, incluyendo un órgano posado sobre las nubes.



DETALLE DE CARTELA SUJETA POR ANGELES TENANTES (coro alto)

Siglo XVII  
Pintura sobre muro de adobe.  
Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.

MUROS Y FALDON DEL TECHO (coro alto)

Siglo XVII  
Pintura sobre muro de adobe.  
Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.





## *Inicios en el Cuzco*

El monasterio de Santa Clara del Cuzco conserva en su archivo un contrato para la ejecución de trabajos de pintura mural, que data del año 1646. Los estudiosos Mesa-Gisbert, en su obra sobre la pintura cuzqueña, demuestran que el contrato se refiere a las bóvedas de la nave de la iglesia. Estas no han conservado vestigios de esa obra pictórica debido a que fueron reconstruidas a raíz del sismo de 1650, que conmocionó al Cuzco colonial. Se conserva sin embargo, la pintura del presbiterio ejecutada probablemente en la misma época que las desaparecidas. Pese a la desacertada restauración de la que fue objeto, en la década de los cincuenta, se puede apreciar la decoración con tarjas y flores, además de escudos en los netos de la bóveda baída acasetonada.

Por su similitud estilística, las bóvedas del locutorio del convento de Santo Domingo del Cuzco parecen ser de esa etapa, anterior al sismo de mediados del siglo XVII. Esta posibilidad se refuerza con la existencia de una gran puerta de estilo mudéjar, en el acceso principal al locutorio, que al parecer no fue afectado por ese terremoto.

Las bóvedas de crucería tienen programas pictóricos dispuestos en cada una de sus cuatro caras, relacionados con los símbolos de la pasión. Dos figuras femeninas de torsos desnudos que se transforman en follaje de la cintura para abajo, se sitúan cerca del pinjante central y debajo de ellas una cartela con hojas de acanto encierra símbolos de la pasión, sosteniendo velos blancos en los cuales se muestran frutas.

En las pechinas se aprecian medallones en relieve, formando una bella composición alegórica, llevando al centro el tema de la diosa Vesta con un paño en la cabeza, anudado a los lados; la variación que se encuentra en este caso con respecto a otras representaciones es que lleva un gran tocado de coloridas plumas de avestruz. En la parte inferior, que coincide con el ángulo de la pechina, cuelga un racimo de plátanos y uvas. Con algunas variantes, los temas se repiten en las dos bóvedas que cubren este ambiente, notándose la representación de otras frutas como las granadas, chirimoyas y papayas.

Este importante testimonio de la pintura mural que todavía conserva los resabios del Manierismo evidencia también el cambio que se empieza a producir por influencia del estilo Barroco.

En lo referente a la arquitectura civil cuzqueña, es bastante conocido el ejemplo de la casa de la escritora del siglo pasado Clorinda Matto de Turner, que en el siglo XVII perteneció a don Fernando de Vera y Zúñiga. Las pinturas murales de diversas épocas, que se descubrieron durante su restauración, son tema de análisis en otros capítulos de esta obra, interesando destacar en esta parte lo referente a la expresión inicial, propia de la época en que se edificó el inmueble.

El propietario inicial era el sobrino del noveno Obispo del Cuzco, Fray Bernardo de Torres. Vino de España en 1630 integrando la comitiva que acompañó al prelado y se afincó en la ciudad. Como era usual en la época, hizo pintar su escudo nobiliario en el hastial del salón principal de la casa, con las características que analizaremos más adelante, al ocuparnos de los temas heráldicos.

---

### BOVEDA DE LOCUTORIO

Siglo XVII

Temple seco sobre mortero de cal  
adherido a ladrillo.

Convento de Santo Domingo, Cuzco.  
Decoración de figuras femeninas, roleos y  
follajería, de expresión manierista.

---





---

ALEGORIA FIGURATIVA RENACENTISTA

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Casa del Inca Garcilaso de la Vega, Cuzco.

Fragmento conservado en la jamba de una ventana.

---

---

TEMA ZOOMORFO EN FRISO INCLINADO  
(caja de escalera)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa Antonio de Zea, donada al monasterio de  
Santa Teresa, Cuzco.

---



En ese mismo salón se conserva la ornamentación complementaria, consistente en un friso de color negro sobre el fondo blanco de los muros. Lleva cartelas con monogramas religiosos flanqueados por ángeles arrodillados y en los bordes se observan secuencias de cadenas y palmetas. La ornamentación rodea también las jambas de las puertas que se abren hacia la galería y al balcón de la fachada. Los zócalos, pintados también en color negro, tienen un ajedrezado que produce la sensación de cubos salientes.

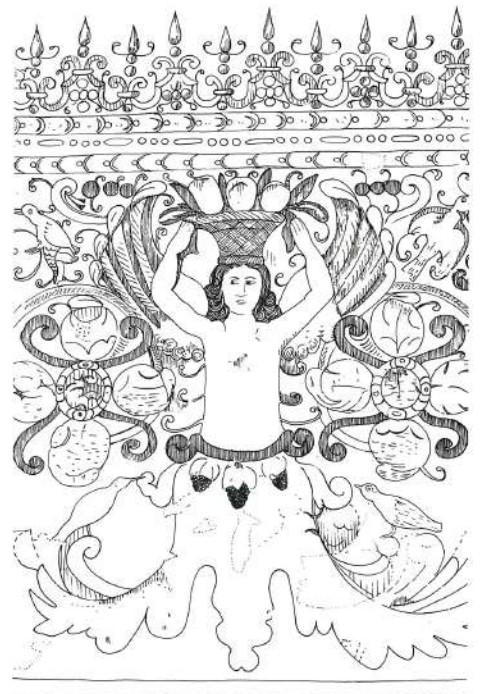
En otras habitaciones del segundo nivel de la casa la cubierta de par y nudillo está ornamentada con pintura azul y negra sobre fondo blanco. Tarjas con monogramas de Cristo y María ocupan los harneruelos y los faldones llevan temas florales.

Otro ejemplo destacado y poco conocido, debido a que se trata de un hallazgo reciente, es el de la pintura mural de la casa del monasterio de Carmelitas Descalzas, ubicado en la calle Garcilaso, en el Cuzco. En el zaguán un friso monocromo en color negro repite el tema de bordes encadenados y de palmetas. Encierra una sucesión de cartelas con monogramas de Cristo y María, con cornucopias y frutillas a los lados. Debajo de cada cartela figuran dos vizcachas y en los roleos vegetales se encuentran aves pequeñas.

En el segundo nivel de la casa, uno de los ambientes conserva un friso en tonos azules y negros sobre fondo blanco. En torno a un monograma que ocupa una cartela central se suceden jarrones, aves, roleos florales y torsos humanos que salen del follaje. Nuevamente se ve el tema de los zócalos que llevan en la parte superior una cenefa de palmetas. El ajedrezado que muestran tiene un interesante efecto geométrico en base a cubos con lados de colores negro, azul y blanco.

En un friso inclinado de la escalinata de acceso al segundo nivel de la casa, y en una de las habitaciones, se han conservado representaciones de monos con colas enrolladas y rostros humanizados, en torno a tarjas con monogramas.

Estos temas zoomorfos enraizados con las concepciones andinas prehispánicas, que aparecen en pinturas de la primera mitad del siglo XVII,



---

SIRENA QUE TAÑE INSTRUMENTO MUSICAL, BROTANDO DE ROLEOS DE FOLLAJERIA

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla del cementerio de Urcos, Quispicanchi, Cuzco.

Dibujo de la pintura.

---

DIBUJO DE DETALLE DE SIRENAS CON TOCADO DE PLUMAS (zócalo del presbiterio)

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.

---

CANEFORA ENTRE AVES, FRUTAS Y FOLLAJE (zócalo de la nave)

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.

---

demuestran la pervivencia de su simbolismo y la aceptación generalizada de su representación.

## Temas de la Cultura Occidental

### Mitología y Alegorías

En el mundo clásico de Grecia y Roma el culto a un complejo universo de dioses y divinidades dio origen a una copiosa ornamentación simbólica de carácter ritual, vinculada con los sacrificios y ofrendas que se hacían a esas deidades. Se generalizó el uso de cestas, ánforas, flores y follaje, guirnaldas, máscaras, aves y muchos otros elementos que servían para la decoración escultórica.

En el período del Renacimiento el interés por el pasado clásico permite redescubrir esos motivos y ponerlos nuevamente en vigencia. Surgió así el género decorativo denominado "grutesco".

La tradición renacentista y manierista transfirió a la pintura mural su contenido de representaciones simbólicas y en especial los motivos grutescos, que habían sido incorporados y trasladados a la iconografía cristiana. De esta manera las ideas mitológicas y fantásticas que conjugan lo humano con lo vegetal o animal, representaciones simbólicas de monstruos, mascarones o sirenas, que en su origen eran ofrendas paganas, pasan a ser parte del repertorio decorativo de este género artístico. No deja de sorprender que pese a las advertencias del Concilio de Trento, para que no se permitiera en los templos católicos representaciones pictóricas opuestas a la tradición eclesiástica, limitando las interpretaciones libres e imaginativas de temas simbólicos que sólo debían ser representados siguiendo las normas religiosas, en la región andina la iglesia fuera tolerante y permitiera la utilización de los grutescos con propósitos didácticos.

---

LEYENDA EN EL ALMIZATE

Siglo XVII

Temple seco sobre mortero de barro y paja adherido a estructura de madera y juncos.

Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.

Escena de ángeles tenantes sosteniendo una cartela y tocando trompetas.

---







---

ANGEL TOCANDO TROMPETA  
(techo del baptisterio)

Siglo XVII

Temple seco sobre cubierta de madera, juncos y  
mortero de barro con fibras vegetales.  
Iglesia de Sangarara, Acomayo, Cuzco.

---



El repertorio grotesco se transmitió a América a través de la obra de los grabadores flamencos del siglo XVI y su influencia es notoria en la escultura decorativa asociada a la arquitectura colonial, en la pintura mural es mayor la libertad y la gama de elementos utilizados.

Entre las representaciones pictóricas más frecuentes en las alegorías figurativas, está el mito de la sirena que se remonta a formas mitológicas de Mesopotamia, Grecia y el período paleocristiano. La mujer pez concebida como un demonio celeste en la antigüedad, es aceptada por la iglesia cristiana como símbolo de las tentaciones y los placeres. Se la utilizó en las decoraciones religiosas con fines didácticos, para enseñar que los hombres racionales no deben seguir sus bajos instintos.

Teresa Gisbert sostiene que durante el período colonial, la sirena se popularizó en la zona del Lago Titicaca, debido a que se la identificó con las mujeres peces de los mitos prehispánicos³.

Las variadas fuentes que llegaron a América, en grabados y libros, las representan de diversas formas, con colas de sierpe, con colas terminadas en plantas estilizadas o con colas inorgánicas que figuran como listones y roleos.

Otra representación generalizada es la combinación del hombre-follaje con muchas variantes, como los torsos humanos terminados en hojas o follaje o las que muestran rostros humanos dentro de motivos vegetales y los mascarones con cabezas humanas de cuyas bocas salen hojas y tallos vegetales.

Las mujeres con cestos llenos de frutas sobre la cabeza, muy frecuentes en la pintura mural, son en realidad vírgenes paganas denominadas canéforas, que se identificaron con la tradición indígena. Aparte de los temas grotescos existen otros del repertorio cristiano como las alusiones zoomorfas que muestran la fauna americana. Los monos que en la tradición andina se reverencian porque sustentan los edificios y garantizan sus cimientos, tienen en la simbología cristiana el significado de fuerzas inferiores o actividades inconscientes, placer y lujuria. A los pájaros por lo general se les reproduce

---

ANGELES MUSICOS  
(nicho en capilla lateral)

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.

---



dentro de hojas de vid en alusión al evangelio de San Juan. Cuando están en vuelo significan purificación y representan la redención del mundo por Cristo.

El león africano es un motivo que simboliza a Cristo triunfando sobre la muerte, pero también las herejías y blasfemias se representan por cabezas de leones de las que salen tallos vegetales.

Los ángeles, seres espirituales que sirven de intermediarios y mensajeros divinos entre Dios y los hombres, son una concepción derivada de las religiones orientales y griegas. La escuela pictórica sevillana desarrolló el tema, sobre todo en la obra del pintor Zurbarán, pero en la región andina se plasmó en forma singular, dándoseles atributos militares, creando seres angélicos con atuendos, armas y gestos a la moda militar del siglo XVII.

Las jerarquías angélicas, según la teología cristiana, se dividen en tres categorías. La primera constituida por los serafines, querubines y tronos, la segunda por los dominios, virtudes y poderes y la tercera por principados, arcángeles y ángeles.

Los serafines están en lo más alto, junto al trono de Dios. Los querubines simbolizan la sabiduría y, los tronos, la justicia divina, por lo que se los representa con bastón de mando. La segunda jerarquía gobierna los astros y los elementos de la tierra y la tercera es símbolo de la voluntad divina.

Hay ángeles que derivan de los amorcillos o cupidos de la tradición griega, que los latinos denominaron *putti*. En la iconografía cristiana aparecen representados como tronos, que son las figuras más sencillas de ángeles que se muestran como simples cabezas de niño en forma de círculo. Cuando estas cabezas llevan un par de alas se les denomina querubines.

A los arcángeles se les identifica como guardianes del trono divino y se encargan de las relaciones entre Dios y los hombres. Estos son:

Rafael que significa medicina de Dios, lleva un pez en la mano porque rescató a Tobías del vientre de un pez. Uriel representa la venganza de Dios y lleva una espada en la mano, arrojó a Adán y Eva del paraíso. San Gabriel, ángel de la paz y la pureza, sostiene una vara con una flor de lis y viste túnica larga hasta los tobillos. Jeudiel significa amor de Dios, lleva en la mano la ciudad de Dios y otras veces un espejo. Sealtiel es un ayudante de Dios que premia o castiga según sea necesario, lleva en la mano un espejo o un látigo. Baraquiel representa la muerte al servicio de Dios y Miguel el arcángel que viste como soldado coraza y peto, lleva un estandarte con el lema "Quien como Dios" y la espada con la que derrotó a Luzbel.

#### CALCO DE LA CARA INTERIOR DEL ARCO TRIUNFAL

Siglo XVIII

Temple seco sobre mortero de cal adherido al ladrillo.

Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco. Se muestran ángeles músicos con el Sol y la Luna a los extremos.

#### MURALES (ábside ochavado)

Siglo XVI

Temple seco sobre muros de adobe. Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.



Existe además un simbolismo para el Ángel de la Guarda, siempre vestido de brocados y pedrerías, que va acompañado de un niño. A los ángeles que portan un incensario se les denomina turiferarios y si llevan una vela de cera, se les denomina ceriferarios. Si portan los símbolos de la pasión se les llama pasionarios.

Los símbolos y representaciones mencionados se difundieron ampliamente en la pintura mural europeizante que se hizo en la etapa inicial. Se arraigó también en el período barroco mestizo, que reactualizó los antiguos sistemas de representación.

## *La Arquitectura Integrada*

El arte mural que se produjo en la región del Cuzco y sus áreas de influencia trascendió su objetivo inicial de servir como vehículo de expresión, para contribuir en la transmisión de la doctrina cristiana. Al recibir el aporte de las corrientes pictóricas que florecieron en el Cuzco y la directa contribución de

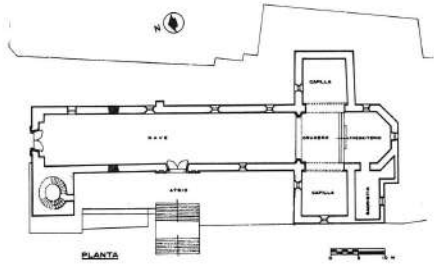
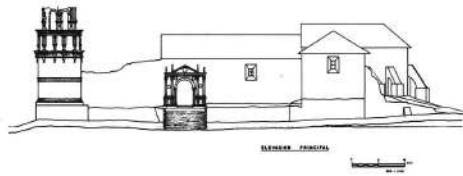


---

PINTURAS MURALES DE DOS EPOCAS  
(ventana del presbiterio)

Siglos XVI y XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.

---



#### FACHADA LATERAL

Siglo XVI  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Estado en que se encontraba antes de su restauración, concluida en 1983.

#### PLANO DE PLANTA

Siglo XVI  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Presenta esquema de cruz latina y las proporciones alargadas propias de los templos de este siglo.

artistas que pusieron en sus obras lo más excelso de su espíritu, dejó de ser instrumento al servicio del dogma para elevarse a una categoría del más alto nivel estético.

Por otra parte la influencia de grabados, libros ilustrados, mapas y tratados de pintura y arquitectura, contribuyen a configurar en la pintura en general, y en el arte mural de forma más específica, una marcada influencia del Renacimiento europeo y del Manierismo que le sucede. De allí derivan los fondos en perspectiva con temas arquitectónicos, las vestimentas, las fisonomías de los personajes y muchos detalles más con los cuales los artistas acercan su obra al mundo occidental.

Bernardo Bitti, a quien con justicia se atribuye la influencia más decisiva en la pintura virreinal peruana, transfirió el gusto por las vírgenes estilizadas que recuerdan las *madonnas* italianas, de sus santos y santas de una belleza inspirada en el culto por la figura humana, que caracterizó al Renacimiento y la preferencia por ángeles músicos que complementan las composiciones. Sus seguidores, artistas religiosos y laicos, criollos y mestizos, desarrollaron un arte en el que también están presentes las huellas de Alesio y Medoro, que perduraron hasta bien avanzado el siglo XVIII.

En gran medida el florecimiento de este arte pictórico, que muestra una calidad artística sin precedentes, se explica por las especiales circunstancias que determinaron la presencia de artistas murales como Diego Cusi Guaman, que fue colaborador del jesuita Bernardo Bitti y admirador de Mateo Pérez de Alesio, otro italiano afincado en la capital del virreinato, al que imita la forma de firmar sus obras, estampando su nombre en una cinta sujeta al pico de un papagayo. A su vez, Pérez de Alesio copió la idea del pintor Alberto Durero. Luis de Riaño, pintor limeño que fue discípulo del maestro italiano Angelino Medoro, une a su genio artístico el erudito conocimiento del párroco Pérez de Bocanegra, para crear ese maravilloso conjunto mural de Andahuaylillas.

En el desarrollo inicial y en el de las etapas sucesivas del arte pictórico, tuvieron decisiva importancia, como se ha dicho antes, las estampas grabadas que durante los siglos XVII y XVIII constituyeron el mejor vehículo de transmisión de imágenes religiosas. Para tener una idea de la magnitud de la difusión de esos impresos basta recordar que las composiciones devotas del prestigioso pintor del siglo XVII, Pedro Pablo Rubens, se reprodujeron y grabaron por millares, para difundirse en todo el mundo católico, como expresión de la fe del período Barroco, en constante lucha contra la amenaza protestante.

Junto con las colecciones de estampas, libros miniados, mapas y todo tipo de ilustraciones realizadas por casas impresoras de Flandes, Italia y España, llegaron textos con grabados que ilustraban sobre el arte de la arquitectura clásica. Los tratados sirvieron para inspirar y orientar gran número de soluciones arquitectónicas que se materializaron en América. Se hicieron techos artesonados, escalinatas, portadas y composiciones decorativas copiando las láminas del tratado de Sebastián Serlio⁴. Muchas de sus ilustraciones fueron tomadas además como fuentes de inspiración para los elementos decorativos de las portadas, sirviendo de orientación a los artífices, en su afán por no equivocarse el lenguaje clásico. Otros tratadistas como Vitruvio, Alberti y Vignola eran conocidos por los arquitectos y ensambladores, como lo señalan numerosos testimonios de la arquitectura y el arte hispanoamericanos.

En la pintura mural el espíritu renacentista se plasmó desde un primer momento, trasladando a las superficies pictóricas conceptos de profundidad y perspectiva.

La iglesia de la Asunción de Juli conserva las pinturas murales más antiguas de la zona, en ellas se pueden ver aplicados los modelos renacentistas. En lo tocante a la composición del espacio, la pintura mural ornamenta el muro ochavado del presbiterio, acompañando su forma y dándole realce con dos grandes columnas corintias de erudita ejecución. A los costados la pintura ordena el espacio de los muros en rectángulos de diferentes tamaños, que se utilizan para los temas bíblicos.

A un costado, la puerta de acceso a la sacristía rematada por un arco, se enriquece con una banda, una leyenda en torno a las jambas y el arco y por dos medias pilastras de decoración floral, que la encuadran.

Al lado izquierdo, la escena de la muerte de María que yace en su lecho rodeada de mujeres adquiere profundidad con el tratamiento del piso pintado en perspectiva y con los elementos de la superficie muy elaborados. La pared de la habitación representada sigue ese tratamiento y muestra el aparejo de piedra pintado hilada por hilada y una puerta con jambas y cornisa de tratamiento clásico.

Cerca de la ciudad del Cuzco, el baptisterio de la iglesia de Urcos, atribuido al pintor Diego Cusi Guaman, pintado en los primeros años del siglo XVII, también tiene un tratamiento arquitectónico. Los faldones y el harnero de la cubierta de ese pequeño espacio han sido compuestos con columnas corintias, que llevan pintado el tercio medio de color rojo y el fuste de verde. Las columnas de los faldones inclinados están dispuestas de manera que parecen sostener el almizate plano, decorado con cartonería formando orlas recortadas sobre el fondo blanco.

Esa forma decorativa, inspirada en los grabados flamencos de Ortelius y de Vries, es muy similar a la que probablemente el mismo Cusi Guaman empleó en los frisos de la iglesia de Chinchero.

En la referida localidad de Urcos, muy cerca de la iglesia se levanta la pequeña capilla del cementerio, que conserva una cubierta interior de calidad similar, que debe haber sido ejecutada contemporáneamente. En este caso los faldones inclinados tienen vigas simuladas que parecen sostener un artesonado pintado en el almizate, constituido por casetones ficticios de forma cuadrada, que llevan un pinjante esférico al centro de cada recuadro.

Los dos ejemplos citados muestran que el autor fue persona erudita, conocedora de textos y láminas grabadas con modelos de la arquitectura clásica que le sirvieron de inspiración. Además pone en evidencia su gran capacidad para adaptar con éxito planteamientos concebidos para techos planos.

Las portadas pintadas son elementos ornamentales de singular efecto espacial, cuando se las representan simuladas en los muros. La más destacada es la llamada portada de las cinco lenguas, existente en el acceso al baptisterio de la iglesia de Andahuaylillas. Se denomina así porque la frase para impartir el bautismo está escrita en latín, castellano, quechua, aimara y puquina en la tarja superior, en el entablamento y alrededor del arco.

---

#### DETALLE DEL BAUTISMO

(baptisterio)

Diego Cusi Guaman, inicio del siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Urcos, Quispicanchi, Cuzco.

Firma del maestro indígena escrita en una cinta  
sujetada por un loro.

---

---

#### BAUTISMO

(baptisterio)

Diego Cusi Guaman, inicio del siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Urcos, Quispicanchi, Cuzco.

---

---

#### PLANTA Y SECCION TRANSVERSAL DEL BAPTISTERIO

Inicio del siglo XVII

Edificación de adobe.

Iglesia de Urcos, Quispicanchi, Cuzco.

---

---

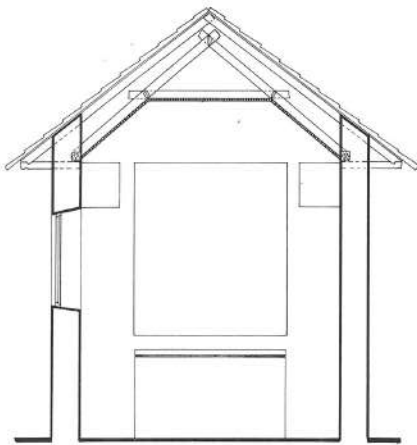
#### FALDON DE CUBIERTA Y FRISO SUPERIOR (baptisterio)

Inicio del siglo XVII

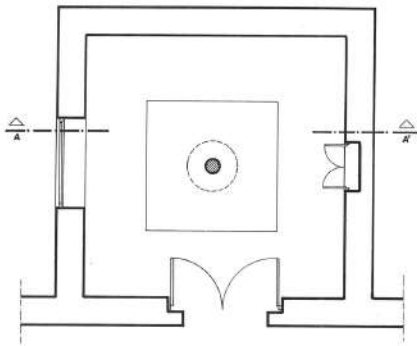
Temple seco sobre cubierta de madera, juncos y  
mortero de barro.

Iglesia de Urcos, Quispicanchi, Cuzco.  
Decoración renacentista.

---



CORTE A-A'



ESCALA GRAFICA





RETABLO RENACENTISTA  
(capilla lateral)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
Se observa el donante indígena. Restaurado en 1993.

Acompañando la forma de un sencillo vano rectangular rematado por arco de medio punto, se ha pintado una elegante composición de arquitectura clásica, formando las jambas y una rosca del mismo ancho. A ambos lados dos pilastras enmarcan todo el conjunto, que tiene en la parte superior un entablamento sostenido por modillones que se apoyan en los pilares. Como remate superior figura, en la parte central, una tarja de forma elíptica ricamente guarnecida, flanqueada por dos ángeles ceriferarios. En las pechinas del arco se ubican querubines entre roleos vegetales y sobre la tarja superior otro querubín, que lleva encima un ánfora con cinco plumas de avestruz.

A los extremos y sobre la portada, se han pintado dos delicadas ánforas con tapas puntiagudas a manera de pináculos, elementos decorativos que, al igual que los cartones pintados a los costados de las pilastras, no son arquitectónicos sino componentes de los retablos.

En la nave de la iglesia de Andahuaylillas existen otras dos portadas similares algo más sencillas, que enmarcan los accesos al coro alto y la sacristía.

PORTADA PENTALINGÜE DE ACCESO  
AL BAPTISTERIO

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.  
Oración del bautismo escrita en latín, castellano,  
quechua, aimara y puquina. Restaurada en 1979.





E GOTE  
BAPTIZOIN  
NOMINE PA  
TRIS & FILII  
& SPIRITVS  
SANCTI  
AMEN

DE BAPTIZO IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI AMEN

IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI AMEN

IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI AMEN

IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI AMEN



BAPTISTERIO DESPUES DE LA RESTAURACION

Siglo XVII

Templo seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.

Se observan los apóstoles y el friso renacentista de la parte alta, luego de retirarles la pintura que los cubría.

La decoración mural asume en algunos casos representaciones de elementos complejos, como los retablos pintados en muros. El más antiguo es el de la iglesia de Oropesa, que responde a una estructura renacentista. Tiene dos cuerpos y tres calles en torno a un espacio central excavado en el muro para colocar la imagen.

El retablo está rematado en su parte superior por un tímpano que encierra la figura del Padre Eterno, sobre el cual dos ángeles desnudos se apoyan sobre los lados inclinados, siguiendo la composición popularizada por Miguel Ángel. En el cuerpo superior están pintados a los costados San Francisco y Santo Domingo, con la escena de la visita de Isabel a su prima la Virgen María.



CALCO DEL RETABLO DE SANTIAGO  
APOSTOL

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
Restaurado en 1993.

En la parte inferior se representa a Santa Catalina y María Magdalena. Destacan en ambos extremos los pináculos que rematan la parte superior del retablo, en forma de recipientes con flores.

En esa composición es importante la presencia de un personaje indígena, ubicado al lado izquierdo del retablo, arrodillado y con las manos juntas en actitud de oración. Esa representación es similar a la de los donantes que aparecen en algunos lienzos de la pintura cuzqueña.

En fecha reciente, un laborioso trabajo de restauración del baptisterio de la iglesia ha permitido el retiro de la capa de pintura de color celeste, que ocultaba un extraordinario conjunto de apóstoles. Interesa la composición simulando una sucesión de nichos en los muros, en torno a los que se han pintado pilastras con adornos florales, veneras cóncavas y molduras en perspectiva, que en conjunto producen un gran efecto escenográfico. Esta composición que también se ve en el presbiterio de la iglesia de Chinchero, recuerda las pinturas al fresco en tonos grises, denominadas *grisalles*, ejecutadas en Italia en el siglo XVI por Guido Reni, introductor de ese tipo de representación en nichos simulados.

La nave de la iglesia de Oropesa tiene varios retablos de especial interés. Al lado de la epístola existe un pequeño altar renacentista pintado, que se distribuye en torno a un nicho rematado por una venera policromada. Tiene dos cuerpos y tres calles separadas por columnas de orden corintio y un recuadro superior que remata el conjunto, donde figura la imagen ecuestre del apóstol Santiago.

En la misma nave existen otros dos retablos más tardíos, de fines del siglo XVII, edificados con estuco revestido de pan de oro. Ambos tienen un solo nicho y columnas corintias a los lados. Sobre el entablamento llevan remates triangulares de lados curvos, que en uno de los casos se completa con la figura en relieve del Padre Eterno y ángeles con cestas de frutas, también en relieve.

Interesa destacar que en torno a cada uno de estos retablos se ha plasmado, en pintura mural, un gran dosel que termina en punta, llevando encima un querubín coronado con plumas. En la parte media del triángulo formado por los cortinajes simulados se muestran dos ángeles en vuelo, que sujetan los paños que descenden con amplios pliegues por los costados del altar en relieve.

Esta pintura es agregada y corresponde por sus características al Barroco mestizo del siglo XVIII, siguiendo la inspiración de los decorados suntuosos que se hacían en los “monumentos” (arte efímero), que se instalaban



BAPTISTERIO ANTES DE LA  
RESTAURACION

Siglo XVII

Pintura mural sobre adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
La pintura mural fue cubierta con pintura celeste al  
inicio del presente siglo.

para las fiestas más importantes, como la Semana Santa. Estas representaciones simulando doseles en torno a retablos reales, constituyen las expresiones más elaboradas del barroco tardío.

El templo de Paucarcolla en el Collao, cuya edificación datada del siglo XVI se conservó hasta hace pocos años, tenía un retablo Barroco de dos cuerpos que también poseía un dosel simulado, que lo enmarcaba mediante grandes cortinajes, que aparecían colgando con pliegues, sujetos a los lados por ángeles semiescondidos detrás de los paños.

En el baptisterio de la iglesia de Sangarara, a cierta distancia de la ciudad del Cuzco, se puede ver el ejemplo más llamativo de pintura mural que simula elementos arquitectónicos.

En este caso el empleo de la perspectiva para dar un notorio relieve a los pedestales pintados, que toman parte del zócalo y la cenefa, crea un efecto ilusorio que se acentúa con el tratamiento de la cubierta. Está hecha de cañas y barro con una curvatura poco pronunciada y tiene trompas, solución que se adopta para apoyar las cúpulas en recintos de forma cuadrada.

En uno de los muros, donde está la escena principal que representa el bautismo de Cristo, se ha pintado un marco que simula ser de madera y encima un remate curvo, también tratado como un marco, que encierra la figura del Padre Eterno. Ese remate está pintado en la cubierta abovedada, produciendo un efecto de profundidad ilimitada, al aparentar la continuación del cielo lleno de nubes.

Durante el período barroco mestizo es más frecuente la representación de retablos pintados, muchos de ellos ejecutados con gran creatividad e imaginación. Destaca el de la iglesia de Pitumarca, existente en el baptisterio, que es de grandes proporciones. Tiene en la parte central una escena muy propia

del período al cual pertenece, tratada con ingenuidad e identificada con el mundo andino. Es una escena del bautismo de Cristo que muestra peces y patos en el estanque en donde se realiza la ceremonia, al fondo se ven balsas de totora similares a las que se usan en el Lago Titicaca y un cazador con dos perros y como espectadores, mirando, una mujer y un ángel con características indígenas.

En las calles laterales de este retablo figurado, que es de un solo cuerpo, están pintadas las imágenes de San Pedro y San Pablo sobre peanas, teniendo a los lados cartonería de estilo rococó. Los fustes de las columnas se ornamentan con rosas y toda la estructura representada se muestra armoniosa y delicada, pese a su ingenua ejecución.



DETALLE DE SAN LUCAS EVANGELISTA Y ZOCALO EN PERSPECTIVA (baptisterio)

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

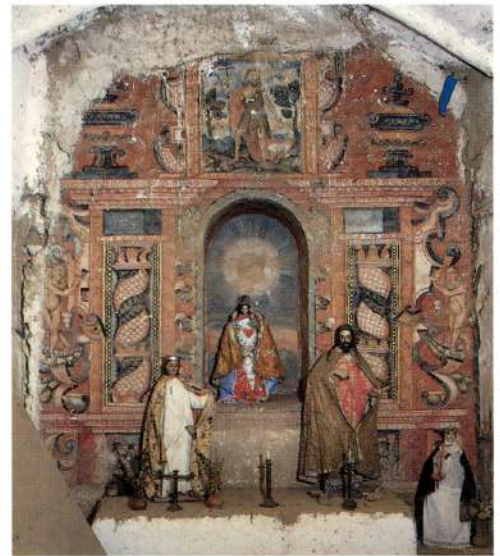
Iglesia de Sangarara, Acomayo, Cuzco.

**RETABLO DEL SIGLO XVII**  
 Con dosel pintado en el siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
 La pintura mural imita paños con pliegues.

**MURAL CON ORDENES ARQUITECTONICOS**  
 (baptisterio)  
 Siglo XIX  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Pitumarca, Canchis, Cuzco.

**RETABLO PINTADO**  
 (capilla lateral)  
 Siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Pitumarca, Canchis, Cuzco.  
 Columnas salomónicas en torno al nicho central.

**RETABLO DE VIVOS COLORES Y  
 EXPRESION POPULAR**  
 Siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.





---

CONTINUIDAD E INTEGRACION  
ESPACIAL ENTRE EL ARTESONADO Y  
LA PINTURA MURAL

Siglo XVII  
Temple seco sobre superficie de madera  
y muro de adobe.  
Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.

---



En la misma iglesia existe otro retablo pintado en torno a un nicho consagrado a San Juan Bautista. Destacan las gruesas y llamativas columnas salomónicas con escamas y gracioso colorido, dos ángeles desnudos sujetan las cartelas pintadas encima de chirimoyas y otras frutas de valles cálidos.

Otro altar pintado en la iglesia de Catca también encuadra la escena del bautismo de Cristo, mutilada en parte para abrir una ventana, precisamente en la calle central del retablo.

Más tardío es el multicolor retablo de la nave de la iglesia de Cay-Cay, pintado en torno a un nicho, con dos pares de columnas sobre basamentos cuadrados sin ninguna otra referencia de apoyo, por lo que parece flotar en el muro. Los fustes adyacentes al nicho son de tono rojo y los externos azules, tan llamativos como el sol pintado sobre el arco que une las columnas.

Un detalle que muestra perfecta integración del espacio arquitectónico real con el espacio virtual que crea la pintura mural, se aprecia en el friso de la iglesia de Huaró. Lleva una sucesión de torsos de personajes con fisonomía y atuendos moriscos, delante de columnas pareadas, que se ubican debajo de los tirantes dobles de la estructura del techo. El tratamiento artístico de las columnas y los personajes tocados con turbantes y cestas de frutas está resuelto con gran calidad, la superficie pintada cubre las ménsulas de apoyo de los tirantes y se logra una total integración entre el aparente soporte constituido por las columnas y la estructura real del techo.

Estos ejemplos observados en el amplio repertorio del arte mural de la región sur andina reafirman la proximidad de los artistas que los ejecutaron con las edificaciones y ambientes arquitectónicos que sirvieron de marco a las pinturas, enriqueciendo sus espacios.

---

MAGNIFICA INTEGRACION DE PINTURA  
MURAL Y EDIFICIO  
(coro alto)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco.

Columnas pintadas "sosteniendo" las ménsulas de la estructura del techo de la iglesia.

---

## *La Heráldica*

Los blasones y escudos de armas tuvieron especial importancia durante la época colonial, debido a que la identificación de linajes y abuelos se reflejaba en esos emblemas, tan caros en una sociedad estratificada como la

peninsular, la misma que se trasladó a América. La tradición incaica también cultivó el uso de emblemas característicos de cada dinastía y linaje. La nobleza aborígen recibió a su vez escudos de armas de los españoles, que con el transcurso del tiempo derivaron en símbolos que entroncan ambas tradiciones.

Proviene del período inca algunas alegorías que se encuentran en los emblemas del período colonial, como la representación del arco iris, las serpientes, los pumas, el Sol y la Luna. Cronistas de la conquista, como Antonio de Herrera y el sacerdote Martín de Murúa, se ocuparon de esos símbolos al reproducir retratos de los soberanos Incas. El cronista Felipe Guaman Poma de Ayala también proporciona en su obra ilustrada interpretaciones de las “Armas Reales del Reino de las Indias de los Reyes Ingas”, con escudos que contienen representaciones simbólicas de los astros y el ídolo de Huanacauri sobre la cumbre del cerro Pacarectambo.

En otro escudo Guaman Poma representa un ave, el corequenque, un jaguar, la borla imperial o *mascapaycha* y dos serpientes siguiendo la distribución de la heráldica occidental.

Se ha señalado que la iconografía colonial se ocupa con frecuencia de la representación de las dinastías de los incas y sobre todo de su descendencia, que se retrata en la pintura cuzqueña con sus armas y atuendos. En lienzos del siglo XVII es frecuente encontrar los emblemas de la gentilidad cuzqueña con blasones locales. Cabe destacar la pintura sobre lienzo de la iglesia de la Compañía de Jesús en el Cuzco, con el tema del matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta, la hija de Sayri Túpac, que luce armas y blasones de especial interés.

No debe sorprender esta forma de identificación de linajes, en un período en que la heráldica está presente en numerosas portadas blasonadas de las casas cuzqueñas, donde los escudos se han labrado en relieve encima de los dinteles de piedra. Período en el que también es abundante la representación de escudos de armas en los retratos de obispos y autoridades.

En la arquitectura civil cuzqueña era usual incorporar emblemas heráldicos que identificaban y daban prestigio a los propietarios de esas residencias. Aparte de los escudos labrados en piedra o los que se completaban pintando una base



BLASON DE LOS PREDICADORES  
DOMINICOS CON FRISO DE  
GRUTESCOS EN NEGRO  
(coro alto)

Siglo XVI (?)  
Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.  
Restaurado en 1977.





ESCUDO DE ARMAS DEL OBISPO  
MANUEL DE MOLLINEDO Y ANGULO  
(arco de acceso)

Segunda mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.  
Prueba que bajo el auspicio del Obispo  
se hicieron obras en esa iglesia.

esculpida en las fachadas de las casas, existía en forma generalizada el gusto por los blasones pintados en los muros de los salones principales.

El mejor ejemplo se descubrió a fines de la década de los años setenta cuando se efectuaba la restauración de la casa que en el siglo XVII perteneció a don Fernando de Vera y Zúñiga, sobrino del Obispo Mollinedo y Angulo. En la segunda planta, en el salón principal, el hastial muestra el escudo nobiliario, representado con cuatro cuarteles y un escudete central. Lleva una corona condal y encima el águila de San Juan con las alas desplegadas. Ha sido ejecutado utilizando colores rojo, verde, azul y negro. De la misma época debe ser el escudo parcialmente destruido que existe en el zaguán de ingreso a la casa, también decorado con frisos del siglo XVII.

Mucho más tardíos resultan los escudos y árboles genealógicos que se pintaron en las casas cuzqueñas, ornamentando las paredes de las cajas de escaleras, a las cuales hace referencia en 1847 el viajero francés Paul Marcoy ⁸.





El blasón de la orden de Predicadores Dominicos, existente en el friso con grutescos del coro alto de la iglesia de San Jerónimo, es el más antiguo que se conoce. Tiene una cruz de flor de lis y un jironado simple de ocho piezas en blanco y negro, como el friso renacentista que lo contiene. Debe datar de la etapa en que se efectuaron las reducciones de los indios a poblaciones recién creadas, dispuestas por las Ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo (1569-1581).

La de Oropesa pertenece al grupo de iglesias parroquiales construidas para las reducciones de indios, que en la galería de la fachada situada sobre la portada renacentista tiene dos escudos reales de las casas gobernantes de Castilla y León, flanqueados por las figuras de los apóstoles. En el interior de la iglesia, en el arco que está encima de la puerta de acceso, se ha pintado posteriormente un escudo del Obispo Mollinedo y Angulo, en el siglo XVIII, para conmemorar las obras de ornato que mandó hacer en la iglesia.

El blasón de Mollinedo es uno de los más representados, fue ejecutado por el pintor Diego Quispe Tito en el retrato de cuerpo entero sobre lienzo que le hizo para la iglesia de San Sebastián y figura también en los dos cuadros sobre tela que pintó Basilio Santa Cruz para la Catedral del Cuzco, por encargo del prelado.

Corresponde al mecenazgo de Mollinedo la construcción de la capilla de Jesús Nazareno, dentro del atrio de la iglesia de Oropesa, ornamentada en 1685 tal como se lee en una inscripción. En el piñón sobre el coro alto se ha plasmado, entre abundante decoración de adamsados y follaje, un escudo heráldico.

Entre las representaciones vinculadas a las órdenes religiosas destaca el blasón franciscano del hastial del muro de pies de la capilla del Calvario, en el cementerio de Urcos. Una cartela con aves posadas en las volutas enrolladas encuadra el espacio del escudo. A los lados figuran dos sirenas que tañen instrumentos de cuerda.



#### ESCUDO DE ARMAS

Atribuido a Tadeo Escalante, fines del siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.



#### CALCO DE ESCUDO DE ARMAS

Atribuido a Tadeo Escalante, fines del siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.

---

Págs. 92-93. PINTURA MURAL  
(sala capitular)

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe y arcos de piedra  
revestidos con mortero de cal.  
Monasterio de Santa Catalina, Cuzco.  
En el muro testero están representados los árboles  
genealógicos de la congregación religiosa.

---

La similitud de la cartela con las que pintó Diego Cusi Guaman en los frisos de la iglesia de Chinchero, al inicio del siglo XVII, hacen suponer que ésta también sea obra suya.

De fecha más antigua es el presbiterio de la iglesia del Convento de Santa Clara en el Cuzco, concluida en 1622. Tiene una bóveda esférica baída con casetones, que está decorada con pintura mural, cubriendo también los netos. La decoración de tarjas y flores llena el espacio en torno a las ventanas, que están debajo de la bóveda, y a ambos lados se muestran escudos heráldicos.

A fines del siglo XVIII, Tadeo Escalante en su concepción rica y variada del arte mestizo, pinta en su tierra natal, Acomayo, uno de los raros temas profanos de la pintura mural. En la serie de los emperadores del Tawantinsuyu, en el Molino de los Incas, junto al Inca Atahuallpa, el último emperador de la dinastía, se representa un escudo de armas que conjuga elementos de época inca y símbolos de la heráldica hispana.

Al lado de las águilas bicéfalas y cañones está la torre que simboliza el castillo del escudo del Cuzco, con dos pumas encadenados que guardan su acceso y el Sol dibujado en la parte superior.

En numerosas casas de caciques indígenas descendientes de los incas existen escudos heráldicos labrados en piedra, como en el caso del blasón de Túpac Sinchi Roca en el pueblo de Maras y otro no identificado que se conserva en Urubamba, con un casco incaico y conteniendo el símbolo prehispánico de las serpientes al lado de figuras heráldicas como el águila y el león.

En la localidad de San Sebastián, cercana a la ciudad del Cuzco, se conserva en la fachada de una casa adyacente a la plaza un escudo atribuible a un cacique local, que la tradición popular identifica con el linaje del pintor del siglo XVII Diego Quispe Tito, nacido en ese lugar.



---

ESCUDO DE ARMAS Y FRISO  
RENACENTISTA  
(salón principal)

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa de Fernando de Vera y Zúñiga, conocida como  
de Clorinda Matto de Turner, Cuzco.

---



Uno de los muchos escudos de armas que existían pintados en casas antiguas del Cuzco se ha conservado gracias a que fue retirado del muro y trasladado a las dependencias del Instituto Nacional de Cultura.

---

ESCUDO DE ARMAS DE CACIQUE  
INDIGENA

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe, trasladado a un bastidor de madera.

Instituto Nacional de Cultura, Cuzco.

Fue retirado de una casa colonial cuzqueña.

---

NOTAS

1. Covarrubias, (1611) cit. por Luks (1973) pág. 97.
2. Mesa-Gisbert, (1974) pág. 62.
3. Gisbert, (1980) pág. 46.
4. Sebastián Serlio, *Tutte le Opere d'Architettura*. Francesco de Franceschi Senese, Venecia 1534, Tercero y Cuarto Libros de Arquitectura. Su difusión en América se hizo a través de la traducción castellana de Francisco Villalpando, arquitecto, editado en Toledo por Ioan de Ayala en 1563.
5. Miguel Angel Buonarroti, (1475-1564) el gran artista y arquitecto del Renacimiento, representó el día y la noche con dos figuras alegóricas esculpidas en mármol, apoyadas sobre el frontón del sepulcro de Giuliano duque de Nemours, en la capilla de los Médicis en Florencia. El tema fue tomado como modelo para numerosas ilustraciones.
6. La iglesia de Paucarcolla ubicada a pocos kilómetros de la ciudad de Puno era uno de los más antiguos ejemplos de arquitectura renacentista existente en la región. También tenía

pinturas murales del período barroco mestizo en la capilla de las Animas, representando una alegoría a la vanidad y la muerte. Lamentablemente ha sido demolida hace pocos años, para sustituirla por una iglesia moderna, financiada con una donación alemana.

7. De Rojas Silva, (1982) pág. 140.

8. Paul Marcoy, fue colaborador del viajero y Cónsul francés en Bahía, Brasil, Francis de Castelnau. Estuvo en Cuzco hacia 1847 y su última obra fue *Voyage a Travers de l'Amérique du Sud*, en la cual afirma que las familias nobles de la ciudad hacían pintar en las escaleras de sus casas blasones y árboles genealógicos. Probablemente se refería al desaparecido escudo de armas que hasta el terremoto de 1950 se conservó en la escalera de la casa de la familia Corazao, ubicada en la esquina de las calles Siete Cuartones y Santa Teresa.

En su *Historia de la Pintura Cusqueña*, tomo II, fotografía Nro. 447, Mesa-Gisbert consignan ese escudo pintado en la pared de la escalera, mostrando los entroncamientos de los Condes de Peralta con los Valdez y Bazán y otras familias.

Por su complejidad y la cantidad de campos que alteran los cánones heráldicos, parece que el desaparecido escudo era obra tardía, del siglo XIX.



AY DENOS OTROS PARA QUE PECAMOS YANO AY REMEDIO

AY DE MI QUE ARDIENDO QU'EDO AY QUE PUDE YANO PUEDO AY QUE POR SIEM



---

# *La Pintura de la Evangelización*

**L** a evangelización fue para España la justificación de su presencia en el Nuevo Mundo. No olvidemos que cuando se descubrió América, en 1492, España acababa de expulsar a los moros de su territorio, después de una lucha de siglos contra el Islam, que determinó una nueva cruzada de la cristiandad y cuyo espíritu luego fue trasladado a las nuevas tierras. La Corona española tomó las riendas de la instrucción religiosa en ultramar, oficializando su papel que fue ratificado por Roma mediante bulas y otras disposiciones similares.

Otro suceso que habría de conmocionar a la Iglesia Católica en el siglo XV es la Reforma protestante encabezada por Martín Lutero. Carlos V -el emperador en cuyos dominios no se ponía el Sol- era consciente de su papel de líder de la Cristiandad. En 1545 el Papa Paulo III convocó, en la ciudad de Trento, un Concilio General o Ecuménico, que duraría 18 años, al punto que tuvo que ser conducido también por los Papas Julio III y Pío IV, el cual estableció para Occidente las verdades y dogmas fundamentales de la fe católica, amenazadas por el protestantismo. El monarca español se ceñirá estrechamente a sus dictámenes.

Estos acontecimientos tan significativos en la historia de Occidente, son fundamentales para entender la política evangelizadora que España implantó en América. La Contrarreforma, entre otras políticas, reafirma el papel

protagónico del arte en el culto y la instrucción religiosa, en posición antagónica con Lutero que había condenado la “idolatría” de la Iglesia Católica, su culto a las imágenes y la decoración de las iglesias con pinturas, esculturas, retablos, murales, tratándolas de manifestaciones “paganas”. Si los protestantes eran opuestos a la representación artística, los católicos se servirían de ella como arma contra la herejía y serían sus principales auspiciadores.

El arte se ve aliviado, se convierte en el lenguaje persuasivo que defenderá lo que el protestantismo ataca: la virgen, los santos, los sacramentos, el papado, las imágenes, las obras de misericordia y la oración por los difuntos.

El arte de la Contrarreforma en España, y por extensión en América, más que una manera de crear belleza intenta transmitir una forma de dar gloria a Dios.

La imagen vuelve a cargarse de un poder emotivo y simbólico de fuerte sugestión [...]. El arte eclesiástico adquiere un carácter oficial en los países católicos que se trasplanta también a América. A la iglesia no le interesa que la obra sea artística, creadora e imaginativa, sino fundamentalmente instructiva, seductora y emotiva y que la fe ortodoxa aparezca en ella de manera tan inequívoca y tan libre de toda caprichosa interpretación, como los escritos de los teólogos ².

También Mujica Pinilla señala que:

mientras el iconoclasmo protestante combatió la veneración de imágenes, la Contrarreforma se propuso recapturar el alma de Europa multiplicando sus imágenes. Con ellas la Iglesia reformuló todo su saber catequético e impulsó un movimiento místico basado en la contemplación del arte visual.[...] Para Santa Rosa de Lima el arte visual era tanto o más explícito que el lenguaje escrito en su virtud de comunicar verdades eternas ³.

Dentro de este panorama, cuando España toma posesión de tierras americanas, inmediatamente se promulgan las leyes que se aplicarán para implantar y adecuar la religión católica a las estructuras que se encontraron en el Nuevo Continente.

En lo concerniente a la religión, Juan de Solórzano y Pereira en su importante *Política Indiana*, propugna que la conversión de los indios es tarea reservada por Dios a los reyes españoles, sus ministros y vasallos, pues antes de la llegada de los españoles a América los evangelios eran completamente desconocidos en el Nuevo Mundo ⁴.

La primera medida que tomarán la Iglesia y la Corona en cuanto a evangelización se refiere es tratar de suprimir de la manera más rápida y violenta las religiones autóctonas, para así imponer el catolicismo en las masas indígenas. La acción de España en el dominio de la religión fue tan vasta que llegó a sobrepasar largamente el ámbito del dogma y del ritual y abarcó, de hecho, casi todas las manifestaciones de la vida indígena ⁵.

En el contexto socio-político de entonces, la Iglesia fue parte esencial de la sociedad civil, pues quedaba sometida al Estado por razón del Patronato

---

Pág. 98. EL INFIERNO  
(coro bajo) detalle

Atribuido a Tadeo Escalante, fines del siglo XVIII, comienzos del XIX.

Templo seco sobre paramento de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

Es uno de los cuatro grandes temas de las Postrimerías, representado con gran dramatismo; destaca el Leviatán, que desde el siglo XII es representado como un monstruo que esperaba a los condenados con la boca abierta, en la puerta del infierno.

Restaurado en 1988.

---

Real. Por ello, el “misionero” o evangelizador se convirtió en un funcionario de la Corona. Se evangelizaba con frecuencia desde el poder y más aun, desde el poder opresor, reduciendo al hombre andino a una posición de inferioridad y dependencia. Este modelo de evangelización apunta, por supuesto, a la salvación, pero también tiene la función de apoyar y justificar la Conquista.

Para llevar adelante el controvertido asunto de la evangelización, la Corona implanta una serie de políticas que tendrían seria repercusión no sólo en la estructura religiosa de las civilizaciones americanas, sino también en sus estructuras políticas, económicas y sociales.

En el caso de la civilización incaica, la “extirpación de idolatrías” y las medidas administrativas del sistema de la encomienda y las reducciones son de vital importancia para explicar el proceso de adoctrinamiento y evangelización.

En efecto, la “extirpación de idolatrías”, es decir, una caza de brujas para descubrir y perseguir a quienes conservaban, predicaban o seguían la religión de sus antecesores, tuvo como consecuencia inmediata que sacerdotes y santuarios indígenas se refugiaron en la clandestinidad, a la manera de los primeros cristianos⁶.

Ello significaría el avasallamiento de toda expresión material de culto: lugares, *guacas* o cualquier otra manifestación de la religión tradicional de los incas. La Iglesia y el Estado español pensaban que eso haría más fácil el adoctrinamiento y la conversión de los “infieles” al catolicismo. La extirpación fue considerada como el elemento fundamental que debía anteceder necesariamente a la instrucción de los neófitos.

Sin embargo se sabe que no fue así, porque la extirpación y la catequización se hicieron simultáneamente hasta el siglo XVII. Existe el testimonio de un cura doctrinero que aseguró que la idolatría existía con más fuerza que durante la Conquista, y si no se había notado era porque estas prácticas idolátricas se realizaban en la más absoluta clandestinidad. Por ello, se agudizó la campaña de extirpación de tal manera que, según Kubler “conmovió las bases culturales del mundo quechua colonial”⁷.

El indígena pronto asimiló la iniciativa sintética católica y desarrolló su propio método de supervivencia, aprendiendo a ocultar sus verdaderas creencias bajo nuevas lecturas del Evangelio y del santoral católico. Así, conquistadores y conquistados coincidieron, sin quererlo, en un punto álgido para los doctrineros; un símbolo podía arrojar múltiples significados; y mientras la Iglesia expresara sus verdades eternas en imágenes plásticas -método infalible de catequesis- no había garantías de que éstas fuesen siempre interpretadas o empleadas según los dictámenes del Concilio de Trento⁸.

En 1570 el inca Diego Titu Cusi Yupanqui instruyó a su pueblo diciéndole:

Lo que podréis hazer será dar muestras por de fuera de que consentís a lo que os mandan. Si por fuerxa o por engañño os an de hazer adorar lo que ellos adoran, quando mas no pudieredes, hazedlo delante dellos y por otra parte no olvidéis





nuestras xeremonias, y si os dixieren que quebranteis vuestras guacas y esto por fuerxa mostradles lo que no pudieredes hazer menos y lo demas guardadlo ⁹.

La encomienda era una prebenda real concedida en retribución por servicios meritorios a la Corona, para los primeros conquistadores consistió en la adjudicación no de tierras, sino de centenares de hombres, dentro de ciertos límites geográficos específicos, que debían pagar tributo y prestar servicios personales al encomendero. El sistema, uno de los más polémicos por lo que significó para la población indígena, se implantó en 1534, perdurando oficialmente hasta finales del siglo XVIII.

Entre otras responsabilidades asignadas al encomendero estuvo la de la enseñanza religiosa a sus indios encomendados. Esta tarea no podía ser llevada a cabo por él: sus múltiples ocupaciones, su poco o ningún conocimiento de la doctrina cristiana, o su desconocimiento de las lenguas nativas, hicieron que delegara tales funciones a terceras personas. Inicialmente fueron laicos, a más de los pocos clérigos llegados en los primeros momentos de la invasión que “ofrecían dedicarse a la instrucción de los naturales, en tanto que hubiese diezmos de donde señalarles renta...” ¹⁰.

Estas personas designadas por el encomendero se denominaban “doctrineros”. Bajo esta modalidad muchas veces los encomenderos ponían en sus doctrinas a los curas para que les ayudasen a sacar más ganancias de los indios. Por ello, una de las primeras medidas del virrey Francisco de Toledo al llegar al Perú sería quitar a los encomenderos la facultad de retribuir directamente a los doctrineros.

Más adelante, por la presencia de una jerarquía eclesiástica muy sólida, las doctrinas adquirirán carácter de verdaderos centros misionales, bajo la vigilancia de los obispos y superiores religiosos.

El segundo sistema al que hicimos referencia, fueron las “reducciones”, las que consistían en la concentración de la población nativa dispersa en muchos asentamientos, para una eficaz labor de adoctrinamiento, que al mismo tiempo serviría para la aplicación de políticas tributarias y demográficas que interesaban al Estado español.

Estas reducciones que tomaron el nombre de “pueblo de indios”, fueron los núcleos rurales de evangelización. En ellos se fundan las “doctrinas”, consolidándose dichas instituciones a partir de 1569. La Recopilación de Leyes de Indias registra el siguiente texto a partir de 1551:

Con mucho cuidado y particular atención se ha procurado siempre interponer los medios más convenientes para que los indios sean instruidos en la santa fe católica y ley evangélica, y olvidando los errores de sus antiguos ritos y ceremonias, vivan en concierto y policía; y para que esto se ejecutase con mejor acierto se juntaron diversas veces los de nuestro Consejo de Indias y otras personas religiosas y resolvieron que los indios fueran reducidos a pueblos y no viviesen divididos y separados por las sierras y montes, privándose de todo beneficio espiritual y temporal ¹¹.

---

Págs. 102-103. NAVE DE LA IGLESIA

Primer tercio del siglo XVIII

Muros de adobe y cubierta de par y nudillo sobre piedra incaica reutilizada.

Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.  
Restaurada en 1978.

---

---

## ATRIO E IGLESIA RENACENTISTA

Ultimo tercio del siglo XVI  
Edificación de piedra y adobe, con cubierta  
de par y nudillo.  
Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.  
Restaurada en 1979.

---



Los pueblos de indios contaban por término medio con 500 indios tributarios. Ellos debían emprender la construcción del pueblo, de acuerdo a la traza, en forma de damero, ya tradicional en la colonización española. “La plaza en medio y en ella la Iglesia que debía tener una cuadra entera...”¹².

Así como en las zonas rurales se crean “pueblos de indios”, en las ciudades los pobladores indígenas son agrupados en parroquias, para efectos de la catequización. Un caso ilustrativo es el de la ciudad del Cuzco, que mencionaremos adelante.

Posiblemente hacia 1545 la catequización no era exitosa. Se estaban implantando los métodos para la “extirpación”. Las órdenes religiosas se estaban asentando, los curas aprendiendo las lenguas nativas. A partir de esta fecha se fueron dando las instrucciones de catequización para la orientación de los evangelizadores. El virrey Francisco de Toledo (1569-1581), con especial interés en este asunto, logró iniciar la consolidación de la tarea evangelizadora.

Parece que las diferentes etapas de la evangelización se verán siempre condicionadas por la primera relación que existió entre las encomiendas y la labor del doctrinero. De ahí que la acción misionera ejercida por dominicos, franciscanos, mercedarios y agustinos, excepto los jesuitas, será siempre el sistema de doctrina. En la práctica, las encomiendas fueron verdaderos centros de catequesis rural, dependientes de grandes conventos, distribuidos a lo largo y ancho del territorio del virreinato peruano.

Las órdenes religiosas fueron las principales protagonistas de la acción evangelizadora, aunque no las únicas como hemos visto. Cada una con sus propias normas, pero todas acataban la legislaciones eclesiásticas, como las dadas por el Concilio de Trento y los Concilios Limenses.

Las órdenes que a través del Patronato Regio ingresaron en las tierras descubiertas fueron: franciscana, dominica, mercedaria, agustina y jesuita, que llegaron al Perú entre 1530 y 1570.

En este contexto, la formación de “pueblos de indios” o “doctrinas” en el sur andino fue muy importante, dada la magnitud demográfica de esta zona en los siglos XVI y XVII. Estos pueblos estuvieron emplazados en varias rutas entre la zona cuzqueña y la del Collao. Una de las más importantes fue la de Cuzco a Potosí, debido al descubrimiento de los yacimientos de plata en el cerro rico de Potosí en 1545. Esta ruta tan importante en tiempo del Tawantinsuyu se ve nuevamente trajinada a partir del siglo XVII. Muchos de los obrajes, chorrillos y haciendas importantes de la región se vincularon a este camino.

Si las reducciones como sistema tuvieron su principal justificación en la evangelización, el templo en cada “pueblo de indios” o “doctrina” fue el símbolo de la misma. Su ubicación física en lugar principal de la plaza, tal como estuviera legislado, fue símbolo de su gran importancia.

Siguiendo los requerimientos de la acción doctrinal, los templos se construyeron sobre amplias plataformas escalonadas, como se aprecia en la Asunción o San Pedro de Juli, a orillas del Lago Titicaca, o en San Jerónimo, Andahuaylillas o Urcos, en el valle del Vilcanota, muy cerca de la ciudad del Cuzco. Las plataformas constituyeron los atrios de los templos, casi en todos los casos ocuparon el mismo lugar en que estuvieron ubicados los adoratorios indígenas o *guacas*.

De igual forma el espacio interno del templo necesitará adecuarse a los fines de adoctrinamiento, de tal manera que, siguiendo las disposiciones del Concilio de Trento, la profusión de imágenes en bulto, retablos, lienzos y mobiliario diverso, no tardarían en ser parte del mismo.

En un documento de 1578 se lee que el jesuita provincial Diego de Bracamonte, que se encontraba en Roma organizando una expedición de su orden hacia el Perú, pidió a Everardo Mercurian, el General de la Orden, los servicios del pintor hermano Bernardo Bitti por:

lo mucho que pueden para con los indios las cosas exteriores, de suerte que cobran estima de las espirituales, conforme ven las señales externas, y el mucho provecho que sacarían de ver imágenes que representan con majestad y hermosura lo que significaban, porque la gente de aquella nación se va mucho tras estas cosas¹³.



La pintura mural tampoco demoraría en ser vehículo importante para la catequización. Los paramentos interiores de los templos se cubrieron con pinturas de temas evangelizadores sobre la vida de Cristo, la Virgen, los Santos, la Trinidad. Su presencia es elocuente manifestación de una sistemática política de concientización de la población indígena en la nueva fe, que trataría de avasallar las antiguas y tradicionales creencias incaicas.

## ***Iconografía de la Evangelización***

Los doctrineros y evangelizadores debían conseguir que los nuevos cristianos conocieran lo esencial de la religión católica, como los misterios principales de la fe enunciados en el dogma, los mandamientos, los sacramentos que cada nuevo cristiano debía recibir y lo que se debía esperar y pedir a Dios, tal como se reza en el Padre Nuestro.

Para alcanzar estas metas la catequesis se volvía compleja y se dio de manera directa, sin intermediación de intérpretes, por lo que el conocimiento de las lenguas nativas era vital, así como el manejo de instrumentos como los catecismos y diccionarios bilingües. Por ello existía un catecismo pre-bautismal que debía ser seguido de la enseñanza y la administración de los sacramentos, lo que implicó la presencia de mayor número de sacerdotes para administrarlos ¹⁴.

Entre los temas de principal interés en la catequización y evangelización, testimoniados en la pintura mural del sur andino, están las escenas del Nuevo Testamento. Pasajes del Antiguo Testamento parecen haber desaparecido, ya que muchos monumentos de los primeros tiempos de la colonia se destruyeron, de tal manera que hoy no quedan evidencias de ellos.

La iconografía del arte sagrado católico se fija y esquematiza. La Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo, la Ascensión, la Cruz y muchas otras escenas evangélicas y episodios de vidas de santos adquieren una fórmula fija que se repite, incluso en Europa, con escasas variantes ¹⁵.

Muchos otros temas evangelizadores no fueron representados en el muralismo, pero sí en la pintura sobre lienzo y la escultura decorativa de ese momento.

De la pintura mural de esta primera época catequística y evangelizadora, de 1560 a 1630 aproximadamente, quedan pocos ejemplos. Fueron diversos los motivos que provocaron la desaparición de gran cantidad de murales, por lo general debido a los párrocos que influidos por las modas cambiantes a través del tiempo, decidían quitar las pinturas murales existentes y pintar otras sobre las anteriores o simplemente dejar los muros vacíos para blanquearlos y colocar pinturas en lienzo. Además fenómenos naturales como los sismos, así como la incuria y el abandono, contribuyeron al deterioro cuando no a la destrucción de numerosos templos que, según se tiene referencia, poseían pintura mural.

Un buen ejemplo inicial representaron las pinturas de los muros de la primitiva iglesia de la Compañía del Cuzco. Los documentos señalan que "están los dichos lienzos (murales pintados por Bitti) encajados y asentados en las paredes de la capilla mayor, en aquel blanco que dejó para su colgadura el Hermano Juan Mosquera, entre la cenefa o ajedrezado de abajo y los cartones

de arriba”. Se dice también que este pintor Mosquera “puso cenefas por las partes de abajo, y por las de arriba cartones con sus letreros o rótulos, en medio de dichos y sentencias de la sagrada Escritura, de esmaltes y colores muy finos”¹⁶.

Los documentos señalan que:

...ha auido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración de juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta Yglesia y capilla, y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que están allí bien dibujados¹⁷.

En lo que respecta a las fuentes de inspiración de los temas a pintarse, sobre todo en este primer momento, es conocido que a América y al Perú llegaron artesanos, pintores y escultores no sólo hispanos sino también italianos y flamencos que traían consigo, a más de sus conocimientos, técnicas y tratados, los materiales para pintar, que en la Europa de entonces habían proliferado a raíz de la Contrarreforma. Todos estos instrumentos sirvieron para el desarrollo artístico en las colonias.

### *El Culto Mariano*

La devoción a la Virgen, tan acentuada en Europa desde fines de la Edad Media, se vio atacada por la Reforma protestante al repudiar Lutero la plegaria del Avemaría y al negar muchos protestantes la autenticidad de las palabras del arcángel Gabriel *Ave Maria Gratia Plena*. Esta campaña pretendía “desposeer a María de la belleza y poesía que durante siglos la piedad y la sensibilidad cristianas acumularon sobre ella”¹⁸.

Desde el siglo XVII los reyes y el pueblo español destacaron y juraron defender el dogma de la Inmaculada Concepción de María, recién aceptado oficialmente por la Iglesia en 1874.

### *La Asunción en el Altiplano*

El poblado de Juli se constituyó en importante centro de la vida del Collao, desde fines del siglo XVI. La construcción de un convento, la ubicación del cementerio, el trazo de la plaza y calles, dieron a Juli la fisonomía de población urbana. En 1565 llegaron los dominicos, pero su presencia tuvo serios problemas por la deficiente administración de los asuntos sociales y económicos de la población indígena asentada allí, de tal manera que el virrey Francisco de Toledo determinó que los jesuitas se hicieran cargo de esa doctrina en 1576, iniciándose la más interesante experiencia misional del Altiplano.

Juli en ese momento tenía una población de más de 14,000 indios y se les daba tres días de doctrina a la semana, estando, según el Padre Acosta, muy extirpadas las borracheras y las hechicerías.

En 1582 estaba concluido el templo principal de San Pedro y San Pablo. Otros dos estaban comenzados, los de San Juan y de la Parroquia de Nuestra Señora. El cuarto templo, el de Santa Cruz, al parecer fue erigido por orden del virrey Toledo, iniciándose su edificación alrededor de 1582.



PORTADA DE ACCESO AL ATRIO  
E IGLESIA

Fines del siglo XVI

Cimentación de piedra y muros de adobe, con cubierta de par y nudillo.

Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.

Restaurada en 1983.

El templo de Nuestra Señora de la Asunción, restaurado en la década de 1980, presenta los programas marianos más completos encontrados en la pintura mural del sur andino.

### *El Rosario como Programa Mariano*

El programa del Rosario es único en la pintura mural de esta primera época de evangelización. Esta devoción tradicional se inicia alrededor de 1470, a raíz de la organización de las cofradías de la Virgen del Rosario por Alano de Rupe, habiéndola establecido el Papa Pío V de la Orden de los Predicadores Dominicos.

No llama la atención entonces la presencia de esta devoción en una doctrina originalmente encargada a esta Orden. Además se observa que la construcción de la iglesia fue iniciada por ellos, aunque no la terminaron debido a que tuvieron que salir de la doctrina, ante la llegada de los jesuitas.

La representación muestra tres paños a manera de tríptico y ocupa todo el largo del muro testero de la capilla ubicada en el transepto. Cada paño está dividido por una línea delgada, compuesto a su vez por un árbol de cuyas ramas salen, a manera de frutos, cinco medallones y un sexto que se encuentra en



PROGRAMA MARIANO DEL  
SANTO ROSARIO  
(capilla del Justo Juez)

Fines del siglo XVI

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.

Se simbolizan en tres árboles los misterios Gozosos,  
Dolorosos y Gloriosos. Restaurado en 1983.

medio del tronco. Cada árbol además representa, de izquierda a derecha, la primavera, el invierno y el verano.

El árbol de la primavera representa los cinco Misterios Gozosos del Santo Rosario. Las escenas de los misterios están pintadas dentro de cada uno de los medallones. En el primero, empezando por el inferior izquierdo, está la escena de la Anunciación, en el inmediato superior la Visita de la Virgen a su prima Isabel, luego el medallón del Nacimiento de Jesús; hacia el lado derecho sigue la Presentación del Niño en el Templo, momento muy importante en la vida de la Virgen porque se realiza su purificación a los cuarenta días del nacimiento de Jesús (Lucas:22:28). El medallón central encierra la escena de la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos, que en el Santo Rosario corresponde a la oración final de los Misterios Gozosos.

El segundo árbol, del invierno, representa los cinco Misterios Dolorosos o de la Pasión de Cristo. Siguiendo la misma secuencia anterior, están las escenas de la Oración en el Huerto de los Olivos, la Flagelación, la Coronación de Espinas, la Caída de Jesús, escena que está borrada, pero que según el Rosario es la que corresponde y finalmente el Calvario. El medallón central contiene la escena de La Piedad, oración final de estos Misterios.

Finalmente el tercer árbol, del verano, representa los Misterios Gloriosos cuyas escenas corresponden a la Resurrección de Cristo, la Ascensión del Señor, Pentecostés o la Venida del Espíritu Santo sobre la Virgen y los apóstoles, la Asunción de la Virgen y finalmente la Coronación de Nuestra Señora, en la Gloria. El medallón central encierra a la Virgen en los cielos y está referida a la oración final de estos Misterios.

Este tríptico está unido por una franja inferior sobre la cual reza la siguiente leyenda. *Beati qvi vigilant ad fores mei...die, et observanta ad postes osti i mei.* Significa “felices los que están despiertos junto a las puertas de mi... en el día y observan junto a los postigos de mi puerta”. Este versículo es una invitación a la meditación y a la vigilancia contra el pecado.

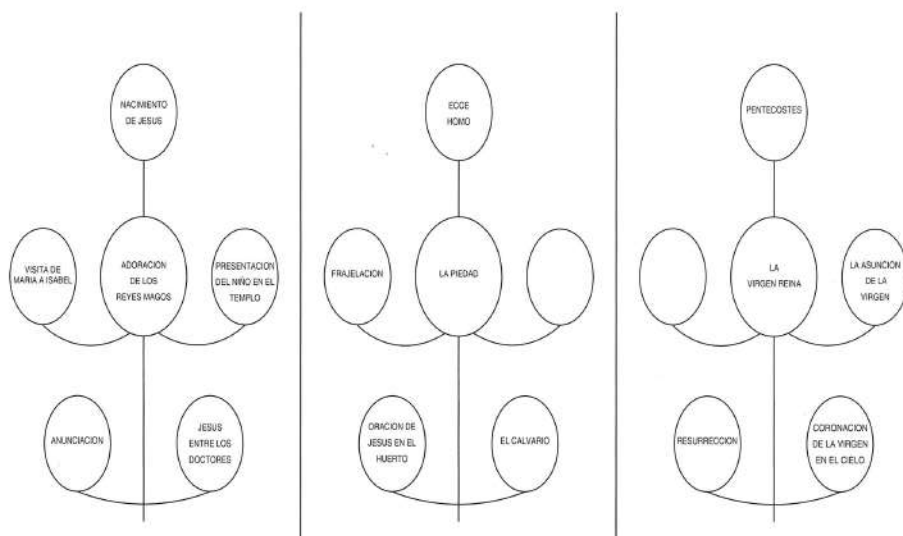


DIAGRAMA EXPLICATIVO DEL PROGRAMA DEL ROSARIO

Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.



---

ARCO TRIUNFAL

Segunda mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huarcocondo, Anta, Cuzco.  
Las tres Cruces del Calvario representan la Trinidad,  
debajo el monograma de Jesús.

---

La representación de los tres misterios del Santo Rosario por tres árboles, tiene una explicación muy antigua. Se remonta a tradiciones hebraicas relacionadas con la muerte de Adán.

El estudioso Mircea Eliade resume una variante de esta tradición que señala que Adán, después de haber vivido en el valle de Hebrón, se ve afectado por una enfermedad mortal y envía a su hijo Set a que pida al arcángel guardián de la puerta del paraíso el óleo de la misericordia. Set llega al paraíso y comunica al arcángel el deseo de Adán. Este le aconseja que mire tres veces al paraíso.

La primera vez Set ve el agua, de la que nacen cuatro ríos y sobre ella un árbol seco. La segunda, ve una serpiente enroscada a un tronco y la tercera ve que el árbol se eleva hasta el cielo, en la copa lleva un niño recién nacido y sus raíces se hunden hasta el infierno.

El ángel explica a Set el significado de lo que ha visto y le anuncia la venida de un Redentor. Le entrega además tres granos de los frutos del árbol fatal del que comieron sus padres y le dice que se los ponga a Adán sobre la lengua y que morirá al cabo de tres días. Adán escucha el relato de Set y comprende que los hombres serán salvados. A su muerte, de las tres semillas que Set le diera, brotaron en el valle de Hebrón tres árboles que fueron llevados primero por Moisés al monte Tabor. Mil años después David recibió la orden divina de llevarlos a Jerusalem. Después de muchos episodios, estos árboles se funden en uno, del que se hizo la cruz de Cristo quien, al morir y derramar su sangre en el centro del mundo, donde fue enterrado Adán, padre de la humanidad, lo redime de sus pecados.

De esta versión surge otra en el siglo XIII que señala que, de los tres granos que se colocaron en la lengua de Adán, nacerán tres retoños, un árbol será un cedro, otro un ciprés y el otro un pino. Por el cedro entendemos al Padre, por el ciprés al Hijo y por el pino al Espíritu Santo¹⁹.

El Calvario pintado en el piñón del coro alto del templo de Chinchero toma la alegoría del árbol que retoña.

Este simbolismo se repite en murales de épocas posteriores a la etapa de la evangelización, como los de los templos de Colquepata y Marcapata.

En el siglo XIII San Buenaventura ilustró una obra suya con un árbol de la vida y se dio cuenta de que, por medio de la imagen del árbol, podían fijarse mejor en la imaginación de los hombres los distintos misterios del origen, vida y glorificación de Cristo²⁰.

### ***Vida de la Virgen María***

La Asunción de Juli es el caso excepcional de un monumento en el que se conservan tantas escenas de la vida de la Virgen. Quedan las del presbiterio y de la capilla del Justo Juez. No dudamos que la nave también estuviera pintada con temas alusivos a María. Hoy no queda nada. Lo que llama la atención, en relación a otras representaciones, es la profusión de leyendas, las que transcribiremos porque explican mejor la intención del programa.

En la capilla del Justo Juez, en el muro lateral izquierdo, se encuentra la Virgen de rodillas, no se percibe si es una Anunciación. Al lado aparece un

hombre-follaje de gran calidad representativa con una curiosa leyenda dentro de un medallón oval, con palabras quechuas y aymaras que dicen: *Riquero Pvrina Camay Vituina Taqve Hanpip...Iappia tha*. En el lado izquierdo del presbiterio aparece la Virgen en su lecho de muerte, rodeada de otras mujeres dolientes. En la parte superior Santa Ana está pintada en un pequeño recuadro y parece observar el conjunto.

En el lado derecho del presbiterio está presente la escena del nacimiento de la Virgen, a un costado, San Joaquín de cuerpo entero. Debajo está la puerta de la sacristía con la siguiente leyenda en latín: *Est al Vd Nisidomus de et Porta* (este es el lugar de la entrada). En el arco triunfal se lee: *Godidio... Smedi it goer... Vinan... Vigilant ad me invenient me - megun- svnt divitiae - et - gloria... opessup... Rbae... et... ivstitiae - prov* (estuvieron en medio de la gloria que me ha investido de su divinidad y de su gloria que me provee de justicia).

### *Tres Momentos de la Vida de María*

La vida de la Virgen, tan estrechamente ligada a la de Jesucristo, fue dividida en ciclos. No todos fueron pintados en el muralismo. Sin embargo, los testimonios que quedan nos muestran algunas escenas muy importantes: de su nacimiento, la Anunciación y la Coronación, pintadas en diversas iglesias de la región.

Muy temprana la colonia, en 1607, se construye el templo de Chinchero, cuya advocación es la Virgen de Monserrat. Entre algunos de los temas referidos a ella, está un mural de su nacimiento, pintado en el ábside del templo. Es una policromía de gran calidad y de los pocos ejemplos de principios del siglo XVII. En la escena central aparecen Santa Ana en una cama con dosel y la Virgen recién nacida, las rodean mujeres y ángeles.

Curiosamente, en la misma iglesia, detrás del retablo principal, se repite la escena del nacimiento de María. Aunque no es el tema central, está claramente definido el lecho de Santa Ana.

En el programa bellamente pintado en el coro alto de la iglesia de Andahuaylillas, la Anunciación es la escena sobresaliente. Su relación con el óculo del hastial del muro es notable. En torno al mismo, por donde ingresan los rayos solares, rezan las siguientes palabras: *Sancto - Adonai Radex-Clavis Rex Oriens*. Llama la atención el nombre de Dios en hebreo "Adonai" que no se mencionó en la biblia usada en América en los siglos XVI y XVII.

Mesa-Gisbert, señalan que:

...es una clara alusión al Dios de Israel invocado como raíz y llave del mundo representado como el Sol (rey del Oriente). Es el espíritu de dios que además de iluminar el mundo y la naturaleza, fecunda a la Virgen, de la cual nacerá el Hijo que redimirá al mundo²¹.

Pensamos además que su relación con el tema mariano tiene que ver con una manera académica e intelectual de representar a la Trinidad.

Entendemos que en este programa Dios-Padre está representado por la luz del Sol que ingresa por el óculo; Dios-Hijo por la escena de la Anunciación y la leyenda en el tirante que cruza el coro alto que dice: *Missus Est angelus*

---

Págs. 114-115. HASTIAL DEL CORO ALTO

Primer tercio del siglo XVII

Temple seco sobre paramento de adobe.

Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi. Cuzco.

Escena de la Anunciación, alrededor del óculo del hastial, alude al Dios de Israel que ilumina al mundo y fecunda a la Virgen. Restaurado en 1978.

---



A  
N

ADO  
NAI

RA  
DIX

EN  
N

SSVS EST ANGELVS GABR...L



DOMVS DI





ORIENS

REX

CLAVIS.



MARIAM VIRGINE DESPON

I. & PORTACOTI





*Gabr...et Mariam virgine Desponsatami...* (Gabriel anuncia... y María Virgen desposada...); Dios-Espíritu Santo, que en forma de paloma, está sobre la cabeza de la Virgen, además de la alusión a su concepción en la leyenda *Virgini Concebid* pintada en el interior del óculo.

La lectura semiótica es evidente: el gran transformador de María es el Espíritu Santo. Gracias a él, María deja de ser una simple joven hebrea desposada con José, para ser María Virgen-Madre de Dios, y por esta gracia, María asciende a los cielos y es coronada reina.

Juan Pérez de Bocanegra, cura de Andahuaylillas, fue quien concibió este programa de catequesis, utilizando sutilmente el tema del Sol, cuya luz entra por el óculo, sin contradecir la doctrina católica.

Otra Anunciación de gran calidad estética por el tratamiento del tema y el color es la del arco triunfal del presbiterio de la iglesia de Checacupe, pintada tempranamente, hacia 1615. La escena está rodeada de profusión de ángeles y elementos decorativos, cubriendo todo el espacio.

Momento culminante en la vida de la Virgen es sin duda su coronación. Este tema está representado en el hastial del coro alto de la iglesia de Huaru y en otros templos de la región. Las principales escenas pintadas son dos, con significados correlativos. En el lado derecho del muro está representada la Coronación de la Virgen, que flotando sobre nubes es coronada por Dios-Padre y Dios-Hijo con el Espíritu Santo sobre ellos. Al lado izquierdo el tema se refiere a la Expulsión de Adán y Eva y la muerte de la Virgen como escena secundaria.

En estas dos escenas la representación es muy clara. La presencia de Eva en el Antiguo Testamento, como madre de la raza humana, prefigura a María. Si Eva contribuyó a la ruina y castigo de sus hijos, María será la nueva Eva que salvará al género humano, como lo muestra el Nuevo Testamento. La Virgen es coronada como triunfadora sobre el pecado original, como madre de Cristo Redentor que murió por los hombres para redimirnos del pecado original.



CORONACION DE LA VIRGEN  
(piñón del coro alto)

Primera mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre paramento de adobe.  
Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.  
Se representa además la Expulsión del Paraíso en clara alusión a la Virgen como triunfadora sobre el pecado original. Restaurada en 1988.

DIBUJO DE LA PINTURA CORONACION  
DE LA VIRGEN  
(piñón del coro alto)

Temple seco sobre paramento de adobe.  
Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.  
Restaurada en 1988.

El tema de la Expulsión del Paraíso se repite en el coro alto del templo de Checacupe. En el lado izquierdo está representado el arcángel Gabriel con la espada flamígera en señal de expulsión, debajo un ángel vela sobre una corona imperial. En el interior de un pequeño óculo central, se halla el Espíritu Santo.

Aunque la representación es más sofisticada, la lectura de este mural es similar al anterior. El arcángel Gabriel en el Nuevo Testamento anuncia a María la maternidad que redimirá a los hombres. María, por obra y gracia del Espíritu Santo, pintado en el óculo por donde entran los rayos solares hacia la nave del templo, dará a luz un niño, y la corona significa la Coronación de la Virgen, el triunfo sobre el pecado original.

Tardíamente, a mediados del siglo XVIII, en el pórtico de la iglesia de San Pedro de Urcos encontramos un mural popular de la Inmaculada. A sus pies está pintada la miniatura de la Expulsión del Paraíso de Adán y Eva. Como en los casos anteriores, la lectura es evidente.

En el centro del arco triunfal del templo de San Jerónimo está pintada la escena de la Coronación. La Virgen al centro, a los costados el Padre y el Hijo, sosteniendo la corona sobre la cabeza de María. Completando el mural, se ven columnas hacia el lado derecho e izquierdo del arco, una a cada lado, flanqueadas por leones. El mismo tema, con algunas variantes, se encuentra en el arco triunfal de Chinchero.

Ha sido frecuente incorporar esta escena, como mural o como lienzo, en el centro de los arcos triunfales de las iglesias, en clara alusión al triunfo total de la Iglesia Católica sobre los herejes, el pecado y el mal, por intermedio de María Virgen y Madre.



---

#### ARCO TRIUNFAL

1607

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.

El tema de la Coronación de la Virgen está frecuentemente pintado en la coronación de los arcos triunfales, como símbolo del triunfo de la Iglesia

Católica sobre los herejes y el pecado, por intermedio de María Virgen y Madre.

En proceso de restauración.

---



Están presentes en estas pinturas murales la Virgen Inmaculada, la del Rosario, La Candelaria y la de Monserrat.

### *La Inmaculada*

El mundo católico europeo rindió devoción a la Inmaculada desde el siglo XV. La creencia que María fue santificada antes de nacer, era aceptada por teólogos, universidades y concilios. La polémica surgió por la difundida idea de que María, madre de Cristo, no nació con el pecado original, quedando exceptuada del mismo, por deseo expreso de Dios. Ella habría nacido sin mancha ni pecado, por ello la definición del dogma de la Inmaculada Concepción.

Los franciscanos defendieron esta doctrina, en contraposición a los dominicos, que la refutaron. El pueblo católico se inclinó por la posición franciscana, de tal manera que triunfó el culto a María.

El tema de la Inmaculada se expresó en la pintura mural del sur andino en escenas repetitivas, a través de casi tres siglos. Debió tener gran receptividad entre los habitantes de estas tierras, dada la profusión de lienzos y esculturas coloniales que se encuentran en todo el territorio nacional.

El mural más antiguo con este tema es el de la capilla abierta del templo de San Jerónimo, en la zona rural cuzqueña. Este mural del último tercio del siglo XVI, cuando se construye el templo, la representa en su iconografía más difundida. La Virgen de cuerpo entero, flotando entre nubes, en escorzo, con manto celeste aplicado de estrellas, rodeada de los símbolos de sus Letanías, la fuente, el espejo, la torre de marfil y otros atributos.

Este mural fue repintado sucesivas veces por ser imagen de devoción. Los repintes no se hicieron exactamente sobre el original, sino ligeramente desplazados, evidencia que se encontró cuando se restauró el templo y sus murales. La Virgen, además, pisa una serpiente con cabeza de puma, que simbolizaría las creencias paganas de los indígenas. Pero este motivo puede tener otra lectura, para lo cual se lo debe relacionar con la ménsula con cabeza de puma encontrada encima del artesonado de la galería de la capilla abierta y las cabezas de puma pintadas en el friso de una capilla interior. El puma puede representar al Qoa, felino mítico andino, que hace llover, o que en forma de serpiente une "este mundo" con el "inferior", que también se vincula con la lluvia.

La Inmaculada es uno de los ejemplos claros de aculturación religiosa después de 1535, en que se plasmó en el arte como medio de comunicación para la catequización y evangelización.

En efecto, el mundo andino desde tiempos prehispánicos hasta el presente, rinde culto a la tierra.

La *Pachamama* o Madre Tierra es:

...una típica deidad andina, cuyo culto fue tal vez el más importante dentro de la religión popular, más que el Sol u otros dioses inkas; por ello su culto se encuentra intacto desde el Ecuador hasta la Argentina, mucho después que la mayor parte de los dioses del panteón inka fueron olvidados²².

---

MURAL EN HORNACINA DE  
CAPILLA ABIERTA  
(fachada)

Primer tercio del siglo XVII  
Temple seco sobre paramento de adobe.  
Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.

La Inmaculada Concepción rodeada de sus atributos  
(Espejo de Justicia, Arca de la Alianza y Pozo de la  
Sabiduría). Iconografía muy difundida en el sur  
andino. Restaurado en 1976.

---



Esta deidad femenina representa la fecundidad, da el alimento a los hombres, por ello es madre, es un ser animado, que para ser generosa exige ofrendas y que reacciona como un ser viviente y racional.

Nada parece más claro que existiendo en el mundo sobrenatural de los incas la concepción mental de una importante deidad femenina, y otra del mundo católico, prácticamente con las mismas características, como es la Virgen María, ésta fuera fácilmente aceptada e incorporada a la cosmovisión andina, con características propias.

El ejemplo sintetizador más interesante de esta aculturación religiosa en la Colonia se muestra en la representación que se hizo en lienzo del famoso y rico Cerro de Potosí (Bolivia) en relación a la *Pachamama*.

La pintura, propiedad del Museo de la Moneda de Potosí, muestra a María con el Cerro de Potosí como su cuerpo. La escena central es el cerro con el rostro de María que hace de cumbre, cuyas manos con las palmas abiertas están a cada costado de la falda del cerro. La Virgen está coronada por la Trinidad, con arcángeles a los costados, en la parte inferior la pequeña figura de un rey inca y a los lados, un papa, un santo, un rey y el donante que mandó pintar el cuadro.

En las Relaciones de Indias se menciona que el Cerro de Potosí era objeto de culto en tiempos prehispánicos y lo denominaban coya o "reina".

El culto idolátrico preexistente del cerro de Potosí, obligó a cristianizar el mito y a crear la aparición de María sobre el monte de plata, facilitando así -por medios visuales- la identificación de ambos ²³.

En la pintura mural, no encontramos ejemplos tan evidentes de aculturación. Sin embargo existen aunque, muy veladamente, como veremos adelante.

Las advocaciones marianas son múltiples en América. Los santuarios dedicados a ella son innumerables. Con el correr de los siglos, proliferaron las devociones locales que enriquecieron el culto mariano en todo el virreinato peruano, en especial en el sur andino.

La Virgen del Rosario está pintada sobre la puerta de la sacristía del templo de Checacupe y en el sotocoro de la iglesia de Oropesa, ambas del primer tercio del siglo XVII.

Más tardía es la que vemos en el muro de pies de la Sala Capitular del Convento de Santa Catalina en el Cuzco, que representa un programa, como trataremos más adelante.

---

VIRGEN DE LA CANDELARIA O DE LOS REMEDIOS  
(altar mayor)

Primera mitad del siglo XVII  
Templo seco sobre paramento de adobe.  
Capilla de Canincunca, Quispicanchi, Cuzco.  
Imagen de culto popular muy difundida en la zona del Altiplano, desde inicios de la Colonia hasta el presente. Restaurada en 1978.

---



---

LA VIRGEN DEL CERRO DE POTOSI

1720

Oleo sobre lienzo.

Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.

Es el ejemplo sintetizador más interesante de aculturación religiosa en la Colonia. El lienzo muestra el famoso y rico cerro de Potosí en relación a la Pachamama o Madre Tierra, tal vez la más importante deidad andina de la religión tradicional.

---



LA VIRGEN DE MONTSERRAT  
(pórtico de acceso lateral)

Fines del siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.  
Patrona de la iglesia de Chinchero. Su iconografía la muestra sobre un cerro aserrado por dos ángeles. De allí su nombre *mont*=monte, *serrat*=aserrado. En proceso de restauración.



La Virgen de la Candelaria o de los Remedios ha sido plasmada en el muro testero de la Capilla de Canincunca, en el área cuzqueña. Esta pintura mural, que forma parte del retablo principal, fue posiblemente hecha en el primer tercio del siglo XVII y la consideramos evangelizadora. Su devoción fue muy difundida en la zona del Altiplano desde inicios de la colonia, como lo prueba el Santuario de Copacabana, devoción que llega hasta nuestros días.

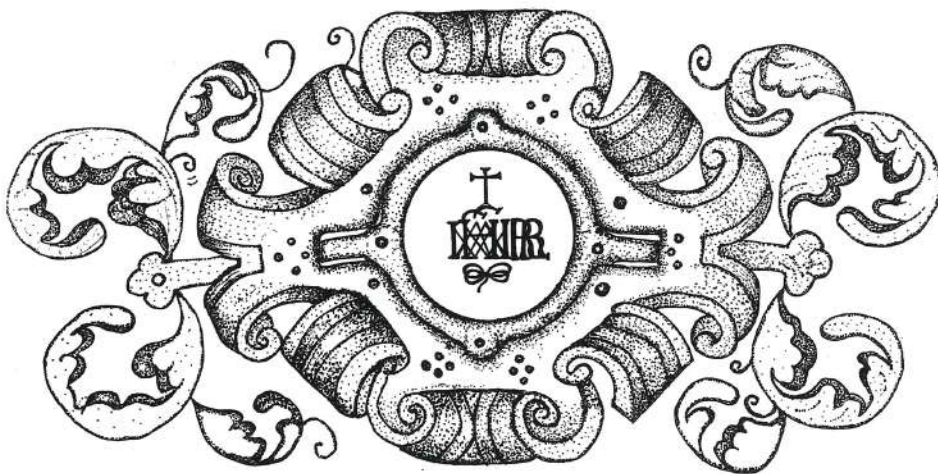
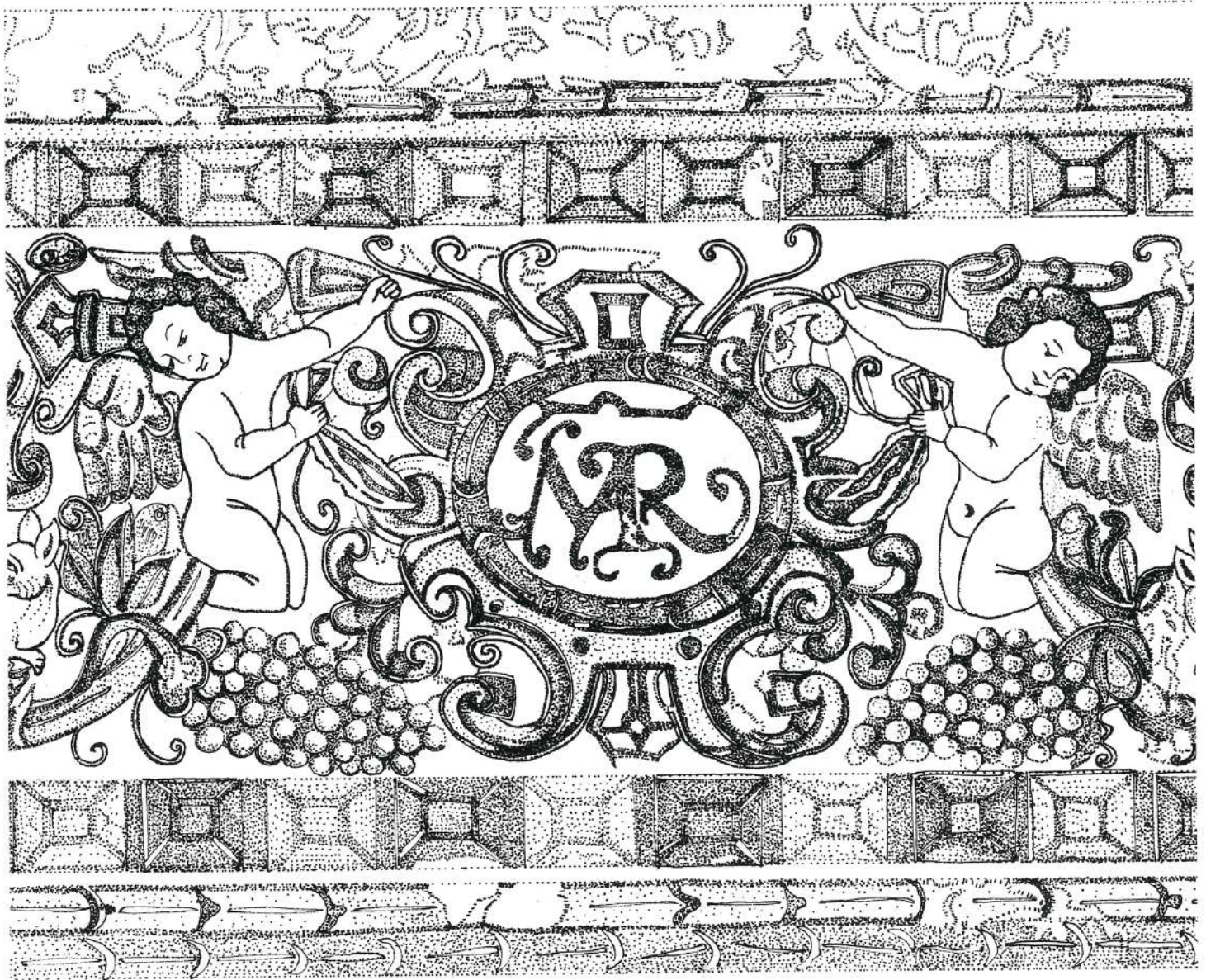
La devoción a la Virgen de Monserrat se inicia por 1540 en Lima, cuando llegaron a esta ciudad algunos monjes benedictinos del célebre monasterio catalán. El rey Felipe II autorizó la presencia de estos religiosos en el Perú, pero no la fundación de un convento, de tal manera que sólo quedó el Hospicio de Monserrat hasta su extinción en 1822²⁴ y un antiguo barrio limeño que lleva este nombre.

Por estas razones, no tenemos referencia de cómo llegó esta devoción al pueblo de Chinchero, que hizo que su templo estuviera dedicado a la Virgen de Monserrat desde su construcción en 1607, como reza en el mural del arco triunfal.

De esta época son las pinturas del muro testero, detrás del actual retablo principal, no visibles desde la nave. El muro del lado del evangelio muestra dos ángeles²⁵ que cortan por la mitad la montaña sobre la que se encuentra la Virgen de Monserrat, a diferencia de la iconografía original que muestra seres celestiales. De allí su nombre: *mont*=monte, *serrat*=aserrado.

Otra parte del mural muestra el pueblo español de Monserrat, con personajes y animales representados como siluetas, que recuerdan las figuras del teatro chino de sombras.

En la entrada lateral del templo está pintada la Virgen de Monserrat en su iconografía conocida. Esta pintura mural es posterior a las otras del templo. No sería raro que existiera una anterior con el mismo tema, y que fuera repintada posteriormente, alrededor de 1790, cuando se hicieron los murales alegóricos sobre la batalla de los Caciques Pumacahua y Thupa Amaro, que están a los costados de la pintura de la Virgen, a los que nos referiremos posteriormente.




---

CALCO DE MONOGRAMA MARIANO

Primera mitad del siglo XVII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.  
 El tema manierista se repite en el friso del coro alto.  
 La riqueza iconográfica muestra desde los primeros  
 momentos de la Colonia la presencia de la vizcacha,  
 animal de la fauna americana.

---

CALCO DE MONOGRAMA MARIANO

Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.

---



La devoción a la Virgen de Monserrat parece muy poco difundida en el sur andino. Este sería un caso único en el área estudiada.

Los monogramas alusivos a la Virgen María están presentes en la gran mayoría de los monumentos religiosos y civiles. Desde fines del siglo XVI al XIX se los ha pintado en contextos decorativos: frisos, cenefas, cartelas, artesonados, harnueruelos y en otros elementos arquitectónicos. Aparecen en casas vivienda, como en la de Clorinda Matto de Turner y en la casa de Zea en la calle Garcilaso, de la ciudad del Cuzco.

### *Pequeña Serie de la Vida de Jesús*

En una modesta capilla rural en la comunidad campesina de Sayhua, distrito de Pomacanchi en Cuzco, encontramos murales de gran calidad, de mediados del siglo XVII, que representan en el retablo principal, a modo de lienzos, cuatro escenas de la vida de Cristo. En el lado del Evangelio en la parte superior están San José y María que miran hacia el cielo donde sobre nubes y querubines está el Niño Dios. Debajo, la escena de la Huida a Egipto. Al otro lado San Joaquín y Santa Ana miran al cielo y la Virgen está sobre nubes, con dos ángeles que la resguardan. Debajo, la Virgen sostiene al Niño Jesús y ángeles niños parecen querer jugar con él, dos ángeles niños músicos están sobre un árbol detrás de la escena principal.

Las escenas superiores han sido pintadas dentro de una portada con columnas laterales renacentistas y con una bella coronación manierista que remata en un penacho de tres plumas, dos rojas y la del centro de color azul.

Es de notar lo poco frecuente que son las series de la vida de Cristo en los murales. Además del programa de Juli, donde la vida de Jesús está representada dentro del contexto del Santo Rosario, el caso de Sayhua sería el único que muestra algunas otras escenas de su vida. Para estas representaciones seriadas se usó sobre todo la pintura en lienzo.

### *Iconografía de los Santos*

El versado historiador del arte americano, Héctor Schenone en su obra *Iconografía del Arte Colonial : Los Santos*, nos dice que:



---

MONOGRAMA DE LA VIRGEN MARIA  
(intradós del arco de portada principal)

Principios del siglo XVII.

Temple seco sobre paramento de adobe.

Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.

Monogramas marianos son muy frecuentes en frisos, cenefas, cartelas y harnueruelos de edificios religiosos y civiles, desde fines del siglo XVI al XIX.

---

la santidad es un estado esencial de Dios e implica la idea de separación e inviolabilidad. Suele aplicarse, en sentido relativo, a hombres y a cosas, para expresar que han sido consagrados a Dios, y también, a los ángeles y a los seres humanos cuando participan de esta condición por una gracia especial²⁶.

San Pablo y algunos de los escritores del cristianismo temprano hablaron de los santos colectivamente, luego se aplicó el término a los mártires y a los primeros monjes. Casi al mismo tiempo se usó como una especie de título oficial, de honor y respeto que implicaba la veneración pública.

Los santos fueron gente común, pertenecieron a nacionalidades muy diversas, procedían de distintas categorías sociales, desempeñaban los más variados oficios o profesiones y tuvieron vidas ejemplares. Son mediadores y abogados, cuidan de los pueblos que los tienen como patronos, protegen de las catástrofes y enfermedades, están presentes en todas las actividades de los hombres.

En el caso de América, esa relación es más compleja y profunda, se enraíza no sólo en la necesidad vital del hombre de contar con seres poderosos que le ayuden a enfrentarse a la naturaleza y sus fenómenos, sino también en las creencias que ya existían en el período precolombino y fue menester armonizarlas de alguna manera. El culto de los santos fue uno de los tantos vehículos que facilitaron el proceso de aculturación y, según los cronistas, sirvió para hacer menos violento el cambio de los dioses prehispánicos por los santos²⁷.

Los ejemplos estudiados por Teresa Gisbert bastan para entender lo dicho: Illapa-Santiago, Tunupa-Santo Tomás (o San Bartolomé), amén de lo señalado ya sobre la Pachamama-Virgen María, la Virgen-cerro, solución altamente novedosa en la iconografía colonial surandina.

Empero ello no trajo una modificación radical de la iconografía cristiana sino más bien un agregado de sentidos que están en relación directa con el atributo que singulariza a ciertos santos, lo cual implicó que los significados originarios hayan sido pospuestos o dejados de lado. Así en una vasta región que abarca el Perú, Bolivia y el norte argentino, San Marcos no es tanto “la voz que ruge en el desierto” sino el protector del león, y por extensión, del puma americano. Ocurre otro tanto con San Lucas, que lo es en general de todo el ganado vacuno. Juan Bautista, como lleva un cordero es, obviamente, el que ampara al ganado lanar, particularmente al ovino, resguardo que comparte con Santa Inés, a quien se deja, a veces, el de los caprinos. San Antonio de Padua, en cambio, protege a los arrieros y muleros, por el milagro de la mula que se arrodilló delante de la hostia que se le presentaba²⁸.

La devoción de los fieles por ciertos hombres y mujeres de vida ejemplar data de las primeras centurias de la era cristiana, cuando se empezaron a venerar las reliquias de los mártires que padecieron por la fe, junto a sus

tumbas el día del *natalis*, es decir, la fecha de su nacimiento para el cielo. A pesar de la devoción de los fieles y las dificultades de esas primeras épocas del cristianismo, la Iglesia tuvo que intervenir para regular su culto, distinguiendo entre los que consideraba mártires o no, de tal manera que se estableció una especie de reconocimiento oficial de quiénes eran santos y quiénes no.

Al primer culto de los mártires se sumó el de los santos aceptados de hecho por las escrituras, por ejemplo Abel, Abraham, Juan Bautista, los Apóstoles, la Magdalena, entre algunos, al igual que la Virgen como lo prueban, además, los Evangelios Apócrifos y otros documentos que se remontan al siglo II.

Hacia el siglo IV se agregó el grupo de los “confesores”, aquéllos que dieron manifestación pública de su fe o testimonio de Cristo con sus vidas heroicas. Es el caso de Martín de Tours en occidente y en oriente de San Antonio Abad, entre muchos otros.

En el siglo VI se sumaron a estas veneraciones las de ciertos hombres y mujeres insignes por sus virtudes o por el valor de su doctrina. A este culto se le conoce con el nombre de “dulía”, que difiere de otros grados superiores como el de “hiperdulía” destinado a la Virgen y la “latría” o adoración tributada solamente a Dios, tipos claros de reverencia y culto que la Iglesia ha definido.

Ya en los siglos XI y XII, la Iglesia dio disposiciones para que el catálogo donde se inscribían los nombres de los santos fuera más estricto, debido a los excesos cometidos en siglos anteriores. De tal manera que sólo Roma o un concilio podrían aprobar un nombre que entrara en dicho catálogo

Fueron sin duda las órdenes religiosas las responsables de difundir este rico santoral que hoy admiramos en los murales sur andinos. No en vano se les asignó la responsabilidad de la evangelización de los nativos, encomendándoles las parroquias y doctrinas en todo el virreinato peruano.

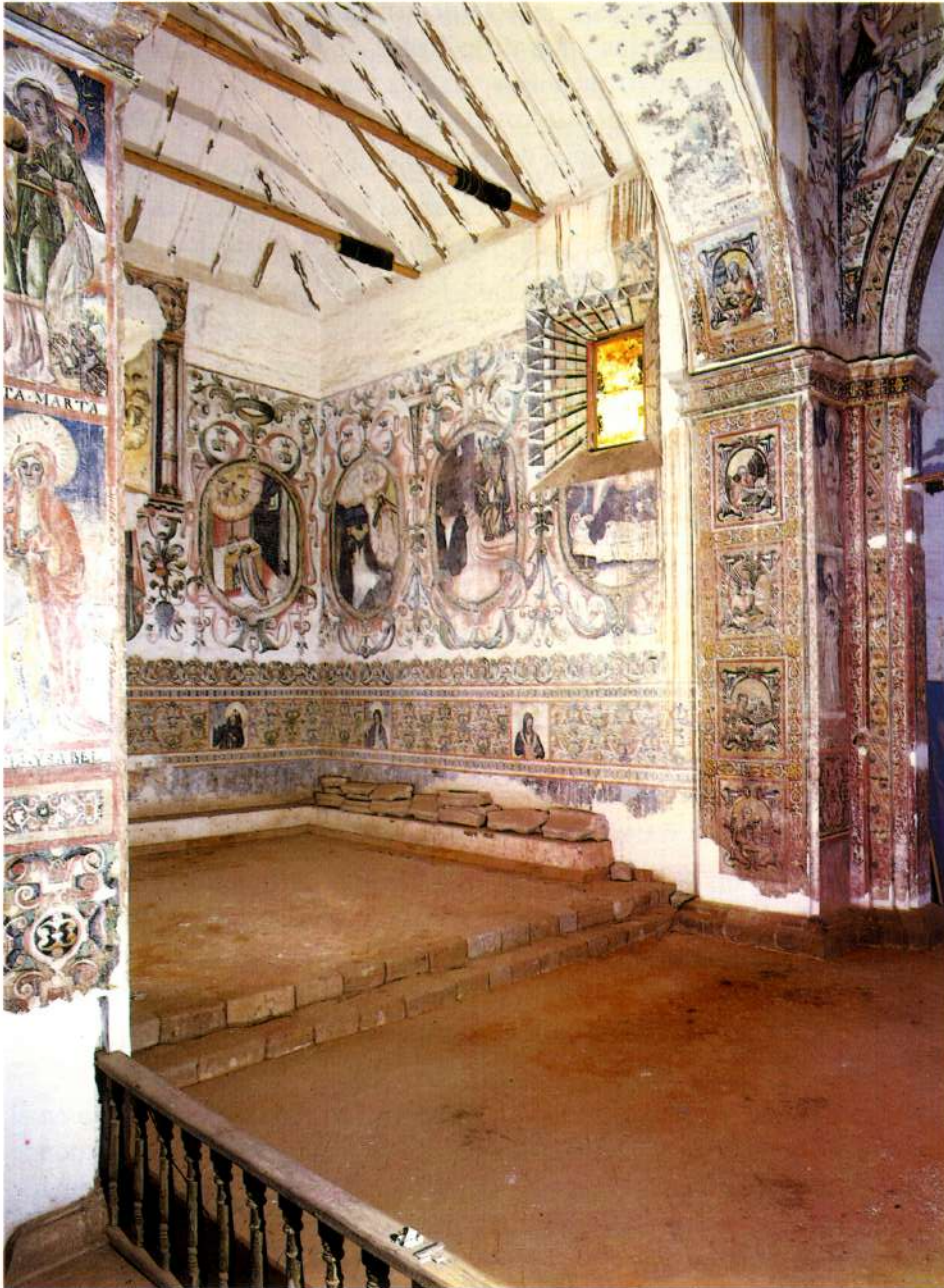
### ***Los Apóstoles***

El número doce es conocido como un número místico, basado en el simbolismo de la Edad Media. La arquitectura gótica muestra ejemplos donde aparecen doce columnas que simbolizan a los doce profetas, a las doce tribus de Israel y a los doce apóstoles. Cristo es la piedra angular de la Iglesia y estas series de personajes constituyen sus cimientos. Es en este sentido que entendemos la presencia de series de los apóstoles en la pintura mural sur andina.

A pesar de ello quedan pocos ejemplos, aunque magníficos, de series de los apóstoles en los murales de los siglos XVI y XVII. Son la serie del baptisterio del templo de Oropesa, la del presbiterio del templo de Checacupe y del templo de Chinchero en la región cuzqueña.

La serie de Oropesa es la más antigua de las mencionadas (ca. 1585), está desarrollada en los muros del baptisterio. Muestra a los apóstoles de cuerpo entero, uno al lado de otro, dentro de hornacinas también pintadas en el muro, semejando una secuencia arquitectónica, veneras completan el tema. Debajo de cada una de las figuras están escritos los nombres de los apóstoles en latín.

Las figuras ocupan la parte central del muro. En el friso están pintados grutescos en blanco y negro que recuerdan los existentes en el templo de San Jerónimo. En el muro de pies en el lado derecho está representada Santa



VISTA PARCIAL DE MURALES  
(capilla de San Ramón)

Fines del siglo XVI

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.

Serie de la vida de San Ignacio de Loyola, debajo de la cual corre una cenefa decorativa con pequeños medallones, donde están representados santos fundadores de Ordenes.

Catalina Mártir; al otro lado, posiblemente estuvo otra mártir, en pintura hoy desaparecida.

La serie de Chinchero ubicada en el presbiterio tiene tratamiento similar, semejando lienzos colgados uno al lado del otro.

Los apóstoles del templo de Checacupe están ubicados en la parte alta de ambos muros laterales del presbiterio, prácticamente debajo del arranque del techo. Están pintados de medio cuerpo, a modo de retratos enmarcados, uno junto al otro. Tienen sus nombres escritos en la parte inferior, lo que sin duda dio buenos resultados al momento de la enseñanza de la doctrina. No hay posibilidad de error respecto de los apóstoles, ya que en algunos casos su iconografía no muy clara, o su ubicación, difícilmente visible, pudiera haber llevado a confusiones.

Este mural, aunque muy deteriorado, muestra gran calidad en el tratamiento de los rostros y el color, sin duda debió estar inspirado en algún grabado europeo. Su datación hacia 1615 es la de la construcción de la iglesia.

### ***Los Evangelistas***

Lucas, Mateo, Juan y Marcos son generalmente representados juntos. Los ejemplos más relevantes en los murales son tardíos, de fines del siglo XVII y del XVIII. Del momento evangelizador, quedan magníficos ejemplos en la pintura de lienzo y en la escultura.

Los encontramos en las enjutas del arco triunfal de la iglesia de Chinchero, representados de medio cuerpo, en su iconografía más conocida. Lucas con un buey alado, símbolo de sacrificio, pues este animal era sacrificado en ceremonias de la antigüedad, por lo tanto simboliza la Pasión de Cristo, del espíritu de mortificación y expiación que deben seguir los cristianos. Mateo, evangelista y mártir, cuyo atributo es el hombre alado, debido a que inicia su evangelio con la genealogía humana de Cristo. Juan, apóstol y evangelista, es usualmente representado como joven virginal, conocido como el discípulo amado de Cristo. Marcos, cuyo atributo principal es un león alado, porque en el capítulo inicial de su Evangelio hace alusión a “la voz que clama en el desierto”, alegoría al rugido del león²⁹.

### ***La Serie de San Ignacio de Loyola***

La única serie de este santo que hemos registrado en la pintura mural de fines del XVI está ubicada en la capilla de San Ramón del templo de Juli. Es coherente que esté pintada en el templo más importante de la misión jesuítica en el Altiplano.

Ignacio de Loyola fundó la Compañía de Jesús en 1536. Hijo de nobles, luego de guerrear, durante su convalecencia por un proyectil que le rompió la pierna decidió convertirse e imitar la vida de los santos, comenzando una vida de penitencia y peregrinación. Se retiró a Manresa, donde vivió en una cueva cercana a la población, iniciando la redacción de sus Ejercicios Espirituales. Tiempo más tarde en París organizó el primer grupo de seguidores, pronunciando en la iglesia de Montmartre sus votos de pobreza, castidad y peregrinación. En 1536 llega a Roma con sus compañeros de votos y se ponen a disposición del Papa Gregorio III. Decidieron organizarse en congregación y fueron aceptados y confirmados por él.

La serie que nos ocupa está pintada en seis escenas enmarcadas por enormes cartelas renacentistas de gran calidad, que ocupan dos terceras partes de los



---

MEDALLON  
(capilla de San Ramón)

Fines del siglo XVI  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Escena de la Imposición de la Casulla a San Ignacio  
de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús.

---

muros. En el lado derecho en tres medallones están representadas las escenas de la Revelación de San Ignacio, Votos ante el Papa y su Ordenación y muerte. En el muro del fondo están representados Ignacio ante la Aparición de la Virgen con el Niño y la Celebración de la Misa y en el muro izquierdo se aprecia la Aprobación de la Orden.

En alguna medida todas estas escenas se apoyan en la vida escrita por el Padre Ribadeneyra, pero las fuentes gráficas pueden ser los grabados de Cornelio y Teodoro Galle, aunque a principios del siglo XVII existieron varias colecciones de láminas con su vida ³⁰.

## Vidas Ejemplares

Algunos santos del gran panteón católico han sido representados con marcada preferencia. Santiago, San Cristóbal, San José, los santos y santas fundadores de órdenes como San Ignacio de Loyola, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín o Santa Teresa son frecuentes, así como el caso de Pedro y Pablo que aparecen muy a menudo juntos. Estos dos apóstoles, según la tradición, sufrieron el martirio de su muerte al mismo tiempo, en lugares diferentes, Pedro en el circo de Nerón y Pablo en un lugar alejado de la actual ciudad de Tre Fontane en Italia. Es la razón por la que se los pinta juntos. Pedro fue el primer Papa, por lo que también se le representa con vestido pontifical, tiara, las tres coronas superpuestas, llaves y cruz triple.

Los ejemplos más saltantes de los apóstoles Pedro y Pablo juntos están en las capillas abiertas de los templos de San Jerónimo y Andahuaylillas. En el primer caso están ubicados al lado de la Inmaculada, son de tamaño natural y polícromos. Fueron pintados a finales del siglo XVI, en el momento de la construcción de la iglesia. En el segundo templo están pintados, igualmente de cuerpo entero, a los costados de la capilla abierta.

En el muro del coro alto de la capilla de Canincunca están pintadas enormes figuras de San Pedro y San Pablo a los lados de la puerta de acceso a la capilla abierta. Son murales de principios del siglo XVII, restaurados en la década de 1970.

En iglesias de construcción temprana como Andahuaylillas, Cay-Cay y Huasac, la fachada usualmente tiene cuatro o seis hornacinas laterales a la puerta principal. En casos como éstos, por regla general, los santos Pedro y Pablo están pintados en uno y otro lado del cuerpo de las portadas, además de otras imágenes.

La portada de Huasac, muy antigua (fines del siglo XVI), presenta el mejor ejemplo de San Pedro y San Pablo, pintados en las hornacinas de la fachada. Conservan mucho de su carácter manierista.

## Santiago

Conocido también como Santiago el Mayor, apóstol, fue hermano mayor del evangelista San Juan. Se le llamaba así, para diferenciarlo del otro Santiago y porque Cristo lo trató con más intimidad haciéndolo testigo de algunos hechos secretos, además fue el primero de los apóstoles en ser martirizado.

---

VISTA PARCIAL  
(capilla de San Ramón)

Fines del siglo XVI  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.  
Se aprecia el retablo y murales renacentistas.

---

SAN MARTIN DE TOURS OBISPO  
(presbiterio)

Primera mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huarcocondo, Anta, Cuzco.  
En América la iconografía más conocida de este santo lo muestra a caballo cortando su capa para compartirla con un mendigo a las puertas de Amiens.

---

---

SAN PEDRO APOSTOL Y UNA AVECILLA  
(coro alto)

Primera mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Capilla de Canincunca, Quispicanchi, Cuzco.  
El avecilla podría aludir a la negación de Cristo en el atrio del Sanedrín.

---

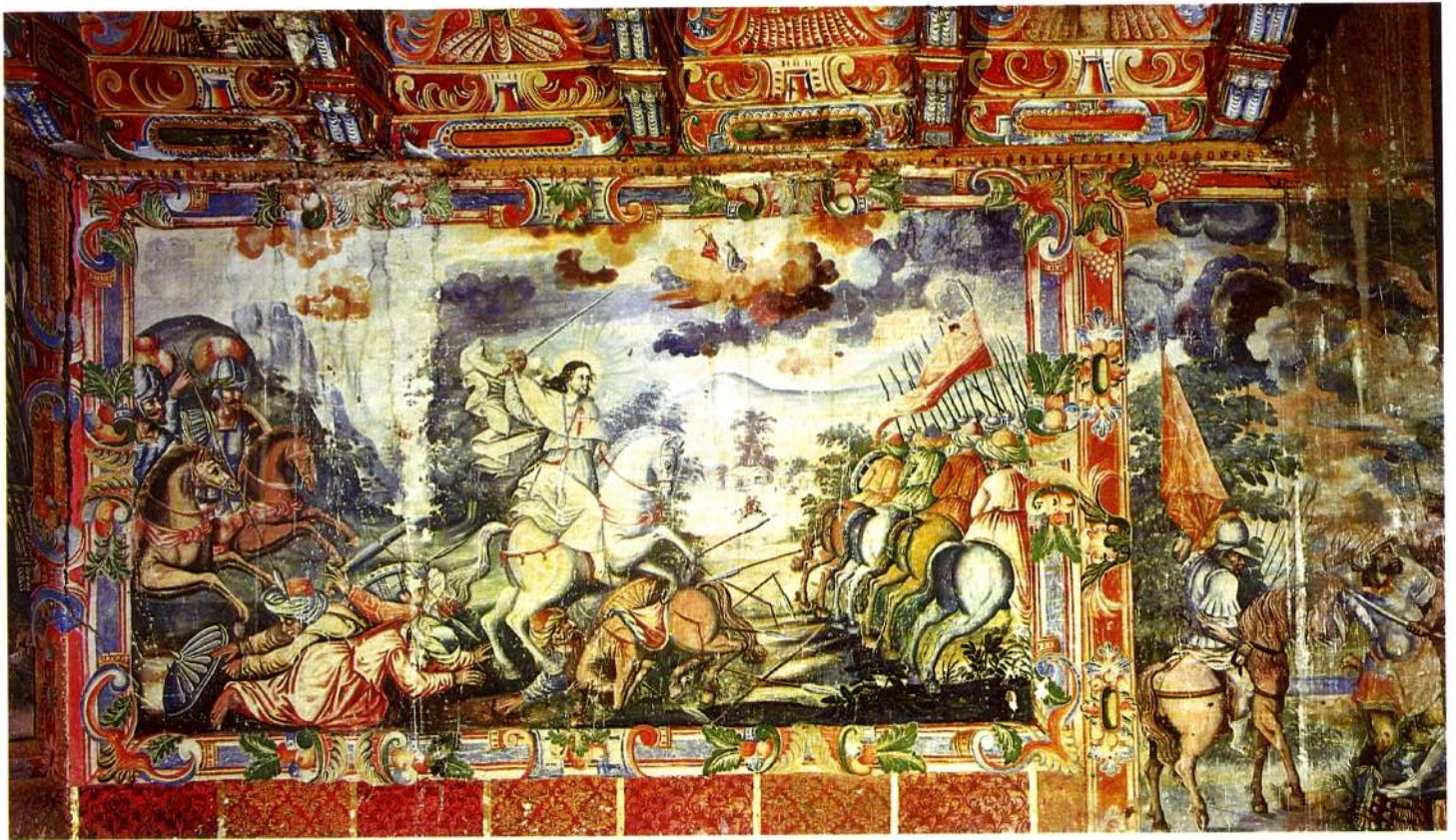
---

SAN ANTONIO ABAD

Segunda mitad del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.

---





La tradición española cuenta que predicó en varias partes de España y Portugal. Luego de su ejecución, sus discípulos llevaron sus restos a la península, enterrándolo en Iria Flavia y luego en Compostela, donde se erigió uno de los santuarios más famosos de la Edad Media, fama que llega hasta nuestros días³¹.

De los murales de Santiago en la zona sur andina, los más interesantes están en la nave del templo de Oropesa, en un retablo pintado. Su iconografía es la de Santiago Peregrino, con túnica, sombrero de alas anchas, sobre caballo blanco. Es pintura de inicios del siglo XVII, predominan los colores negro y gris, al igual que en el resto del mural.

Otro Santiago de características espectaculares, por sus dimensiones y de gran calidad estética, está en el muro del sotocoro, de la iglesia de Checacupe. Representa la famosa Batalla de Clavijo, aquella realizada contra los moros el año 903, donde el Rey Ramiro I consiguió la victoria, gracias a la aparición de Santiago jineteando su caballo blanco, que en muchas pinturas barrocas aparece lanzándose desde los aires sobre los asombrados enemigos.

El mural presenta a Santiago con el traje blanco de peregrino, blandiendo su bandera, sobre el caballo que pisa a los herejes. Delante del santo, jinetes en formación, con lanzas y banderas. Detrás de la escena central, soldados, también a caballo, en cierto desorden. Sobre Santiago está Dios Padre, en actitud de protección. La escena tiene un marco pintado que simula madera tallada. Destaca el tratamiento pictórico de expresión renacentista con gran calidad en la composición del tema y en los detalles.

#### SANTIAGO EL MAYOR EN LA BATALLA DE CLAVIJO

(coro bajo)

Primer tercio del siglo XVII

Templo seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Checacupe, Quispicanchi, Cuzco.

En esta batalla contra los moros, el rey Ramiro I salió victorioso gracias a la aparición de Santiago con su caballo blanco.



Esta iconografía es conocida como la de Santiago Matamoros. Las leyendas de la aparición de la Virgen sobre un pilar en Zaragoza, la del traslado del cuerpo del santo a Galicia y su aparición en la Batalla de Clavijo han relevado la supremacía del culto al santo, hasta convertirlo en el héroe religioso-nacional español³².

La imagen de Santiago Matamoros es posterior a la leyenda medieval. Su representación se popularizó a partir del siglo XVI, cuando las órdenes militares habían perdido el espíritu combativo y eran asociaciones pasivas que solamente mantenían su preeminencia social.

Santiago Matamoros se convierte en Santiago Mataindios en América, existiendo algunos lienzos con esta iconografía. Este santo peninsular es identificado en los Andes con el rayo o *Illapa*. Esta relación se originó en el sitio del Cuzco en 1535.

Un ejemplo tardío de representación de Santiago Mataindios fue el hoy desaparecido mural sobre la puerta de acceso a la capilla de la comunidad campesina de Sipascancha, provincia de Paucartambo en el Cuzco. Era una pintura popular del siglo XIX, con Santiago a caballo, vestido de militar, con capa blanca, pantalón, casaca, botas con espuelas y bicornio, blandiendo la espada. Un indio debajo del caballo en actitud defensiva porta una porra en la mano derecha y el brazo izquierdo en alto. Lleva el pelo largo y va vestido con túnica. Santiago y el indio están encima del sol, de rostro humano, enmarcado por el arco iris.

### ***Mártires y Ermitaños***

La primera forma de culto católico fue a los mártires, mientras duró el período de las persecuciones. Este culto pasó de los cementerios a las basílicas, cuando las reliquias de los mártires pasaron a ellas.

Las pinturas más antiguas de los mártires están debajo del arco triunfal de la iglesia de La Asunción de Juli. Sus nombres aparecen a modo de leyendas y son Santa Martina y Santa Anastasia, al lado del púlpito. Al lado del evangelio, Santa María Magdalena y Santa Ana. Estas pinturas, de gran calidad cromática y expresión manierista, representan a las mártires de cuerpo entero, como el maestro Bitti pintó sus vírgenes.

Santa María Magdalena, personaje importante en la hagiografía cristiana, después de la resurrección de Cristo se retiró a un desierto donde habitó una cueva durante treintaicinco años, en la que brotó una fuente que era alimentada con las lágrimas de arrepentimiento de la penitente³³.

Llama la atención la representación de estas mártires, porque con excepción de María Magdalena, a quien la volveremos a encontrar en los murales sur andinos, las otras imágenes no vuelven a ser vistas, excepto en uno que otro lienzo de la época.

A María Magdalena la encontramos en un retablo pintado en el muro de la capilla del Santo Sepulcro del templo de Oropesa. Está arrodillada, con palma en la mano y un pote de perfume. Es una pintura temprana, de corte




---

**PRIMER MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN**  
(coro bajo)

Primer tercio del siglo XVII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Checacupe, Quispicanchi, Cuzco.  
 Iconografía muy difundida, aunque se sabe que el  
 santo murió a golpes de garrote  
 en un segundo martirio.

---

manierista, como todo el conjunto, que además presenta gran calidad en la composición por el manejo de la forma arquitectónica en la representación del retablo y el uso del color.

Más tardías son las mártires Santa Inés y Santa Catalina de Alejandría, ambas pintadas de cuerpo entero en las pilastras del arco triunfal, donde se ha reubicado el retablo principal de la iglesia de Cay-Cay. En el lado del evangelio, Santa Inés con palma, un cordero en la mano y la cabeza seccionada, con espada, pues fue muerta de un tajo en la garganta. Está vestida con túnica como las vírgenes mártires.

Otra representación de Catalina de Alejandría está en uno de los muros de pies del baptisterio del templo de Oropesa, junto a los apóstoles. Para completar el programa de los apóstoles en este baptisterio, se mandó pintar a esta mártir y otra, hoy desaparecida.

### ***San Lorenzo y San Sebastián***

Hasta ahora observamos que hubo inclinación a pintar santos, mártires y ermitaños, de manera exenta, es decir, sin contexto de su vida, obra o milagros. Sin embargo y dada la riqueza que presenta el muralismo sur andino, encontramos dos ejemplos extraordinarios del martirio de dos santos, que nos permiten apreciar los diversos mecanismos utilizados por los catequizadores y evangelizadores para transmitir las ideas religiosas. Una fue la explicación teórica que se ayudaba con la presencia de imágenes sueltas, la otra cuando el mural era explícitamente didáctico, porque las escenas del martirio estaban representadas de manera clara.

Nos referimos a los murales del coro bajo del templo de Checacupe. En el muro del lado del evangelio, al lado de la escena de Santiago en la batalla

de Clavijo, está la representación del martirio de San Lorenzo, español y diácono de Roma, a cuyo cargo estaban el cuidado de los libros sagrados, los bienes de la Iglesia y la distribución de las limosnas. A la muerte del Papa Sixto II, durante la persecución de Valeriano, para quien Lorenzo trabajaba, distribuyó todas las riquezas entre los pobres, muy a pesar del Prefecto romano que las deseaba para sí. No logrado su propósito, lo mandó asar vivo a fuego lento sobre una parrilla hasta morir. Era el año 258 de nuestra era.

El mural muestra al mártir sobre la parrilla, alrededor de la cual hay varios soldados y otros personajes. Fue pintado, junto a los otros murales hacia 1610. Es polícromo y de grandes dimensiones.

Al frente, un mural igualmente grande, representa el primer martirio de San Sebastián que, atado a un árbol, es asaeteado por los arqueros de Mauritania.

Este santo fue uno de los más populares de la Edad Media, pues era invocado como protector contra las pestes. Cuenta la leyenda que ingresó a los ejércitos de Carino para proteger a los cristianos sin despertar sospechas. Sin embargo, Diocleciano que sucede a Carino, conocedor de las intenciones de Sebastián, lo mandó matar asaeteado en el Campo de Marte. Dado por muerto, su cuerpo fue rescatado por la viuda Irene que se da cuenta que aún está vivo y

---

SAN ANTONIO ABAD Y SAN PABLO  
ERMITAÑO  
(coro bajo)

Primer tercio del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Checacupe, Quispicanchi, Cuzco.  
Representan la santidad a través de una vida penitente. Vidas ejemplares para inculcar la idea de la temporalidad de la vida terrenal.

---



lo cura. Sebastián se presenta ante el emperador y pide clemencia para los cristianos. Este lo sentencia nuevamente a morir a golpes de garrote y que se arroje su cadáver a la Cloaca Máxima.

El mural fue pintado al igual que los otros del templo, a principios del XVII, y tiene gran calidad representativa plasmada en una detallada escena. El santo muestra un rostro adolorido muy bien logrado por el anónimo artista.

Entre los conjuntos que representan la vida eremítica destacan los de Colquepata, Huarcocondo (Cuzco) y Orurillo (Puno). En el primero están pintados en ambos muros de la nave a modo de lienzos, uno a continuación del otro. Debajo de cada uno está escrito su nombre y son: Theodorvs, Paphvtivs, Suatacopiv, Marinvs y Romualdo (pintados juntos), Mvtivs, Henricus, que lleva una cota de malla metálica muy curiosa, Apolonivs, Hilarion y Antonvs (Antonio Abad), tentado por una mujer que lleva el torso desnudo, portando un espejo y un abanico de plumas, en clara alusión a las tentaciones que sufrió el santo.

Según tratados franciscanos, la vida eremítica y de penitencia era practicada de acuerdo a modelos de la Iglesia Oriental. El mejor ejemplo es San Antonio Abad, nacido en el año 251, era patriarca de los monjes de Egipto y desde muy joven se retiró al desierto por el resto de su vida. Fue muy venerado en la Europa de la Edad Media y su iconografía data de esa época. Se le ha representado en América, con bastón o báculo, lleva una cruz en forma de T sobre la capa, en el hombro izquierdo, un cerdo, libro, fuego y una campanilla. Todos estos atributos tienen que ver con los males del cuerpo y del alma, por ello es protector contra las pestes y algunas enfermedades.

La escena de San Antonio Abad de Colquepata pudo ser copiada de un grabado de Callot, donde aparecen diablas seductoras con sus tocados de altas plumas, símbolo de la vanidad, a las que el santo espera rodeado de carbones encendidos³⁴. Así está representado en su iconografía, pues sostiene en una de sus manos llamaradas de fuego. Cerca a San Antonio está un animal de escamado metálico no identificado, que nos recuerda mucho a otro de Checacupe, donde el santo está representado de manera similar. Como los murales de Colquepata son posteriores, de mediados del siglo XVII, cabe la posibilidad que la escena de San Antonio Abad existente en este templo, se haya inspirado en la de Checacupe.

El San Antonio Abad pintado en el muro de pies de Checacupe está representado de cuerpo entero, ocupando todo un lado de la puerta, los retratos de los clérigos y donantes están al lado derecho, al otro costado se encuentra el animal con escamas metálicas. El mural está bordeado por una pintura a manera de marco de madera.

En el poblado de Cay-Cay encontramos una capilla dedicada a este santo. El pequeño espacio sólo tiene pintura en el muro absidal y algunas a modo de frisos policromados. El santo está representado como un venerable anciano, con sus atributos. Posiblemente fue pintado a fines del XVII.

En el templo de Orurillo se repite la escena de San Antonio Abad con el animal escamado, lo que hace suponer que grupos de pintores de un taller eran contratados para trabajar en diferentes iglesias del sur andino.



SAN FRANCISCO DE ASIS  
(coro alto)

Inicios del siglo XVII  
Temple seco sobre pared de adobe.  
Iglesia de Huarcocondo, Anta, Cuzco.  
Fundador de la Orden Franciscana. Su imagen admirada universalmente traspasó los límites de la Iglesia Católica.



SANTO DOMINGO DE GUZMAN  
(coro alto)

Inicios del siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huarcocondo, Anta, Cuzco.  
Fundador de la Orden de los Predicadores. La escena representa al santo que recibe el Rosario de manos de la Virgen. En proceso de restauración.

En el zócalo que recorre la nave de la iglesia de Andahuayllillas encontramos cada cierto tramo, dentro de cartelas y en formato pequeño, representaciones de cuerpo entero de varias mártires como Santa Apolonia, Santa Inés, Santa Cecilia, todas ellas con palma en la mano y algún otro atributo propio.

### *Fundadores de Ordenes*

Santo Domingo y San Francisco de Asís, fundadores de Ordenes, aparecen frecuentemente juntos. Santo Domingo de Guzmán fue uno de los santos más venerados en América por la presencia de dicha orden en todo el territorio americano. No hubo ciudad importante en el virreinato peruano en la que los dominicos no tuvieran casa.

Luego de hacerse sacerdote, canónigo regular, convencido de que la caridad y la oración eran las más poderosas armas para la lucha contra el mal, decidió fundar la primera casa para un clero que debía ser disciplinado, sabio y preparado para la predicación de la doctrina católica.

Desde México, pasando por Colombia, Ecuador y en el Perú, en Lima, Cuzco y Arequipa se encuentran muchos lienzos que narran la vida del santo. Es importante la serie del convento dominico en el Cuzco pintada por Juan Espinoza de los Monteros en 1679.

San Francisco, el santo de la pobreza, nació en Asís y cuando joven cayó enfermo y tuvo dos visiones que cambiaron su vida, renunciando a sus bienes pues era hijo de un próspero comerciante. Como quedara desnudo, un obispo le regaló la burda túnica de uno de sus servidores, fue el primer hábito que vistió y la primera limosna recibida. En 1208 junto a otros varones se presentan ante el Papa Inocencio III, para que les aprobara las reglas que deseaban cumplir y que el santo había redactado. Así nació la Orden Franciscana.

Se cuenta que los dos últimos años de su vida estuvieron signados por grandes favores espirituales e intensos dolores físicos, fue entonces que tuvo lugar la extraordinaria estigmatización en el monte Alverna.

Después de morir ciego, su fama trascendió la Iglesia Católica, se convirtió en una figura admirada y aceptada hasta por confesiones no cristianas. Contribuyeron a ello algunos rasgos de su personalidad, como su gran bondad, humildad y amor a la naturaleza. Usualmente se le representa de hábito burdo, color castaño o gris, sujeto a la cintura por un cordón anudado. Su atributo propio son las llagas en las manos, los pies y el costado, es común que sostenga una calavera o una cruz. En el templo de Azángaro, Puno, San Francisco aparece rodeado de arcángeles.

Varias leyendas señalan que Domingo y Francisco se conocieron, que sostuvieron muchas entrevistas y que Santo Domingo protegía a los franciscanos. Muchos lienzos pintados en la América virreinal los muestran juntos y con la Virgen, de la que fueron grandes devotos.

Los mejores ejemplos de murales representando a ambos santos están en el coro alto del templo de Huarcoondo y en la capilla del Santo Sepulcro del templo de Oropesa, donde preceden el retablo pintado. Están representados de cuerpo entero enmarcados a manera de lienzos y visten sus hábitos. La pintura es de temprana factura manierista.

A Santo Domingo y San Francisco se les encuentra también en las series de los fundadores de órdenes, como en el friso con medallones que bordea la capilla de San Ramón en Juli, o en los medallones del zócalo que se pintaron en los muros laterales de la capilla de la casa-hacienda de Callapujyo en el Cuzco, en las primeras décadas del siglo XVII. Estas últimas pinturas son atribuidas a Luis de Riaño, el famoso pintor de la iglesia de Andahuaylillas.

También encontramos en los mismos contextos a San Ignacio de Loyola, San Agustín, Santa Teresa de Jesús, Santa Clara y Santa Catalina de Siena.



#### CENEFA

Atribuida a Luis de Riaño, primer tercio del siglo XVII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Capilla de la casa-hacienda Callapujyo, Quispicanchi, Cuzco.  
 Santos y santas fundadores de Ordenes.  
 Calco de la pintura.



#### VISTA PARCIAL DE LA CAPILLA

Siglo XVII

Casa-hacienda Callapujyo, Quispicanchi, Cuzco.  
Edificación con cimientos de piedra, muro de adobe  
y cubierta de par y nudillo.  
Lienzos y pinturas murales integran el conjunto.

El caso más interesante, y pocas veces visto, está en los muros de la capilla de la casa-hacienda Callapujyo, donde los santos son el tema principal, representación excepcional por su policromía y tratamiento iconográfico. El caserío de principios del siglo XVII es uno de los buenos ejemplos de complejo agrícola-industrial colonial que quedan en el valle del Cuzco, pues fue un importante obraje. La capilla es pequeña, de uso familiar. Sin embargo a ella se accede por el patio principal de la casa que bien pudo servir como espacio desde el cual los peones de la hacienda, en tiempos coloniales, seguían los servicios religiosos.

#### *Otros Temas Evangelizadores*

Vamos a ocuparnos de otros temas que tienen carácter estrictamente evangelizador, por la época y la manera de ser representados. Entre los más importantes se encuentran el bautismo de Cristo, el camino al cielo y el camino al infierno.

El bautismo de Jesús ha sido representado con frecuencia en el baptisterio de los templos o sobre las portadas de acceso a los mismos.

En el muralismo sur andino es prácticamente el único tema referido a un sacramento. Desde el punto de vista evangelizador, es momento de iniciación en la vida de los conversos, pues a través de él, según el principio de la doctrina católica, se borra el pecado original, con el que todos nacen y que permite a la persona convertirse en miembro de la Iglesia Católica.

Los mejores ejemplos de este tema, de principios del XVII, son los de los baptisterios de los templos de Sangarara, Urcos y algo posterior el de San Jerónimo. Los dos primeros están en el muro testero del baptisterio. La iconografía de Cristo recibiendo el bautismo de manos de San Juan Bautista, en ambos casos, está en la parte central del muro.

El Bautismo de la iglesia de Urcos es uno de los pocos murales que llevan la firma del autor sujeta por un loro, y dice: "*Don Do. Cusi Guaman Me Facit*".

Mesa-Gisbert sitúan el mural del bautismo de Sangarara dentro de lo que llaman "el círculo de Diego Cusi Guaman", pues también atribuyen a la misma mano los murales del templo de Chinchero. Este, a diferencia del de Urcos, mantiene la frescura de los colores porque se ha conservado bastante bien. También la escena es algo diferente pues los personajes, Cristo, San Juan y el ángel están de pie, mientras que en Urcos están arrodillados.

Pablo Macera nos dice que el mural de Urcos "evidencia las dificultades que su autor tuvo para aprender los dictados europeos. Cusi Guaman acertó en el color pero luchó con la musculatura del desnudo y los problemas del escorzo"³⁵.

Otro ejemplo se aprecia en el del templo de San Jerónimo, donde la escena, muy pequeña, está sobre la puerta de acceso al baptisterio a modo de tímpano. Representación de gran calidad, debió ser pintada en el primer tercio del siglo XVII.

### ***Cielo e Infierno en Andahuaylillas***

El programa del cielo y del infierno presenta la idea del bien y del mal, a través de una escena dividida en dos partes. En una se muestra el camino al cielo y, en la otra, el camino al infierno.

Están pintadas en ambos lados del muro de pies del templo, debajo del coro alto. Es interesante que la puerta de acceso a la iglesia haya sido el elemento arquitectónico que divide el tema, haciéndolo muy claro de visualizar e interpretar.

El tema del camino al cielo muestra dos escenas. En primer plano, está servido un banquete alrededor del cual personajes, con vestidos a la moda europea, comen y beben. De fondo se aprecia un paisaje gris, donde el cielo y el mar se confunden, como flotando se ve un edificio que asemeja un palacio renacentista, representa la Casa de Dios a la que se accede por un puente lleno de espinas, que simboliza el Camino al cielo.

En la parte más alta del edificio, dominando el panorama, se encuentran tres jóvenes idénticos, que representan la Trinidad. Cada uno sostiene una cuerda que van dirigidas hacia la frente, los ojos y la boca de una de las almas buenas que camina por el puente.



Es curiosa la representación de la Trinidad como tres personajes idénticos, pues fue iconografía prohibida por el Concilio de Trento por prestarse a confusiones del dogma de la Santísima Trinidad. Por otro lado, según Teresa Gisbert, no se representó al Espíritu Santo como paloma, para no provocar zoolatría entre los indios.

En las ventanas del edificio aparecen, detrás de cortinajes, santos y santas que miran a las almas buenas que van por el puente. Al inicio del camino un hombre elegantemente vestido abandona el banquete y se dirige al puente, simbolizando que si se renuncia a los placeres mundanos se puede alcanzar el cielo.

En las diferentes partes del mural hay letras del abecedario. Son guías explicativas evangelizadoras de los salmos, que van en una leyenda en la parte inferior.

La leyenda está escrita en latín. Empieza en la letra A, hasta la E y reza:

- A - *Decalo respexit dominvs vidit Omnes filios Somiun Psal. 32*
- B - *Qvis Sapiens Cusiudet Sec Psal. 106*
- C - *Tria Vota*
- D - *Tuniculus Triplex Dificile Rumpitur*
- E - *Vide alia... Ler Em... Inmen... Brismiris... Rano... Stom... Portam.*

El Salmo 32 hace referencia a la bienaventuranza de los que han pecado y se han salvado por su arrepentimiento. El Salmo 106 se refiere a la idolatría, muy apropiada para una doctrina de indios. Los textos de las letras F a la I se han perdido irremediadamente.

Entre este mural y el del camino al infierno se han pintado, con acierto, elementos unificadores del tema. Al borde del camino al cielo, se ve un ángel que se defiende, con un escudo, de las flechas disparadas por un demonio que está en el camino al infierno, al otro lado del muro.

Como en el caso del camino al cielo, figura un puente lleno de rosas. Este conduce a una fortaleza almenada que representa el camino al infierno. El edificio simboliza el infierno ardiendo en llamas que no lo consumen.

Al inicio del camino una mujer hermosa, que representa "el mal", tienta a un joven. También se observan varios personajes que van hacia el infierno acompañados por la muerte y demonios, ignorantes de su destino. La presencia del leviatán es muy clara, como otro símbolo del mal. En la parte inferior una cartela encierra leyendas que están signadas con las letras J a la Q y dicen:

- J - *Caro..n Te*
- K - *Vecors Locuta est Siquis est Panuvlus Aedinet Adme*
- L - *Gens Absaz Concilio Este y Sine Prudentia Utinam Sapedent... Intelligent Acno Vistima Providerem*
- M - *Quasi Vinculum Plaustri Peccatum*
- N - *Finis Illorum Inferi*
- O - *In Puncto ad Inferna Descendunt*
- P - *Sagitat Inobsrudis R... Corde P...*
- Q - *Mors de Pascet... O.*



J. Caro.  
 K. Pecors locuta est, si quis est parrulus declinet ad me.  
 L. Gens absq[ue] consilio est. & sine prudentia; utinam  
 saperent, & intelligerent, ac novissima prouiderem.  
 M. Quasi vinculi p[ro]plastrum peccatum  
 finis illorum inferi,  
 N. In puncto ad inferna des. dunt.  
 O. Sagitat in obscuris r[ati]o, corde P.  
 P. Mors de pasceat io.  
 Q.



A. Decalo respexit Dominus. vidit omnes filios  
 Sominum. Psal. 32.  
 B. Quis sapiens & custodit haec? Psal. 106.  
 C. Tria vota  
 D. Tunniculus triplex. difficile Rumpitur.  
 E. Vide, aliam le. em. in aembris. is.  
 h. i. h. rano. stam. portam

Otro elemento unificador del programa es la cuerda gruesa de color negro que va de un extremo al otro. En un lado está el alma buena que va por el camino al cielo, en el otro un demonio, jalando la cuerda, pretende atrapar al alma buena para llevarla al infierno, clara alusión a que el pecado y el mal acechan permanentemente, inclusive en el momento de la muerte.

Según Mesa-Gisbert el tema está copiado de un grabado de Wierix. La pintura es atribuida al maestro Luis de Riaño, quien ejecutaría la obra posiblemente por los años de 1626³⁶.

Las portadas de los baptisterios de las iglesias de Andahuaylillas y Checacupe presentan decoración renacentista y leyendas en diferentes idiomas.

El caso de Andahuaylillas es el más conocido, su portada pentalingüe ha sido muchas veces referida. La fórmula del bautismo "Yo te Bautizo en el Nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo", está escrita en castellano, latín, quechua, aymara y puquina. Esta última fue una de las "lenguas generales" del sur andino, parece que mantenía su prestigio aún a principios del siglo XVII³⁷.

La portada del baptisterio de Checacupe tiene la misma leyenda que la de Andahuaylillas, escrita en cuatro idiomas, castellano, quechua, latín y aymara. La datación de su ejecución es de principios del siglo XVII.

## ***Reafirmación de la Fe***

Considerando que la primera época evangelizadora duró de manera intensa hasta los años 30 del siglo XVII, a partir de entonces la pintura mural entró en otra faceta. Tendría que ver más bien con la profunda influencia del Barroco como corriente ideológica, que se asoció a ciertas estructuras de tipo social (grandes propietarios rurales), religioso (países católicos), político (monarquías absolutas) y laboral (talleres).

Según Macera, fue también un estilo agresivo y proselitista, que aparece ligado a un dominio cerrado, donde circulan ideas, formas y reglas de acción y de fe, de carácter imperativo³⁸, que llegará al virreinato peruano en la primera mitad del siglo XVII.

Entrado el siglo XVIII, luego de un tiempo de estabilidad virreinal, nuevas corrientes ideológicas habrían de cambiar el panorama social, político, económico y religioso de estas tierras. En Europa el antiguo régimen se va disolviendo en lo político (Revolución Francesa), económico (revolución industrial, de colonización) e ideológico (desarrollo del pensamiento moderno). En esta parte de América, el enorme virreinato se había desmembrado, reduciéndose a las Audiencias de Lima y Cuzco. Desde Charcas hasta Puno dependían de Buenos Aires. La selva del Marañón era disputada por el gobierno de Quito. Las encomiendas fueron suprimidas.

La Iglesia Católica se veía en la necesidad de replantear sus posiciones, pues la sociedad se secularizaba. Aparentemente la religión había dejado de ser importante para los peruanos del siglo XVIII, además de que ciertos territorios fueron muy difíciles de evangelizar.

A raíz de estos acontecimientos, la Iglesia se ve obligada a tomar otras posiciones y, como lo confirman los murales, entrar en una nueva etapa que

---

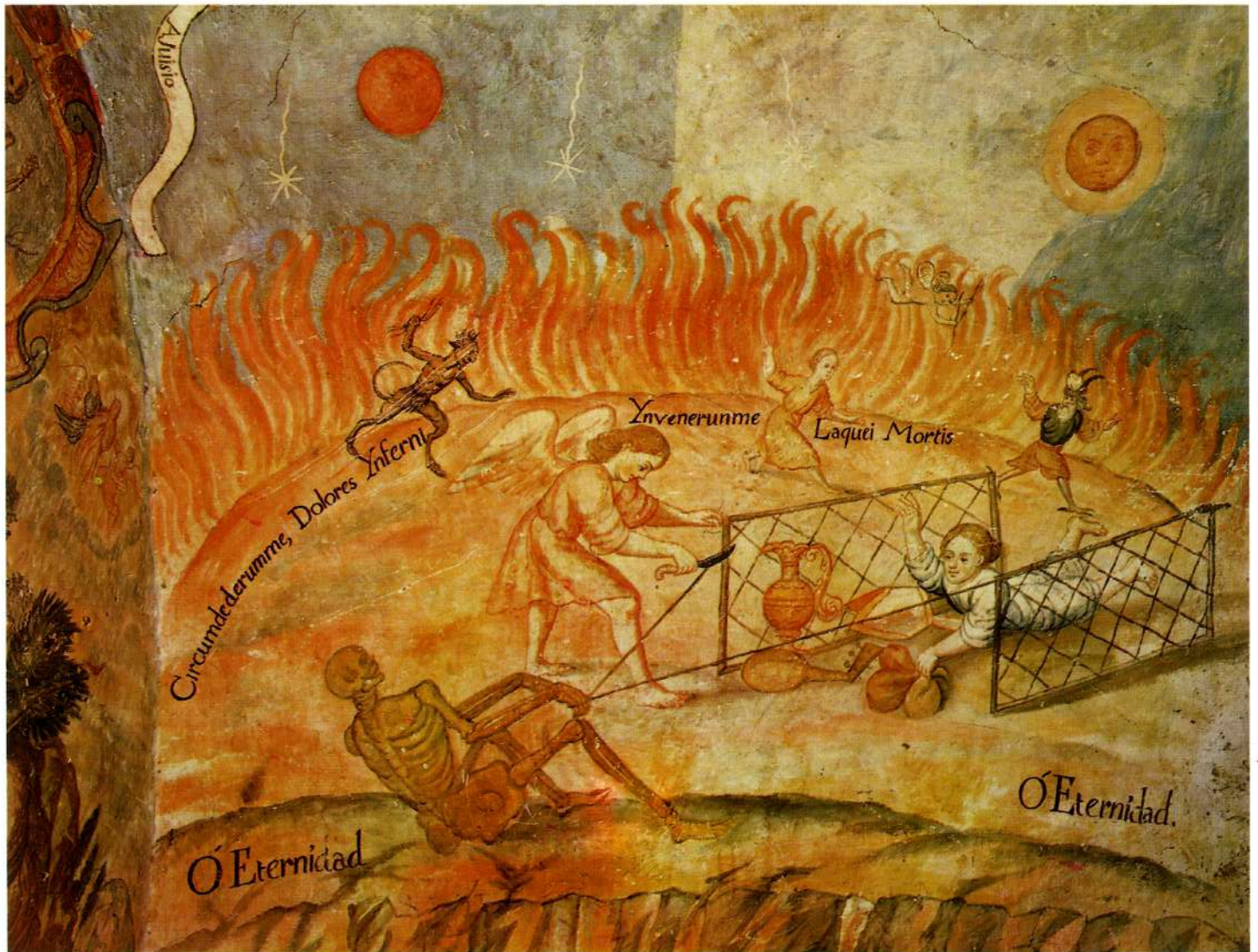
Págs. 140-141. EL CAMINO AL CIELO Y EL CAMINO AL INFIERNO  
(coro bajo)

Atribuido a Luis de Riaño, primer tercio del siglo XVII

Temple seco sobre paramento de adobe.

Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco. Nítido programa evangelizador donde las leyendas, en la parte inferior de los murales, explican el mensaje de la Biblia.

---



LA TRAMPA DEL ALMA  
(celda del Padre Salamanca)

Primera mitad del siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de piedra.  
Convento de la Merced, Cuzco.  
Celda de la Penitencia.

podemos considerar como de reafirmación de la fe. Es decir, recordar a los creyentes los principios del dogma de la religión católica, no permitir que el olvido se apodere de los conversos o en general de los fieles, debido a las nuevas ideas que rondaban la sociedad de entonces.

### *La Celda de la Fe*

La vida piadosa del Padre Salamanca, asceta mercedario, sirvió de inspiración para reafirmar la fe católica. Con este propósito se pintaron temas religiosos en la celda que él ocupó en el convento de la Merced del Cuzco. Aunque fue un espacio privado, la ideología con que fuera pintado responde al modelo de vida ascética, propuesto en murales anteriores de ermitaños. El recinto tiene un ingreso con figuras alegóricas a la Fortaleza y la Paciencia. Los murales del dormitorio presentan escenas de la infancia de Jesús, de las que destaca la Huida a Egipto y, en la celda de la penitencia, las escenas de la muerte y del infierno.

Además está la excepcional alegoría del alma, que cubre buena parte del muro y que la muestra como un joven, atrapado por el esqueleto, la muerte,



que jala una trampa con dos cuerdas y un ángel que trata de cortar una de ellas, en clara alusión al intento de liberar al joven. Rodean la escena llamaradas, un demonio y un personaje que parece escapar del infierno.

### *La Vida Ascética y la Vida Mundana*

Avanzado el siglo XVIII se pintan los murales de la Sala Capitular del Convento de Santa Catalina. El programa presenta paños verticales, definidos por los arcos de la sala.

Cada paño está compuesto por cuatro planos, el primero inferior de pintura ornamental, sobre ella se aprecia escenas muy pequeñas que muestran los placeres de la vida y el pecado. El siguiente plano, abarcando buena parte del muro, muestra santos y santas eremitas en estado de penitencia. Están representados San Antonio Abad, María Egipciaca, María Magdalena, Onofre y otros más. Finalmente el cuarto plano corresponde a las pinturas que se encuentran en los arcos de la Sala Capitular, mostrándola como una esfera celestial donde ángeles músicos, arcángeles y fundadores de órdenes están entre las nubes. Sobre la puerta del claustro está representado San Pablo, como símbolo de conversión.

Este programa es claro ejemplo de una teología moral muy en boga en ese momento. Frente a una vida terrena de placeres que inducen al pecado, está la vida ascética que es la que acerca al cielo.

En este mismo recinto, sobre otra puerta, está el programa referido a la Virgen del Rosario que domina el mural. Está con el manto extendido como protegiendo a la humanidad. A los costados se ve a Santo Domingo de Guzmán que duerme, sobre él se desarrolla su árbol genealógico y al otro lado, el rey Fernando VII, también en posición de dormido, sobre cuya cabeza aparece asimismo su árbol genealógico.

### *Una Capilla del Altiplano*

Esta capilla, próxima a la localidad de Orurillo en Puno, es una de las más notables de su tipología encontrada en el Altiplano puneño. Es parte de una comunidad rural y su difícil acceso la hace de uso exclusivo e íntimo. Su escala es la del oratorio doméstico, familiar y tiene una directa vinculación con el camposanto adyacente que refleja claramente la pervivencia de las creencias nativas del "culto a los muertos".

El interior encierra un programa de nueve escenas de santos ermitaños, una de las cuales está en el dintel de la puerta y las otras ocho se encuentran en las paredes laterales. "Esta representación permite asociar la capilla a la idea de la ermita y el conjunto de casa-capilla y emplazamiento se prestan a la suposición de que originariamente cumpliera estas funciones"³⁹.

Los ermitaños son María Egipciaca, San Onofre, San Juan Guarín, San Antonio Abad, además de San Jerónimo y San Blas. Los nombres, como en otros casos, están pintados debajo de la representación. Estos motivos, muy similares a los existentes en el templo del poblado de Orurillo, hacen pensar en una directa influencia y hasta una misma mano que pudiera haberlos realizado. El otro conjunto de ermitaños, ya mencionado, está en la nave del imponente

---

#### DETALLE DE SANTOS ERMITAÑOS (sala capitular)

Segunda mitad del siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Monasterio de Santa Catalina, Cuzco.  
Se observa un eremita y una escena mundana.  
Resalta la idea de la vida ascética para lograr la perfección, frente a la vida profana que lleva a la imperfección.

---

templo de Orurillo en Puno. Si bien su construcción es de fines del XVI, las pinturas son algo posteriores.

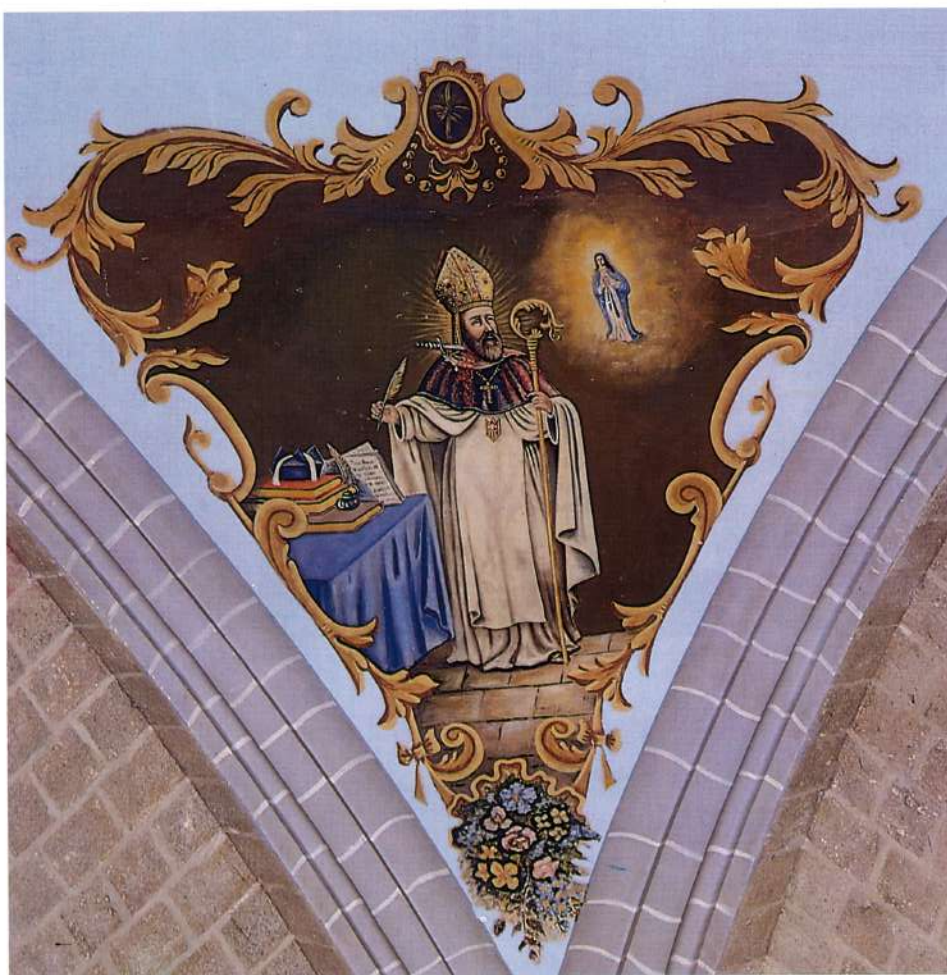
### *Bautismo de Jesús*

El Bautismo que encontramos sobre la puerta de acceso al baptisterio del templo de Ocongate, en la zona alta del Cuzco, es de principios del siglo XVIII. La iconografía no tiene variante respecto de la conocida, es decir, Cristo, San Juan Bautista y un ángel al costado. Es un pequeño mural polícromo muy vistoso.

De la segunda mitad del siglo XVIII es el Bautismo de la iglesia de San Juan Bautista de Ccatca, también cercana del pueblo de Ocongate. El mural se encuentra en el baptisterio y, sin duda, corresponde a la faceta del muralismo religioso de reafirmación.

### *Apóstoles y Evangelistas*

Los murales populares representando series de los apóstoles son poco frecuentes. Sin embargo, un hermoso ejemplo son los de la capilla de la comunidad de Sayhua. Dado el abandono de la capilla sólo quedan evidencias de dos apóstoles, muy deteriorados, en el faldón del techo, pero es indudable que fueron seis los pintados, tres a cada lado, sobre la parte del presbiterio. Su colorido es impresionante y forman un bello conjunto con los muros cubiertos



---

#### LOS DOCTORES DE LA IGLESIA (cúpula)

Primera mitad del siglo XVIII  
Templo seco sobre la pechina de la cúpula de ladrillo.  
Iglesia de la Merced, Cuzco.  
Representados frecuentemente en el arranque de las bóvedas de las iglesias.

---



---

SANTO EVANGELISTA  
(sacristía)

Primera mitad del siglo XVIII  
Temple seco sobre la pechina de la bóveda de  
piedra.  
Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno.  
Remata el mural plumaje pintado sobre la piedra.  
Cada una de las cuatro pechinas está pintada  
con un evangelista.

---

de pintura mural de diseño “textil”. Estos apóstoles fueron realizados posiblemente a mediados del siglo XVIII, lo que muestra que dicha capilla presenta dos momentos de la pintura mural, porque las escenas del retablo principal, ya descritas, son de mediados del XVII.

Entre los mejores ejemplos de los evangelistas hacia principios del XVIII, están los pintados en las pechinas de la sacristía del templo de San Pedro en Juli, Puno. De gran colorido y alta calidad en su ejecución, figuran en la línea de la reafirmación de la fe. El lugar donde los encontramos es privado, para uso expreso del sacerdote y sus ayudantes. Podría pensarse que los evangelistas pintados allí inspirarían al sacerdote en su prédica o lo reafirmarían en los dogmas de la Iglesia, que fueron transmitidos por estos cuatro personajes.



En el templo de San Antón, anexo de Asillo, Puno, los cuatro evangelistas están representados en cada pechina de la cúpula, a manera de puntos cardinales. Las pinturas son tardías, aproximadamente de fines del XVIII o inicios del XIX.

### *Las Postrimerías de Huaró*

La representación de los temas del Juicio Final y del Infierno tienen su origen en tradiciones medievales y cobran vigencia en América desde temprana época.

El cronista indio Guaman Poma de Ayala refiere que “En cada iglesia existirá pintado un cuadro del Juicio Final donde figurará la venida del Señor al Juicio, al cielo, la tierra y las penas del infierno”⁴⁰.

En el caso de la pintura mural surandina el tema del infierno se pintó hacia finales del XVI, en la Capilla de Indios junto a la iglesia de la Compañía.

Existen representaciones algo posteriores a este mural desaparecido, como el del Juicio Final de Curahuara de Carangas (Oruro-Bolivia) ejecutado antes de 1608, que pueden dar idea de su iconografía. El tema se pintó durante el siglo XVIII como puede verse en la Iglesia de Pachama (Chile), y sigue vigente en el siglo XIX, según lo testimonia la composición de Huaró posiblemente ejecutada a inicios de 1800.

Los grandes murales de Huaró, pintados en el sotocoro, representan todo un programa que consta de los temas del Juicio Final, La Muerte, El Infierno y la Gloria, la Muerte del Rico y la Muerte del Pobre.



La muerte benigna en la Casa del Pobre

La vida es un sueño



Los murales referidos al Juicio Final y a la Gloria son los más evidentes del programa. El primero, ubicado en el muro del lado del evangelio, muestra que al toque del clarín del arcángel, los muertos resucitan. En la parte superior, la Trinidad domina el panorama, con las almas que van ascendiendo hacia ella para el juicio, tal como lo describe la Biblia.

La Gloria, en el muro del lado de la epístola, está representada por filas de santos y santas, fundadores de órdenes, ángeles, arcángeles y tronos que, en diferentes planos, rodean al Padre Eterno y a Cristo que se encuentran juntos. El Espíritu Santo, en forma de paloma, corona la escena. Toda la representación está como envuelta en nubes, simulando el cielo.

Al lado de la Gloria está la escena del Infierno, espacialmente definida por dos cintas con leyendas. Entre la cinta superior, al borde de la pintura y la otra casi al medio del mural, se ven muchas almas condenadas que caen, gritando, al infierno. Satán, pintado en el centro superior como ángel maligno, domina la escena.

A partir de la cinta del medio hacia la parte inferior, está el infierno, representando suplicios como calderos donde, entre otros personajes, se ve un Papa. Bajo ellos evidentemente está el fuego infernal, al costado el Leviatán se “come” varias almas. En el centro, una rueda a la que están atados algunos personajes, gira sobre las llamas, una mesa donde los demonios torturan a infelices y más personajes en actitud de sufrir tormento.

En toda la escena los demonios están sujetando a sus víctimas. Es una representación que nos recuerda mucho a los personajes de los lienzos del pintor flamenco Jerónimo Bosco aunque, según Mesa-Gisbert, los demonios tienen un aspecto casi humano, separándose así de las fuentes flamencas derivadas de Bosco y Brueghel que son las que inspiraron otros infiernos⁴¹.

La cinta de la parte superior lleva la siguiente leyenda: “Ay denos otros para que pecamos yano ay remedio en el infierno... no ay que aber algun orden sino eterna confusion”. La de abajo reza: “Ay demi que ardiendo ay que pude yano puedo ay que por siempre hede arder ay que a Dios nunca he de ver”.

La alegoría de la Muerte está representada en el otro muro y muestra varias escenas en las que su presencia es resaltante. Lo dominante es el esqueleto pintado en el centro del mural, en cuyo interior hay una pequeña figura que representa el alma. Detrás, a modo de edificio está la lápida. Sostiene un reloj de arena, a un costado un lecho de moribundo con otro esqueleto al lado. A sus pies, dispersos en el suelo, mitra, tiara y corona, símbolos de las vanidades de este mundo. Hacia arriba detrás del esqueleto central, y a cada costado, escenas pequeñas que muestran a parejas de enamorados acechadas por la muerte. En la parte inferior del mural, una cuna con un infante y un esqueleto de niño que también acecha.

El programa fue pintado por Tadeo Escalante a fines del siglo XVIII. Dada la personalidad del pintor, la lectura de los murales tiene dos intenciones. La primera y obvia, está dedicada a la reafirmación de la fe y los principios del catolicismo, vistas las condiciones ideológicas del siglo XVIII.

Estas escenas pintadas con tanto dramatismo y simbología pretendían recordar a la gran masa de la feligresía la significación de la brevedad de la vida.

---

Págs. 148-149. PROGRAMA DE LA MUERTE DEL POBRE, LA MUERTE DEL RICO Y EL ARBOL VANO  
(coro bajo)

Atribuido a Tadeo Escalante, fines del siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.  
Evangelización tardía, en momentos de la secularización de la sociedad. Restaurado en 1988.

---



**EL INFIERNO**  
(coro bajo)

Atribuido a Tadeo Escalante, fines del siglo XVIII, comienzos del XIX  
Temple seco sobre paramento de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

Es uno de los cuatro grandes temas de las Postrimerías, representado con gran dramatismo; destaca el Leviatán, que desde el siglo XII es representado como un monstruo que esperaba a los condenados con la boca abierta, en la puerta del infierno. Restaurado en 1988.

Que la muerte llega en cualquier momento, pues está presente todo el tiempo, no importando el poder terrenal, la condición social, económica, o la edad. Así vemos caídas una tiara, el poder religioso, una corona, el poder real y un casco, el poder de las armas.

El motivo del esqueleto como representación de la muerte estuvo en grabados de incunables españoles como el de Dionisio Cartujano *Continúa el Libro de las Postrimerías* (Zaragoza 1491), así como en buena parte de la arquitectura funeraria y religiosa de Europa desde la Baja Edad Media. Es en el siglo XVI que se le representa con realismo escalofriante. En el siglo XVII se hacían investigaciones médicas, estudiando meticulosamente los cadáveres, actividad prohibida, pero aún así se realizaba, con la idea que el esqueleto o las partes del cuerpo llevan un sentimiento sobre el destino del hombre⁴².

En este mural, el esqueleto principal que lleva un reloj de arena, el pequeño esqueleto al lado de la cuna del niño, o el que está al lado de la cama de un moribundo, no son más que permanentes recordatorios de su significado.



Es de suponer que los católicos de esa época habían entrado en un franco relajamiento de las costumbres, por lo menos en lo que concernía a la Iglesia, por eso lo imponente de estas representaciones.

La segunda lectura, completamente inadvertida a simple vista, tiene que ver con todo el conjunto de murales que hizo Escalante en este templo, y no solamente con los de las Postrimerías, que pudieron tener un claro contexto religioso. Debieron tener otro mensaje para un reducido grupo de personas que estaban involucradas, más que con las ideas religiosas católicas, con ideas que en algunos casos contravenían a los intereses de la Iglesia y del Estado español.

La ubicación espacial de los murales de las Postrimerías y algunos símbolos representados, hacen pensar en lo propuesto. La cabeza de cuatro caras en el mural de la Gloria, el reloj de arena, la misma corona, tiara y mitra en el de la Muerte, la rueda de suplicio en el del Infierno, son todos elementos que tienen otra lectura a más de la simbología católica contrarreformista.

---

#### “EL ROPAJE”

Edificación del siglo XVIII con cimientos de piedra, muros de adobe y estructura de la cubierta de par y nudillo revestida de paja.

Iglesia de Marcapata, Paucartambo, Cuzco.

Ceremonia de renovación de la cubierta de paja.

---



Completan el programa las representaciones de la Muerte del Rico y la Muerte del Pobre, pintados en el muro de pies del templo, a los que nos referiremos en el capítulo VI.

## Evangelización Tardía

Se vuelve a insistir en la evangelización a fines del siglo XVIII, sobre todo a los grupos humanos que vivían “tierra adentro”. Un caso claro de evangelización tardía es el que referimos seguidamente.

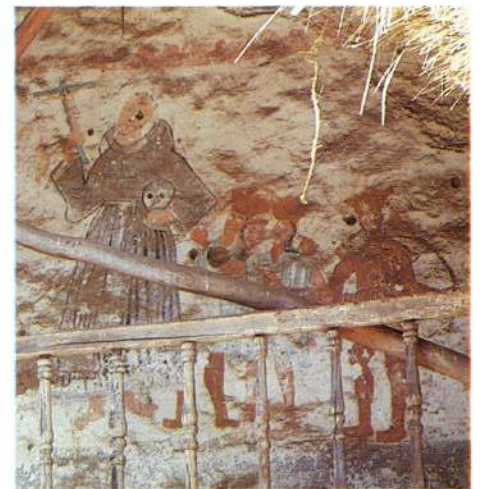
La región del Cuzco, como se vio, está vinculada a la selva suroriental, conocida por los incas como Antisuyu, territorio agreste habitado por tribus amazónicas, que siempre fue objeto de colonización. Desde el siglo XVI las misiones que los religiosos franciscanos y dominicos hacían a la denominada “tierra adentro”, a la “otra parte de la cordillera grande”, tenía por objeto la conversión de los indios infieles o “chunchos”. También estaba motivada por el atractivo que Marcapata, Cosñipata y el alto Urubamba tenían para los españoles por ser regiones muy ricas ⁴³.

En el caso de Marcapata, la producción de coca y sobre todo la riqueza de los lavaderos de oro, cercanos al legendario cerro Camanti, constituyeron objetivos muy buscados. Esa riqueza a su vez permitió que en la ruta de acceso a la vertiente oriental de los Andes se afincaran poblaciones que se beneficiaron con estas riquezas, estableciéndose parroquias con templos ricamente ornamentados.

La iglesia de Marcapata es muy significativa por su ubicación a 3 150 m.s.n.m., antes del descenso a los valles bajos de la ceja de selva ⁴⁴. En la fachada de pies existe una expresiva representación mural en la que figura San Francisco de Asís adoctrinando a tres nativos selváticos vestidos con *cushma*, ⁴⁵ adornados con plumas en la cabeza, portando arcos y flechas. Las pinturas murales de esta iglesia son un ejemplo tardío de adoctrinamiento, pues son de mediados del siglo XVIII.



El interior también está pintado. La cubierta en forma de artesa presenta una pequeña serie de santos y apóstoles que, tres a cada lado del faldón, están representados de medio cuerpo, dentro de marcos también pintados, característicos del XVIII, que reflejan un barroco mestizo de gran calidad. Están presentes San Andrés, San Juan, San Juan Bautista, San Pablo y San Pedro.

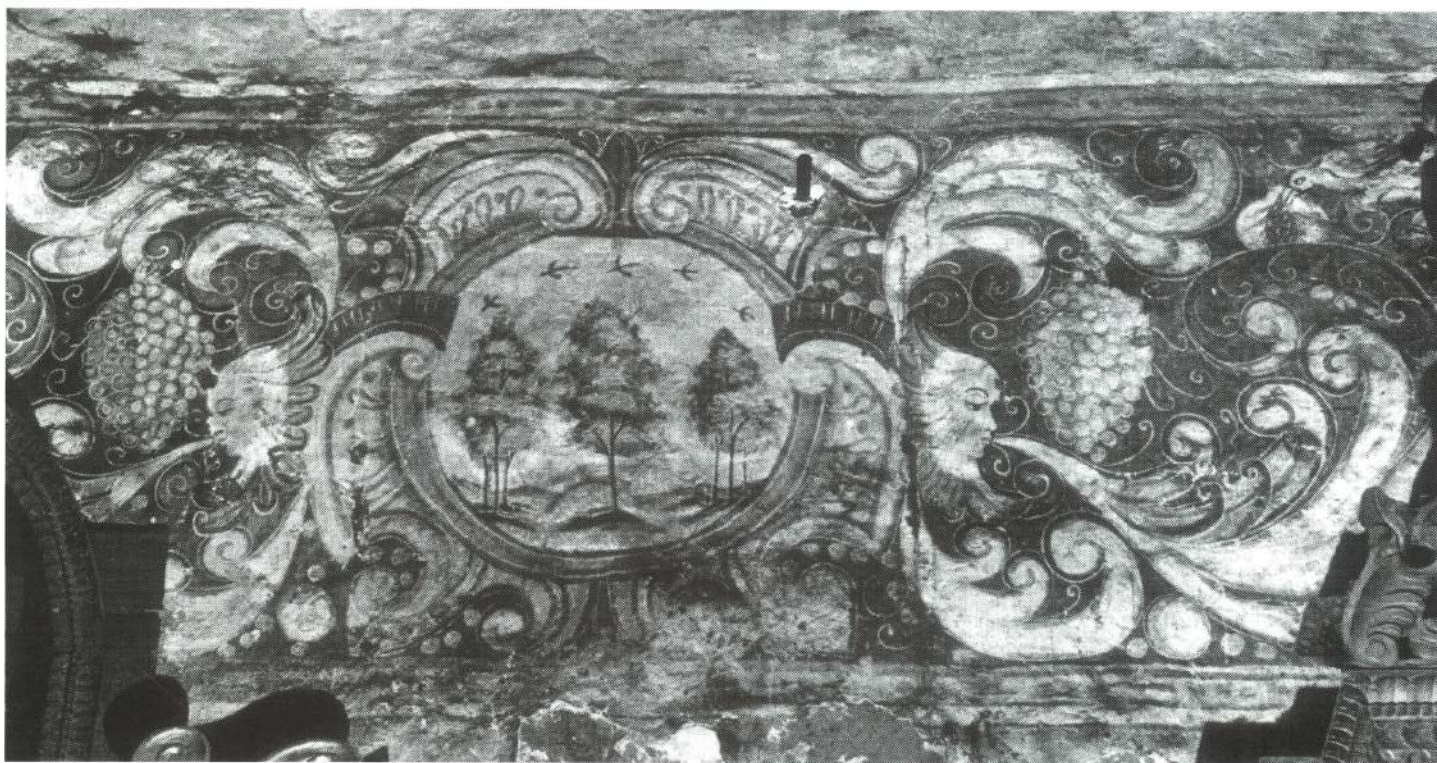


SAN JUAN BAUTISTA (?)  
(faldón de la cubierta interior)

Segunda mitad del siglo XVIII  
Temple seco sobre enlucido de barro.  
Iglesia de Marcapata, Paucartambo, Cuzco.  
Pintura mural que semeja un retrato, forma parte de seis santos pintados de la misma manera.

SAN FRANCISCO EVANGELIZANDO A  
LOS “CHUNCHOS”  
(capilla abierta)

Segunda mitad del siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Marcapata, Paucartambo, Cuzco.  
Se denomina con ese nombre a los nativos de la cuenca amazónica.



En el friso, se observan medallones, dentro de los que están pintados paisajes. Varios de ellos muestran tres árboles que representan a la Santísima Trinidad.

Hacia 1750 el misionero franciscano Joseph de San Antonio pide, en memorial al Rey Fernando VI, el envío de 60 misioneros al Perú y la elevación del Hospicio de Ocopa a la categoría de Colegio de Propaganda Fide⁴⁶. Por ello no llama la atención que fuesen franciscanos los que llegaron hacia el lado de Marcapata, que es el inicio de la selva en la región cuzqueña.

## *Temas Singulares*

### *El Calvario*

Parece extraño que este tema, especialmente significativo para los católicos, no esté presente en la pintura mural de la primera época de evangelización, es más, tampoco en momentos posteriores. Debemos señalar que fue iconografía frecuente en pinturas de lienzos de toda la época colonial.

Encontramos un Calvario en la Capilla del Santo Rosario de Lamay, Calca. Es el único mural en ésta y está pintado en el muro testero. De gran dimensión, polícromo, aunque con repintes posteriores, probablemente fue ejecutado a fines del XVIII o inicios del XIX. Representa a Cristo Crucificado, María, San Juan y la Magdalena, de pie al lado de la cruz, completan la escena.

### *El Descendimiento*

El Descendimiento de la Cruz en la capilla del Calvario de Urcos tiene mayor importancia, al estar adyacente al cementerio cumple una función propia de culto y de servicio para los ritos católicos anteriores al entierro, complementando las funciones del templo principal.

---

#### REPRESENTACION DE LA TRINIDAD (friso de la nave)

Segunda mitad del siglo XVIII  
 Temple sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Marcapata, Paucartambo, Cuzco.  
 Simbolizada por tres árboles dentro de una cartela,  
 patrón que se repite en el friso.

---

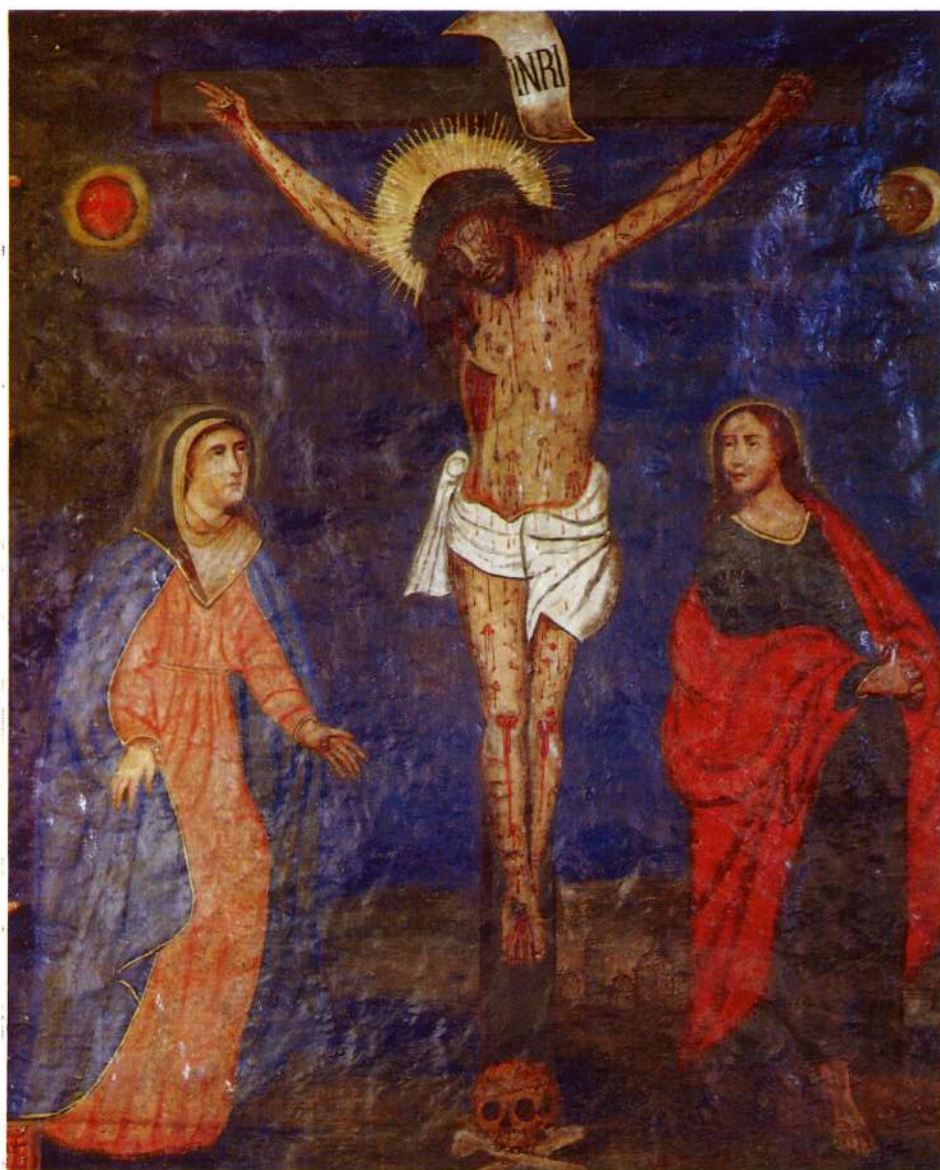


La pequeña capilla está pintada con diversas escenas de santos, frisos, motivos florales y el artesonado simulado. El Descendimiento está pintado en el muro testero presidiendo el espacio. Data aproximadamente del inicio del siglo XVII. Representación bastante plana, con los personajes como íconos orientales. Tiene claro simbolismo, más allá de la significación religiosa, por ejemplo, la escalera está colocada al lado derecho. Está bastante deteriorada por el repinte que ha sufrido.

### *San Alberto de Sicilia*

De manera aislada sin claro contexto, está pintado en la nave de la iglesia de Huaro, San Alberto de Sicilia, rodeado de quince pequeñas escenas de su vida y milagros.

En el centro de una composición rígida, San Alberto aparece dentro de un medallón circular, de pie sosteniendo un crucifijo y un lirio, rodeado de la leyenda: "Vida y Milagros de San Alverto confesor de la Orden de los Carmelitas y Prior



EL CALVARIO  
(muro testero)

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla del Señor del Santo Rosario, Lamay, Calca,  
Cuzco.

Escena muy difundida de Cristo Crucificado con  
María y San Juan. Se observa repinte al óleo y  
barniz protector.



SAN ALBERTO DE SICILIA  
(nave)

Fines del siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.  
 El santo se encuentra en un recuadro con escenas de sus milagros.

Provincial del Convento de Sicilia, La Boca del Justo meditará la eterna sabiduría”. En la parte superior, el escudo de las Carmelitas Descalzas. Remata el conjunto un medallón con la Virgen del Carmen. Esta composición, según Héctor Schenone, es copia de un grabado de Teodoro Galle⁴⁷.

### **Santa Rosa de Lima**

En este mismo templo, en el coro alto, sorprende encontrar a Santa Rosa de Lima, en una representación de alta calidad pictórica; de cuerpo entero, exenta, vestida con el hábito dominico, coronada de rosas, sosteniendo en la mano izquierda el ancla que a su vez soporta la ciudad de Lima. El ancla es el símbolo de la salvación de la ciudad del frustrado ataque del pirata Jorge Spitberg en 1615.

La presencia de Rosa de Lima en los murales sur andinos es rara. La imagen de Huaru fue pintada a fines del siglo XVIII. Aparte de ésta, sólo hemos encontrado otra pintura de la santa en el sotocoro del templo de Oropesa, de esta misma época. Notamos que su devoción fue evidentemente más difundida en la costa del virreinato peruano, aunque se sabe que su padre tuvo una encomienda en la zona altiplánica de Azángaro.

Esta santa, nacida en 1586, fue la primera del Nuevo Mundo. Convirtió el huerto de su casa en ermita, donde construyó una cabaña en la que pasaba las horas dedicada a la contemplación. Su iconografía se definió tempranamente,

SANTA ROSA DE LIMA  
(coro alto)

Fines del siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.  
 La santa viste hábito dominico, en la mano derecha sostiene una corona de rosas en cuyo centro el Niño Jesús le ofrece un anillo nupcial, con la mano izquierda sostiene un ancla con la maqueta de la ciudad de Lima.



pues el pintor Angelino Medoro le hizo un retrato póstumo. Por 1649 ya existía una estampa del flamenco Juan Bautista Barbe, que circulaba en toda América.

Queda la posibilidad de que la devoción a la santa en el XVIII, el siglo de las revueltas indígenas y criollas, haya tenido un significado especial para el grupo criollo peruano, quizás un símbolo de identidad nacional, dado que fue la primera santa americana, lo que explicaría su presencia en el coro alto, lugar que como habíamos comentado está reservado a pequeños grupos de personas.

Si fuera así, no estaríamos ante un caso de reafirmación de la fe, sino más bien ante una posición ideológica de secularización, sobre todo de nacionalismo, muy coherente en su momento de ejecución, máxime si la ejecución del mural se puede atribuir al pintor Tadeo Escalante.

## NOTAS

1. Cruz de Amenábar, (1986) págs. 31-33.
2. Cruz de Amenábar, op. cit, pág. 35.
3. Mujica, (1992) pág. XXV.
4. Solórzano y Pereira, (1648).
5. Duviols, (1977) pág. 9.
6. Millones, (1981) pág. 444.
7. Kubler, (1963).
8. Mujica, op. cit. pág. 164.
9. En Mujica, op. cit. pág. 164-165. "Ynstrucción del Inga Don Diego Titu Cussi Yupanqui para el muy ilustre señor el Licenciado Lope García de Castro, governador que fue destos reynos del Piru, tocante a los negocios que con su magestad, en su nonbre, por su poder de tratar; la qual es esta que sigue" (1570). Introducción de Luis Millones. Edic. El Virrey, Lima, 1985.
10. Vargas Ugarte, (1953) pág. 10.
11. Duviols, op. cit. pág. 311.
12. Solórzano, op. cit.
13. En Tord, (1981) pág. 202-203.
14. Cruz de Amenábar, (1986) pág. 34.
15. Cruz de Amenábar, op. cit., pag. 39.
16. Gisbert, (1992) pág. 3.
17. Macera, (1975) pág. 77.
18. Sebastián, (1986) pág. 195.
19. Sebastián, op. cit. pág. 197-199.
20. La iconografía de la Virgen del Rosario sobre el árbol de la vida o como parte de él, fue frecuentemente pintada en lienzo durante el siglo XVII en el área sur andina. Dos bellos ejemplos son los lienzos sobre el tema en el Museo del Monasterio de Santa Catalina y en el Museo Regional de Arte Colonial, ambos en la ciudad del Cuzco.
21. Mesa-Gisbert, (1982) pág. 238.
22. Casaverde, (1970) pág. 149-150.
23. Gisbert, (1980) pág. 20.
24. Vargas Ugarte, (1956) pág. 215.
25. Mujica, op. cit. pág. 179-183
26. Schenone, (1992) pág. 21.
27. Schenone, op. cit. págs. 21-22.
28. Schenone, op. cit. pág. 22.
29. Schenone, op. cit. pág. 22.
30. Schenone, op. cit. págs. 443-467.
31. Schenone, op. cit. págs. 443-467.
32. Schenone, op. cit. págs. 443-467.
33. Schenone, op. cit. págs. 151-156.

34. Schenone, op. cit. pág. 158
35. Macera, op. cit. pág. 78.
36. Mesa-Gisbert, op. cit. pág. 237-238.
37. Macera, op. cit. pág. 70.
38. Macera, op. cit. pág. 79.
39. Gutiérrez y Vallín, (1976) págs. 104-107.
40. Citado por Gisbert, (1992) pág. 3.
41. Mesa-Gisbert, op. cit. pág. 250.
42. Sebastián, op. cit. págs. 100-103.
43. Flores, Kuon, Samanez, (1992) pág. 177.
44. Cada cinco años, las comunidades campesinas del distrito de Marcapata llevan a cabo la ceremonia conocida como del "Ropaje". Consiste en el retecho del templo con paja. Las comunidades dividen el techo en cuatro partes y cada una se encarga de llevar los materiales necesarios para el trabajo. Es una fiesta que dura tres días, de gran participación y colorido, en la que abunda la comida, la bebida, la música y la danza.
45. *Cushma*: vestimenta del grupo étnico huachipaire.
46. Varese, op. cit. pág. 80.
47. Schenone, op. cit. págs. 120-122.



---

# *Muralismo Decorativo y Barroco Andino*

## *El Barroco Inicial*

### *Contexto de una Nueva Expresión*

**E**n las primeras décadas del siglo XVII la cultura europea se identificó con formas de expresión diferentes, no solamente en lo artístico, sino en todo lo que atañe a la sensibilidad de las personas, a sus ideas y a las actitudes de la sociedad en general. El estilo Barroco que surge pletórico de fantasía de inventiva y de novedad, se recibe como un medio capaz de satisfacer los anhelos de pompa y boato de las monarquías, de la aristocracia y aun de la Iglesia. Es un estilo que se vale de una nueva forma de expresión creadora y de una libertad que no se habían experimentado antes.

Al igual que el Manierismo que le precede y el Neoclasicismo que vendrá después, el Barroco abarca un período perfectamente diferenciado de la historia occidental y como estos dos estilos forma parte del contexto global del Renacimiento. Sin dejar de ser un estilo distinto que engloba un complejo fenómeno cultural con sus propias concepciones formales y filosóficas, continúa siendo parte de un movimiento de mayor trascendencia que se inicia con el humanismo renacentista.

La vigencia del Barroco no tiene límites uniformes, pues se difunde con posterioridad en el norte de Europa, donde se prolongará hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En la América hispana se manifiesta desde mediados del siglo XVII hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XVIII. Pese a las diferencias cronológicas y a la diversidad de ámbitos en los que se expresa el estilo, posee características que lo identifican y diferencian.

Destaca sobre todo el carácter retórico del pensamiento artístico de este período, que permite utilizar todos los artificios de la persuasión. En el arte religioso contrarreformista encuentra la justificación de sus objetivos al servicio del ideal religioso. Es por ello que el arte de esta fase no refleja los sentimientos personales de quienes imaginan y ejecutan las obras artísticas, porque se realizaban con el propósito de actuar sobre los fieles y despertar su devoción, constituyendo un medio persuasivo.

No es posible entender las connotaciones de este arte al servicio de la fe católica, si no se comprende a cabalidad que se trata de un período de la historia caracterizado por una religiosidad acendrada, rayana en la intransigencia de las ideas, que hace que lo natural y lo sobrenatural tengan verosimilitud.

Esa credibilidad, que permite aceptar los milagros y los acontecimientos portentosos, hace también indispensable el culto religioso, las ceremonias litúrgicas y todo su aparato escenográfico. Es ese sentimiento el que concede su verdadero valor y dimensión al arte que está al servicio de la fe, en especial la escultura y en general las representaciones pictóricas que tienen la capacidad de rememorar y visualizar el mito y lo sobrenatural. Es a través de imágenes pintadas que los fieles podían comprender los episodios religiosos y recibir el mensaje que los llevaría a tener sentimientos de veneración, temor, arrepentimiento o condena de la herejía.

Estos programas pictóricos se ejecutan bajo la tutela de una rígida imposición teológica, que fiscaliza la temática sobre la que pueden trabajar los artistas. La dinastía borbónica se mostró particularmente inflexible y aferrada a ese tipo de control, propio de épocas más cercanas al Concilio de Trento. España no cambió en este aspecto, pese a que desde mediados del siglo XVII la propia Iglesia Romana empezaba a dejar de lado el purismo de los principios contrarreformistas, al ceder ante el boato y la ilusión del Barroco.

Las condicionantes expuestas dan el marco dentro del cual se desarrolló la cultura, esencialmente cristiana, del período virreinal. En el terreno pictórico se evitarán muchos temas y formas de representación, pero en compensación se cultivará el mensaje escondido a través del emblema, el jeroglifo y las composiciones alegóricas inspiradas en el mundo clásico de la antigüedad, que estaban presentes en la vida colonial. a través del arte y la literatura.

Si consideramos que el arte americano del período inicial se caracterizó por el proceso de aculturación y la adopción de modelos europeos, el arte que se produce a mediados del siglo XVII va perdiendo ese carácter occidental, para dar paso a un repertorio de formas más cercanas a la mentalidad y expresividad del Continente. Pero no es sólo el arte el que cambia, es la propia estructura de la sociedad la que se modifica con el transcurso del tiempo. Basadre, al referirse al virreinato peruano, es muy acertado al contraponer esos dos períodos:

El siglo XVII, el siglo de los Austria, fue religioso y sombrío. La golilla, el cabello en guedejas, el ferreruelo en los hombres y el guarda-infante y el verdugado en las mujeres. Santos, milagros, apogeo de la Inquisición. Esplendor del Virreinato a causa de su extensión inmensa [...]. [...] En

---

Pág. 160. RELIGIOSAS CLARISAS ENTRE DECORACION MESTIZA (capilla Santo Roma)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Monasterio de Santa Clara, Cuzco.

---



---

PINTURA BARROCA DECORANDO BOVEDA Y ARCOS (cripta principal)

Siglo XVII  
Temple seco sobre ladrillo y piedra con mortero de cal.  
Iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco.

---







DETALLE DE LA DECORACION DE LA  
BOVEDA  
(cripta)

Siglo XVII  
Temple seco sobre ladrillo revestido de cal.  
Iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco.

literatura, la influencia itálica y clásica y el gongorismo. Intelectualmente, preocupaciones teológicas y retóricas a base de engolamiento, de omnisapiencia, de servilismo [...] [...] El siglo XVIII, el siglo de los Borbones fue distinto [...] [...] En la moda, las pelucas, los rostros rasurados, el minué, los redingotes, los cabriolés, los sombreros a la Chamberg o a la Beauvau. En lo religioso, la expulsión de los jesuitas, el desprestigio de la Inquisición, el espíritu licencioso acentuado en el clero. [...]₃.

### *Los Inicios de los Temas Ornamentales*

Parte medular del mundo colonial era la región andina, en cuyo territorio más alejado e inhóspito se halló el yacimiento minero más fecundo de que se tenga noticia. En las inmediaciones del Cerro Rico surgió la Villa de Potosí, que en el siglo XVII llegó a tener 160 000 habitantes de toda condición, llegados a las minas atraídos por riquezas nunca vistas hasta entonces. Por insólito que parezca, la abundancia de mineral estaba unida a una absoluta escasez de insumos básicos, lo que generaría una gran demanda que se satisfacía con la producción agrícola y manufacturera de la región del Cuzco y de otras igualmente alejadas.

El beneficio económico que generó ese intercambio explica el extraordinario esplendor, la riqueza y el papel protagónico del Cuzco. Al referirse al siglo XVII cuzqueño y transmitir una imagen de su esplendor, Denegri Luna comenta:

Recordar las bellezas de los templos o de las nobles mansiones, donde lo grandioso se conjuga a la perfección con lo estético, sería entrar en relaciones interminables, pues toda la ciudad está cuajada de hermosura.

La vida lujosa de los cuzqueños exigió artes menores, que amoblaron y adornaron las mansiones señoriales. Nos extasían las características piezas de platería, la rica talabartería o la textilera de lujo donde con exquisitez se mezcla la seda con el oro y la plata.

En este ambiente de bonanza, cuyas bases se definen en el siglo XVII, la pintura que se hace en el Cuzco y difunde por toda la región andina se va alejando de sus fuentes iniciales, para asumir paulatinamente una interpretación bastante diferente de la expresión vigente en España y Europa en la misma época.

Innegablemente que el manejo del color y el tratamiento de tonos y veladuras se aprendió del arte europeo, a través de las pinturas sobre cobre, de pequeño formato, ejecutadas en Amberes por casas especializadas en la exportación de obras de arte. Al igual que los grabados flamencos, estas planchas metálicas pintadas se popularizaron en el extenso territorio del virreinato, influyendo en los artistas locales.

La pintura española también influyó, a través del envío de obras de los maestros más connotados, orientó la temática y el estilo de los artistas de la época. Además la presencia en el virreinato de pintores formados en Flandes y España, constituyó un factor decisivo para fortalecer la calidad de la pintura que se hacía en esta parte de América.

En el caso del arte cuzqueño la influencia de la pintura flamenca, a través de tablas y grabados del siglo XVI, fue determinante en la obra de los artistas que se habían iniciado en el estilo romanista que estuvo en boga hasta las primeras décadas del siglo XVII.

A mediados de esa centuria la concepción de la pintura sobre lienzo se aleja de los moldes europeos, para encaminarse a una concepción local del Barroco, caracterizada por la poca importancia que se concede a la perspectiva en beneficio de los escenarios planos, en los cuales los personajes y temas tienen como fondo paisajes idealizados donde abundan las aves de colores, los bosques y montañas lejanas en una atmósfera transparente. Se da paso a una pintura con abundantes elementos decorativos y se deja de lado el realismo claroscuro, para usar los colores brillantes. Se desarrolla el gusto arcaizante del sobredorado o brocateado, que realza los vestidos y cortinajes adamascados. Es precisamente el gusto por telas de seda, los tafetanes y los damascos, cuyo diseño floral resalta por contraste con el fondo brillante, el que originó a partir de la tercera década del siglo XVII uno de los motivos decorativos más difundidos del arte mural de esta región.

La decoración imitando doseles y telas finas, se incorpora con la exuberancia característica del Barroco, buscando cubrir totalmente las paredes



#### PINTURA CON MOTIVOS TEXTILES

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe y estructura de madera.

Iglesia de Canincunca, Urcos, Quispicanchi, Cuzco. Pintura integrada con la decoración pintada en las ménsulas del coro.

de las iglesias, produciendo un arte ornamental textil en el que la tapicería simulada, preferentemente de tonos ocre y rojos, se representa en paños verticales que en algunos casos se separan con cintas de pan de oro.

Esta decoración denominada en su época: “de colgaduras”, proviene de la costumbre que se tenía, en los siglos XVI y XVII, de engalanar con guadameciles y tapices las paredes de los salones de las casas o de los presbiterios de las iglesias. Costumbre de la cual dan testimonio los grabados flamencos y las pinturas cuzqueñas sobre lienzo. Esta decoración se solía completar con frisos, que a su vez imitaban encajes de Flandes.

Esta forma de expresión mural prueba que la producción artística fue encontrando una estética propia, que se refleja en las variaciones temáticas de las obras coloniales con respecto a las europeas. Esa indiscutible diferencia entre el arte del Nuevo Mundo y el de España, en la misma época, no puede atribuirse a actitudes artísticas inmaduras sino a un afán de volcar experiencias anímicas propias de una realidad diferente.

Dentro del tema que nos interesa, destacamos que la pintura mural de este período no se circunscribió al centro urbano más importante, la antigua capital incaica, sino que se irradió hacia la región del Collao y el Alto Perú, estrechamente vinculadas por el nexo económico, cultural y las jurisdicciones eclesiásticas. Debemos considerar, además, que el Cuzco se convirtió en un centro artístico de producción pictórica en gran escala, que abastecía de lienzos a toda la región. Al convertirse en exportador de pinturas, concentra al gremio de maestros pintores y alrededor suyo muchos artistas que se movilizan por todo ese ámbito geográfico para cumplir encargos y ejecutar obras murales.

El tráfico generado por el abastecimiento de Potosí promueve el intercambio y la comunicación permanentes, determinando hábitos y costumbres similares, que en el campo artístico se expresarán compartiendo los mismos gustos de la pintura mural cuzqueña.

Aparte de la decoración textil, este período se caracteriza por la expresión pictórica que se da a los faldones y almizates de las iglesias techadas con armaduras de par y nudillo. La decoración interior de las techumbres sigue la tradición iniciada con las cubiertas y artesonados mudéjares de madera policromada, característicos de las obras más tempranas en la misma región.

A diferencia de los techos artesonados, que demandaban cuidadosa ejecución de carpintería, la mentalidad barroca proclive a lo ilusorio introdujo una solución que emplea como soporte rústicas maderas rollizas de la cubierta, forradas con cuerdas finas tejidas de paja y revestidas con un mortero de barro. En esa superficie, con forma de artesa, se desarrollarán los más variados programas pictóricos ornamentales, complementando el tratamiento de los muros de las iglesias.

En cuanto a los motivos utilizados en este período, destacamos la pervivencia atemporal del repertorio de elementos decorativos del Renacimiento europeo que se emplearon en la segunda mitad del siglo XVI y las dos primeras décadas del siguiente. Nos referimos a los ornamentos tomados de la antigüedad clásica, que dejaron de considerarse motivos paganos al asimilarse al ideario cristiano.




---

ORNAMENTACION CON MOTIVOS PICTORICOS MURALES

(faldones y hameruelo de la cubierta)

Siglos XVII y XVIII

Temple seco sobre estructura de madera, juncos y barro con fibras vegetales.

Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.

---

REPRESENTACION FEMENINA

(entrepaño de uno de los faldones)

Siglo XVII

Temple seco sobre estructura de madera y juncos revestida de barro y fibras vegetales.

Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.

Dibujo de la pintura.

---

De manera inusual en el arte occidental, esos motivos se asumieron y arraigaron profundamente en la decoración, subsistiendo hasta bien avanzado el siglo XVIII, cuando declina el gusto por lo Barroco. La simbología de esas formas clásicas y su sentido alegórico, eran conocidas por los sacerdotes y seglares que inspiraban y dirigían las obras artísticas en iglesias y capillas, medianamente entendida por los fieles a los que estaban destinadas.

De ese lenguaje arcaizante, encontraremos como motivos decorativos y simbólicos en la pintura mural barroca el empleo de monstruos grotescos como parte de frisos, cartones y recuadros. Los mascarones de frente y de perfil con tallos vegetales, los florones y follajería en general, que constituyen la ornamentación fitomorfa, que incluye uvas, granadas y otras frutas.

Las sirenas, canéforas, torsos femeninos como soportes antropomorfos y cabezas de mujeres con coronas y velos, son junto a las representaciones de ángeles y querubines parte de la temática que se asume en ese período.

La llegada al Cuzco del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo en el año 1673 determina la adhesión plena al estilo Barroco, que desde hacía medio siglo se manifestaba en forma incipiente. A su impulso se debe la intensa actividad de reconstrucción de la ciudad afectada por el terremoto de 1650. Fue además el promotor de la edificación de iglesias en su extensa diócesis y el mecenas que apoyó decididamente a numerosos artistas que ejercieron sus especialidades para la ornamentación de esos templos.

Como conocedor y coleccionista de arte trajo, al venir de España, un importantísimo conjunto de pinturas de maestros europeos que influyeron en los pintores locales.

En lo que toca a la pintura mural, Mollinedo, habituado a contemplar la pintura al fresco, ejecutada con una gama de colores de matiz que producía una impresión de luminosidad, no vio con agrado la decoración mural ejecutada al temple propia del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. Los investiga-

---

DECORACION

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe y estructura de madera.

Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.  
Decoración del muro y las ménsulas de madera que soportan el coro.

---



dores Mesa-Gisbert que han estudiado a profundidad la obra del obispo dicen al referirse a este tema:

Debieron parecerle desvaídos; [esos murales] y aun más disgustado quedó con los murales de “colgaduras”, imitando telas de brocado con franjas doradas que estaban de moda en las iglesias de la zona del Cuzco. Se rebela contra ese estilo y manda cambiarlo, usando el pretexto de la obscuridad de los ambientes espaciales de las iglesias ⁶.

Los mismos investigadores refieren que el obispo visitó la iglesia de San Jerónimo, cercana al Cuzco, en junio de 1682 ordenando que se blanquee y quite toda “deformidad”, refiriéndose a la pintura de “colgaduras”. Disposición que tardó mucho en acatarse y sólo se cumplió cuando se designó nuevo párroco.

Los Mesa-Gisbert agregan:

Se ve que durante doce años y más, el gusto local luchó contra el nuevo estilo que traía Mollinedo. La nota puesta por el cura en el Libro de Fábrica, no deja de ser irónica: ‘Más toda la iglesia que estaba de colorado’ y por el ‘consiguiente obscura’, se raspó, enlució y blanqueó y en todas las portadas y arcos se pintó en forma de piedra de cantería y en el asiento de la pared se le pintó una cinta de colores ⁷.

Se introdujo el gusto por la pintura mural ejecutada sobre fondo blanco, preparado a base de yeso o cal, sobre el cual se representaba la ornamentación o las escenas religiosas.

Esas preferencias del prelado ponen en evidencia que el diseño textil, que cubre las iglesias con tapicería simulada, constituyendo expresión de la exuberancia barroca, se había ejecutado varias décadas antes de su arribo al Cuzco. Fue por su influencia que se empieza a difundir la pintura gris en forma de piedra de cantería, motivo característico del Barroco.



## Arquetipos de la Pintura Mural Barroca

La vigencia de la pintura mural barroca del sur andino es comparativamente breve, la podemos delimitar cronológicamente entre el romanismo que caracterizó el tardío Renacimiento, que originó el Manierismo, propio del arte producido hasta las primeras décadas del siglo XVII. En el otro extremo, hasta la aparición del Barroco andino o mestizo, a fines del siglo XVIII.

Si intentamos una caracterización general de los programas, los temas o los elementos ornamentales de este período, constatamos que no se encuadran en tipologías definidas, debido a que cada conjunto pictórico mural se concibió como respuesta específica al espacio de un determinado edificio. En la pintura mural religiosa de las parroquias periféricas a Cuzco, o en las del Altiplano, es posible percibir y establecer la existencia de una concepción simbólica constante, a partir del dualismo cristiano que separa el espacio interior de los templos en dos mitades: cielo y tierra.

Corresponde al cielo la parte superior de los muros y la cubierta en forma de artesa, lugar de gloria en donde figuran por lo general tarjas policromadas con monogramas de Cristo o el símbolo mariano. En el harnuelo de las cubiertas de par y nudillo aparecen las representaciones del Sol y la Luna, ángeles y querubines. Los frisos de la parte superior de los muros por lo general se decoran con cuernos de la abundancia, fruteros, flores o motivos grotescos, con simbolismo ligado a la exaltación del paraíso y la salvación eterna.

En cambio la parte inferior de los muros y zócalos representan el espacio terrenal, donde figuran las tentaciones simbolizadas por monstruos grotescos o por animales. Los paisajes, las plantas, las vistas lejanas de pueblos, que se muestran en esos zócalos rematados con cenefas, reafirman el vínculo con lo terrenal.



PINTURA MURAL EN EL ARCO TRIUNFAL

Siglo XVII

Temple seco sobre arco de piedra y hastial de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

La exuberancia decorativa del Barroco tiene, como ya se ha explicado, otro tema expresivo común en la imitación de telas pintadas en los muros. Esta policromía textil ya no deja espacio para las grandes composiciones de escenas evangelizadoras, que en épocas anteriores eran indispensables para la catequesis.

Las representaciones de santos y figuras humanas son menos frecuentes, se limitan al arco triunfal o al hastial triangular del coro alto de las iglesias. Sin embargo son más expresivas, influidas por el realismo peninsular y los recursos propios del estilo como las formas ondulantes, o los paños que parecen flotar en una atmósfera estática. La gama de colores utilizados es más amplia y distingue este período de la etapa de la influencia renacentista.

Esta caracterización general permite abordar ejemplos concretos del estilo Barroco expresados en el arte mural, empezando por los que sin ser los más antiguos, han sido considerados los más representativos.

### ***La Celda del Padre Salamanca***

Enrique Marco Dorta en su importante trabajo sobre el arte en América consideraba que el arte mural cuzqueño había vuelto a florecer en el siglo XVIII, elogiando la pintura de la celda de Fray Francisco de Salamanca existente en el Convento de la Merced de la que dice: “El conjunto de los murales es único en el Cuzco y, sin duda, lo mejor de la pintura cuzqueña de la época”⁸.

No le faltaba razón al ilustre maestro español en cuanto a la calidad de la pintura de la celda en referencia, aunque evidentemente no se trata de un caso aislado y sin continuidad con otras obras murales, que se suceden desde el siglo XVI y continúan hasta entrado el siglo XIX.

Este conjunto pictórico está constituido por un grupo de cuatro recintos, existentes debajo de una de las grandes escalinatas del primer claustro del convento. A través de un zaguán se ingresa al vestíbulo, junto al cual están la celda propiamente dicha y una habitación de penitencia.

La pintura cubre las paredes, bóvedas y techos siguiendo una secuencia temática claramente planificada que, según veremos adelante, no fue ejecutada ni dirigida por el virtuoso y austero mercedario sino realizada en su homenaje después de su fallecimiento en 1737.

Su temática barroca narrativa muestra cierta ingenuidad en la ejecución de los programas, probablemente por la participación de artistas indígenas o mestizos que encaraban con cierta inexperiencia los temas tomados de estampas que ilustraban libros religiosos.

El investigador español Santiago Sebastián⁹ ha estudiado con gran erudición la fuente que inspira las pinturas de la celda del Padre Salamanca, encontrando que se utilizó el libro más importante de la Contrarreforma, *Pia Desideria Emblematis*, destacada obra mística del sacerdote jesuita Hugo Hermann, ilustrada con grabados. Se divide en tres partes dedicadas al dolor y arrepentimiento, a los deseos de seguir a Cristo y a las ansias de unirse a Dios. Corresponden a las tres edades de la vida interior a lo largo de la Vía Mística. A las ediciones latinas de 1624 y 1625 del libro de Hermann siguió una traducción castellana hecha en Valladolid en 1638, que probablemente es la que circuló en América.







El libro presenta un grabado del alma atrapada por la muerte en una trampa que la atrae con las vanidades representadas por una tiara, una bolsa de dinero, un jarrón y un laúd. A diferencia del grabado, la pintura de la habitación agrega un ángel que corta la cuerda de la trampa y salva al alma, mostrando una interpretación más optimista que la del autor flamenco.

El lenguaje emblemático europeo que influyó en las tradiciones pictóricas americanas desde el siglo XVI se encuentra reflejado en los frisos de la celda. El mismo Sebastián, en su obra sobre el arte iberoamericano,¹⁰ explica que descubrió que los frisos pintados fueron tomados de los grabados con emblemas de la obra *Camino del Cielo*, de Diego Suárez de Figueroa publicado en Madrid en 1738.

Por lo tanto replantea las afirmaciones de muchos historiadores, que consideraban al Padre Salamanca como director intelectual y hasta el pintor que ejecutó los murales. En realidad fueron pintados pasados varios años de su muerte, para exaltar y dignificar la celda que ocupó.

De la obra de Suárez de Figueroa se ha tomado el emblema en que figura un ángel que lleva sobre sus espaldas a otro y además un ancla. Representa el alma que camina segura llevando a cuestas al Amor Divino. El ancla y los barcos que aparecen en el mar, figurando como fondo de la pintura, hacen alusión a la esperanza.

Los temas de la meditación de la Pasión de Cristo y el que representa el Deseo de Ver a Dios, también han sido tomados de los grabados del libro de Suárez de Figueroa, copiados a su vez de la obra de Hermann, como señala Sebastián:

Los grabados son los mismos (tomados de Hermann) salvo más toscos. Claramente se aprecia que fueron copiados por el artesano que trabajaba en el convento mercedario, sin siquiera invertirlos y hasta mantuvo el tipo de letra de los motes o lemas¹¹.

Finalmente para sintetizar esta referencia a un tema que de por sí requeriría estudio aparte, destacamos que los programas de la celda y de la habitación de penitencia se contrastan por oposición. Mientras que la primera describe la Infancia de Cristo con el Anuncio a los Pastores, la Circuncisión, la Epifanía y la Huida a Egipto, la habitación penitencial está dedicada a las Postrimerías, a santos penitentes como la Magdalena, San Antonio Abad y a la Virgen de la Merced salvando almas del purgatorio.

Aquí se plasma la alegoría ya descrita de la contingencia de la vida humana representando al alma atrapada por la muerte. La escena del infierno presenta a los condenados en medio de serpientes y animales de apariencia monstruosa.

El ingreso desde el zaguán está muy bien resuelto con una portada pintada en torno al rústico arco de la celda. Tiene columnas a ambos lados y apoyadas en ellas dos figuras femeninas que simbolizan la fortaleza y la penitencia, representadas por los atributos y significados que les señala Ripa en su *Iconología*¹². La portada se remata con dos pináculos y ángeles a ambos lados que alcanzan al cordero místico una corona real y una de espinas.

Para destacar la gran impresión que causa en el espectador que aprecia este conjunto mural, reproducimos una frase del comentario de los investigadores Mesa-Gisbert:

Al contemplar el conjunto parece venir hacia nosotros un hálito del Renacimiento Florentino; ilusión que se desvanece porque sabemos que lo que se ve es la obra de un pintor barroco del Cuzco Andino. Escena como la deliciosa “Adoración de los Reyes”, sacada de las *Imágenes* de Nadal, la “Huida a Egipto”, la “Anunciación de los Pastores” y la “Circuncisión” que se desarrolla en dos planos aprovechando la esquina, son lo más original, ingenuo y delicado que ha producido la pintura del Ande ¹³.

No podemos concluir este recuento sin referirnos a los pocos ejemplos urbanos de pintura mural barroca conservados en las iglesias y conventos del Cuzco. Uno de ellos coincidente con el período en que se concluía la iglesia de la Compañía de Jesús. Está en la cripta de la iglesia, donde existe una capilla con una de las bóvedas de crucería decoradas con querubines y racimos de uvas.



---

Págs. 170-171. ESCENAS DE HUIDA A EGIPTO Y CIRCUNCISION (celda del Padre Salamanca)

Siglo XVIII

Temple seco sobre muros de piedra y adobe, bóveda de piedra recubierta con mortero de cal.

Convento de la Merced, Cuzco.

Se ha aprovechado los planos diferentes de la esquina.

---

---

FRISO SOBRE MURO Y TECHO ARTESONADO

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe y artesonado de madera revestido con cuerdas de fibra vegetal y barro.

Casa de Fernando de Vera y Zúñiga, conocida como de Clorinda Matto de Turner, Cuzco.

Restaurada en 1976.

---



#### DETALLE DEL ARTESONADO PINTADO

Siglo XVII

Temple seco sobre artesanado de madera rolliza recubierta con cuerdas vegetales, barro y base de estuco.

Casa de Fernando Vera y Zúñiga, conocida como de Clorinda Matto de Turner, Cuzco.

En el Monasterio de Santa Teresa acondicionado en la casa que fue de Diego de Silva, una de las mejores de la ciudad en el último tercio del siglo XVI, existen muestras fragmentarias de arte mural, pero destaca el retablo pintado en la caja de escalera, que plasma en la pared la imagen de un trabajo en madera tallado y dorado.

### *Pintura Mural en la Arquitectura Civil*

El interés por la pintura mural en la arquitectura cuzqueña se despertó hace dos décadas, cuando se inició un importante programa de restauración de monumentos históricos, con asistencia técnica de la UNESCO. Hasta esa época los historiadores del arte americano pensaban que esas manifestaciones pictóricas sólo se habían conservado en Tunja, Colombia, que sería difícil hallar muestra alguna en ciudades como Quito o Cuzco.

Los estudios e investigaciones permitieron identificar un elevado número de inmuebles con pintura mural, en la mayor parte de los casos cubierta por sucesivas capas de revestimientos y pinturas que las escondieron cuando declinó el gusto y la moda por esa expresión artística.

No es posible pretender dar una visión integral de todos los casos existentes sin referirnos a la pintura del período inicial o al arte mural del período republicano, por lo que analizaremos algunos casos concretos que permiten formar una idea de esta manifestación en los siglos XVII y XVIII.

En la casa conocida como de Clorinda Matto de Turner, que en el siglo XVII pertenecía a don Fernando de Vera y Zúñiga, ubicada en la plaza de San Francisco en el Cuzco, a la cual ya hicimos referencia, se han localizado cinco capas de pintura que van desde el inicio del siglo XVII hasta las ejecutadas en el presente. Interesa en esta parte destacar la expresión barroca del siglo XVIII, caracterizada por su colorido. Esta pintura policromada, en muchos sectores del inmueble, está aplicada sobre la decoración monocroma en color negro, que es la más antigua.

Algunos motivos repiten temas anteriores, como la decoración ajedrezada en los zócalos produciendo ilusión en perspectiva de cubos salientes, con colores rojos y verdes. Frisos superiores con tarjas que encierran monogramas de Jesús y María flanqueados de roleos y ornamentación floral, con pájaros entre el follaje, ponen la nota alegre en los ambientes principales de la casa. Los colores verde, rojo, azul y los ocres predominan en los frisos.

La casa presenta evidencias de muchas modificaciones, que han sido descubiertas en el proceso de restauración. Puertas y ventanas cambiaron de lugar, obedeciendo a exigencias funcionales de épocas pasadas, lo cual destruyó en muchos casos la decoración mural, de la que quedan partes de jambas con hojas de vid, uvas y ornamentos vegetales. Se ven también frutas como la granada.

De especial interés por su resultado espacial es el techo artesonado con vigas y casetones, con una roseta central y roleos. Las vigas hechas de madera rolliza están moldeadas con una cuerda de fibras vegetales y barro, para dar la apariencia de madera labrada. Están pintadas de color rojo ocre y el resto en tonos azules, verdes y ocres.

Pertenecen también al siglo XVIII los motivos decorativos en un solo color, el azul sobre fondo blanco, de los faldones del techo y las paredes. En toda una crujía del segundo nivel de la casa, el harnero y los faldones del techo están pintados en tono azul, representando tarjas con monogramas de Jesús y María, querubines y roleos, hojas de vid y uvas.

Decoración similar en azul se ha utilizado para ornamentar los frisos de las galerías e inclusive los arcos de ladrillos revestidos de cal. Están pintados con temas florales de ese color, formando una faja ancha que acompaña su curvatura.

El gusto por la pintura mural en la arquitectura civil, que en este caso se puede apreciar en todo su esplendor gracias a que la casa se restauró oportunamente, constituyó tradición generalizada. En todos los inmuebles históricos de Cuzco existe o existió pintura mural de diversos períodos.

Los trabajos de restauración que en forma cuidadosa se llevan a cabo en la casa ubicada en la antigua calle Coca, hoy Garcilaso, propiedad del Monasterio de Santa Teresa, han puesto en evidencia pinturas de diversas épocas. El inmueble edificado en el siglo XVI perteneció a mediados del siguiente siglo a Antonio de Zea, un rico minero de Potosí, que promovió la llegada a Cuzco de la orden religiosa de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa. Este benefactor cedió su casa a la congregación de religiosas, quienes la ocuparon hasta el traslado a su convento¹⁴.

---

GUERREROS A CABALLO  
(zaguán)

Siglo XVII, en dos etapas diferentes  
Temple seco sobre muro de adobe.

Casa de Antonio de Zea, Cuzco.

Estas pinturas están sobrepuestas a un friso de color negro, más antiguo.

---

---

FRISO CON TEMAS GRUTESCOS EN  
NEGRO Y AZUL

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Casa de Antonio de Zea, cedida al Monasterio de Santa Teresa, calle Garcilaso, Cuzco.

En la parte inferior se aprecia un zócalo con ajedrezado que produce sensación de relieve.

---

---

FRISO INCLINADO CON ESCENAS DE  
CAZA EN AZUL

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Casa Antonio de Zea, Cuzco.

El friso se adecúa a la forma del techo.

---



Durante los trabajos de restauración se ha encontrado pinturas policromadas de gran calidad, pertenecientes a esta etapa de ocupación. Son dos guerreros a caballo luchando. Están tocados con turbantes y armados con lanzas el uno frente al otro. Uno de ellos tiene escrita la leyenda: *Pompeio*.

Estas figuras conservadas en una de las paredes del zaguán de ingreso a la casa están sobrepuestas a una decoración más antigua de color negro, ejecutada a manera de un friso superior.

En otro lado del zaguán queda parte de un personaje de pie, vestido a la usanza del siglo XVII que lleva la leyenda: *De Roma*. Al fondo, detrás de la figura, aparece como escenario una ciudad con torres y techos muy inclinados. Al otro extremo del ambiente, junto a la puerta de acceso, existe un león rampante, mutilado.

En muchas casas históricas de la ciudad se han conservado, por devoción religiosa, imágenes pintadas en las paredes de las escalinatas de acceso al segundo nivel. Un ejemplo interesante es la casa de la familia Pareja, ubicada en la calle Arequipa, que presenta en la caja de la escalera una imagen de la Virgen del Carmen. Esta pintura de la Virgen con el Niño Jesús con un escapulario en sus manos, flotando sobre nubes de color rosado, pese a los retoques y repintes posteriores, es muestra importante del arte mural barroco al servicio del culto católico en los hogares coloniales. Es frecuente encontrar también representaciones del patrón San Cristóbal, santo al que se le atribuye la protección contra las epidemias, tradición colonial que en el siglo XIX se reemplaza por el culto de la cruz.

### ***El Barroco Fuera del Cuzco***

En la segunda mitad del siglo XVII buena parte de los pintores que trabajaban en la ciudad del Cuzco eran de ascendencia indígena, estaban dedicados a cumplir los encargos que les pedían de acuerdo con el gusto artístico impuesto por el mecenazgo del Obispo Mollinedo y Angulo. Representante de ese período es el pintor Basilio de Santa Cruz, uno de los maestros del Barroco cuzqueño en cuya producción destaca el dominio de la figura, la grandilocuencia de los temas y su gusto por el tenebrismo. Esta forma de pintar se identifica con el sentir de la sociedad colonial, profundamente religiosa, preocupada antes que nada por su salvación eterna.

Esa espiritualidad acendrada y religiosidad a ultranza contrasta con la mentalidad de los artistas de ascendencia inca, quienes por su visión andina se sienten más ligados a la naturaleza y a lo cotidiano, buscando cualquier oportunidad para expresarse en un arte narrativo lleno de vida. La mejor muestra es la serie de la procesión del Corpus Christi del Cuzco, pintada en torno al año de 1670.

En el fondo, fueron esas diferencias las que condujeron a un enfrentamiento a raíz del cual los artistas indígenas se separaron del gremio de pintores tomando un rumbo diferente que favoreció una mayor espontaneidad en su arte.

En ese marco referencial interesa destacar la preferencia de muchos maestros pintores indígenas por los encargos de las cofradías, párrocos y



---

DETALLE DE TEMAS GRUTESCOS  
(jamba de pilar)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre piedra con mortero de cal.  
Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno.  
Interpretación local.

---

PINTURA DECORATIVA EN LOS ARCOS

Siglo XVIII  
Temple seco sobre piedra con mortero de cal.  
Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno.

---



caciques de localidades distantes del Cuzco, donde se podían expresar más espontáneamente, dentro del sobreentendido control que se ejercía en los temas artísticos.

### *Los Murales en Torno al Lago Titicaca*

Encontramos interesantes testimonios de pintura mural barroca en las iglesias cercanas a la localidad de Ayaviri en el Altiplano del Collao, que era parte de la diócesis del Cuzco. Existen templos edificados durante el obispado de don Manuel de Mollinedo y Angulo. En la iglesia de San Francisco de Asís de Umachiri se conservan escenas con ángeles, músicos y motivos florales en el sector de sotocoro. En la iglesia de Orurillo, también cerca a Ayaviri, existe un programa mural más completo, de mayor calidad, que utiliza la temática ornamental de etapas anteriores, expresada con el colorido y tratamiento propios del Barroco. Aparecen referencias mitológicas como las sirenas, y monstruos grutescos en el sotocoro. En la nave, las cenefas se decoran con ornamentos florales, figurando temas religiosos de ermitaños.

En las afueras de la población de Orurillo está la pequeña capilla del Retiro consagrada a la Virgen de Belén, que destaca por su rico conjunto de pinturas murales con temas referidos a los santos ermitaños. Curiosamente en Colquepata, Orurillo y Checacupe se representa al demonio tentando a San Antonio Abad. En los tres lugares la figura de aquél es igual. Un animal, extraño y totalmente imaginario. Es un ave con cola de reptil y cabeza de dragón, botando fuego por nariz y boca, cubierto por una especie de coraza, formada por grandes escamas. Esa similitud de motivos en ámbitos geográficos tan distantes pone en evidencia la estrecha vinculación artística existente en esos lugares, explicada por la presencia de un mismo círculo de pintores itinerantes.

La serie de los santos ermitaños se compone de nueve representaciones enmarcadas por columnas salomónicas y arcos pintados. El conjunto se

---

PINTURA EN UNO DE LOS NICHOS  
LATERALES  
(nave)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre piedra con mortero de cal.  
Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno.

---



complementa con una cubierta con motivos florales que forman tarjas dentro de las que se han plasmado aves de diversos tipos, consiguiéndose un conjunto muy armonioso y original.

En la localidad de Samán la iglesia con la advocación de San Agustín, edificada en las últimas décadas del siglo XVII, es parte de la serie de templos que mandó construir el Obispo Mollinedo; pese a su mal estado se conservan pinturas murales en el presbiterio y el arco triunfal, con los consabidos temas florales, grotescos estilizados y ángeles.

En una rápida visión de los repositorios de arte mural de la región collavina, se debe citar la iglesia de San Jerónimo de Asillo, concluida en 1690, también realizada con auspicio del Obispo del Cuzco. Se conservan pinturas en las hornacinas de los altares laterales y una escena del bautismo de Cristo en el baptisterio. Las iglesias de la localidad de Juli fueron ornamentadas con pinturas murales que en algunos casos se han perdido casi totalmente por el estado de abandono de los templos. Es el caso de la iglesia de Santa Cruz que actualmente está en ruinas, con sus bóvedas caídas. En la iglesia de San Pedro de Juli se ha conservado en el baptisterio la pintura mural de una de las pechinas de la bóveda, representando a los evangelistas en una gama de fuertes colores en tonos rojos y verdes, anterior al barroco mestizo, que se hará evidente en los motivos florales y en las escenas religiosas pintadas sobre los muros de la nave de la iglesia. En este panorama sobre el Barroco del Altiplano, no se puede dejar

---

DETALLE DE ORNAMENTACION  
BARROCA MESTIZA  
(intradós de arco)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre piedra con mortero de cal.  
Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno.

---



de mencionar la delicada pintura mural existente en la sacristía de la iglesia de San Pedro de Zepita, con ángeles tenantes que sujetan cartelas y llevan en el interior textos litúrgicos.

### ***La Región del Cuzco***

En los valles interandinos próximos a la ciudad del Cuzco existen numerosas iglesias rurales y capillas, ornamentadas con pinturas murales de diversas épocas.

A pocos kilómetros de la ciudad, donde convergen el valle del Cuzco con el de la cuenca hidrográfica del río Vilcanota, se ubica el poblado de Cay-Cay que conserva una iglesia de grandes proporciones, de nave edificada con adobes. Tiene techo de par y nudillo, siguiendo los esquemas iniciales del siglo XVI.

Esta iglesia está ornamentada en su integridad con pintura mural de la segunda mitad del siglo XVII, que se aprecia inclusive en los cinco pares de hornacinas de la portada de ladrillo.

En el interior las paredes están cubiertas con entrepaños de pintura mural de tipo textil, en tono rojo. Es interesante que esta tapicería simulada siga un modelo clásico, reelaborado durante el Renacimiento, en los paneles grotescos. Cada entrepaño está concebido por elementos dispersos, que a la distancia adquieren la forma de un mascarón o rostro humano de diseño simétrico, compuesto con hojas de acanto, volutas, rosetas, capullos y dentículos.

En los coros alto y bajo existe un friso en la parte superior, con una sucesión de máscaras barrocas que muestran cabezas de leones con penachos de plumas. Esta extraña alegoría, que recuerda las estilizaciones rituales prehispánicas, lleva encima una cenefa en tono azul con semicírculos de encajes de Flandes. La decoración, que simula un tejido de punto, se repite también en las iglesias de Zurite, Tinta y Quiquijana.



FRISO  
(coro alto)

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.  
Representación de ángeles, vizcachas y un zorro.

En el coro alto y en la parte superior de la nave de la iglesia de Cay-Cay se ha pintado un friso compuesto de roleos vegetales y ángeles desnudos que retozan entre grullas y vizcachas, distribuidos entre tarjas mixtilíneas a manera de escudos, que encierran monogramas de Jesús y María.

A fines del siglo XVIII, por el mal estado de la iglesia, se trasladó el altar mayor, haciéndolo retroceder hasta el arco triunfal. Se abandonó el presbiterio y se edificó un nuevo muro de cerramiento, detrás del cual se pintaron dos ángeles turiferarios. En el interior de la iglesia, en las pilastras del arco triunfal situadas a ambos lados del altar mayor, existen dos pinturas murales de Santa Inés y Santa Catalina, ejecutadas en el siglo XVIII.

En un extremo de la pequeña población de Cay-Cay existe una capilla con la advocación de San Antonio Abad. Es una reducida construcción de



---

PINTURA MURAL DE TIPO TEXTIL

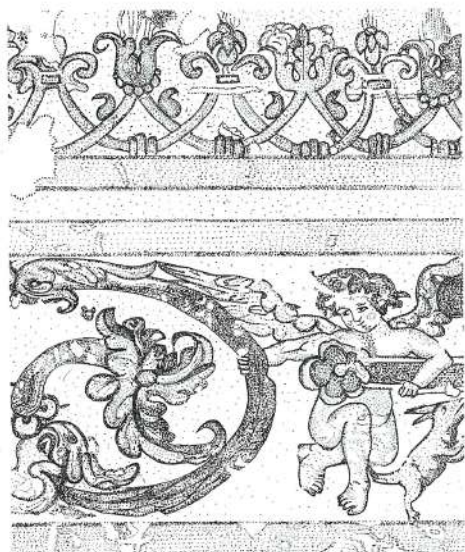
Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.

Rostro humano a base de volutas, capullos, flores y copas.

---



CALCO DE FRISO

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Capilla de San Antonio Abad, Cay-Cay,  
Paucartambo, Cuzco.  
Se observan roleos, grutescos, un ángel  
y una vizcacha.

DETALLE DE FRISO

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Capilla de San Antonio Abad, Cay-Cay,  
Paucartambo, Cuzco.  
Representación de un ángel y una vizcacha.



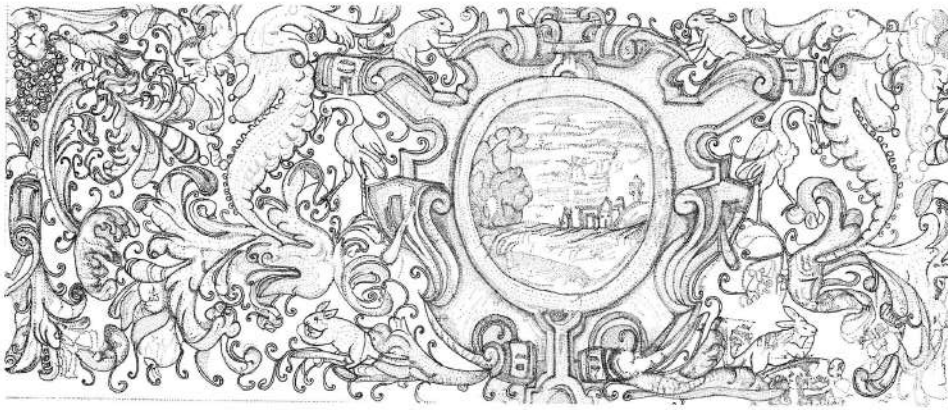
piedra, caracterizada por su ábside ochavado, con los aleros del techo formados por la superposición de tres filas de tejas, características constructivas que denotan su antigüedad.

En el interior está representada la imagen de San Antonio Abad como tema central y único, se ornamenta con un friso superior que lleva cornucopias, ángeles con los brazos extendidos en torno a las cartelas y nuevamente la presencia de vizcachas encaramadas sobre fruteros. Por el color empleado y la composición del conjunto se puede inferir que es una obra de mediados del siglo XVII, con intervenciones posteriores que han refrescado la imagen del santo.

Dependiente de Cay-Cay como vice-parroquia, la iglesia de Huasac forma parte de otra población. Su construcción tiene características que denotan su antigüedad, pero su programa pictórico similar al de Cay-Cay hace ver que las pinturas murales se ejecutaron bien avanzado el siglo XVII. Como en esa iglesia, el tratamiento mural en el interior se efectúa con motivos textiles. En el piñón del coro alto existe una escena de la Huida a Egipto y en el baptisterio el Bautismo de Cristo, representativas de la temática descriptiva del Barroco.

En la zona conocida como la Pampa de Anta, por existir una extensa planicie que fue lecho de un antiguo lago, se levantan las iglesias de Zurite y Huarcondo, ambas tempranas y decoradas con pintura mural. La primera de las nombradas tiene una interesante decoración barroca en los arcos del sotocoro, en base a cartelas, floreros, follaje y grutescos. En un friso superior debajo del coro se encuentran también adornos que imitan encajes de Flandes.

Las múltiples tipologías de capillas, ermitas, oratorios y capillas miserere se originan en el sistema de la encomienda, que obligaba a los terratenientes a mantener el culto y edificar capillas para el servicio religioso de los indígenas¹⁵. Es así que surgen también capillas de mayor tamaño con dependencias anexas para vivienda, al aceptarse la incorporación de beaterios en las poblaciones rurales. Un ejemplo relevante de esta tipología es el conjunto de Canincunca que según Gutiérrez¹⁶, al igual que Quiquijana y Coporaque, tienen el mismo carácter marginal y están relacionados con un cementerio vecino.



Esta capilla situada cerca de la población de Urcos, junto a la laguna del mismo nombre, presenta un aspecto exterior muy modesto, pero el interior está íntegramente cubierto de pintura mural.

En Canincunca se sigue el mismo esquema espacial en la distribución de la pintura mural, empleando un friso alto junto a los faldones del techo, una cenefa interior con grutescos y figuras de animales. Entre esas dos fajas horizontales las paredes se cubren con tramos verticales de decoración textil, separados unos de otros con cintas de pan de oro.

El espacio Barroco del interior de la capilla se enriquece con la pintura mural de los faldones de cubierta y el almizate, que se ha decorado con tarjas y pinjantes dorados.

En el piñón del coro alto sobre el muro de pies de la iglesia existen dos bellas pinturas murales que representan a San Pedro y San Pablo. Esta distribución confirma la concepción dual del paraíso y la tierra que caracteriza la arquitectura religiosa andina, con la cual se estructuran los programas pictóricos murales.

En la cenefa inferior figuran muchos de los elementos del repertorio simbólico ya explicado antes, que en este caso son: aves comiendo uvas, frutas de granada reventando, grutescos que representan a un hombre alado, con senos y cuerpo como el de un caballo marino, que se desprende del follaje. Figuran también grullas, monos y vizcachas.

Más tardía pero representativa todavía del Barroco es la capilla de Jesús Nazareno en la localidad de Oropesa, construida junto a la antigua iglesia parroquial de la que ya nos ocupamos anteriormente. Esta capilla sigue el esquema tradicional con un solo espacio cubierto con techo de par y nudillo sobre muros de adobe y un coro alto con estructura de madera. Está decorada con temas que imitan textiles adamascados, con motivos florales en el zócalo y en los derrames de las ventanas. En la parte posterior de la puerta de acceso existe una inscripción en latín que precisa la fecha de ejecución de los murales, demostrando además que es obra promovida durante el obispado de Mollinedo y Angulo (1673 - 1699): *Domine Di Exidecorem Domus Tuae Anno 1685*.

Para el arte mural barroco tiene especial importancia la iglesia de Colquepata, que junto con la de Pitumarca han sido destacadas en los estudios de Pablo Macera y los Mesa-Gisbert por su temática figurativa. De nave única

---

#### CALCO DEL ZOCALO

Siglo XVII

Temple seco sobre mortero de barro y fibras vegetales cubriendo cimentación de piedra.  
Iglesia de Canincunca, Urcos, Quispicanchi, Cuzco.  
Motivos grutescos, roleos vegetales, grullas y vizcachas andinas.

---



---

ESPACIO ABOVEDADO CUBIERTO  
ÍNTegramente DE PINTURA MURAL  
(baptisterio)

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huarcocondo, Anta, Cuzco.

---



---

TORSO DE INSPIRACION  
RENACENTISTA E INTERPRETACION  
MESTIZA

(intradós de arco de nicho en la nave)

Siglo XVII

Temple seco sobre mortero de barro y  
muro de adobe.  
Iglesia de Canincunca, Urcos, Quispicanchi, Cuzco.

---



---

MOTIVOS TEXTILES

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Canincunca, Urcos, Quispicanchi, Cuzco.

Los motivos textiles se encuentran en paños  
verticales intercalados con cintas de pan de oro. El  
zócalo tiene motivos grutescos y  
representaciones andinas.

---



y cubierta con techo de par y nudillo, tiene una sola torre, formando un conjunto armonioso que destaca por estar emplazado sobre un atrio elevado.

La portada de ladrillo, de concepción renacentista, inspirada en el modelo de los arcos triunfales, se compone de tres pares de nichos a ambos lados de la puerta de acceso, en los que existen pinturas murales de santos, muy transformados por los continuos repintes de los devotos. La típica galería de madera, que permite usar la iglesia en ceremonias masivas, remata el segundo nivel de la fachada y también tiene ornamentación mural en la pared posterior.

En un tramo intermedio de los muros, debajo de los anacoretas, se ha plasmado un motivo textil en forma de paños verticales separados por cintas doradas. En el centro de la tapicería simulada se han pintado tarjas muy ornamentales con santos; debajo de cada una, un motivo arcaizante, una cabeza femenina tocada con paños que se anudan a los costados y caen a los lados sobre los hombros, es una exaltación de la Virgen María, tomada de un motivo clásico greco-romano.

El friso interior es bastante tardío, pero con continuidad sorprendente porque sigue empleando temas como las ánforas con frutas, el pelícano con sus polluelos e incluso repite en forma rústica los marcos Barrocos pintados en el muro.

En el sotocoro, a los lados de la puerta de acceso, se ha representado a San Sebastián y San Cristóbal. La pintura de la capilla abierta, la de los faldones y cubierta interior, es más tardía y de gusto popular, pero no por ello menos interesante.

La iglesia de Pitumarca, mencionada en párrafos anteriores, está ubicada en una pequeña población cercana a Checacupe. Para efectos de nuestro estudio esta iglesia adquiere relevancia por la variedad y calidad de su pintura mural, del siglo XVIII, cuando está por producirse la eclosión del Barroco mestizo.




---

#### INTERIOR DE CUBIERTA

(sacristía)

Siglo XVII y XIX

Temple seco sobre armadura de madera, juncos y fibras vegetales con barro.

Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.

Se observa una antigua restauración que reintegró en lenguaje popular la decoración perdida.

---

#### DETALLE DE FALDON (cubierta)

Siglo XVII

Temple seco sobre armadura de madera, juncos y fibras vegetales con barro.

Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.

Figuras femeninas sostienen sobre sus cabezas cestas de flores.

---



En la nave llama la atención el artesón de la cubierta ornamentado con temas florales, en los que predomina el color rojo de fondo. Un friso en la parte superior se ha compuesto con fruteros, veneras y racimos de uvas. De gran efecto estético son las cuatro ventanas de la iglesia, que llevan pintados floreros en las jambas y debajo una peana que simula la base de un ambón o púlpito.

En el coro alto una cartela ocupa la parte central del muro testero, en torno a la ventana del hastial y a ambos lados están representados el Angel de la Guarda y el arcángel San Rafael, en una interpretación vigorosa de mucho colorido, aunque sin calidad en los detalles pero de gran efecto ornamental. Ambas figuras están encuadradas por un marco adornado con hojas y pintado de rojo. En el arco triunfal de la nave hay una Santísima Trinidad representada por tres personas iguales.

## ***Aporte del Mundo Andino***

### ***Arte Mestizo y Aculturación***

El término mestizo suscita controversia. Es propio de la biología y la zootecnia, por lo que su aplicación a la cultura es objeto de reparos, mucho más severos cuando van dirigidos a manifestaciones artísticas. Sin embargo mestizo como adjetivo ha logrado espacio, desde que fuera aplicado a la arquitectura ha ampliado su ámbito comprendiendo la pintura, la escultura e incluso la literatura.

Mestizo y mestizaje siguen motivando el debate que se ha agudizado en 1992, porque ha sido el año del medio milenio del arribo de Colón y los hispanos a tierras de América. Se menciona esto porque desde el siglo XVI el tema del mestizaje ha tenido importancia, como se nota en las palabras del Inca Garcilaso de la Vega:



---

MASCARON GRUTESCO  
(zócalo de la nave)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Pitumarca, Canchis, Cuzco.

---



CARTELA  
(jamba de ventana)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Pitumarca, Canchis, Cuzco.  
Obsérvese también al arcángel San Rafael rodeado  
por un marco simulado.



A los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias; y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena y me honro con él. Aunque en Indias si a uno de ellos le dicen sois un mestizo o es un mestizo, lo toman por menosprecio ¹⁷.

El sentido racial es manifiesto, propio de esa época, cuando se aceptaba la superioridad de unas razas sobre otras; recuérdese los debates en que participaron personajes como Sepúlveda y Las Casas.

Pablo Macera ¹⁸ hace una buena síntesis del uso del término mestizo en la historia del arte peruano. Muestra que inicialmente tuvo el significado que delineó el Inca Garcilaso de la Vega a comienzos del siglo XVII, aunque no se lo utilizara para el arte, sino para definir, “caracterizar” se diría hoy en día, la sociedad y cultura de los Andes centrales. Otorga el mérito de este uso a los indigenistas cuzqueños que tuvieron tanta actividad en el Cuzco y Puno de 1920 a 1940. Indigenismo que cual rescoldo permanece hasta hoy, presto a revivir al primer sopló. Macera nos recuerda que Angel Guido, en 1934, empleó por

primera vez el concepto de mestizo para referirse al arte, en principio limitado a la arquitectura. Esto significó que dejaba de considerar que el arte producido en la América colonial no era simple prolongación del elaborado en Europa. Llamarlo mestizo conducía a reconocer que había recibido influencia americana, por consiguiente poseía componentes del Nuevo Mundo. La calidad y fuerza de los mismos era motivo de esclarecimiento y estudio.

Siguiendo el texto de Macera, la posición extrema, no solamente de recusación a la utilización del calificativo de mestizo especialmente para la arquitectura, se halla en los trabajos de Graziano Gasparini, que en su apreciación casi llega a menospreciar este arte, lo subestima, no otorgándole valor de alguna significación. De la arquitectura colonial latinoamericana dice: “es una arquitectura provincial y la arquitectura popular o mestiza es a su vez una manifestación local de esa arquitectura provincial”¹⁹.

En este contexto el sentido que da a provincial es sinónimo de primitivo o mala copia de lo urbano, de lo que se produce en la metrópoli, dando por sentado que cuanto viene de la gran ciudad es producto elaborado, original, refinado. En cambio lo provincial es mala repetición con tendencia a la tosquedad, la copia burda, ingenua (en el peor sentido de *naif*). Provincial sería como dijo Robert Redfield en la década de los treinta “la pequeña tradición” provinciana propia de la sociedad campesina, frente a la “gran tradición” cosmopolita que irradia la ciudad²⁰.

El aporte indígena y americano no pasaría de ser contribución pasiva, repetitiva, sin añadir nada, más bien disminuyendo la calidad estética de lo que exportaba la metrópoli a los Andes. En el fondo de esta argumentación es fácil encontrar expresiones y manifestaciones discriminatorias que, por lo delicado de su tratamiento, lo dejamos en esta oportunidad. También recuerda Macera que fueron Mesa-Gisbert, juntamente con Castedo y Bayón, los autores que sostienen que existe el arte mestizo. Los dos últimos se ocupan de preferencia de la arquitectura, mostrando que posee características propias, que es creadora en la concepción y solución del espacio, con solidez, especialmente en el empleo de estructuras incaicas, en el caso de la ciudad del Cuzco.

Mesa-Gisbert incluyen la pintura junto a la arquitectura mestiza. En 1968 afirman:

Hemos usado el término mestizo, que si bien no es del todo adecuado, como indica el profesor Kubler, es el más propio para denominar a una arquitectura estructuralmente europea elaborada bajo la sensibilidad indígena. La arquitectura barroca del siglo XVIII es el resultado de una mezcla tanto de elementos como de cultura, como de manera de interpretación, por eso la denominamos mestiza²¹.

Aceptados o no, con mayor o menor ventura, se siguen usando mestizo y mestiza para designar el arte colonial americano en general o manifestaciones concretas como la arquitectura y la pintura de la región andina. Gran parte del debate se pudo evitar si los historiadores del arte andino hubieran fijado su atención en la teoría de la aculturación, con los diferentes usos que tiene y de los contextos en que funciona.

Aculturación es concepto creado por las ciencias sociales, que adquirió carta de ciudadanía en 1936. Se refiere a fenómenos culturales que se producen por contacto directo o indirecto, temporal o permanente, entre grupos o individuos de culturas diferentes, analizando los cambios resultantes en una o en las dos culturas. La aculturación es una forma específica del proceso general de cambio socio-cultural. Muestra dinamismo y se presenta en las situaciones de contacto cultural²².

Como concepto, aculturación es útil para explicar el proceso que comenzaron a vivir América a partir de 1492 y los Andes Centrales desde 1532. Aceptar que hubo aculturación no significa desconocer que se impuso un sistema colonial de dominación y explotación propio de este sistema político. En estos casos se presenta la aculturación forzada o impuesta, que busca producir cambios o lograr que la sociedad dominada incorpore elementos culturales que interesan a la sociedad dominante.

Un ejemplo apropiado es la evangelización, que era parte de una política que buscaba inducir cambios en la religión. Para lograrlo se utilizaron diversas tácticas, como el uso del arte para “convertir” a los indígenas a la religión católica, es decir aculturarlos religiosamente. La plasticidad de la aculturación explica con claridad la diversidad de situaciones que se pueden producir en los contactos culturales. Con frecuencia para explicarlos se recurre a términos complementarios como asimilación, sincretismo, reinterpretación o fusión, aunque usarlos sin precaución ni precisando los significados puede conducir a la confusión conceptual. Es mejor evitarlos.

La teoría del cambio y la dinámica cultural no acepta la posibilidad que una sociedad sea simple receptora de elementos culturales que vienen de fuera, no importa que sean impuestos por la fuerza, como en el caso de la aculturación inducida. Tampoco se encuentra en la historia una sociedad que al recibir elementos culturales los asimile o repita sin modificarlos en una u otra de sus características o cualidades.

El arte es también lenguaje simbólico, usado como código de significados que permite la comunicación entre el artista y su sociedad. Está en condiciones de transmitir mensajes que entienden los creadores y los observadores, porque la obra de arte es para ser “leída” por su entorno social.

Hay niveles de lectura y comunicación. Los mismos símbolos de la “escritura estética” contienen varios tipos de mensajes que se “leen” y comprenden de diferentes maneras. Situación frecuente cuando existe dominación ideológica, política o de cualquier otro tipo. Resulta esfuerzo pobre y limitado reducir el análisis de la creación artística al examen de las formas, de las partes materiales del arte plástico que impactan sensorialmente. Se trata de avanzar, verlas como creación para el público que las usa, encontrando sentido en ellas. Analizar y llegar a conocer estos aspectos tiene importancia central para entender el arte, cuando se trata de sociedades como la andina de los siglos XVI a XIX, que creó dentro de un clima de presión, control y dirigismo propios de los sistemas coloniales.

Con esta aproximación encontraremos creatividad, innovación y originalidad en el arte andino, antes que con el estudio que se limita al examen



de la parte externa o formal. Será de este modo que el arte calificado de mestizo comience a develar la originalidad y fuerza expresiva que posee.

### *Significado del Arte “Mestizo”*

Será valioso e interesante desarrollar investigaciones que busquen la intención de los artistas andinos. Ver cómo cumplían, de buena o mala gana, las intenciones del poder dominante.

A modo de ejemplo, incluimos el análisis de dos manifestaciones pictóricas rurales del sur andino, provenientes de épocas que van del siglo XVI al XX. Se ha elegido la vizcacha y el Patrón Santiago, el primero es un elemento decorativo de origen andino, el segundo un tema religioso muy difundido.

### *La Vizcacha de la Puna Andina*

La vizcacha es un mamífero (*Ligidium peruvianum*), de tamaño algo mayor a un conejo. Vive en alturas, que van de los 800 a 4500 metros sobre el nivel del mar, aunque se le halla más en la puna alta, especialmente alrededor de los 4100 metros de altura.

Estos animales se alimentan de pastos y musgos. Su color grisáceo les permite mimetizarse con las rocas y la vegetación de la puna. Las orejas largas y la cola semienroscada les confieren especial imagen. Gustan salir a solearse, sentándose sobre sus cuartos traseros, mientras frotan sus patas delanteras, “palmeando como si fueran personas”, al decir de la moradores de las alturas. En la mitología de la puna las vizcachas están al servicio de los *Apus* que son divinidades que moran en las altas cumbres de las montañas, poseedoras de poderes y jerarquías que se relacionan con la altitud. Las cumbres más elevadas albergan a los *Apus* de mayor poder y prestigio. Su jurisdicción espacial está en relación a su altura, la de los más poderosos es regional. Los *Apus* desarrollan

#### DIBUJO DE MURAL

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla de la comunidad campesina de Lahualahua, Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.

Se observan vizcachas, consideradas como mensajeras de las divinidades andinas, con fruteros y adornos de plumería.

#### MURAL BARROCO MESTIZO CON VIZCACHAS, FRUTAS Y PLUMAS

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla de la comunidad campesina de Lahualahua, Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.



FRISO GRUTESCO CON VIZCACHAS  
(capilla lateral)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco.



actividades similares a las de los humanos. Cuentan con cónyuges y una parentela extensa, con los que tienen relaciones amistosas o conflictivas. Poseen cultivos y cuidan sus rebaños. Sus animales domésticos son los que viven en estado silvestre en la naturaleza, entre ellos las vizcachas, que son sus falderos, les sirven de mensajeros para comunicarse con otros *Apus* y con los seres humanos. Encontramos este pequeño animal en frisos de los templos de San Jerónimo, en el templo y la capilla de San Antonio de Cay-Cay, en las iglesias de Oropesa y Canincunca, por las capillas de Lahualahua y la Miserere de Urcos, en la casa de Antonio de Zea en la calle Garcilaso del Cuzco y en muchos otros edificios urbanos y rurales. Son monocromos en San Jerónimo o de colores en Canincunca. Aparecen por pares, frente a frente o dándose las espaldas, integrando grupos ornamentales que se repiten manteniendo unidad a lo largo de los frisos.

Las vizcachas no tienen mayor significado viéndolas como elementos pictóricos incluidos en la iconografía de la evangelización. La explicación lógica conduce a considerarlas como parte del medio ambiente local, integradas a los temas de la pintura sacra o completando las escenas, como añadidos de simple valor decorativo.

Pintar vizcachas en murales y telas no es casual, como ya lo hemos sugerido. Para incluirlas se han tomado motivaciones que se entienden al conocer la religión andina. De acuerdo a ella, las vizcachas comunican con la divinidad, son las mensajeras que acercan a los humanos con las deidades de las montañas. Como intermediarias de los *Apus*, son incluidas en las pinturas de los templos, espacios donde se establece la comunicación con el mundo sagrado. Estas mensajeras de las divinidades andinas tienen funciones similares a las de los ángeles rubicundos traídos de Europa.

Las vizcachas pintadas por Tadeo Escalante en El Molino de los Incas merecen párrafo aparte. Al lado de Mama Ocello y Mama Huaco aparece una pareja de estos animalitos, acurrucados uno con el otro, como si se estuvieran

arrullando amorosamente, según lo confirman los corazones unidos por una especie de flecha. Sin duda el pintor ha destacado expresamente esta relación de las vizcachas, por la connotación sexual que también tienen. Se cuenta que en las noches serranas, especialmente de luna, salen de sus madrigueras para bailar puestas en dos pies, tomadas de las manos formando ronda, se abrazan y acarician, para luego celebrar sus bodas.

En la catedral del Cuzco, junto a la sacristía hay un inmenso lienzo de La Última Cena, pintado en el siglo XVIII. Entre las comidas servidas sobre la mesa aparecen potajes locales. Al centro de la mesa se ha dispuesto un asado de vizcacha. Diversos observadores han afirmado que es un *cuye* (cobayo). Esta identificación toma en cuenta que el casero *cuye* sirve para preparar platos ceremoniales como el *chiriuchu*, propio de la celebración del *Corpus Christi* cuzqueño. Sin embargo el animal de La Última Cena es una vizcacha.

### El “Patrón Santiago”

Santiago como devoción andina explicaría la proliferación de pinturas con su imagen. Las encontramos en templos de gran dimensión e importancia como los de Checacupe, Pitumarca, Oropesa, Huaró, Andahuaylillas, en pequeñas capillas como Sipascancha o en molinos como los de Acomayo. No falta en lugares urbanos de importancia o en áreas rurales. Estas representaciones se dan en el lapso que corre del siglo XVI al XX, pues lo vemos incluso en edificios modernos. Resulta innecesario señalar la frecuencia del tema en la pintura sobre lienzo.

Aparece solo, de guerrero matamoros o mataindios, incluso socorriendo a los cristianos en tierras del lejano Paraguay, en los lienzos del convento de La Merced; o como peregrino en la serie de los cuadros del *Corpus Christi* del Cuzco, de la parroquia de Santa Ana.

Las esculturas de Santiago también son numerosas y de calidad, como la de la parroquia que lleva su nombre en el Cuzco. Son igualmente de buena factura las de poblaciones menores y de ayllus de las punas. Los artistas populares las producen para sus clientes tradicionales del campo y la ciudad, que las poseen para sus actividades religiosas. También tienen demanda en el mercado turístico donde se aprecia su calidad estética.

Los retablos ayacuchanos incluyen a Santiago, especialmente los confeccionados para los *salcaruna*, como llaman a los pastores de los Andes altos. Estos “Cajones de San Marcos” se colocan al lado de los altares, que “arman” los pastores para sus ceremonias dedicadas al ganado. La presencia de Santiago se puede interpretar como parte de la devoción católica introducida por los peninsulares. Recordemos que el Cuzco tiene como patrón a Santiago, cuya advocación fue declarada por la Iglesia.

Para nuestra interpretación consideramos otras motivaciones relacionadas con las creencias de los pastores altoandinos, que se reflejan en el arte creado para ellos. El punto de partida es la pintura en tablas y lienzos de los anónimos artistas cuzqueños del siglo XIX, sobre los que Pablo Macera ha proporcionado tanta luz²³. Santiago aparece junto a vacas, caballos, ovejas y llamas, a veces alpacas. Esta asociación explica la vigencia, continuidad y difusión de su culto.



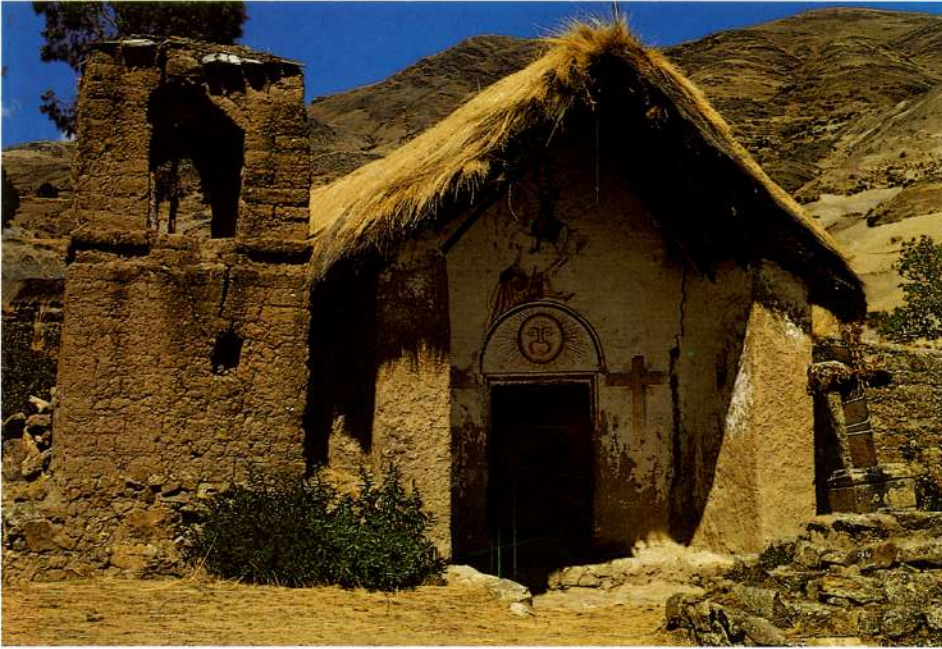
PATRON SANTIAGO VICTORIOSO  
SOBRE LOS MOROS

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

Los pastores de la puna festejan a Santiago como Patrón de las llamas. En la comunidad de Q'ero de la provincia de Paucartambo, departamento del Cuzco, celebran el *Aqhata Uhuchiy*, que es el "Brindis con chicha" para las llamas. El 25 de julio, día que el santoral católico reserva a Santiago, es el hito que señala el comienzo del tiempo sacro para realizar esta ceremonia. La fecha sólo tiene valor referencial, porque "Santiago" no se limita al 25, puesto que abarca un lapso mayor, que comienza ese día para extenderse hasta fines de agosto, período de gran importancia, porque es el de mayor sacralidad en el sur andino. El primero de agosto es el comienzo del año para la gente de los Andes.

Los pastores de otras áreas del sur del país también inician el 25 de julio un prolongado ciclo de ceremonias a los *Apus* y a la *Pachamama*, por haberles concedido el beneficio de poseer llamas y alpacas.



## SANTIAGO

Segunda mitad del siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Capilla de Sipascancha, Colquepata, Paucartambo,  
 Cuzco.  
 Santiago fue identificado con la divinidad andina del  
 Rayo o Illapa, volviéndose objeto de culto.  
 Lamentablemente esta capilla ha sido derruida para  
 construir una nueva.

En la sierra central -Junín, Huancavelica, Ayacucho- la celebración a Santiago tiene características propias y especiales. Las ceremonias son nocturnas y diurnas, con música, canciones, bailes, comidas y bebidas. Las canciones se conocen como “santiagos”. Las interpretan la noche del 24 de julio, aguardando la llegada del “Día de Santiago”, para efectuar ritos de propiciación para su ganado.

La historia de Santiago en el sur andino comienza en 1532, cuando Manco Inca sitió la antigua capital del Tahuantinsuyu. Los españoles se refugiaron en uno de los edificios de la gran plaza del Haucaypata. Su derrota parecía cuestión de días. En uno de los enfrentamientos emergió Santiago de las nubes, acompañado de truenos y relámpagos, dando ánimo a los soldados hispanos, que retomaron fuerzas, sacaron valor de la flaqueza, logrando romper el sitio. Santiago arremetió contra los indios que huyeron ante esta aparición. Así cambió la historia.

El cronista indio don Felipe Guaman Poma de Ayala, alrededor de 1613, da cuenta de este episodio:

Señor Santiago Mayor de Galizia, apóstol de Jesucristo en esta obra que estaba asercando los cristianos, hizo otro milagro Dios, muy grande, en la ciudad del Cuzco. Dizen que lo vieron a vista de ojos que avajo el Señor Sanctiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayo del cielo a la fortaleza del Ynga llamado Sacsu Guaman, que es pucara del Ynga arriva de San Cristobal. Y como cayo en tierra se espantaron los yndios y digeron que abia caydo yllapa, trueno y rrayo del cielo, caccha de los cristianos, fabor de cristianos. Y anci avajo el señor Sanctiago a defender a los cristianos²⁴.

Esta aparición transformó a Santiago Matamoros en “Santiago Mataindios”, también llamado “Patrón Santiago”, *Tata Shanti*, *Taita Santiago*



o *Taytacha* Santiago, incorporándolo al mundo de las divinidades indígenas andinas. La identificación con el rayo es inmediata, como refiere Guaman Poma. Los indios dijeron que había caído *Illapa*, el rayo, la antigua y poderosa divinidad que se relaciona con las tempestades, las tormentas, la nieve, el granizo y las lluvias. Estos símbolos se vinculan con el agua, consecuentemente con la fertilidad. Conjunción importante, porque la agricultura y la ganadería andinas dependen de las lluvias.

El *Illapa* andino muestra varios atributos, que también corresponden a entidades diferentes que se presentan individual o conjuntamente. Es rayo, trueno, relámpago y tempestad al mismo tiempo. La identificación de Santiago con el rayo motivó e impulsó su culto de inmediato. Se difundió con rapidez e intensidad llegando a extremos que los evangelizadores consideraron peligroso, porque no se ceñía a los cánones religiosos. Luego del Primer Concilio Limense se prohibió a los indios bautizar sus hijos con el nombre de Santiago. Para los evangelizadores era evidente que los estaban bautizando como *Illapa*. En compensación autorizaron que los bautizaran como Diego.

La identificación de Santiago con el *Illapa* andino se enraizó con fuerza al punto que participó en conjuras y luchas anticoloniales, como ocurrió en 1811 en el pueblo de Lircay, en la entonces Intendencia de Huancavelica, donde estalló un movimiento mesiánico. Los acontecimientos aparecen relatados en el expediente que se instauró contra los participantes. Se cuenta que varias personas encabezadas por un indígena.

después de la medianoche entraron en este pueblo [...] con sus tamborcillos [tinya], canciones y campanilla, pidiendo que se abriese la iglesia, porque dicho cholo se intitula Santiago que queria predicar en el altar mayor²⁵.

Los revoltosos ofrecieron ceremonias de fertilidad a la tierra, buscando el retorno de las costumbres del pasado. Santiago estuvo relacionado con la divinidad *Wamani*. Se anuncia su regreso, con este propósito los complotados debían efectuar los ritos antiguos. La revuelta muestra que Santiago se incorporó a la mentalidad colectiva, no como parte del panteón cristiano, sino del culto a la tierra (*Pachamama*), a los espíritus de las montañas (*Wamanis* o *Apus*), por lo que se integra a sus reclamos y demandas, como parte de la comunidad campesina andina.

Este episodio no es inusitado ya que la imagen de Santiago estaba muy difundida, por lo que aparece en los *qeros* incas de la colonia, en contextos muy sugerentes. Santiago identificado con el rayo es la divinidad que -como se




---

SANTIAGO CON VESTIDO DE GENERAL  
REPUBLICANO SOBRE ARCO IRIS  
Y EL SOL

Segunda mitad del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Capilla de Sipascancha, Colquepata,  
Paucartambo, Cuzco.

---

dijo- produce, “trae”, lluvias. Como descarga eléctrica o *caccha* puede herir mortalmente a los humanos o diezmar los rebaños. Para conjurar esta amenaza se debe mantener buenas relaciones con él, ofreciéndole ceremonias adecuadas y oportunas. Los rebaños de llamas se colocan bajo su advocación y patronazgo, lo que implica entronizar imágenes de Santiago en las viviendas, para que su presencia física proteja los rebaños, tal como lo hacen los pastores de la provincia de Chumbivilcas o los de las cumbres de la cordillera de Canchis en el Cuzco.

El Santiago andino es bueno (positivo) y malo (negativo). Esta relación de opuestos, tan frecuente en la ideología andina, crea oposición entre el *Quraq* Santiago y el *Sullk'a* Santiago. El primero es “el mayor” el segundo “el menor”, entre los dos se ubica el *Chawpi* Santiago o el Santiago “Del Medio”. Las denominaciones toman términos del sistema de parentesco quechua, que regulan las relaciones entre los hermanos de acuerdo a su precedencia, lo que se conoce como el principio de “senioridad”. Los polos son el primer hijo o “hermano mayor” y el último o “hermano menor”. Esta aclaración evita que se piense que *quraq* y *sullk'a* son sólo la traducción de Santiago “El Mayor” y “El Menor” de la doctrina evangelizadora. En la sociedad indígena andina, estos términos tienen usos adicionales, que aclaran el sentido de los dos Santiago, cuando se toma en cuenta el contexto social e ideológico en que son usados.

La concepción de la dualidad delinea las condiciones que permiten crear otros dos Santiagos. Son el “De la Derecha” con su opuesto “De la Izquierda”. Esta relación a su vez permite que entre los dos surja el del centro o *Chawpi*, que tiene connotaciones de neutro y cumple funciones de articulación, también de conjunción, encuentro permanente, que permite la concentración de esfuerzos, intenciones y energía en un centro ritual.

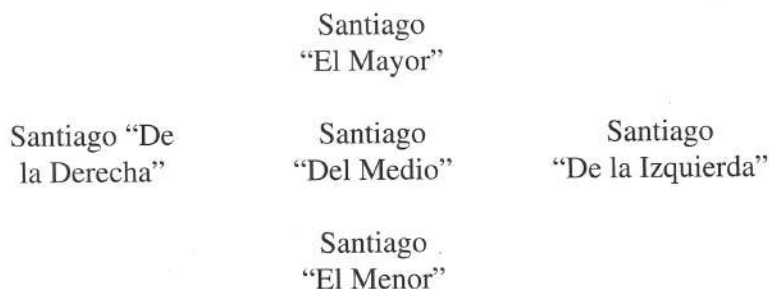
Santiago “De la Derecha” está asociado con la luz, el día, por lo que es positivo y benefactor. El “De la Izquierda” es la obscuridad, la noche por lo que es negativo, ocasiona perjuicios. El del día es *Punchaw* Santiago, es abigeo, ladrón de ganado, patrono protector de los ladrones de ganado. Cabalga en corcel blanco, vestido como indígena de la región.

Los abigeos antes de emprender sus incursiones ofrendan al Patrón Santiago, para obtener su protección. Son ceremonias complicadas de larga duración. Concluido “el trabajo” ofrecen otra ceremonia de agradecimiento. Las víctimas también se dirigen e invocan al Santiago “De la Derecha”, pidiéndole no ayude ni colabore con los ladrones, que impida que les roben, preservándolos de sus ataques.

El *Wak'a* Santiago es también conocido como *Lloque* Santiago, el Santiago “De la Izquierda”. Es descrito con rostro desagradable y huellas de “picaduras de viruela”, ojos legañosos y enrojecidos, con aires de alcohólico trasnochado. Cabalga sin montura sobre un caballo flaco, de pelo hirsuto, patas torcidas y cojo²⁶. Inspira temor porque es vengativo, “es malvado” como afirman los indígenas. Para aplacarlo ofrecen ceremonias y “pagos” especiales. Se le conjura para impedir que las descargas eléctricas inesperadas que envía ocasionen la muerte de la gente o diezme los rebaños. Son especialmente temibles los *ch'aki* rayos, las descargas eléctricas que se producen en cielo limpio y claro.

Hay esculturas y pinturas que representan al Patrón Santiago arremetiendo contra moros o incas -indistintamente- blandiendo la espada con la mano izquierda. Son las imágenes que representan al Santiago “De la Izquierda”.

Las relaciones entre los cinco Santiagos, se establecen de acuerdo al siguiente esquema:



No existen contradicciones significativas entre los cinco, porque la ubicación y funciones se establecen de acuerdo a los principios de oposición y complementariedad entre pares similares y equivalentes propios de las relaciones andinas. El Santiago “Del Medio”, es el que representa y se identifica con el Apóstol que trajeron los españoles a los Andes en el siglo XVI. Comparte los atributos del centro -el *chawpi*- ritual, que es el de la sacralidad, relacionado con el culto católico. Los otros cuatro “santiagos” funcionan en otros contextos.

Santiago y las vizcachas en la pintura mural sólo ejemplifican la riqueza simbólica del arte andino. Sería motivador seguir en esta dirección con otros temas pictóricos, que se presentan en los murales. San Cristóbal es una imitación, porque de acuerdo a la tradición oral, que se conserva y transmite en el Cuzco, la escultura que se halla en la parroquia del mismo nombre tiene la dentadura del inca Sayri Thupa. Ahondar estos relatos para establecer las causas de su difundida devoción y presencia en la pintura mural, conduciría a campos insospechados. Las Vírgenes de Belén, Candelaria o Inmaculada, también presentes en murales, corresponderían a la *Pachamama* andina, con el simbolismo de la producción y la fertilidad, como fue sugerido en capítulo precedente ²⁷.

## ***La Pintura Mestiza***

El arte virreinal en la etapa inicial del período colonial siguió de cerca los modelos europeos y estuvo sujeto a las influencias estilísticas derivadas de las obras que se hacían en Flandes, en Italia y en la propia metrópoli peninsular, recibió en forma directa el aporte de destacados maestros provenientes de los lugares mencionados. Hacia fines del siglo XVII la dependencia de las enseñanzas iniciales y de las modas en boga en la corte de Madrid se sienten distantes y los artistas locales parecen ceder ante el gusto generalizado de las mayorías, para quienes se hacía la pintura o la escultura. Casi todos los pintores y artífices eran indígenas y mestizos deseosos de expresarse de una manera más identificada con lo propio.

El rígido control sobre el estilo y las características del arte pictórico (1673-1699), sirvió para que después de su desaparición se fomentara entre los

pintores un deseo de mayor autonomía. Además, las tensiones que existían entre los pintores españoles y los indígenas por motivos raciales y sociales produjeron un enfrentamiento irreconciliable en 1688, que dividió al gremio en forma definitiva. A partir de entonces los pintores indígenas se alejaron paulatinamente de la orientación oficial de la pintura, distanciándose de sus planteamientos para adquirir una tendencia propia. Prueba de la aceptación generalizada que tuvo la producción de los indígenas y mestizos separados del gremio de pintores, es la paulatina disminución y casi desaparición de los pintores españoles y la desintegración del propio gremio, que había quedado en manos de ellos en 1726.²⁸

Es indiscutible que a inicios del siglo XVIII se dio un clima de mayor liberalidad y tolerancia en la práctica del arte. Contribuyó al cambio de actitud el eco de las reformas administrativas que se dieron en España, bajo Felipe V (1700-1746), que si bien no se extendieron de inmediato a las Indias españolas, constituyeron una verdadera novedad. Se suprimió el carácter venal de los cargos públicos, que anteriormente podían ser comprados al Estado, lo que afectó la severidad de la administración personalista y fuertemente jerarquizada. Grande debió ser el desconcierto de la burocracia y el clero, que disminuyó los severos controles sobre la producción artística y los contenidos temáticos de la pintura.

Ese proceso de transformación fue creando la tendencia que alejó y diferenció la producción del barroco local del que se producía en Europa. En las poblaciones andinas la arquitectura expresa el gusto por la ornamentación cargada de elementos de la fauna y la flora americanas, monos, papagayos, papayas y granadas, que reflejan una faceta de la sensibilidad del indígena, finalmente en posición de manifestar con cierta libertad su capacidad creativa y artesanal, expresión de sus sentimientos de identidad. Del mismo modo, el arte mural se expresa liberado de la búsqueda de pureza estilística, que mencionamos al referirnos al período Barroco, impuesta en el último tercio del siglo XVII por la autoridad eclesiástica.

El arte pictórico del siglo XVIII termina con ciertos patrones expresivos que caracterizaron las últimas décadas del siglo anterior. Es el caso de la tendencia al claroscuro, que en la pintura europea del siglo XVII buscaba



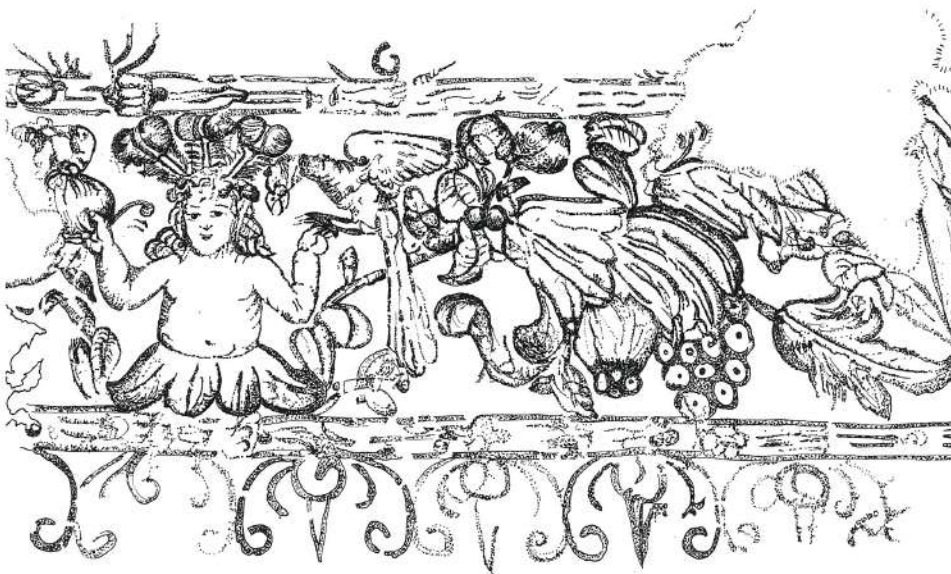
**FRISO**

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla de Lahualahua, Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.

Representaciones indígenas de torsos, aves y frutas.



**CALCO DE FRISO**

(capilla)

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla de Lahualahua, Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.

Detalle de torso indígena con faldellín de hojas y tocado de plumas que sostiene un papagayo en la mano.

acentuar los volúmenes y obtener realismo con un arte tenebrista opuesto a la tendencia colorista y luminosa que caracteriza al Barroco mestizo.

Al inicio del siglo XVIII el arte mural adquiere características que lo diferenciarán definitivamente de la etapa barroca y, aun más, del período anterior influido por el Renacimiento y el Manierismo. Se da preferencia a una gama de colores intensos, con ellos el tratamiento de la exuberancia barroca adquiere otra dimensión, al iluminar los motivos preferidos como las representaciones vegetales con cestas de frutas de los valles cálidos, roleos, floreros, querubines, pájaros y flores. No faltan resabios de los temas renacentistas y manieristas constituidos por las cornucopias, los mascarones, tarjas y follajería con roleos, la temática de los grutescos que se vuelve a poner en boga. Las canéforas, torsos femeninos que terminan en follaje y llevan sobre la cabeza canastas de flores y frutas, se adoptan con frecuencia cambiando su carácter original por el de figuras indígenas con tocados de plumas.

### *La Huella del Mestizaje Andino*

En su mayor parte los estudios interesados en la eclosión del Barroco mestizo han analizado las características de la arquitectura y decoración escultórica de ese período, quedando el aspecto referido al arte mural restringido a pocos, aunque trascendentales, estudios numerosas veces citados a lo largo de estas páginas.

Consideramos necesario poner en evidencia esta singular manifestación del arte virreinal sudamericano, haciendo referencia a algunos de sus ejemplos más notables.

En la comunidad indígena de Lahualahua, en un paraje cercano a la localidad de Ocongate, en el ámbito regional del Cuzco, está ubicada la pequeña capilla rural dedicada a la Virgen de la Concepción. Esta singular edificación andina conserva un notable programa pictórico mural, que constituye la síntesis del Barroco mestizo. Por sus características temáticas y forma de expresión pictórica, se debe al mismo autor de la pintura de la iglesia de Ocongate, otro importante ejemplo mestizo.



VISTA DE CONJUNTO DE LA CAPILLA  
CON ATRIO

Siglo XVIII

Edificación con cimientos de piedra y muros de  
adobe.

Capilla de Lahualahua, Ocongate,  
Quispicanchi, Cuzco.

Ubicada a un centenar de metros del camino carretero que conduce del Cuzco a Marcapata, pasa desapercibida por su modestia y reducidas dimensiones. Exteriormente se presenta como una maciza construcción de adobe, reforzada con robustos contrafuertes de piedras y cubierta con paja. Una sola torre del mismo material se levanta a un costado, constituyendo la referencia visual en la planicie en que se encuentra la capilla, que está rodeada de un muro de adobe, con tres arcos de acceso y una sucesión de vanos de la misma forma.

El interior, que apenas tiene 3.40 metros de ancho, está ornamentado en ambos costados con un programa que contempla cuatro representaciones de santos que figuran dentro de marcos simulados.

En la parte inferior corre un zócalo ajedrezado, con cenefa de motivo encadenado sobre la que se repite una secuencia de floreros con tres plumas multicolores cada uno, dos vizcachas erguidas sobre sus patas traseras, una frente a otra, con un florero al centro que tiene flores en colores rojo y azul, rosas y frutillas y en algunos una ave con alas desplegadas posada encima. En la parte superior de los muros, sobre los cuadros simulados con imágenes de santos, existe un friso pintado con pinceladas gruesas pero delineadas con maestría. Muestra torsos desnudos de figuras masculinas con faldellines, larga cabellera

---

IGLESIA DE OCONGATE, QUISPICANCHI, CUZCO

Siglo XVIII

Fotografía de los años cincuenta.

Se observa el interior de la iglesia, antes de sufrir daños y deterioro de su pintura mural.

---



REPRESENTACION MESTIZA DE LA  
VIRGEN Y EL NIÑO  
(coro alto)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.



y tocados con tres plumas, dos azules a los costados y una roja al centro. Estos personajes de clara identificación indígena están representados con los antebrazos en actitud de plegaria y con un papagayo en una de las manos.

Se alternan los torsos indígenas con cestas de frutas de los valles cálidos, como plátanos, uvas y granadas.

En la cabecera de la capilla, sobre un banco de adobe, está el retablo pintado en el muro, formado por tres calles, dos cuerpos y una coronación. En el centro hay una hornacina con la imagen en bulto de la Virgen, a ambos lados imágenes de santos flanqueados por columnas salomónicas con fustes decorados con uvas y cartones laterales.

La coronación que lleva una representación del Padre Eterno tiene a los dos costados adornos de plumas anudadas con lazos, fruteros y uvas.

El conjunto descrito plasma la mentalidad indígena con total libertad, utilizando simbolismo de su propio repertorio, como la flora de otros pisos ecológicos y los animales ligados a la tradición prehispánica. El tema de origen grutesco pintado en el friso, que representa a un hombre con el tórax desnudo, siendo la parte inferior de su cuerpo un faldellín de follajería, se ha transformado en un indígena que porta un alegórico papagayo en la mano.

Mesa-Gisbert al ocuparse del Barroco mestizo señalan que:

El ejemplo más convincente de pinturas mestizas es el conjunto de la iglesia de Ocongate, que determina los caracteres de una decoración donde son predominantes los motivos vegetales de tipo tropical y donde también pueden verse algunos elementos indígenas²⁹.

En efecto, la iglesia de Ocongate es de especial interés: como se ha señalado antes, los trazos y colores, además de temas que se repiten, demuestran que el autor fue el mismo que pintó el notable conjunto de Lahualahua, descrito en líneas anteriores.

En Ocongate la iglesia de una sola nave, cubierta con techo de par y nudillo estaba íntegramente decorada con motivos textiles, realizados con las



MINIATURA QUE REPRESENTA  
ANGELES TOCANDO EL ORGANO  
(sobre puerta)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.

mismas pinceladas gruesas y predominio de los tonos de color marrón y amarillo. Los paños imitando adamascados están separados por cintas verticales que simulan bordados de encaje de trazado ancho y rápido.

En el hastial del muro de pies, encima del coro alto, existe una singular representación indígena de la Virgen de Belén, de concepción casi abstracta. El cuerpo está pintado en forma triangular constituido sólo por un vestido ricamente adornado, sin que aparezcan los pies u otros elementos de sostén de la imagen. El rostro de facciones indígenas lleva el pelo suelto y ondulado por uso de trenzas desanudadas y una corona encima. La Virgen sujeta al Niño con ambas manos, mostrado con similar vestido de forma triangular, no apareciendo las manos ni los pies. La imagen está compuesta dentro de un marco simulado, que imita la talla de madera, a cuyos lados se han pintado cortinajes de los que se sujetan angelillos desnudos.

Esta representación está inspirada en las imágenes escultóricas de vestir, tal como señala Querejazu:

las Vírgenes triangulares, en que la pintura paga tributo a la escultura, al representar las imágenes de los altares, candeleros, floreros y cortinajes, ubicadas en sus retablos, son producidas por la pintura repitiendo el mito de la presencia de la divinidad³⁰.

Toda la ejecución se ha realizado con trazo grueso, dibujando los contornos.

En el harneruelo de la cubierta, lamentablemente caído en años recientes, aparece el tema grotesco de torsos femeninos desnudos, con cabeza tocada por una pluma grande, sujetando en las manos un cuerno de la abundancia, de donde sale la vegetación que cubre el espacio del almizate.

El tema se repite a los cuatro costados con una sucesión de medallones que representan a los Doctores de la Iglesia y a los santos evangelistas alternados con pinjantes dorados rodeados de querubines.



En el zócalo deteriorado todavía se aprecian tarjas con paisajes, que llevan a ambos lados figuras femeninas de sirenas, haciendo patente el gusto por los antiguos motivos renacentistas.

El acentuado arcaísmo que caracteriza algunas partes de este programa pictórico nos remite a otros ejemplos similares, como los de la iglesia de San Juan Bautista de Catca, en cuyo baptisterio, en estado ruinoso, está representado un altar pintado y el tema de la peste, del cual nos ocupamos en otra parte de esta obra.

Este retablo Barroco, simulado en representación mural, lleva en su parte central una escena del bautismo de Cristo, flanqueada por dos pares de columnas salomónicas. Cabe destacar que a ambos lados del retablo se han representado fruteros y encima un ave grande de pico curvo, composición que por sus características demuestra haber sido ejecutada por el mismo maestro de Lahualahua y Ocongate.

Vinculado por el camino que une esas poblaciones, bastante más alejado, está el poblado de Marcapata, situado en las estribaciones de los Andes en su descenso hacia la cuenca amazónica. Su templo es de características andinas, con una gran cubierta de paja.

El piso de la iglesia está hecho de grandes piezas de madera selvática labradas a mano, en la fachada, tal como se mencionó al hablar de la evangelización tardía, se representa un franciscano al lado de varios aborígenes selváticos. Esta escena que hace alusión a las misiones, es de factura tardía y posterior al programa pictórico mural desarrollado en el interior del templo.

Las paredes están cubiertas con textiles simulados bastante diferentes del modelo Barroco inicial. Se representan en los adamascados grandes flores atadas con lazos, ejecutadas con pinceladas gruesas. Los faldones del techo y el harneruelo, divididos en cinco tramos, muestran una composición con un marco circular imitando madera, en torno a ocho imágenes de santos evangelistas y apóstoles. Sus rostros muy perfilados y simplificados son propios del Barroco mestizo. Llevan en torno una orla de encajes de punto imitando bordados de Flandes y en las cuatro esquinas se han pintado venetas.

La iglesia muestra resabios de decoración rococó en la composición de la baranda del coro alto y en los confesionarios ornamentados con pequeñas conchas del tipo *rocaille*, lo cual permite suponer se trata de una obra del siglo XVIII. La iglesia, sin embargo, debe ser de construcción bastante más antigua, como lo evidencia una gale-



DETALLE CON SAN LAZARO  
(coro alto)  
Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Ocongate, Quispicanchi, Cuzco.

ría posterior detrás del ábside, que servía como capilla abierta, en la cual también hay pintura mural. En torno a un vano con reja, que comunica con la iglesia, hay una extensa leyenda en latín con una cita del Antiguo Testamento y a los lados se aprecia nichos pintados simulando un retablo.

### *Barroco Tardío y Pintores Indígenas*

El mestizaje producido entre la herencia del arte europeo y la concepción peculiar del mundo andino, determinó que el estilo Barroco del siglo XVIII tuviera la orientación creativa que hemos descrito en párrafos anteriores.

Coincidiendo con el inicio de los levantamientos libertarios, ese estilo mestizo declinó en el ámbito urbano, donde se aceptó el rococó, que tendría efímera vigencia al llegar la influencia del neoclasicismo. También es evidente que los ejemplos de la pintura mural del período barroco mestizo, que se han conservado en el ámbito de la ciudad del Cuzco, no siempre tienen la libertad expresiva para asumir temáticas de gusto andino, como las de los ejemplos anteriormente citados.

Quedan en esta ciudad gran número de evidencias de ese arte mural, ejecutados por los pintores indígenas siguiendo el gusto generalizado que ellos promovieron. Se pintan murales sobre fondo blanco de cal, con temática de follajería, floreros, cestas de frutas y pájaros, ejecutados con colores rojos,

---

#### VISTA DE AMBIENTES

Siglo XVI, con reformas en el siglo XVII  
Beaterio de las Nazarenas, Cuzco.  
La pintura mural se encuentra en el sector  
adyacente al zaguán.

---



DETALLE DE CENEFA  
(galería del patio)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Beaterio de las Nazarenas, Cuzco.  
Escenas en miniatura y recipientes con  
flores y frutas.



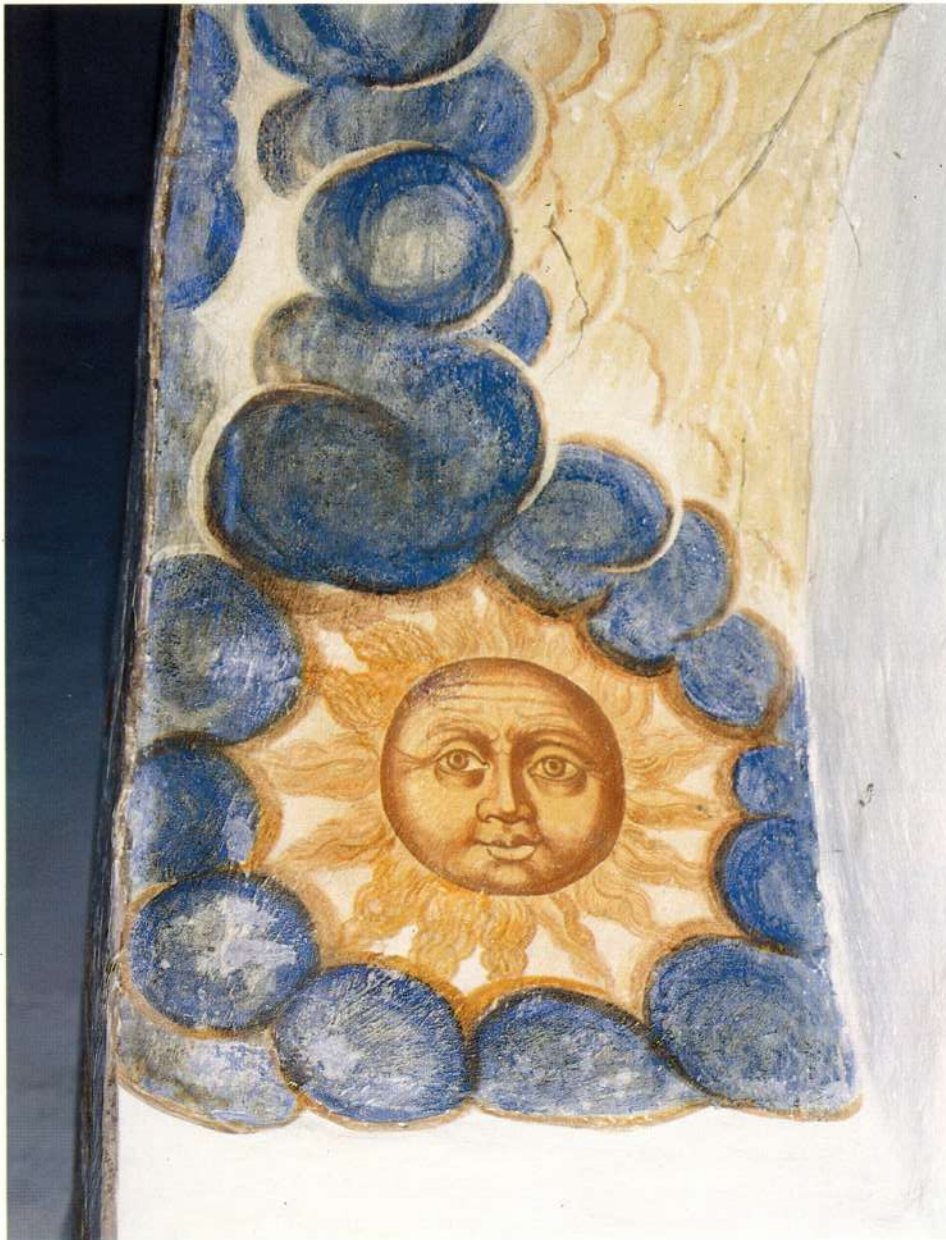
verdes, azules y otros, aplicados con intensidad. Se alternan con pinceladas de color negro, que perfilan las composiciones, por lo general de dibujo poco cuidado.

De esta etapa son las pinturas finiseculares existentes en el claustro del Beaterio de las Nazarenas del Cuzco, con escenas de la vida cotidiana. La concepción pictórica es ingenua y combina figuras de escalas diferentes, como en el caso de las pequeñas representaciones femeninas con vestidos largos y sombrero, entre elementos decorativos como las cestas de frutas y pájaros.

Esa concepción la encontramos también en la capilla de la hacienda Buenavista en San Jerónimo, situada a pocos kilómetros del Cuzco. En un pequeño espacio la decoración mural cubre las dos paredes que están a los lados de la puerta de acceso y el retablo de madera. Tienen un zócalo con motivos en base de racimos de hojas, dispuestos en forma simétrica y, encima, nuevamente las referidas miniaturas conformadas por aves y una mujer tocando guitarra. Los adornos de tres plumas atadas con cintas, junto a floreros, son de tamaño mayor. Esa notoria diferencia de proporciones sugiere una alegoría que se quiere minimizar o esconder.

El simbolismo mestizo se repite en la parte superior del muro de esta capilla, donde se representan debajo de la bóveda de caña y barro tres penachos de plumas tricolores de avestruz. Su significado cristiano es de las tres virtudes teologales: el rojo para la caridad, el verde para la esperanza y el blanco para la fe. Pero las plumas tienen además un significado mágico-religioso de atributo divino, que se ofrenda al dios Sol, astro que está presente en la bóveda de la capilla pintado con rostro humanizado.

Ejemplo de este período, que destaca por la libertad y frescura de su decoración mural, es el de la capilla del Santo Roma, en el convento de Santa Clara en el Cuzco. La pintura mural enmarca una ventana y una hornacina, ambas rematadas con arcos, mediante columnas salomónicas con uvas en el



---

**SOL CON ROSTRO HUMANO**  
(nicho central de retablo)

Siglo XVIII

Temple seco sobre arco de adobe enlucido con barro.

Monasterio de Santa Teresa, Cuzco.

Esta imagen se encuentra en la caja de la escalera de este monasterio.

---

fuste. En el coronamiento del arco de la hornacina y en el sotabanco de arranque de la bóveda, se han representado plumas de avestruz.

En el intradós de la mencionada hornacina figuran ángeles y querubines sobre nubes que parecen roleos. Encima del zócalo de flores aparecen pintadas dos religiosas con hábito, una de pie y otra arrodillada, siguiendo la costumbre de retratarlas en tamaño pequeño.

Menos evidentes en sus simbolismos, pero igualmente expresivas en su elaboración y colorido, son las pinturas murales conservadas sólo en parte en la Casa de la Calle Tigre, sede del Rectorado de la Universidad del Cuzco, que han quedado en la galería del patio y en una habitación. Son frisos decorados con cestas de papayas y piñas. En el antiguo Seminario de San Antonio Abad el segundo claustro conserva en las esquinas dos hornacinas con fondos pintados, una con la Inmaculada Concepción, la otra con una imagen de San José.

En el convento de La Merced se encuentra el mural de La Gloria, gran composición que ocupa todo un muro. Es muy representativo del Barroco tardío, realizado por pintores indígenas, siguiendo un programa preestablecido por los religiosos. Su expresión mestiza sólo es evidente en la ejecución y en el tratamiento pictórico, mas no en la concepción temática.

En la parte central se muestra el pesebre con el Nacimiento de Cristo, rodeado de pastores y encima dos ángeles con la leyenda *Gloria in Excelsis Deo*. En nivel superior, sobre nubes, están cuatro arcángeles con sus atributos, coronando la composición la Virgen de las Mercedes. Destaca a los lados, en dos filas, casi medio centenar de santos y santas, mártires y religiosos de diversas Ordenes. En una franja intermedia aparecen a los lados las escenas de la Huida a Egipto y la Adoración de los Reyes Magos. Por el tamaño y diversidad de escenas y personajes, esta composición mural es de singular importancia.

Merecen especial mención las pinturas de los santos evangelistas, ejecutadas en las pechinas de la cúpula en la iglesia del Triunfo por encargo de don Manuel Jerónimo Romaní, vigésimo segundo Obispo del Cuzco, en el año 1764. Pese a que se pintaron con la solemnidad requerida, el colorido y el tratamiento de los santos y sus atributos tienen todo el sabor y la ingenuidad de la pintura mestiza. En las figuras de Lucas y Marcos, sus respectivos atributos, el toro y el león, están plasmados en una concepción popular, con facciones humanizadas. Juan se muestra con un águila pintada parecida a una paloma, que sujeta en el pico el tintero del santo.

El resultado obtenido es impactante por su expresividad y carácter singular. El león de San Marcos recuerda a otro similar, existente en el antiguo Hospital de San Juan de Dios, convertido por Simón Bolívar en el Colegio de Educandas. Se conservan allí restos de pinturas murales del barroco mestizo, probablemente en su fase final. Figura un león de frondosa melena, cuya cabeza tiene facciones totalmente humanas, en especial los ojos y la nariz.

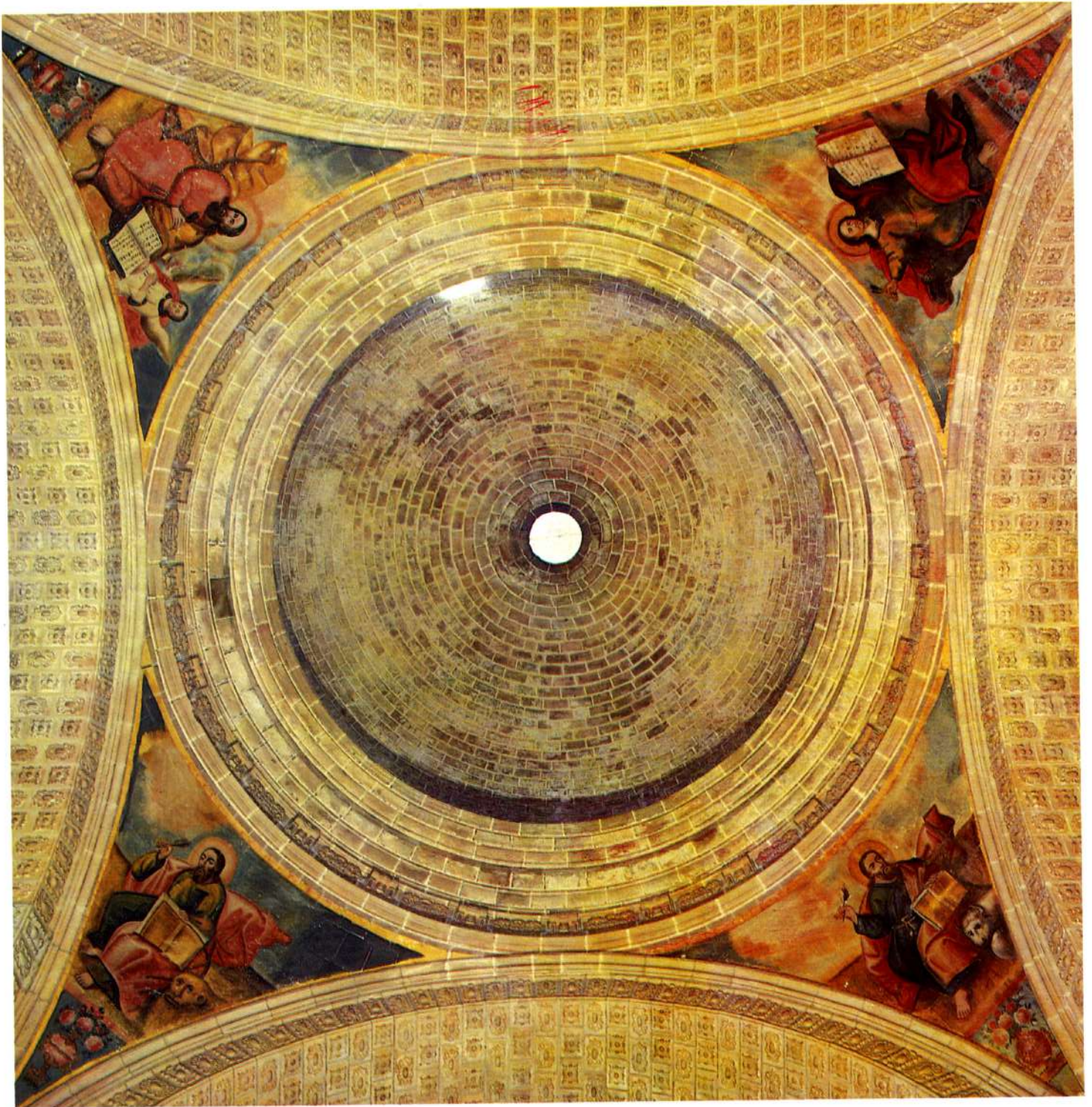
---

DETALLE DE CENEFA CON MINIATURAS  
Y PLUMAS

Siglo XVIII  
Temple seco sobre paramento de adobe.  
Capilla de casa-hacienda Buena Vista, San  
Jerónimo, Cuzco.

---





---

**LOS CUATRO EVANGELISTAS**  
(pechinas de cúpula)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre mortero de cal cubriendo  
paramento de piedra.  
Iglesia del Triunfo, Cuzco.

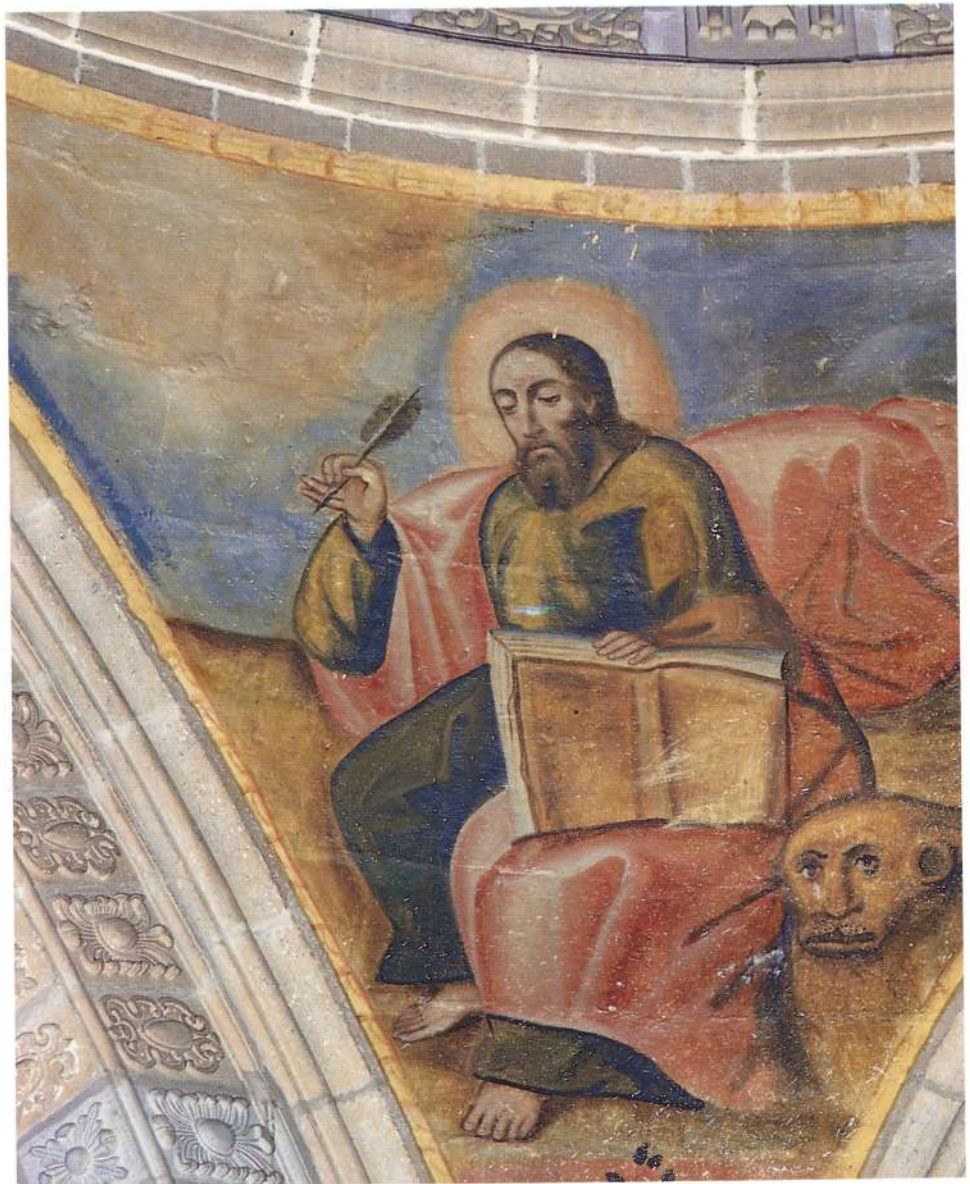
---

## *El Lenguaje Emblemático de la Etapa Final*

Dos siglos y medio después del Imperio de los Incas los símbolos religiosos y nativos estaban conjugados en un proceso común de aculturación. El Barroco mestizo había hecho suya la iconografía europea que se valía de emblemas para representar imágenes con significados que ensalzan las virtudes cristianas y condenan los vicios y el pecado, mientras que las referencias a la tradición prehispánica y al mundo andino se hacían en forma limitada, velada y sutil, a pesar de la rígida supervisión eclesiástica.

La obra de Tadeo Escalante, cuyas últimas pinturas murales se ejecutaron en los albores del siglo pasado, está cargada de un contenido diferente, que enfoca de otra manera la última etapa de la sociedad virreinal. Pese a ello está inscrita en el ciclo del barroco mestizo y constituye un legado digno del mayor interés.

Escalante dejó en el sotocoro de la iglesia de Huaru la tardía fecha de 1802, año en que se hizo la pintura mural del templo, caracterizada por seguir



DETALLE DE SAN MARCOS  
EVANGELISTA  
(cúpula)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre mortero de cal cubriendo  
paramento de piedra.  
Iglesia del Triunfo, Cuzco.



---

#### LEON CON CABEZA HUMANIZADA

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Antiguo Hospital San Juan de Dios, hoy Colegio de Educandas, Cuzco.

Restaurado en 1993.

---

un programa definido en cada uno de los sectores en los que se puede dividir el espacio interior de la iglesia. Al ingresar, impacta la composición de diversos episodios en torno a las postrimerías del hombre.

El que despierta mayor atención es el episodio con murales alusivos a la muerte, situados a los lados de la puerta. A la izquierda, mirando desde la nave se representa en dos niveles la muerte en casa del rico y la que ocurre en casa del pobre. Esta última se describirá en detalle al ocuparnos de su alusión a los paisajes urbanos.

Al lado derecho de la puerta, Escalante utiliza el tema del árbol vano, tomado del grabado de Jerónimo Wierix, repetido en la pintura europea en un lienzo de la catedral de Segovia y en un cuadro que pintó Marcos Zapata para la Catedral del Cuzco³¹. Ambas obras son anteriores a la interpretación mural de Huaro, que Tadeo Escalante también pintó en una versión diferente en el Molino de los Incas de Acomayo.

Se ha representado una elegante cena en una mesa ricamente servida, con personajes vestidos a la usanza cortesana del siglo XVIII sentados en torno. Rodean la mesa criados con viandas, a un extremo dos músicos tocan el violín y el arpa mientras una pareja interpreta una danza que parece americana por el uso del pañuelo en las manos. Este alegre grupo es sorprendido por la muerte, que hacha en mano intenta derribar el árbol donde se realiza la escena galante. El demonio ayuda a que caiga el árbol, tirando de una cuerda. Al costado Jesucristo toca una campana que anuncia la muerte, la Virgen María ora de rodillas por la salvación de estos pecadores.

Junto a la puerta principal, se ha pintado la figura de un ángel que anuncia el Juicio Final tocando una trompeta, encaramado sobre un obelisco que remata una columna corintia de ingenua pero colorida representación.

Cerca del coro, en el muro de la nave, está escenificada la muerte en una de las formas de mayor impacto para los devotos congregados en la iglesia. Está representada por un esqueleto que porta una guadaña y un reloj de arena, que significa que el tiempo transcurre sin detenerse. La muerte muestra entre las costillas de su pecho una pequeña figura humana, el alma que vive después de



la vida terrenal. A sus pies están dispersos por el suelo un ataúd, una tiara papal, una mitra de obispo, la corona de un rey, el casco de un soldado y cañones, que simbolizan la vanidad y lo pasajero del mundo, aun para los más poderosos.

En partes distantes, la muerte sorprende a parejas que se juntan amorosamente, entra en el lecho de un moribundo que es asistido por dos clérigos, mientras el demonio se agazapa debajo de la cama. Otra escena de tamaño reducido muestra un esqueleto pequeño que se acerca a la cuna de un niño que juega haciendo pompas de jabón, quien es defendido por su Angel de la Guarda. Con esta alegoría se quiere recordar que la vida y los bienes terrenales son perecederos. En este episodio se ha tomado una representación iconográfica renacentista que utiliza tanto al esqueleto como a las pompas de jabón y otros emblemas, para recordar a los vivos la brevedad de la existencia.

Este es un recurso pictórico para impactar a los fieles en una época lejana de la catequesis y adoctrinamiento de herejes e idólatras, dirigida a modificar la actitud de los católicos, acercarlos de nuevo a la iglesia y su prédica, en un momento de disipación de la moral cristiana y de fermentos ideológicos libertarios que se muestran críticos del estamento religioso.

En esa línea están las escenas del Juicio Final, en una composición que ocupa un lado de la nave, frente a la pintura antes descrita. También se representa la Gloria, donde se supone está autorretratado el autor de los murales. Aparece un personaje con cuatro rostros que según Teresa Gisbert personifica los vientos y las cuatro partes del mundo ³².

En todo un paño del muro del sotocoro está el Infierno, con infinidad de personajes recibiendo los tormentos, concebidos con la más febril imaginación. En la parte central y superior del mural un demonio desnudo, con un tridente en la mano, es la figura más destacada, pese a que ha sido parcialmente raspada.

---

MONOGRAMA CON MASCARONES Y  
CARTELA  
(sobre puerta)

Siglo XIX

Temple seco sobre muro de adobe.  
Antiguo Hospital San Juan de Dios, hoy Colegio de  
Educandas, Cuzco.

---






---

ESCENAS SIMBOLICAS  
(coro alto)

Siglo XVIII

Temple seco sobre estructura de madera, juncos y mortero de barro con fibras vegetales.

Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.

Se aprecian fruteros, animales, santos, querubines y mascarones.

---

Los emblemas simbólicos son más evidentes en el sector del coro alto, donde los faldones del techo están pintados con escenas que se desarrollan en los espacios entre los pares, que conforman la estructura del techo. Las fajas verticales de composición pictórica se disponen de arriba hacia abajo, con temas de mascarones, querubines y medallones con cinco llagas, símbolos de los santos evangelistas y la vida de la Virgen, santos eremitas, animales y fruteros que simbolizan las virtudes cristianas.

Entre los animales representados figuran los que fueron tomados por Escalante del libro del sacerdote Andrés Ferrer de Valdecebro, que describe el significado del león, el unicornio, el ciervo y otros animales de la fauna europea. El pintor agrega otros de la fauna americana.

Dentro del extenso programa pictórico mural de la iglesia de Huaru destaca la representación de San Juan Bautista, los Doctores de la Iglesia, y las escenas del intradós, todas ellas en el arco triunfal. En la superficie curva del arco figura un coro hermoso de músicos celestiales. Los muros de la nave tienen escenas de la vida de los santos que se complementan con frisos y zócalos de expresión rococó.

Destaca la ornamentación que cubre totalmente los tres arcos que sostienen el coro, pintados por sus dos lados con temas sobre San Juan Bautista, San Pedro y arcángeles que representan las virtudes.

En el coro alto, como en la nave, los motivos textiles de paños verticales de tonos ocre, naranja o verde, que cubren las paredes, han sido aprovechados por Escalante para esconder dentro de la decoración de las telas simuladas un sorprendente conjunto de escenas mundanas que resultan del todo ajenas a la iglesia.

---

LA MUERTE

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.

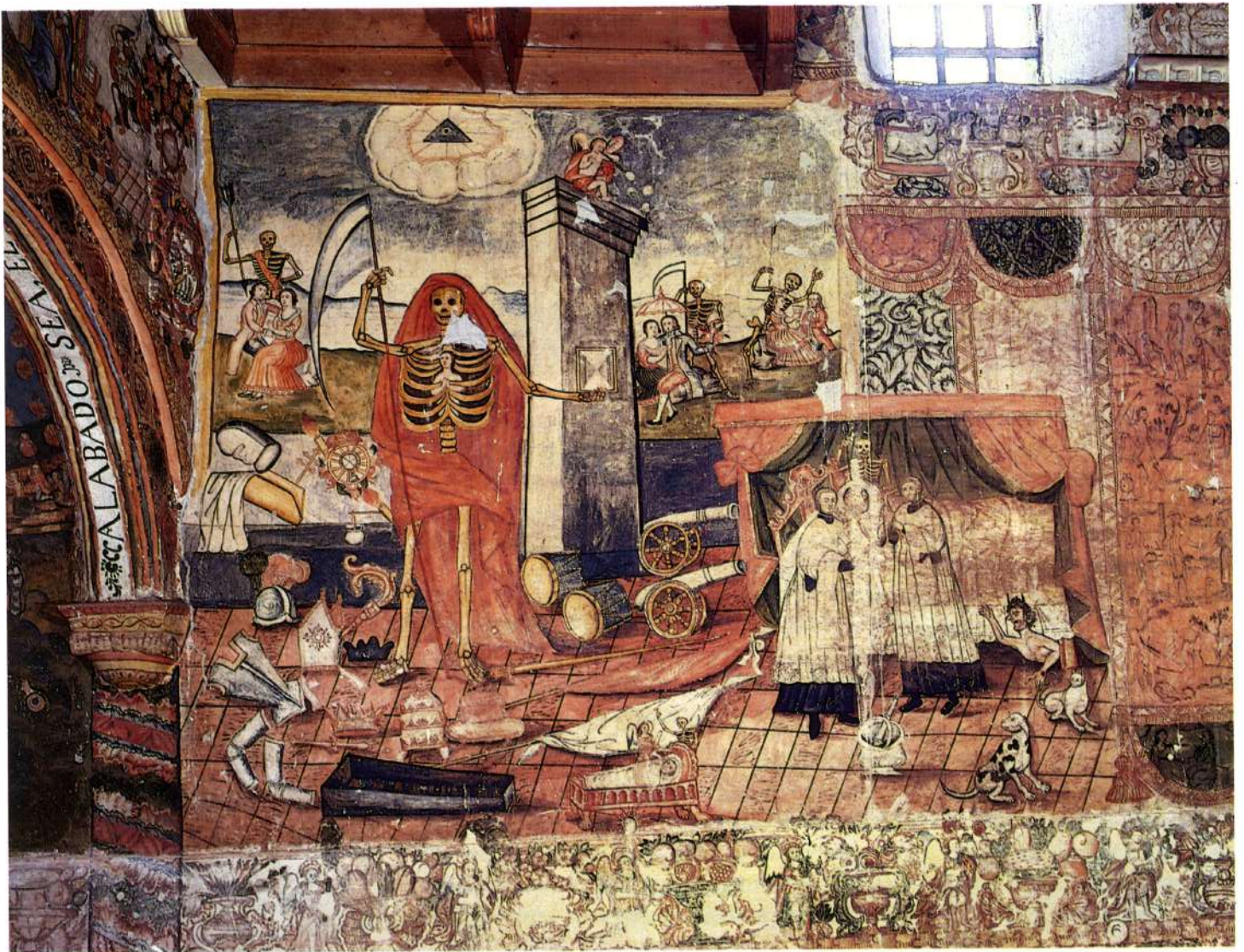
Parte de la serie de pinturas que describen las Postrimerías del hombre.

---

Similitudes que existen entre los detalles del Molino de la Creación, la iglesia de Huaro y la pintura mural de la sala capitular del convento de Santa Catalina del Cuzco, han conducido a suponer que también se trata de una anterior obra de Tadeo Escalante. Esta sala capitular es espaciosa, está entrecortada por cinco arcos de medio punto que sostienen el piso del segundo nivel. Aquí se ha desarrollado un programa pictórico único y coherente.

En la parte inferior de los muros se ha ejecutado un zócalo con motivos geométricos en forma de ajedrezado, rematado por una cenefa con roleos vegetales, que sirve de base a las escenas de la vida mundana que se suceden a la misma altura en los dos muros principales de la sala. Se representan en colores vivos y siempre en paisajes bucólicos, composiciones que muestran a personajes dieciochescos en una cacería, participando de una fiesta, escenas galantes con enamorados, un juego de pelota y otros placeres terrenales.

En nivel superior encima del descrito se han pintado, en tamaño mayor, santos y santas eremitas en actitud de penitencia. Completa este mensaje la escena de la conversión de San Pablo, pintada a un costado de la sala, sobre una puerta que comunica con el claustro.





En forma similar a la de los programas pictóricos de las iglesias, en la parte superior se representa el cielo y la gloria, en este caso en ambos lados de los cinco arcos donde se han ubicado los cuatro arcángeles, el Buen Pastor, la Virgen María, Santo Domingo y San Francisco. En el muro de cabecera se encuentra la Virgen del Rosario y sobre la puerta del claustro se aprecia la escena de la Conversión de Pablo.

Cabe destacar que los tonos de color utilizados, en los que predominan el verde, y el colorido de los zócalos, proporcionan al conjunto un ambiente alegre y luminoso, que sorprende por su buen estado de conservación que no ha sido afectado por la luz exterior ni el deterioro del tiempo.

Dentro de la obra emblemática de Tadeo Escalante se inscriben los tres molinos que pintó en Acomayo, los mismos que por su trascendencia y significado analizamos en un capítulo aparte. Cabe sin embargo destacar que, en el caso del Molino de la Creación, la concepción en base a plantas, frutas y animales como escenario para los pasajes bíblicos y la presencia de frisos con escenas populares andinas, nos ubica frente a una característica creación del Barroco mestizo.

---

**SANTOS EREMITAS**  
(sala capitular)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Monasterio de Santa Catalina, Cuzco.

---



---

**DIBUJO DE SANTA MARIA MAGDALENA  
ORANDO EN GRUTA**  
(sala capitular)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre paramento de adobe.  
Monasterio de Santa Catalina, Cuzco.

---

Algo similar se puede decir del Molino de San Cristóbal, conocido como el Molino de los Incas, que tiene una cenefa con escenas populares similar a la del otro molino.

En esas obras que todavía caracterizan a la sociedad virreinal de las comarcas más alejadas, está presente el sentimiento religioso en todos los momentos del día, se vive un mundo de simbolismos alimentados por la espiritualidad, forjada en la abundante literatura sobre teología y filosofía cristianas. La obra de Escalante tiene además un componente crítico y reivindicativo, que es reflejo de la pasada insurrección de Thupa Amaro y el anhelo libertario que se plasmaría pocas décadas después.

## *Lo Cotidiano y lo Mundano*

Gran parte de la pintura mural, a lo largo de su presencia de cuatro siglos y medio en el sur andino, ha representado temas netamente religiosos, no sólo en monumentos de esta naturaleza sino inclusive en la arquitectura civil como viviendas y casas-hacienda.

Sin embargo, su riqueza también se muestra en la presencia de temas con escenas que hemos denominado cotidianas y mundanas. Es decir, una clara intención de mostrar otros aspectos de la sociedad colonial y republicana.

Estos temas se pintan a partir de fines del siglo XVII, cuando el período evangelizador inicial ha dejado de ser insistente y, aparentemente, se está logrando la deseada evangelización. No significa que no se sigan pintando temas religiosos por otros motivos, como las devociones o las modas, pero, consolidada la sociedad colonial, la aculturación se empieza a manifestar de manera clara.

La composición étnica si bien todavía está marcada por una nación de indios y otra de españoles, debe incluir a los criollos y mestizos. Hijos de españoles nacidos en estas tierras, hijos de español con india o viceversa, la presencia de esclavos negros, hacen que la composición social se enriquezca de tal manera que las expresiones artísticas son las que evidencian esta situación. Aparece un arte mestizo expresado como ya mencionamos, en la pintura, la arquitectura y la escultura.

Con la fuerte influencia de corrientes artísticas europeas, como el barroco, la plástica sur andina adquiere nuevas características. Es entonces que aparecen en los murales los temas que muestran aspectos del diario vivir de esta nueva sociedad, su estratificación, sus costumbres, sus aspiraciones, que tienen poca o ninguna relación con los propósitos adoctrinadores de los murales que se pintaron en los siglos XVI y XVII.

Se pintan no sólo en la arquitectura civil, como es lógico suponer, también los encontramos en los templos y capillas, tanto de las zonas urbanas, como del medio rural. Su tratamiento difiere nítidamente de los murales religiosos, en lo que respecta a su dimensión. Mientras los murales con temas religiosos son de dimensiones notables, en muchos casos cubren enormes paramentos, las escenas cotidianas y mundanas se pintan discretamente. Gran parte de ellas son prácticamente pinturas murales en miniatura comparadas con los otros temas,





cuando no están finamente ocultos entre murales decorativos.

A mediados del siglo XVIII otros aires empezaban a soplar en la vieja Europa. Consecuencia de ello fue la gran Revolución Francesa de 1789.

La Iglesia comienza a perder predominio ideológico por la difusión de la ilustración peninsular que alienta Carlos III, lo que por cierto no significó que no se implantara la política represiva y despótica propia de esa época, que alcanzará su mayor expresión en el ajusticiamiento de Thupa Amaro, con la política de represión social y cultural que le siguió.

Al proceso europeo se suma el creciente espíritu nacionalista e independentista que ya recorría América, tema que trataremos con más detenimiento.

En lo que atañe a las corrientes de la historia del arte que influyen el arte americano, Macera señala que:

en la primera mitad del XVIII, con la aparición del Rococó, se desarrolló el costumbrismo y la popularización de la pintura. El Rococó en América fue también al principio un hecho colonial. Pero proporcionó los medios de liberación frente al Barroco, que necesitaban los artistas cuzqueños para definir su propio sistema de representación. «La tendencia hacia lo monumental, lo solemne-ceremonial y lo patético desaparece -dice Hauser- ya en el primer Rococó y deja lugar a la tendencia por lo gracioso e íntimo». El Rococó es un arte decorativo, virtuosista, picante, delicado, nervioso, que sustituye al Barroco macizo, estatuario y realistamente espacioso³³.

Parece que el rococó fue una respuesta que encontraron los artistas andinos para poder representar su arte con menos control político y psicológico, como fue el caso de otros pintores del siglo anterior que cedieron ante el prestigio del estilo Barroco que representaba, mejor que cualquier otro, los poderes absolutos de la conquista y el antiguo régimen.

Volviendo al siglo XVIII surge la interrogante, ante la presencia de escenas de temática profana, picaresca y hasta erótica en los muros de monasterios, que son lugares de clausura, cerrados al mundo externo. Hay quienes las interpretan como parte de la actitud contemplativa, para que las monjas tuvieran referencias que les permitieran comparar y apreciar la excelencia de la vida mística al servicio de Dios³⁴.

CALCO DE SAN JERONIMO ERMITAÑO  
(sala capitular)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Monasterio de Santa Catalina, Cuzco.

ESCENA CON MUJERES LAVANDO EN  
LA PLAZA

Siglo XVIII  
Pintura sobre madera.  
Organo del coro alto del Monasterio de  
Santa Clara, Cuzco.





CALCO DE ESCENA POPULAR CON  
BANDERILLERO EN CORRIDA  
DE TOROS

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Beaterio de las Nazarenas, Cuzco.

Conviene establecer el diferente sentido que tienen estos motivos de acuerdo al lugar en que se encuentran. En el caso de Santa Catalina y Las Nazarenas, en la ciudad del Cuzco, parece que es muy claro.

Los murales de la sala capitular del monasterio de Santa Catalina muestran que estamos frente a un programa que contribuye a la meditación. Las grandes pinturas de ermitaños y anacoretas lucen patéticas, porque los muestran apenas cubiertos de ropas raídas, llevando vida de privación, morando en cuevas rodeados por la naturaleza.

Estas pinturas que ya fueron descritas anteriormente, cubren los dos tercios del alto del muro, por lo que no se puede ignorar el contraste que hay con las pinturas de menores dimensiones, que están justamente debajo de las escenas grandes. Estas muestran la vida mundana, con mucho aire de romanticismo cortesano. Lo que se ve son paisajes hechos para deleite, gozo y comodidad de los seres humanos, que lucen ricas vestimentas, se deleitan con la caza, banquetes, bailes, paseos, juegos, en jardines bien cuidados, con piletas ornamentales, llevando una vida muy terrenal³⁵.

Teresa Gisbert tiene razón cuando señala que “pese al carácter penitencial del tema, el conjunto tiene un frívolo aire dieciochesco”³⁶.

La intención de las representaciones parece clara. Su lectura debió ser fácilmente interpretada por las monjas, quienes al conocer las enseñanzas de la Iglesia, si quieren lograr la perfección y el cielo, deberán llevar una vida severa, frente a las tentaciones de la vida mundana, fácil y placentera. Las pinturas les

permitirán recordar y reforzar su fe y convicciones, sirviéndoles para la meditación.

El caso del beaterio de Las Nazarenas, también en el Cuzco, tiene otro significado. Las beatas que lo ocuparon fueron de menor posición social que las monjas de los monasterios. Aunque también se dedicaron a la meditación, seguían participando de la vida profana del mundo extramuros.

Por eso las escenas pintadas reflejan la vida cotidiana de las clases populares, no de la cortesana. No falta una corrida de toros, parejas discutiendo, participantes en las *hurk'as*³⁷.

A fines del siglo XVIII el beaterio fue además Casa de Corrección “en que se confinan y depositan las que necesitan desprender su vida de la lubricidad que la corrompe”, como dice Ignacio de Castro³⁸. Esto puede sugerir que también las escenas pintadas estuvieron precisamente allí para recordar y hacer reflexionar a las beatas que la vida mundana no es la que lleva a la felicidad eterna.

Los murales que tienen un indudable sentido profano, y hasta contestatario, son los que se encuentran en la iglesia de Huaró. A pesar de que el edificio data del siglo XVII como se vio, las pinturas son de fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Este templo, tantas veces mencionado por la gran calidad y variedad de sus murales, presenta pequeñas escenas pintadas en diferentes lugares, pero principalmente en el coro. El coro tiene especial sentido, porque siendo un espacio reservado, sin ser prohibido, no accede el promedio de fieles.

## *El Teatro de la Vida*

Agrupamos los murales del coro alto de Huaró con el sugestivo título inspirado en las mismas pinturas, pues así están representadas varias escenas, una debajo de la otra, insertas en una franja vertical. En la parte superior de este “textil” se muestra la primera escena con cortinajes propios del escenario de un teatro palaciego, con damas y caballeros, a modo de personajes que representan la escena romántica de una obra medieval. Los cortinajes parecen ser la coronación de la franja vertical a lo largo de la cual se desarrollan el resto de las escenas.

En las escenas inferiores se ven comensales alrededor de mesas muy bien servidas con comidas y bebidas, escuchando a músicos. Otras muestran a cazadores, espadachines cruzando sus aceros, posiblemente en lances de honor. En las otras franjas del mismo coro no faltan jinetes, rejoneadores de toros e intérpretes de danzas variadas. Aunque de manera más discreta, y mimetizados con los retablos y pinturas de lienzo de la nave, existen algunos “textiles” con estas escenas.

La calidad de estos dibujos reclama autoría diferente a los que pintó Tadeo Escalante en el mismo templo de Huaró.

El templo de Colquepata, también del siglo XVII, presenta gran variedad de temas profanos y contestatarios, ejecutados en la segunda mitad del siglo XVIII. Están pintados en el friso inferior, que da la vuelta a los muros de la nave, en claro contraste con las grandes escenas de ermitaños que están pintadas en la parte superior de los mismos.

A pesar de su restauración, no se aprecian claramente. Sin embargo se puede observar escenas rurales andinas como paisajes con personajes en actividades agropecuarias, fiestas populares no identificables.

---

ESCENAS PROFANAS  
DISIMULADAS POR EL COLOR  
Y COMPOSICION DE DISEÑO TEXTIL  
(coro alto)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

---







---

ESCENA DEL ANTIGUO TESTAMENTO Y  
CENEFA CON MOTIVOS POPULARES

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.

---

El coro alto del templo de Marcapata también presenta algunos personajes en miniatura en escenas rurales.

También la arquitectura civil presenta temas de la vida cotidiana. El Molino de La Creación en el poblado de Acomayo, del que hablamos con anterioridad, es un buen ejemplo. En la parte inferior de las escenas religiosas, dentro de franjas horizontales, se encuentran otras de tipo costumbrista y profano, como paseos campestres, bailes similares a la actual marinera, zapateo de huaynos, ladrones de ganado, arrieros, danzas lugareñas e incluso hay las que muestran movimientos de soldados y tropas irregulares de patriotas armados en son de combate.

En el oratorio de la casa-hacienda de Buenavista del siglo XVII en el poblado de San Jerónimo, casi ocultas en medio de un friso de gran colorido, se ven pequeñas figuras de parejas vestidas a la moda urbana del siglo XVIII. Su contexto mural no es muy claro, aunque sí el lugar donde fueron pintadas. En las galerías de la misma hacienda quedan evidencias de escenas, hoy cubiertas, por lo que no es posible describirlas.

Es el mismo caso de la casa-hacienda de Callapujyo, en cuya galería superior vemos escenas de corte rural, como jinetes, pastores, labradores, también del siglo XVIII, aunque el conjunto arquitectónico es del XVII.

La variedad y cantidad de estas pinturas sólo puede significar la existencia de un espíritu más bien mundano que religioso, que incluso desafía en el propio templo, como en Huaro y Colquepata, el control eclesiástico, lo que ya es propio de mentalidades que están en rebeldía contra el orden establecido³⁹.

Algo que ha llamado la atención es que este tipo de representaciones de la vida cotidiana así de pequeñas, prácticamente miniaturas, también se han pintado en cántaros, platos y jarras de la cerámica utilitaria vidriada cuzqueña y altiplánica de los siglos XIX y XX.

---

## NOTAS

1. Gasparini, (1972) págs. 33 - 47.
2. Cruz de Amenábar, (1986) pág 132.
3. Basadre, (1931) págs.15 - 16.
4. Denegri en: Esquivel y Navia, (1980) págs. XIV y XV.
5. Gutiérrez, Vallín y otros, (1981) págs. 78 - 82. En ese artículo indican como testimonio excepcional el cuadro del pintor Zapata Inca, existente en Umachiri, por presentar un fondo de tapices que sirve de escenario al tema. Hemos constatado que existen otros ejemplos importantes con temas ambientados en recintos adornados con decoración textil. Es el caso del lienzo del Milagro de San Francisco del convento del mismo nombre en el Cuzco, pintado en 1667 por Marcos Rivera o del lienzo pintado por Juan Zapata Inca para la iglesia de San Juan de Dios en el Cuzco.  
Según Mesa-Gisbert, el pintor indígena Salvador Sandoval, que pintó en 1659 la serie del Hijo Pródigo de la iglesia de Quiquijana, cercana al Cuzco, tomó el motivo de la obra del padre Nadal **Imágenes de la Historia Evangélica**, Amberes, 1607, ilustrada con grabados de Mallery y Collaert, en los cuales se representan ambientes adornados con paños colgados.  
Gutiérrez y Vallín citan por otra parte un documento que demuestra la persistencia de la ornamentación textil hacia 1770. El párroco de Asillo, según su declaración, mandó traer 76 paños de guadameciles encargados de Génova, fabricados con sus dos cenefas, que destinó al presbiterio, nave y capillas donde las telas debían quedar "acomodadas y clavadas".
6. Mesa y Gisbert, (1982) pág 123.



CALCO DE REPRESENTACION TEXTIL  
CON ESCENAS PROFANAS  
(coro alto)

Siglo XVIII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huaru, Quispicanchi, Cuzco.

7. Mesa y Gisbert, **op. cit.** pág. 123.
8. Marco Dorta, (1973) pág. 374.
9. Sebastián, (1981) págs. 303 - 304.
10. Sebastián, Mesa-Gisbert, (1985) págs. 178 - 181.
11. Sebastián, Mesa-Gisbert, **op. cit.** pág. 178 - 181.
12. Césare Ripa, (1560 - 1622) académico italiano, publicó en 1603 su libro sobre *Iconología* que tuvo numerosas reediciones. Se ocupa de la descripción razonada de las imágenes y el significado de las alegorías de la antigüedad. Ediciones Akal S.A. de España publicó una reedición en 1987.
13. Mesa-Gisbert, **op. cit.** pág. 245.
14. Por encargo de las religiosas Carmelitas Descalzas, el arquitecto Roberto Samanez Argumedo está dirigiendo los trabajos de restauración y recuperación del inmueble. La intervención y las obras se iniciaron en 1992.
15. Gutiérrez, (1987) pág. 131
16. Gutiérrez, **op. cit.** pág.131.
17. Inca Garcilaso, (1959).
18. Macera, (1975) págs. 101 y sgts.
19. Citado por Macera, (1975) pag.102.
20. Redfield, (1956) págs.17 - 100.
21. Citado por Macera, (1975) pag.103.
22. Beals, (1959) págs. 73 - 113.
23. Pablo Macera, (1979).
24. Guaman Poma de Ayala, (1980) pág. 377.
25. Pease (1974), págs. 221 - 252.
26. Valderrama **et al**, (1992) pág. 4.
27. Gisbert (1980), págs. 17 - 22.
28. Documento ubicado y transcrito por el Dr. Horacio Villanueva Urteaga. Archivo Histórico Departamental del Cuzco. 1980.
29. Mesa-Gisbert, **op. cit.** pág 243.
30. Querejazu Leyton, (1989) pág. 14.
31. Sebastián, **op. cit.** pág. 181.
32. Gisbert, **op. cit.** pág. 7.
33. Macera, (1975) pág. 95.
34. Flores, Kuon, Samanez, (1991) pág. 184.
35. Flores, **et al. op. cit.** pág. 185.
36. Gisbert, (1992) pág. 5.
37. Compromisos para organizar las fiestas religiosas populares.
38. Castro, (1978) pág. 53.
39. Flores **et al. op. cit.** págs. 185 - 186.



INVESTRA^{RA}S EDMONC

---

# *El Paisaje*

## *Los Escenarios Urbanos*

**L**a utilización del lenguaje gráfico de las imágenes surgió en los medios cortesanos de la Europa del Renacimiento, donde se adquirió el gusto por los diseños alegóricos con lemas explicativos que circulaban solamente entre ciertos círculos que conocían sus significados.

Las imprentas flamencas tenían el monopolio de la impresión de los libros religiosos, los que eran encargados por la Corona española. Su preferencia estaba determinada por la calidad de las obras ilustradas con estampas grabadas, que se procesaban en Amberes ¹.

En las estampas grabadas se representaban paisajes del campo, perfiles de ciudades y ambientes urbanos, tomados de la realidad europea, que servían de marco para desarrollar los temas religiosos.

La pintura de caballete producida en Flandes fue afectada a reproducir el paisaje de Bélgica y Holanda y la silueta de sus ciudades, con gran acogida y preferencia en la corte española del siglo XVI. El gusto por el arte flamenco determinó el traslado a América de cuadros, láminas y tapices, como atestiguan los inventarios y testamentos de la época, que dan a conocer la procedencia de los objetos y obras de arte enviados al Nuevo Mundo. De acuerdo al gusto vigente, parte de los motivos estaban representados con referencias al mundo clásico de Grecia y Roma, que bajo la forma de alegorías sobre temas profanos o en su mayoría de inspiración religiosa, constituían los contenidos de esas

expresiones artísticas importadas. Los inventarios mencionan “lienzos con países pintados” o temas religiosos “apaisados”, refiriéndose a las pinturas que no solamente se importaron de Flandes, sino a las que se pintaron con profusión en el virreinato peruano.

Los temas de paisajes se pintaron sin que el artista se vinculara con el mundo que representaba, mostrando gran capacidad para realizar con perfección escenas flamencas que están ausentes del ambiente y la sociedad en los que actuaba. Graziano Gasparini en su obra sobre el Barroco, refiriéndose a la serie del Zodíaco del pintor cuzqueño Diego Quispe Tito, cita unas frases del escritor Sebastián Salazar Bondy que reflejan esa mentalidad:

Un mundo anónimo y deletéreo, que casi siempre ofrece, tras la figura sacra y o principesca, lagos y roquedales flamencos, atisbadores leones africanos y ruiseñores germánicos, árboles y jardines que nunca vieron, ni siquiera en sueños, sus autores₂.

Los paisajes bucólicos o los conjuntos urbanos idealizados que aparecen en la lejanía se utilizaron como escenarios para ambientar los temas religiosos, copiando las obras ejecutadas por pintores y grabadores flamencos. Mucho después, a partir del siglo XVII, los pintores se desligaron de esa influencia para remitirse al paisaje local como escenario.

No están ausentes entre esas influencias temáticas, como paisaje de fondo, las que vienen a través del influjo del Renacimiento italiano, período en el cual la búsqueda de la belleza y la proporción alcanzó también a la concepción urbana, pues la ciudad se idealiza y se discute como objetivo teórico. Ciudades italianas de esa época como Ferrara, Urbino o Roma, con su perfil característico definido por palacios, iglesias, torres y cúpulas, son representadas en la Galería de los Mapas Geográficos del Vaticano, reproducidas y difundidas en estampas de la época.₃ Son frecuentes también las invenciones de paisajes urbanos o conjuntos arquitectónicos idealizados.

Un ejemplo temprano de esa influencia renacentista practicada por los



artistas que introdujeron el romanismo en el arte del virreinato peruano se aprecia en la obra del hermano jesuita Bernardo Bitti y en la de su cercano colaborador el sacerdote español Pedro Vargas. En 1584 ejecutaron para la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús del Cuzco un gran retablo con tablas de medio relieve, representando figuras de Cristo y de santos, estofadas y esgrafiadas con un acabado final de gran calidad.₄ Entre las cinco tablas que se conservan de este valioso conjunto, la de San Ignacio de Antioquía devorado por los leones, muestra como fondo un paisaje con varias fortificaciones entre las que

---

Pág. 224. DETALLE DE ESCENA URBANA DEL PUEBLO DE MONSERRAT (presbiterio)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.

---



---

SAN IGNACIO DE ANTIOQUIA DEVORADO POR LOS LEONES

Siglo XVI  
Relieve policromado sobre madera.  
Museo Histórico Regional del INC - Cuzco.  
Es parte del retablo inicial de la iglesia de la Compañía de Jesús del Cuzco.

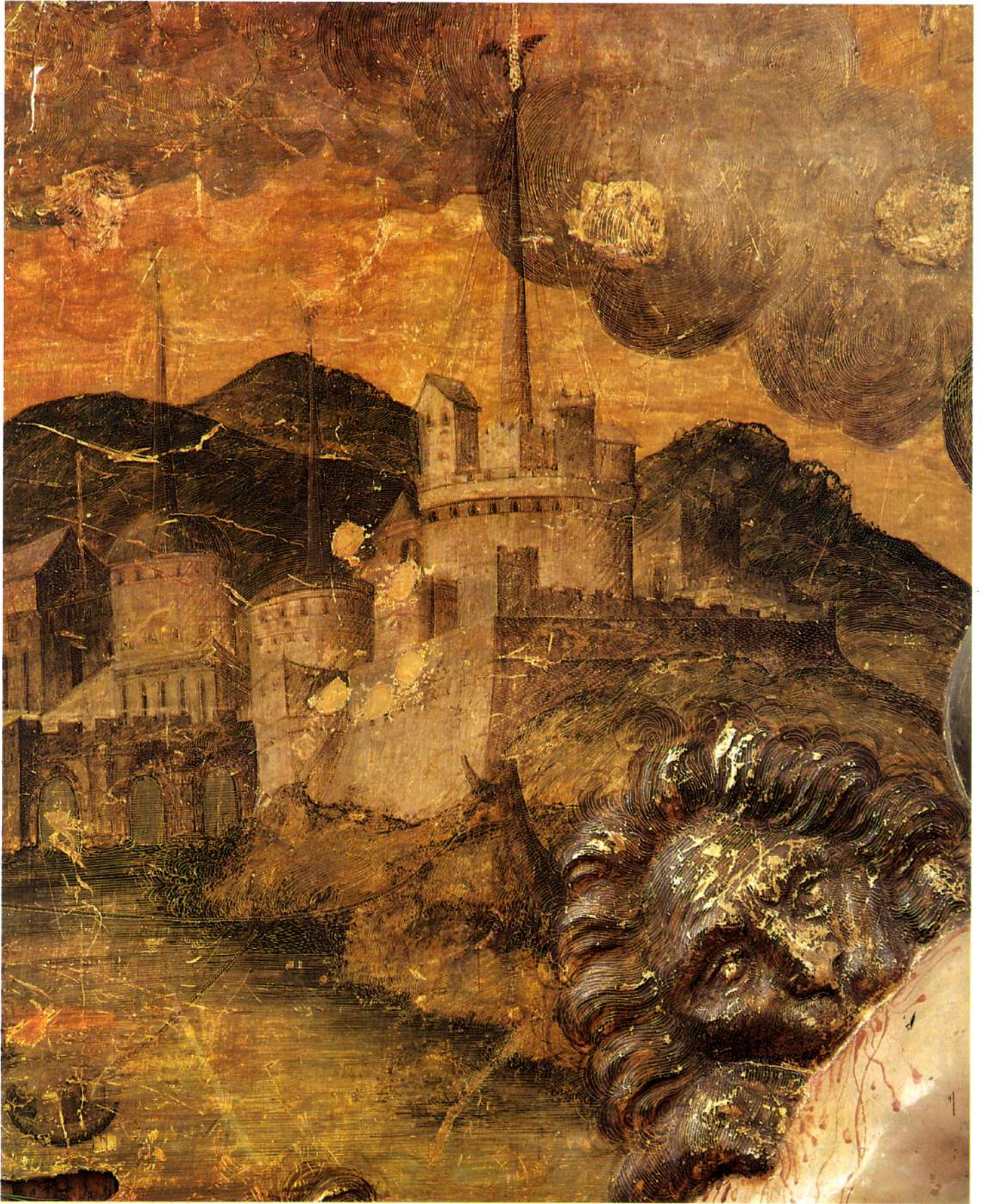
---

CASTEL SANT'ANGELO DE ROMA

Siglo XVI  
Detalle del relieve policromado sobre madera.  
Museo Histórico Regional del INC - Cuzco.  
En el relieve de San Ignacio de Antioquía, parte del retablo inicial de la iglesia de la Compañía de Jesús del Cuzco.

---





sobresale el Castel Sant'Angelo de Roma, antiguo mausoleo de Adriano transformado en la Edad Media en fortaleza. Otro tablero, que representa a San Sebastián atado a un árbol, tiene como fondo un conjunto urbano típicamente renacentista.

Esta referencia a la antigüedad romana se cultivó en los siglos posteriores impregnados de clasicismo. Curiosamente, durante mucho tiempo se siguió reflejando en la pintura sobre lienzo de la Escuela Cuzqueña el gusto por esas representaciones. Entre los muchos ejemplos que existen citaremos el que se refiere a la serie de lienzos que pertenecieron a la desaparecida iglesia de San Agustín del Cuzco, que se conservan en el convento de la Merced de esta ciudad. Una de las pinturas muestra el Panteón, el único edificio de la Roma Imperial que se conservó íntegro al haberse convertido en iglesia en el siglo VII d.C. En el lienzo se le representa con los dos campanarios que le hizo agregar el Papa Alejandro VII en el siglo XVII, por el arquitecto Gian Lorenzo Bernini⁵, lo cual demuestra que durante el período Barroco continuaba esa preferencia por la representación de temas romanos, tomados de grabados actualizados.

El otro caso es el lienzo de la Huida a Egipto, pintura del siglo XVIII que se conserva en la nave de la iglesia de Checacupe, en los alrededores del Cuzco. El paisaje campestre de fondo está ilustrado con una ruina romana con dos niveles y parte de una bóveda, que recuerda los dibujos de restos arqueológicos que el artista Giovanni Battista Piranesi⁶ puso en boga en la Europa del siglo XVIII.

En la pintura sobre lienzo de los siglos XVII y XVIII existen numerosas representaciones de escenas urbanas como fondo complementario del tema religioso central. Esta interesante iconografía merece estudio aparte.⁷

En la pintura colonial quedan restringidos los temas de costumbres, mitología y otras representaciones que pudiesen alimentar la fantasía. Se excluye, hasta muy entrado el siglo XVIII, la representación de la realidad inmediata, del paisaje y la vida cotidiana, que es considerada potencialmente pagana.

## ***El Cambio***

A fines del siglo XVII se acentúan las diferencias entre los gremios de pintores españoles e indígenas, generalizándose una división no sólo por motivos raciales y de categoría social, sino por el enfoque de las temáticas pictóricas. Finalmente, el auge de los pintores del gremio de indígenas y mestizos extinguió al otro. Los artistas indígenas se alejaron de los modelos barrocos europeizados, haciendo surgir el arte local decorativo y enraizado con lo propio, que da paso a la Escuela de Pintura Cuzqueña, de raigambre mestiza.

Lo sustancial para el tema que nos ocupa es que a partir de este episodio los pintores dejan de copiar las escenas urbanas y los paisajes europeos, para situar sus temas religiosos o de contenido moralizador en ciudades que les son familiares y en ambientes reconocibles.

Resaltamos como ejemplos de este período el monumental lienzo que describe el terremoto del Cuzco de 1650, mandado pintar por el caballero extremeño don Alonso de Cortés y Monroy. De igual manera, la excepcional serie de quince cuadros sobre la tradicional procesión de la fiesta del Corpus

---

ESCENA QUE MUESTRA EL PUEBLO DE  
JULI  
(retablo)

Siglo XVI  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno.

---



Christi, pintada para la Parroquia de Santa Ana en torno a 1675. Las escenas procesionales están ambientadas en la Plaza Mayor del Cuzco y se desarrollan delante de sus iglesias, calles y portales.

De inspiración similar es el lienzo del milagro de San Vicente Ferrer, conservado en el sotocoro de la iglesia de Santo Domingo del Cuzco, del pintor Marcos Zapata, con escenas de la Plaza de Armas de la ciudad. En la Recoleta de Santiago de Chile se guarda otro lienzo con el tema de la prédica de San Pedro de Alcántara en la Plaza de Armas del Cuzco, pintado por Isidoro Moncada.

Esta necesaria digresión nos permite analizar con mayor fundamento las expresiones de pintura mural de este género. Entre las representaciones más antiguas tenemos la pintura que muestra una vista panorámica idealizada de la población de Juli, que está ubicada en la calle central de un retablo en el transepto de la iglesia de la Asunción de Juli. En un espacio que permite ver la pintura sobre el muro, se muestra la población enmarcada por cerros y el Lago Titicaca, bajo un cielo estrellado en el que también aparecen el Sol y la Luna.

Diego Cusi Guaman, el pintor de la iglesia de Urcos, desarrolló también un extenso programa de pintura mural en la iglesia de Chinchero. En los muros del ábside de la iglesia hoy ocultos por un altar mayor de estilo barroco, agregado posteriormente, figura una compleja escena urbana con calles dispuestas diagonalmente en las cuales se ven casas con techos de tejas, capillas con torres y edificaciones fortificadas. Se aprecia también una iglesia de proporciones destacadas que, por su hastial apuntado y sus contrafuertes, recuerda las edificaciones góticas europeas. En las calles y plazas se ven numerosos personajes pintados como siluetas en negro, identificándose a monjas, damas, soldados con sus lanzas y perros. En el primer plano una figura más perfilada y de mayor tamaño, probablemente una religiosa, extrae agua de un pozo situado delante de la iglesia. En la parte alta de la representación mural se ven dos ángeles ceñudos aserrando los montes, símbolo de Montserrat. El tema se repite con ángeles vistiendo trajes barrocos, que se representa posteriormente en un lienzo de la misma iglesia pintado en 1693 por Francisco Chihuantito.

ESCENA URBANA DEL PUEBLO DE  
MONTSERRAT  
(presbiterio)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.



---

REPRESENTACION DE LA IGLESIA DE  
CHINCHERO

Francisco Chichuantito, 1693

Pintura sobre lienzo.

Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.

---



En uno de los conjuntos de pintura mural del siglo XVIII, que destaca por su calidad y originalidad en la celda del fraile Francisco de Salamanca⁸, se ha pintado la escena de la Epifanía con la Adoración de los Reyes Magos, rodeada del paisaje de una ciudad europea idealizada, levantada a la orilla de un río atravesado por dos puentes fortificados. Se ha representado también una ciudadela amurallada y un castillo que emerge entre riscos accidentados y árboles.

En este mismo conjunto se han desarrollado los temas de la Anunciación a los Pastores, la Huida a Egipto y otras escenas en las cuales se aprecian también representaciones de paisajes europeos idealizados que se utilizan para ambientar cada tema.

Cercana a esta manera de pintar los paisajes europeos está la representación de un pórtico ornamental en perspectiva, en medio de un gran jardín, en la cenefa con escenas mundanas del Monasterio de Santa Catalina del Cuzco.

En la primera mitad del siglo XVIII surge una temática pictórica referida a la devastadora y mortal epidemia que asoló la región andina del virreinato. Se la representó en lienzos y en mural, para evocar esos terribles momentos e inspirar entre los fieles el arrepentimiento y su reconciliación con la religión católica. El canónigo cuzqueño don Diego de Esquivel y Navia ha dejado una narración tan dramática y real de esa epidemia que no sería dable transcribirla sin herir susceptibilidades. Por ser esclarecedora de sus motivaciones y de la ingenua interpretación de la época, la citamos en parte:

Desde el mes de abril de 1720, se experimentó en esta ciudad una epidemia general de fiebre, que comenzando desde Buenos Aires a principio del año 1719, corrió por todas estas provincias, hasta más allá de Guamanga, y por cartas de Cádiz se supo haberla padecido los moros al mismo tiempo en la costa de Marruecos. Y habiendo precedido esta peste al eclipse de 15 de Agosto de 1719, no pudo ser efecto suyo⁹.

Esta epidemia que pudo ser de cólera o difteria, causó cerca de 60 000 muertos, produciendo una gran impresión entre los que sobrevivieron. Esquivel y Navia no encuentra palabras para narrar sus sentimientos y agrega:

Quién podrá referir puntualmente el lamentable estrago que vivimos en el Cuzco y las provincias australes, porque faltan voces para ponderar la calamidad, como sobran lágrimas para llorarla; pues fue semejante a las más considerables que leemos en historias, tan violenta, letal y voraz que no se admitía remedio alguno, ni acertaba la medicina.¹⁰

En el baptisterio de la iglesia de Catca, ubicada a cien kilómetros del Cuzco, existe un mural pintado para recordar la epidemia y hacer que los fieles redimieran sus pecados. La Peste de Catca es importante porque la escena se desarrolla en la Plaza Mayor del Cuzco, representada en forma idealizada pero perfectamente reconocible. La plaza que está delimitada por casas, portales e iglesias, con sacerdotes dominicos, mercedarios y un franciscano, presenta una fuente central junto a la cual se muestran los dramáticos momentos de la epidemia.

Este tema de importancia iconográfica está vinculado directamente con el lienzo de la iglesia de Tiobamba, también cercana al Cuzco, que representa los milagros de la Virgen Inmaculada para salvar a los habitantes de ese pueblo del flagelo de la peste. Anterior a esas dos concepciones artísticas es el lienzo pintado por Marcos Zapata sobre la vida de San Vicente Ferrer para la iglesia de Santo Domingo del Cuzco. Allí se representa la peste de Bretaña, con el objeto de despertar entre las personas el recuerdo de la peste local de 1720.

A inicios del siglo XIX el último de los grandes pintores de murales en el Cuzco, Tadeo Escalante, pinta en el sotocoro de la iglesia de Huaro una escena enmarcada como un cuadro, con un marco tallado también pintado en el muro, representando la muerte benigna en la casa del pobre. Escena moralizadora que se desarrolla en la Plaza de Armas del Cuzco, reconocible por la presencia del conjunto de la Compañía de Jesús. Al fondo, detrás de las casas con portales, figura la iglesia de la Merced con su torre y más allá la iglesia de San Francisco. La casa del pobre, para efectos narrativos se ha ubicado en medio de la plaza, sin la pared de fachada para que se vea al moribundo en su lecho. Hacia él se dirige un sacerdote con el viático, acompañado de un cortejo numeroso, mientras otros devotos observan de rodillas.

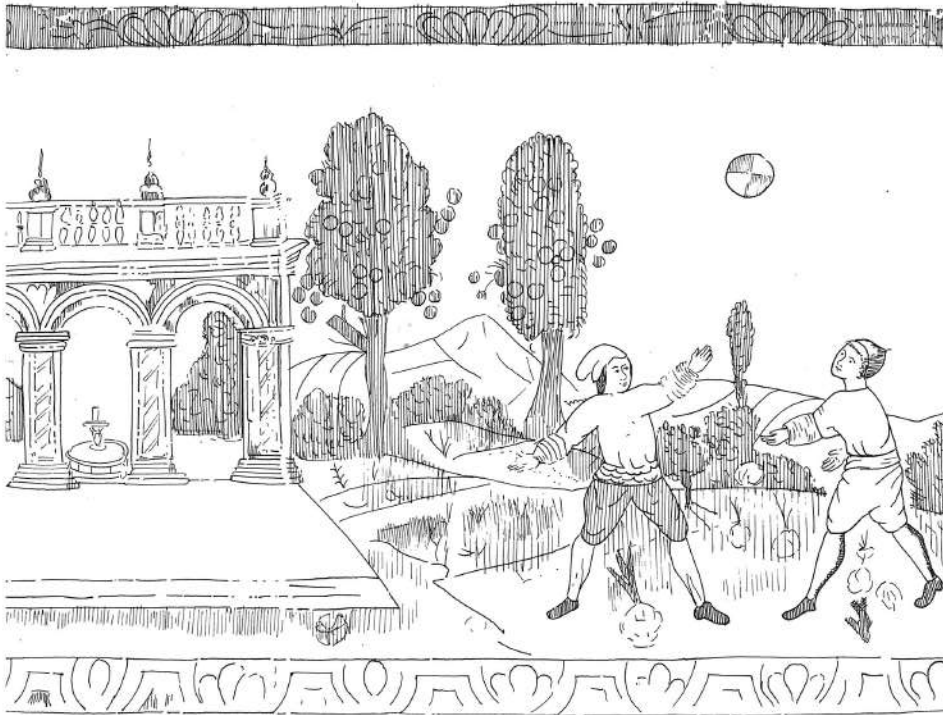
La representación urbana es bastante fiel en los detalles, por ejemplo detrás de la iglesia de la Compañía de Jesús se ha esbozado su cúpula y al fondo las montañas que enmarcan al valle del Cuzco.

Este gusto por las representaciones de escenas urbanas y ángulos de la propia ciudad se manifiesta también en el Beaterio de las Nazarenas. En una habitación adyacente al zaguán de ingreso se representan la fachada del Beaterio y de la iglesia del Seminario de San Antonio Abad, ubicados en la plaza de Las Nazarenas.

En esta etapa postrera de la pintura mural colonial apreciamos con frecuencia referencias a conjuntos urbanos idealizados que no pretenden una identificación específica, como en el caso de las cenizas del Molino de los Incas,







Págs. 232-233. ESCENAS URBANAS COMO FONDO DE LA ADORACION DE LOS REYES MAGOS (bóveda de la celda del Padre Salamanca)

Siglo XVIII  
 Temple seco sobre mortero de cal cubriendo la piedra.  
 Convento de la Merced, Cuzco.

CALCO DE DETALLE QUE MUESTRA PORTICO ORNAMENTAL EN JARDIN (sala capitular).

Siglo XVIII.  
 Monasterio de Santa Catalina, Cuzco.

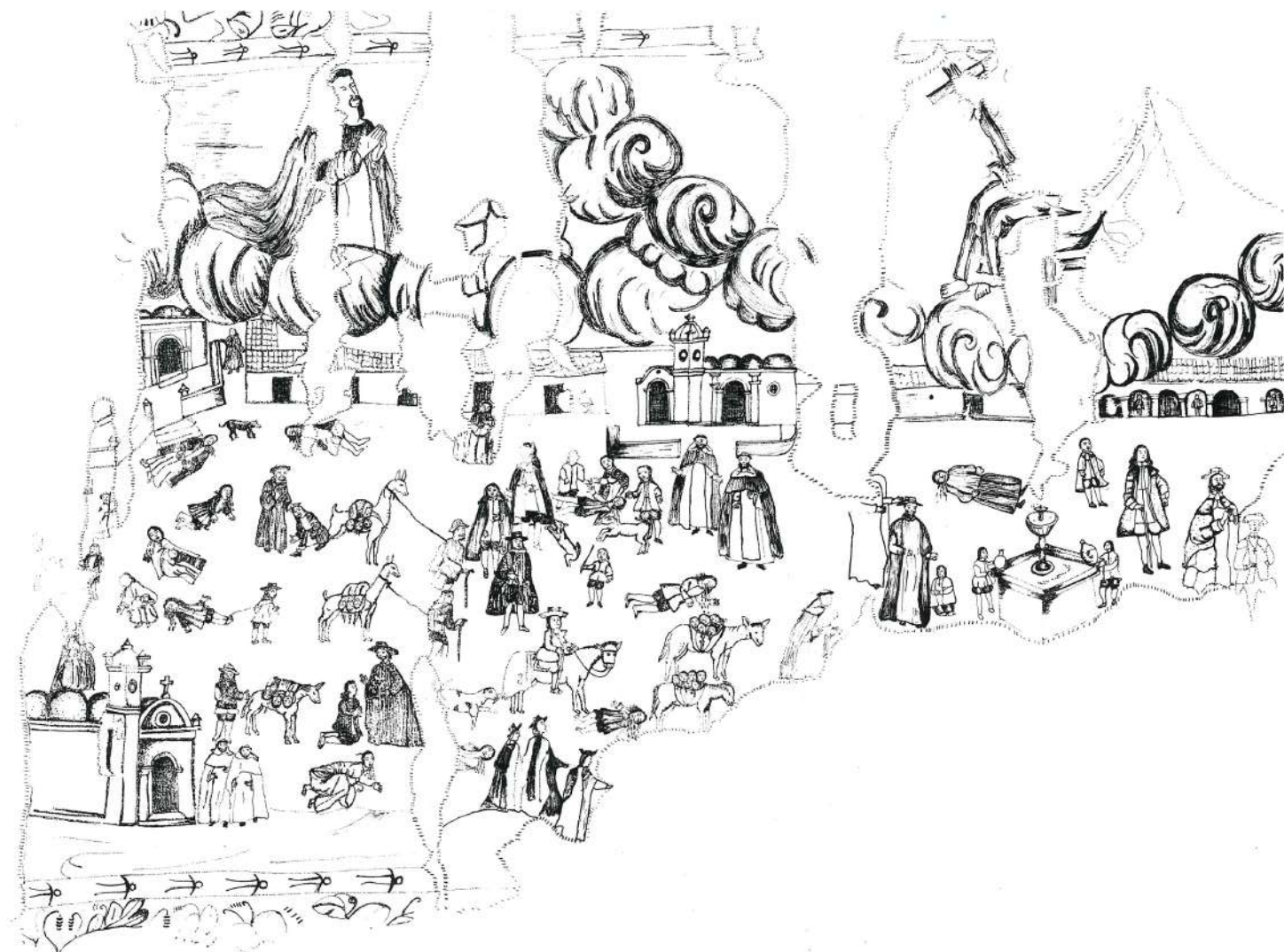
en Acomayo. Elemento complementario, subordinado a los temas principales, que muestra pequeñas escenas populares de casas, todas de un piso, repartidas en una topografía accidentada. Caso similar, también en Acomayo, es el de las escenas que aparecen en un zócalo en el Molino de la Creación.

La temática de las representaciones urbanas resurgirá más tarde y sin una secuencia de continuidad con la pintura colonial, en el mural del caserío de la Hacienda Acomocco, realizado en el presente siglo. Se trata en este caso de una pintura concebida expresamente para "retratar" la ciudad, figurando los anhelos de progreso y modernidad de sus habitantes. Curiosamente, como en el siglo XVIII, la propia casa hacienda se representa con toda fidelidad dentro del conjunto.

A esta época corresponden las pinturas de la casa del Parque Pino de la ciudad de Puno, en las que se aprecian el Morro de Arica y parte de su contexto urbano, pintadas en las primeras décadas de este siglo cuando se iba a realizar el plebiscito correspondiente a la reincorporación de Tacna y Arica al Perú.

Décadas después, en los años veinte, el reconocido pintor indigenista José Sabogal pintará en una galería de la hacienda La Perla, ubicada en las inmediaciones del Cuzco, una pequeña escena mural, autografiada, que representa el patio de la Hacienda, que de esta forma se perenniza en sus propios muros. En los años cincuenta el espacioso hotel de Turistas de la ciudad del Cuzco, edificio neocolonial inaugurado por el Presidente Manuel Prado en 1942, se engalana con un gran mural sobre el Corpus Christi cuzqueño magníficamente ejecutado por el artista Teófilo Alláin en una de las paredes del comedor. La escena urbana muestra la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús y la de su convento anexo, en un encuadre que nos recuerda el enfoque de Tadeo Escalante para la iglesia de Huaro, un siglo y medio antes.





DIBUJO QUE REPRODUCE ESCENA DE  
LA PESTE

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Catca, Quispicanchi, Cuzco.



DETALLE QUE MUESTRA ESCENA  
DE LA PESTE

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Catca, Quispicanchi, Cuzco.




---

IGLESIA DEL SEMINARIO DE SAN ANTONIO ABAD

Siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Beaterio de las Nazarenas, Cuzco.

---

## El Campo

El cambio ocurrido a fines del siglo XVII, con la inclusión del paisaje urbano local en la pintura colonial, es parte de una tendencia mayor en el muralismo, que abarca al paisaje rural y la flora y fauna andinas, ya no tan disimuladamente como ocurría en las décadas precedentes. El ambiente rural, copiando modelos importados de Europa o combinándolos con el que rodeaba a los artistas, aparece en murales del siglo XVI. Sin embargo el *habitat* andino no predomina, aunque están presentes elementos aislados, que se volverán frecuentes a partir de fines del siglo XVII.

Las ventanas del presbiterio del templo de la Asunción de Juli exhiben algo singular y valioso. Las losas de piedra de Huamanga puestas en las ventanas tienen pinturas de paisajes rurales, que no son propios del Altiplano del Lago Titicaca. Aparecen tres árboles que representan la Trinidad, alegoría que se sigue usando posteriormente, como en los medallones del templo de Marcapata.

En los murales del siglo XVIII el paisaje rural deja de ser copia del europeo, pero no se vuelve real y totalmente andino, aunque la presencia de elementos autóctonos se incrementa. Así se aprecia en Huaro, en las “miniaturas” profanas de la nave y el coro, en los frisos del Molino de la Creación de Acomayo, incluso en sus temas del Antiguo Testamento, en los que el paisaje es una combinación de árboles, plantas, animales y formas de cerros andinos, con elementos que predominaban en la pintura de décadas atrás.

Los escenarios de los ermitaños del convento de Santa Catalina del Cuzco, y los de la serie de ermitaños de la capilla rural El Retiro de Orurillo en Puno, tienen rasgos propios del ambiente local. Posee especial encanto el paisaje rural completamente andino del baptisterio del templo de Pitumarca, por lo ingenuo y bien logrado de su concepción y acabado. El Diluvio Universal del Molino de la Creación, tiene orografía escarpada, propia de los Andes del sur.

En el siglo XIX los paisajes se acercan a la realidad. Aparecen jardines similares a los de las casonas urbanas y rurales, con balaustradas, escalinatas,

---

EL BAUTISMO DE CRISTO  
 (baptisterio)

Siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Pitumarca, Canchis, Cuzco.  
 Escena central del retablo, con motivos andinos.

---



---

CASERIO DE LA HACIENDA LA PERLA  
 (galería)

José Sabogal, 1928.  
 Oleo sobre muro de adobe.  
 Casa-hacienda La Perla, Lucre,  
 Quispicanchi, Cuzco.

---

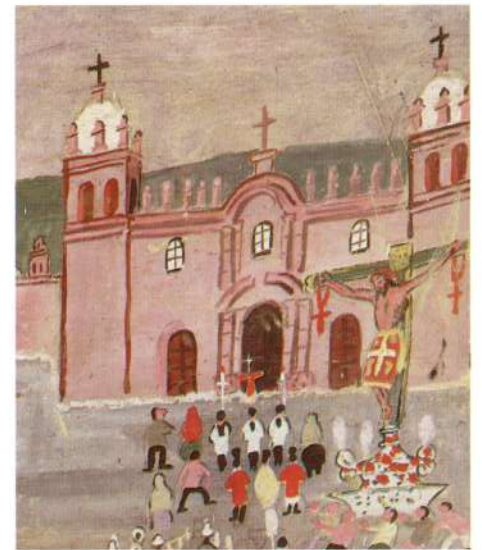
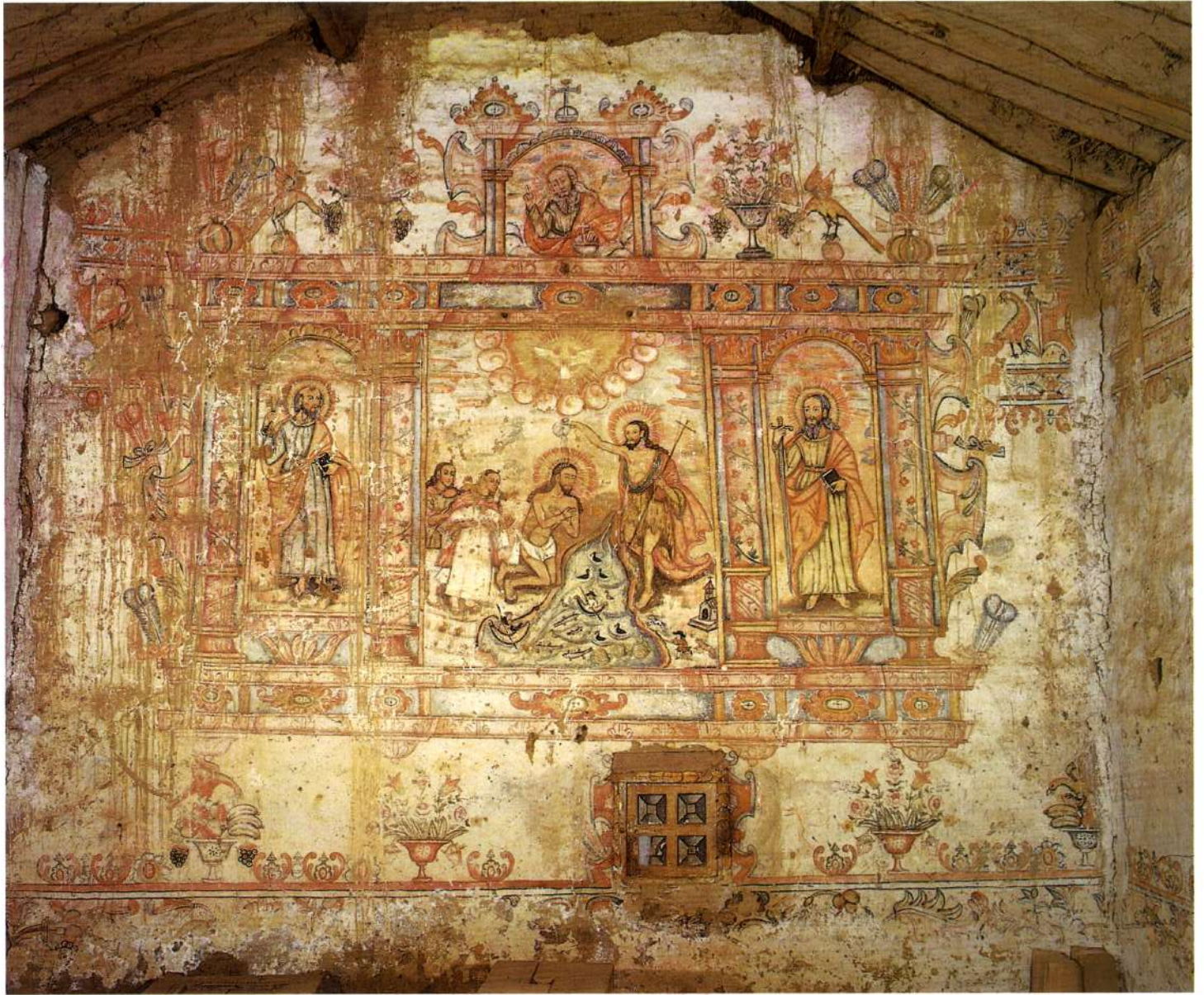


---

CATEDRAL DE CUZCO

Siglo XX  
 Pintura al óleo sobre muro de adobe.  
 Casa del pintor Hilario Mendívil, San Blas, Cuzco.  
 Pintura mural popular contemporánea.

---





**MEDALLON CON ESCENA INVERNAL**

Años treinta de este siglo  
 Oleo sobre muro de adobe.  
 Casa Vallenas, Andahuaylillas, Cuzco.  
 Parte de las cuatro estaciones, tomadas de ilustraciones europeas. Fachada de la casa.

**MEDALLONES PINTADOS CON ESCENAS DEL PROGRESO Y MODERNIDAD**

Siglo XX  
 Pintura al óleo sobre estuco aplicado a muro de adobe.  
 Casa Vallenas, Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco.  
 Vista exterior de la casa.



jardines, piletas y arcos. En cambio, en las primeras décadas del presente siglo se vuelven a copiar los paisajes europeos, como parte de la modernización y la tendencia europeizante de la época. Quedan pocos ejemplos de este momento, como los medallones con las cuatro estaciones, que se pintaron en los balcones de la casa Vallenas en Andahuaylillas. Pinturas similares, aunque de menor calidad, se encuentran en la casa de la calle Jerusalem del Cuzco, de los que sólo quedan dos: el invierno y el otoño.

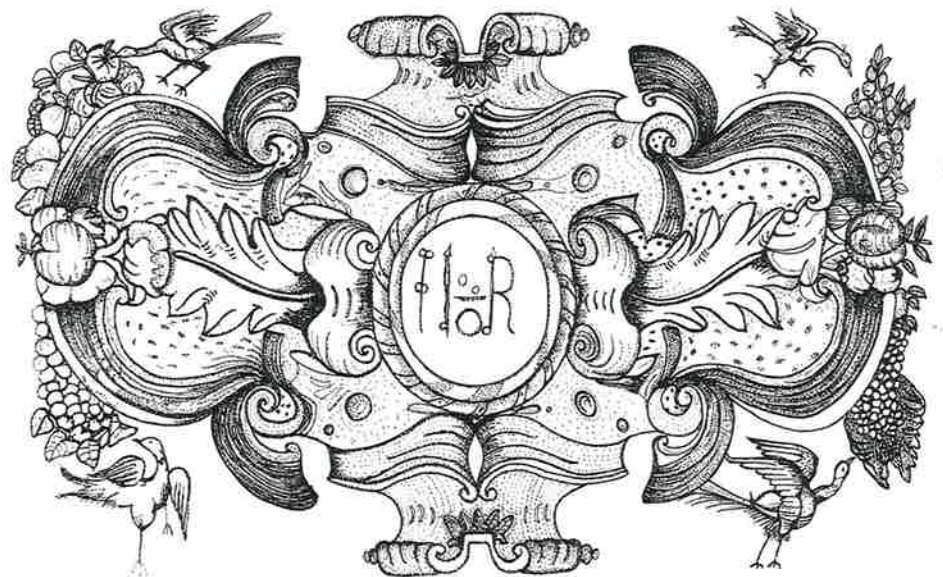
A comienzos de la década de los treinta el paisaje se andiniza nuevamente. El antecedente lo encontramos en el mural de la casa hacienda de Acomocco, que es un paisaje rural con elementos urbanos del Cuzco. El mural que pintó José Sabogal en 1928 en la hacienda La Perla del Cuzco es la reafirmación de esta tendencia, como lo atestiguan otros murales del mismo inmueble que incluso reproducen el camino de ingreso al caserío entre hileras de eucaliptos.

Desde la década de los cuarenta los murales con temas indigenistas, incanistas y similares, están inmersos en paisajes regionales y locales. Aparece el medio ambiente de la sierra, actividades de la vida rural, sitios arqueológicos incas en el caso del Cuzco y el Lago Titicaca en los murales de Puno.

### *Plantas y Animales*

En edificios coloniales de la etapa inicial ya se pintaban animales y plantas andinos que se incrementan en el siglo XVIII. Hay ausencias notables como la papa, tan importante en la cultura andina. El maíz, el otro producto andino de importancia, aparece pocas veces; en el coro del templo de Huaró, forma parte de un hermoso ornamento que se repite en una cenefa.

En contraste, en la Sala del Trono del Palacio Real de Madrid, el fresco que representa los dominios coloniales españoles está enmarcado a modo de bordura por mazorcas de maíz. También aparecen mazorcas en los tapices que se exhiben en el convento de las Descalzas Reales. En Madrid el Palacio del Marqués de Linares, construido en el siglo XIX, se ha decorado con



MEDALLON CON EL MONOGRAMA  
DE MARIA

Siglo XVIII  
Temple seco sobre pared de piedra.  
Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno.  
El medallón está rodeado de frutos y  
pájaros andinos.





CALCO DE RECUA DE LLAMAS Y SU  
CONDUCTOR  
(fachada)

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre adobe.  
Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.

NOE CONDUCIENDO PAREJAS DE  
ANIMALES AL ARCA

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.  
El paisaje muestra características andinas.

GRUPO DE LLAMAS CARGANDO  
COSTALES TEJIDOS  
(fachada)

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre adobe.  
Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.

un conglomerado de murales, telas y cartones, que los complementan, copiando diferentes estilos y épocas. En uno de los murales hay campesinos mediterráneos que cosechan maíz como si fuera trigo.

Las frutas se pintaron en cestas, fruteros o emergiendo de cornucopias, abundan uvas, manzanas, granadas, piñas, duraznos e higos. Hasta en los templos y capillas de la puna fría aparecen frutas de climas tropicales y cálidos, como en la pequeña Capilla del Retiro de Orurillo. En la capilla de la comunidad indígena de Lahualahua volvemos a encontrar fruteros surtidos, similares a los del templo de Colquepata. Las frutas que aparecen en la bóveda del refectorio del convento de Santo Domingo en el Cuzco y en San Pedro en Juli, Puno, son muy coloridas.

Estas frutas no son desconocidas en las tierras gélidas de las alturas. Los higos, duraznos, uvas y otras plantas introducidas a partir del siglo XVI forman parte de los bienes que se cambian en las relaciones interzonales. Otras frutas, como plátanos, piñas, sandías, papayas, pacaes, chirimoyas y frutillas, casi siempre figuran en murales del siglo XVIII.

Manojos de paja de la puna o *ichu*, especialmente en su variedad de *waylla ichu*, que es la que se usa en las ceremonias, son parte del paisaje en diferentes contextos, a veces en los temas de ermitaños o en los profanos. Van junto a las vizcachas, las veces que se trata de mostrar ambientes agrestes e inhóspitos. La *tatora*, planta acuática, se encuentra en varios murales, como en el bautizo de Jesús en Pitumarca.

La *chonta* (*Bactris ep.*) es caso especial. Esta palma amazónica aparece en diferentes contextos, tanto en los que representan a la altura, como a los valles cálidos, en jardines muy cuidados y en ambientes silvestres. Se la pinta con gran calidad artística mostrando la habilidad del pintor o apenas es bosquejada con trazos toscos, en edificaciones rurales y urbanas, en grandes templos o en pequeñas capillas: aparece en pinturas de todas las épocas.

Entre los símbolos de la Inmaculada del templo de San Jerónimo se ha pintado una palma de *chonta*, igualmente entre las escenas mundanas de Santa





MONOGRAMA DE MARIA RODEADO DE PLUMAS  
(harnuelo)

Siglo XVII  
Temple seco sobre armazón de caña cubierto de barro.  
Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco.

Catalina. En el coro alto de Huaró, entre la Inmaculada y la pareja de Adán y Eva, figura otra *chonta*. También la encontramos en la celda del Padre Salamanca. San Cristóbal usa como bastón este árbol en el Molino de los Incas de Acomayo. En el mismo Molino, las hay junto a las princesas incas. Por último, para abreviar, el torero del convento de Las Nazarenas la tiene a sus espaldas.

La explicación de la presencia y vigencia de la *chonta* como elemento decorativo la hallamos en creencias regionales. La madera de esta palmera es muy dura, cuando se seca se vuelve casi indestructible. Existen esculturas de divinidades preincas e incas talladas en ella. También era material usado para fabricar instrumentos de hilado, tejido y labranza, armas de caza y guerra. En la comunidad de Coasa en Puno, en la década de los sesenta, seguían usando bastones de cavar *-chaqitaqllas-* de esta madera, como lo hacen actualmente los habitantes de la Amazonía, que también fabrican sus arcos y flechas con esta palma. En excavaciones arqueológicas en sitios coloniales, se han hallado agujas para bordar de *chonta*.

Esta palma tiene efectos mágicos, protege de la brujería, de las fuerzas negativas. Sus astillas se deben guardar entre las prendas personales, el efecto



es mejor si se hace un crucifijo. Las viviendas cuentan con igual protección, gracias a una cruz de *chonta* que se coloca al lado de la puerta.

### ***Aves y plumas***

Las aves andinas figuran en murales de todas las épocas. Parece que su presencia era menos agresiva al no contrariar la fe oficial y su simbología. Plumitas de guacamayos y otras aves de plumaje colorido se lucen en las alas de los ángeles de la iglesia de la Asunción de Juli.

Es frecuente que se usen aves para dar sensación de espacio superior y ambientar el cielo o el paraíso. Así aparecen muy coloridas formando parte de los frisos en el baptisterio del templo de Sangarara, al lado de los apóstoles en Canincunca o de ermitaños en Checacupe, en la capilla El Retiro de Orurillo, en el firmamento de la Creación y el Diluvio Universal de Acomayo.

Las escenas con ríos y lagunas incluyen las aves *chullumpis*, *mayuchullas*, *huallatas*, *qellhuaytos*, *parihuanas* y otras aves acuáticas de las tierras altas, que aparecen junto a grullas y pelícanos de la iconografía cristiana. Estas forman parte del fondo de temas como el Bautizo de Jesús en Pitumarca o el Diluvio Universal del Molino de la Creación de Acomayo.

Las aves acuáticas son importantes en la mitología andina, especialmente en la de los pastores de la puna, donde son símbolos de las llamas y las alpacas. En las canciones ceremoniales, cuando se pide la reproducción del ganado y el incremento de los rebaños, no se menciona a los camélidos, sino que se usa el nombre de las aves para nominarlos. En los atados ceremoniales de los indios *q'ero* del Cuzco, aparecen plumas y aves acuáticas como el *mayuch'ulla*, para reafirmar la presencia e intervención de las aves en los mitos¹¹.

Aves y plumas no son lo mismo, aunque guardan estrecha relación. Las plumas fueron importantes para vestir y para ofrendar desde hace por lo menos 3 500 años, permaneciendo en uso ceremonial continuo hasta el presente.

Las plumas son igualmente importantes en la iconografía cristiana, que tuvo preferencia por las de avestruz, lo que motivó que el gusto andino por las plumas se escudara discretamente en ellas, como también modificó el color, en vez de las teñidas de negro, las pintaron de color azul, rojo, verde o amarillo. El *Taytacha* Temblores, de multitudinaria devoción en el Cuzco, cuando sale en la procesión del Lunes Santo es cargado en un anda con adornos de plumas de avestruz.

La presencia de aves en la pintura mural no se puede desligar de la exuberante representación plumaria que aparece en ella. En Colquepata, las pinturas de la techumbre están formadas por arreglos plumarios, combinando los colores, los tamaños y el número, en un ingenioso despliegue ornamental. Son igualmente bien logrados los adornos plumarios de la capilla de Lahualahua.

Varones y mujeres se representaron con tocados de plumas. Incluso los grutescos se adornaron con este elemento, las canéforas reemplazaron los fruteros por plumajes, igual que los floreros, que en lugar de adornos florales exhiben plumas. En capillas pequeñas, como en la de la comunidad de pastores de Tuqsa, en Combapata, la escultura del Cristo crucificado se halla ornada por

---

SANTA MARTIR ACOMPAÑADA DE UNA  
HUALLATA  
(ave acuática andina)  
Siglo XVIII  
Temple seco sobre adobe.  
Capilla de la comunidad de Lahualahua, Ocongate,  
Quispicanchi, Cuzco.

---






---

CONDORES Y ANGELES  
(alero)

Siglo XVIII  
 Temple seco sobre tejas de cerámica.  
 Casa de la calle Siete Angelitos, San Blas, Cuzco.

---

plumas pintadas en el muro testero. En la hacienda Buenavista se intercalan floreros con arreglos plumarios.

Las plumas son importantes elementos ornamentales, sirven para cubrir espacios vacíos, para completar y equilibrar otras formas decorativas. Es frecuente que se las use en la sucesión de figuras de los zócalos y cenefas. Las que lucen los ángeles en sus alas son de pleno colorido, como se ve en las iglesias de la Asunción de Juli, de Chinchero, de San Jerónimo, de Cay-Cay, de Huaru, la celda del Padre Salamanca y en decenas de murales de Cuzco y Puno.

La presencia, difusión y perdurabilidad de las plumas las encontramos muy bien explicadas en los estudios de Ramón Mujica¹². Son parte de la transformación de elementos cristianos en andinos, favorecida por la similitud que había entre los que se usaron en el antiguo Perú, con los que proponían los evangelizadores. Las plumas de los ángeles y el arte plumario precolombino encuentran diversos puntos de contacto y superposición.

Para una cultura rica en mitos, que narra la existencia de aves que son alpacas, de hombres que vuelan con canciones en las que la metáfora de las aves es frecuente, donde la gente para danzar en honor de sus divinidades se adorna con plumas, protege sus imágenes con sombrillas de plumas, las tiene para uso suntuario y ceremonial, no constituía ningún inconveniente seguirlas usando dentro del nuevo culto religioso.

### **Los Felinos**

Los animales andinos encontraron también espacio en el muralismo. Desde el mono de la Amazonía hasta la vicuña de la alta puna. En las escenas murales aparecen los animales que son parte de la historia sagrada, entre ellos los asnos, vacas, ovejas, que tienen simbolismo preciso en la doctrina católica. Ejemplo de esta presencia es la cubierta del templo de Huaru, donde aparecen elefantes, jabalíes, leones, camellos, al lado de ciervos, ovinos, vacunos, liebres y monos. No falta el mitológico unicornio, de gran importancia en la literatura y la filosofía medieval y renacentista, cuyo sentido teológico es la clemencia.

---

DECORACION CON PLUMAS  
(retablo)

Fines del siglo XVIII  
 Temple seco sobre muro de piedra.  
 Capilla Santo Roma, Monasterio de  
 Santa Clara, Cuzco.

---





Los animales conocidos desde el Antiguo Testamento tienen significados determinados en la religión católica y la heráldica. El león representa el valor, el elefante la templanza y la fuerza, por lo que en muchas catedrales españolas sus colmillos penden de fuertes cadenas, aseguradas a las bóvedas de las naves.

En la capilla El Retiro en Orurillo, junto a la representación de los ermitaños aparecen diversos animales, algunos casi humanizados y otros de forma grotesca¹³, incluyendo los que parecen reproducciones de mamíferos o aves escamosos como el *qirquincho* o armadillo, cuyo caparazón sirve para fabricar “charangos”, instrumento de cuerdas muy difundido. En la celda del padre Salamanca un diablo pulsa este instrumento.

En los mismos murales de esta celda aparecen aves y animales monstruosos, atemorizando y atormentando a las almas que se van a condenar, mientras el diablo les tiende una trampa. Sus caras son similares a las máscaras de los danzantes de *saqra* (diablos) del Cuzco, especialmente de los que acompañan a la Virgen del Carmen de Paucartambo en la procesión, porque se dice que son sus preferidos.

A modo de ilustración se ha mostrado la riqueza interpretativa de la vizcacha, como elemento andino incorporado a la decoración evangelizadora.

---

OTORONGO O JAGUAR, JUNTO A  
SAN PABLO ERMITAÑO  
(sotocoro)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Checacupe, Canchis, Cuzco.

---

La presencia de monos es menos complicada, porque representa pecados como la vanidad, los encontramos en la arquitectura, junto a uvas, en las columnas talladas en piedra del templo de la Santa Cruz de Juli y en los murales de la región. Casas coloniales como la de Zea, en la calle Garcilaso del Cuzco, o la capilla de Canincunca, son buenos ejemplos de su perdurable presencia. En los *qeros* incas el mono aparece en diversidad de escenas, para ambientar la selva, acompañar danzantes. El *k'usillo* o mono es bailarín libre que acompaña varias danzas en Puno y Cuzco. Se enterraban monos en los cimientos de los edificios para darles solidez y perdurabilidad, de acuerdo a tradiciones prehispánicas que continuaron durante la colonia.

El león de San Marcos y los de las armas reales españolas ilustran con suficiencia su uso ornamental. Su simbolismo es rico y variado, desde el de la nobleza al de la realeza, de fuerza y triunfo de la cristiandad. Hermosas muestras de león con corona real aparecen en el actual Colegio de Educandas del Cuzco y en el segundo claustro del convento de La Merced. León rampante es el del descanso de las escaleras del Palacio del Almirante, que data del siglo XVII, similar al que se halla en el zaguán de la casa Zea del Cuzco. Los leones de las "miniaturas" profanas de Huaró son presas de cazadores. Dos leones de cara fiera, casi humana, en actitud de enfrentarse, se encuentran junto a la representación de San Pablo ermitaño en el templo de Checacupe.

Los felinos andinos como el puma y el jaguar están representados en la capilla lateral de San Jerónimo, se les ha pintado también en el friso monocromo en tono oscuro, que rodea todo el ambiente. Es evidente que el artista usó modelos o muestrarios de leones, pero pintó pumas. Es sugerente que en el templo de San Jerónimo, a los pies de la Inmaculada en la capilla abierta, se haya pintado una serpiente con cabeza de puma, igual que en las jambas de las ventanas al lado del altar.

Al jaguar u *otorongo* de los incas lo encontramos en algunos murales. El ejemplo de mayor interés está en el templo de Checacupe. Junto a la representación de San Pablo ermitaño gruñe un fiero *otorongo*. Es relevante la



QEROS CON PINTURAS DE JAGUARES

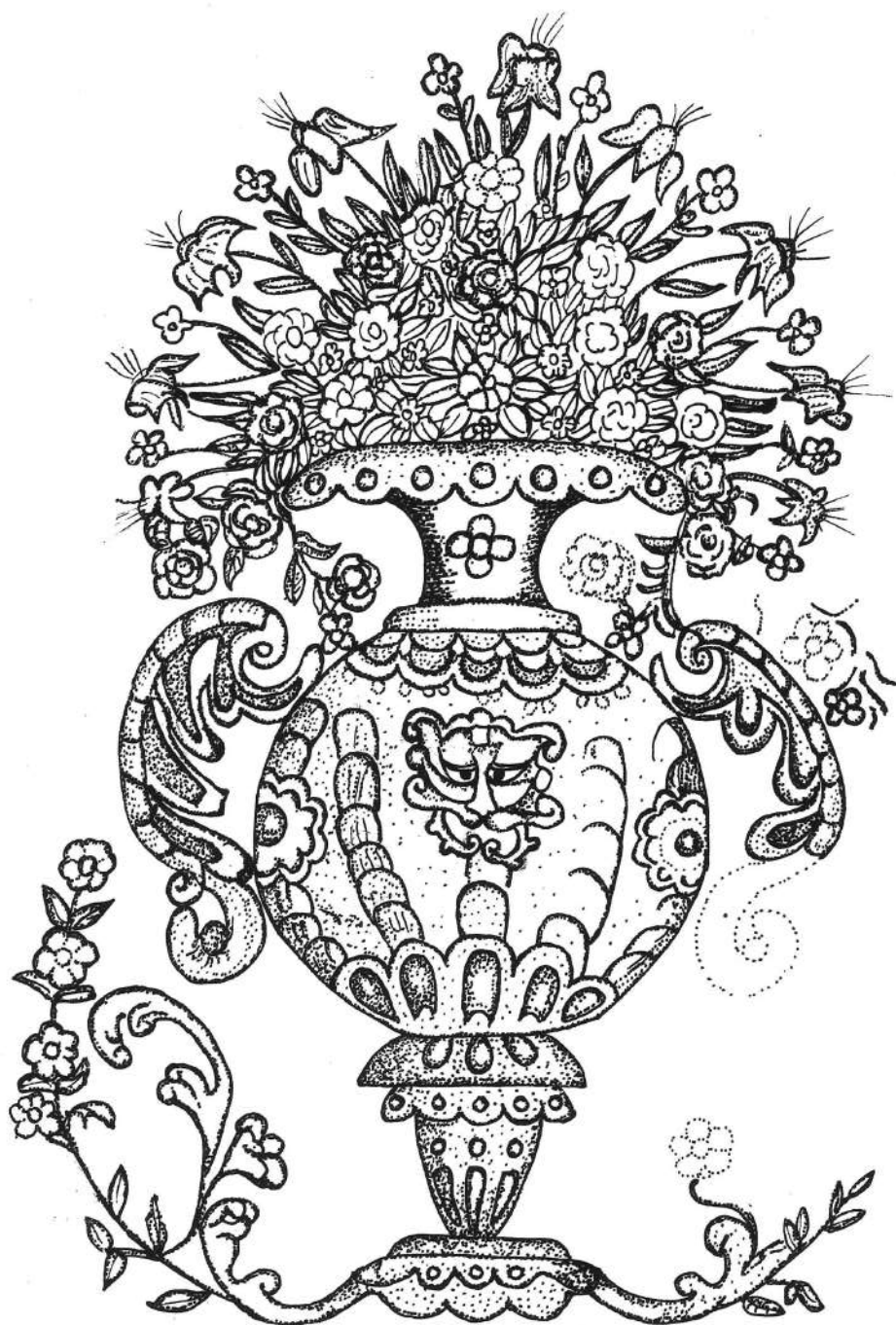
Primera mitad del siglo XVIII  
Pintura polícroma sobre madera.

Museo e Instituto de Arqueología de la Universidad  
Nacional San Antonio Abad del Cuzco.

Vasos de madera incas, cuyas figuras se parecen a  
las de la iglesia de Checacupe.

similitud que tiene con los felinos pintados en los *qeros* de los siglos XVII-XVIII. De especial importancia es su semejanza con los pintados en una pareja de *qeros* de la Universidad Nacional del Cuzco. Son parte de un mito, que narra el culto a las montañas nevadas¹⁴, devoción que encontramos hoy en la peregrinación al santuario de Qoyllurit'i. Hay otros *qeros* con escenas selváticas, en las que los jaguares se han dibujado con el estilo de los pintados en el mural.

En los dibujos del manuscrito de don Phelipe Guaman Poma de Ayala también aparecen *otorongos*, casi parecen copias de las pinturas del mural o de los *qeros*. Son de especial interés las láminas 83, 155 y 167 de su manuscrito¹⁵.




---

DIBUJO DE REPRESENTACION DE  
FLORERO PROFUSAMENTE ADORNADO,  
CON MASCARON DE RASGOS FELINICOS  
(jamba de ventana, presbiterio)

Siglo XVII  
Temple seco sobre muro de adobe  
Iglesia de San Jerónimo, Cuzco.

---

Lo mencionado muestra que hubo evidente relación y comunicación entre los pintores asentados en el Cuzco, que produjeron los lienzos de la Escuela Cuzqueña de pintura colonial, con los artistas que trabajaron los *qeros*. También está claro que Guaman Poma de Ayala durante su larga permanencia en el Cuzco conoció y frecuentó talleres de los pintores, donde también pudieron laborar los *qerucamayusq* coloniales.

---

#### NOTAS

1. Mesa-Gisbert, (1982) pág 5.
2. Gasparini, (1972) pág 75.
3. Benevolo, (1982) Tomo 4, pág. 43.
4. Mesa-Gisbert, (1974) pág. 34.
5. Ceschi, (1970) pág. 104.
6. Ceschi, op. cit. pág. 34.
7. Con respecto al tema urbano representado en la pintura sobre lienzo es interesante la obra del pintor Basilio Santa Cruz para el convento de San Francisco del Cuzco, que muestra en el cuadro del entierro del santo de Asís escenas urbanas de una ciudad europea. Del círculo de ese mismo pintor es el lienzo de la iglesia de Huanquite, cercana a Cuzco, que representa una procesión del Corpus Christi en que figura el Obispo del Cuzco, Mollinedo y Angulo, al lado del Rey Carlos II, teniendo como fondo un escenario que recuerda las ciudades españolas. En esta línea podemos incluir también la serie del zodíaco del pintor Diego Quispe Tito, tomada de los grabados del siglo XVI concebidos por Hans Bol. Se representan las ciudades bíblicas como Belén, interpretadas como urbes flamencas.
8. Sebastián, (1989) pág. 303.
9. Esquivel y Navia, (1980) Tomo II, pág. 220.
10. Esquivel y Navia, op. cit. pág. 220.
11. Comunicación personal de Percy Paz.
12. Mujica, (1992) págs.163 y sgts. (ms.) págs. 1 - 56.
13. Gutiérrez, (1987) págs. 127 - 149.
14. Flores Ochoa, (1990) págs.47 - 62.
15. Guaman Poma de Ayala, (1980).





---

# *La Pintura Mural Receptora de Nuevas Ideas*

**E**n el siglo XVIII se atenúa, hasta casi desaparecer, el celo evangelizador. Se pensaba que la evangelización estaba lograda, que los indios andinos eran conversos, católicos profesos y practicantes, por lo que no era necesario seguir desbrozando, pasando una y otra vez el corte para acabar con el paganismo, conforme aconsejaban los primeros extirpadores de idolatrías como Luis de Olivera, Cristóbal de Albornoz, Francisco de Avila, Hernando de Avendaño o José de Arriaga.

Luego de casi dos siglos, el ímpetu y entusiasmo habían decaído. Era más placentero dedicarse a recibir y disponer las rentas de las parroquias, gozar de los frutos de las haciendas que usufructuaban de la mano de obra indígena disponible, lo que permitía explotarlas con poco esfuerzo. Pleitear límites de las parroquias demandaba más atención y tiempo que seguir ocupándose en evangelizar. Los evangelizadores eran cosa del pasado, tal vez parte de este espíritu quedaba sólo en los frailes que se adentraban en la región selvática conocida como la “montaña” para predicar a los *chunchus*, los únicos salvajes sin la gracia del bautismo que quedaban en el territorio del antiguo Tawantinsuyu de los incas.

La revolución francesa de 1789, las ideas de la Ilustración, de los filósofos y enciclopedistas, encontraron terreno propicio. Aunque perseguidas, declaradas ilegales, prohibida su lectura, las obras de los pensadores europeos

eran leídas por criollos, mestizos ilustrados y nobles incas, que seguían conservando su status, abolengo y en muchos casos su riqueza material.

Existen inventarios de bibliotecas cuzqueñas de la época en los que se encuentran libros publicados tres o cinco años atrás en Europa. Los destellos del Siglo de las Luces alcanzaron los Andes. Es otra muestra del afán innovador de sus pobladores, que no por eso dejaron de sentir con gran fuerza su propia tradición, como veremos más adelante.

La Ilustración influyó notablemente en el nuevo régimen político de España, lo que no impidió que mostrara contradicciones en la política colonial, con efectos importantes en los Andes. La Ilustración se fusionó con la represión, en el propósito de obtener mayores beneficios de las colonias americanas. Se propuso hispanizar el control de la administración colonial, que en parte estaba en manos de criollos, hijos de castellanos, porque como se decía desde el siglo XVI, “si son españoles nacidos en América, no son de fiar”. Ciertamente, porque los nacidos en el Nuevo Mundo se sentían americanos, peruanos o andinos según fuera el caso.

## *Libertad en el Arte*

La conocida pintura sobre lienzo de factura cuzqueña “El Jardín de San Antonio” o “El Huerto de San Antonio”, ejecutada entre 1770-1776, historia alegóricamente la creación de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco. De acuerdo a Francisco Statsny “jalona un siglo de vida intelectual y artística en el Cuzco”². Refleja el clima mental e ideológico de la ciudad, cada vez más liberal, menos adherido a los cánones teológicos y disposiciones eclesiásticas, que desarrollaba corrientes de pensamiento locales, combinando las diferentes tendencias filosóficas y estéticas que se recibían de ultramar.

La Ilustración peninsular del reinado de Carlos III, principalmente por obra de algunos de sus ministros, difundió pensamientos liberales, provenientes en su origen de pensadores franceses, que motivaron e incentivaron interés por las ciencias naturales, entre las que estaban las que hoy llamaríamos arqueología y etnología. No es simple casualidad que el “coleccionismo” español desarrollara tanto en este tiempo, logrando reunir objetos de interés arqueológico y etnográfico que enriquecieron el Real Gabinete de Madrid³.

Las ideas modernas aplicadas a la política colonial sirvieron para concentrar el poder y presionar a los tributarios, buscando mayores beneficios para la Corona. Parte de esta intención fue estructurar una administración colonial completamente peninsular, dejando de lado a los criollos y mestizos.

La Ilustración impuso un gobierno fuerte. La creación de intendencias y otras medidas administrativas ocasionaron gran descontento en el siglo XVIII, que se caracteriza por los numerosos movimientos de protesta y rebelión. En el Virreinato del Perú se registraron alrededor de 140 revueltas contra el poder colonial en el lapso de 1700 a 1783⁴. Era muy clara la intención política de la nueva casa gobernante de los Borbones, que pretendía destruir los nacionalismos locales, por considerarlos sumamente peligrosos.

---

Pág. 250. PROCESION DE AGRADECIMIENTO A LA VIRGEN DE MONSERRAT POR LA VICTORIA DE PUMACAHUA SOBRE THUPA AMARO II (Portico lateral) detalle

Posterior a 1780  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco

---

---

RETRATO DE ÑUSTA

Siglo XVIII

Oleo sobre lienzo.

Museo e Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.

---



## *El Nacionalismo Inca y la Identidad Andina*

La captura de Atahualpa y su injusta ejecución señalan con dramatismo la desaparición del Estado Inca, mas no de su civilización, que se mantuvo, expresándose de diversas maneras. Una de las caras de esta compleja continuidad es el nacionalismo inca del siglo XVIII. Sentimiento, ideología, política y cultura compartidos por nobles y gente común, mejor conocido como el incanismo de la nobleza inca.

Los nobles incas del Cuzco mantuvieron su posición social y prestigio nobiliarios, aceptados y reconocidos por la población indígena e incluso por la española de la sociedad colonial, lo que les permitía acceso a privilegios. Tal vez muchos eran sólo formales, lo que de ninguna manera les quitaba valor. Con este propósito, para legitimar su posición, conservaron o inventaron genealogías y descendencias de los antiguos reyes incas.

Como signos de identificación mantuvieron trajes, galas, insignias propias de su condición social, que lucían en ceremonias y actuaciones públicas. Encontramos ejemplos muy valiosos en la plástica colonial, como la conocida serie de óleos de la Procesión del Corpus Christi, y los retratos que se conservan en el Museo de Arqueología de la Universidad Nacional del Cuzco.

Son igualmente reveladoras las descripciones de observadores que presenciaron desfiles procesionales, en los que participaban los descendientes de los incas, al igual que las representaciones en que se mostraban escenas de la vida incaica. Los incas conservaron costumbres y tradiciones sociales y religiosas, para las que usaban objetos de culto, como los *qeros*. La administración colonial, que había separado a los indígenas de los españoles mediante la creación de la República de Indios, contribuyó a mantener esta identidad, reforzando sus lealtades étnicas. Esta separación social y cultural fue utilizada como estrategia para mantener la identidad inca, que de otra manera hubiera sido avasallada.

La conservación de ídolos incas fue parte de la estrategia de adaptación y defensa cultural, que posteriormente originó el nacionalismo inca, como bien hizo ver el antropólogo John H. Rowe, uno de los primeros en percibir su existencia en el siglo XVIII⁵.

La edición de 1723 de *Los Comentarios Reales de los Incas*, escrita por el Inca Garcilaso de la Vega, miembro de uno de los linajes reales, fue la obra que respaldó, con la autoridad de su autor, la ideología del nacionalismo inca. Los nobles incas encontraron en sus páginas el fundamento histórico e ideológico que requerían en ese momento para dar consistencia a su etnicidad. La imagen idealizada del Tawantinsuyu, que proporcionaban las páginas del escritor cuzqueño, era más que suficiente para animar el espíritu de quienes se sentían llamados a interpretar las aspiraciones de libertad del momento.

Los movimientos de protesta fueron claros en sus pretensiones e intenciones: anunciaban el regreso al tiempo de los incas. No debe llamar la atención que después de sofocada la gran rebelión de Thupa Amaro, por orden del rey, los virreyes comenzaran a requisar *Los Comentarios Reales*, incluso pagando por ellos:

aunque haciendo comprar los exemplares de estas Obras pr. terceras Personas de toda confianza y secreto, y pagándolos de la Rl. Hacienda, pues tanto importa el que llegue a verificarse su recogimiento, para qe queden esos Naturales sin este motivo mas de vivificar sus malas costumbres con semejantes documentos 6.

El nacionalismo inca no era la búsqueda o la invención deliberada de una tradición, era parte de un sentimiento colectivo vigente. Así se explica la represión contra la cultura incaica que siguió a la derrota de Thupa Amaro II. Los términos de la sentencia de muerte del insurrecto son más que suficientes para percibirlo: se prohibió usar los trajes incas, retratarse, hablar quechua, interpretar su música y cantos, ofrecer representaciones teatrales, la cultura andina devino subversiva. Esta fue una de las motivaciones para pintar incas y temas andinos, de manera disimulada, utilizando los muros de templos, casas o molinos.

Ciertas prohibiciones surtieron efecto. Ignacio de Castro, al describir el desfile que hubo en el Cuzco el 3 de noviembre de 1788, anota que:

[...] Los Caziques y los Indios nobles de la Ciudad, de las Parroquias y de los contornos, eran los que aparecían al principio, vestidos no ya de sus antiguos trajes, sino del uniforme Español en caballos bellamente enjaezados que saben ya montar, manejar y adestrar 7.

DETALLE DE LA SERIE DE LOS  
CATORCE INCAS  
Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.



La pérdida de los trajes no quiere decir que acabara el nacionalismo inca, porque el muralismo dice lo contrario.

### ***Los Incas de Acomayo***

El Molino de Los Incas muestra a los reyes del Tawantinsuyu como programa pictórico pintado en los muros de una edificación de pretensiones modestas en la somnolienta población de Acomayo. Es uno de los mejores documentos gráficos para aproximarnos a la mentalidad e ideología de los últimos decenios del siglo XVIII y los iniciales del XIX, en la región del Cuzco. Para la comprensión del sentido de estas pinturas, es útil tener presente al pintor en su condición personal; a los Molinos de Acomayo como la estructura material y el tema de los incas.

### ***Tadeo Escalante el Pintor***

Uno de los pocos muralistas identificados es el artista Tadeo Escalante, personaje muy interesante a la espera de su biógrafo, porque posee una vida singular, de real importancia. Fue natural del pueblo de Acomayo, donde hoy viven numerosas familias Escalante, que pueden trazar su parentesco con él. Posiblemente nació en las últimas décadas del siglo XVIII, aunque se afirma que de niño estuvo en la ciudad del Cuzco, donde vio y sufrió el suplicio de Thupa Amaro, Micaela Bastidas, sus parientes y los demás participantes en la rebelión de 1780. Si así fuera, este sangriento espectáculo debió ejercer profunda influencia en el niño.

Es posible que en los archivos del Cuzco existan documentos sobre Escalante, porque parece ser que estaba emparentado con la *panaca* de Atahualpa, lo que no es improbable, ya que hasta el siglo XVIII se conservaban los linajes de los nobles incas, las diferentes familias eran identificables y gozaban del reconocimiento de “la República de Indios”, que guardaba por ellos respeto y consideración. También se ha sugerido su entroncamiento familiar con José Gabriel Thupa Amaro.

No se sabe de su educación, ni del aprendizaje de los conocimientos de pintura que muestra poseer. De joven pudo ser aprendiz e incluso oficial en alguno de los numerosos talleres de pintores que entonces funcionaban en el Cuzco. Su erudición hace pensar que pudo ser seminarista.

Macara encuentra en Escalante al intermediario entre el muralismo del siglo XVIII y el inspirador “de lo que hoy llamamos Primitivos Andinos que resultan de un compromiso técnico-formal entre los murales y la pintura de caballete, con una eventual influencia del arte de los retablos”⁸. Se refiere a la pintura hecha en cuero o en telas bastas de lana o algodón, que fueron de gran aceptación a lo largo de la región del Cuzco, de donde procede la mayor parte de los ejemplares que se conocen. Su influencia abrió el camino de regreso al muralismo popular del siglo XIX. Continúa Macera: “Paradójicamente esta nueva modalidad, filial desprendida del muralismo, reactivó y reinfluyó en los propios murales”, tal se aprecia por ejemplo, en las representaciones de los mártires del templo de Cay-Cay⁹.

Tadeo Escalante en su madurez, después de haber pintado decenas de metros cuadrados en templos como el de Huaró, su obra más conocida, en la que

aparecen centenares de figuras, retornó a su pueblo natal, donde permaneció hasta su muerte, que ocurrió posiblemente después de 1840. En esta época pintó los muros de los molinos. También parece que salieron de sus pinceles las pinturas del templo de la comunidad de Qorma o las de Papres, cercanas a Acomayo. Las de este último templo, de gran calidad, se conservan pese a la falta de techo y a que su colapso total es inminente.

Los pocos detalles que se cuentan de la vida de Tadeo Escalante son hasta ahora sólo suposiciones. Lo que podemos proponer son inferencias a partir de sus obras mejor conocidas, en las que incluso puso su firma.

Tadeo Escalante aparenta no ser pintor de gran calidad, a quien falta dominio completo de las técnicas del dibujo y la pintura. Sus obras muestran errores de composición y perspectiva, no aceptables en un pintor de su época. Macera considera que estos detalles son hechos deliberadamente e incluso motivados por desprecio, al no seguir, por ejemplo, las reglas de la perspectiva. Lo que parece evidente es que poseía conocimientos porque pintó otros temas con gran calidad.

La obra de Escalante informa más sobre su vida, no cabe duda que contaba con instrucción refinada, que lo colocaba por encima del promedio de criollos y mestizos de la época. Sus conocimientos eran variados y de cierta profundidad, posiblemente mayor de la que imaginamos. Fue lector de *Los Comentarios Reales*, de su paisano el Inca Garcilaso de la Vega, puesto que pintar incas es parte de la ideología formada con los escritos del historiador andino. Su información histórica no quedó allí, porque conoció otras fuentes como la *Historia General...* de Antonio de Herrera publicada en 1615, en cuya portada aparecen los retratos de los incas.

Su información histórica se materializa en la forma como pintó los incas y *qoyas*. Diferentes elementos que incluye en las figuras se explican por su conocimiento de la decoración con que se ornamentaban los *qeros*. En estos objetos se encuentran detalles que no aparecen en otras obras artísticas. No está demás remarcar que estuvo familiarizado con los retratos sobre lienzo de los incas, que eran cuidadosa y celosamente guardados por sus descendientes, luego que se ordenara su destrucción al fallar el intento libertador de José Gabriel Thupa Amaro.

En el Molino de la Creación se encuentran evidencias de otra faceta de Tadeo Escalante. Es su conocimiento del Antiguo Testamento, porque las pinturas con estos temas están entre las excepcionales del muralismo sur andino. En este punto la interrogante adicional es por qué los pintó a fines de la colonia o era justamente el momento adecuado para hacerlo.

El nacionalismo de Escalante no se detiene en la rememoración de las glorias del Tawantinsuyu. Hay otra actitud y propuesta programática que expresa mediante las pequeñas figuras que corren a lo largo de los muros, a modo de cenefas, por debajo de los temas bíblicos. Son imágenes patrióticas en las que se ven a soldados, montoneros y otros temas de lo que se llamaría un costumbrismo local.

El escudo que se asigna en el Molino de los Incas, es otra muestra de sus propósitos. Las armas son de connotación republicana, aunque no deja de incluir elementos de una realeza indígena que también debía sentir.

Adicionalmente sus pinturas sugieren que Escalante pertenecía a sociedades secretas o logias patrióticas, que dentro de los fines estrictamente filosóficos que las convocaban también buscaban conseguir la libertad y la independencia de España. El uso que hace de diversos elementos, el simbolismo que les confiere, muestran esta preocupación. Incluso en el templo de Huaró, donde ha realizado sus pinturas de mayor carácter religioso, propias de una reiteración de la prédica evangelizadora tardía, desliza composiciones y figuras que prueban este propósito ajeno al dogma religioso, como ya se mencionó.

### Los Molinos

Los estudiosos de la historia del arte andino han bautizado como el Molino de los Incas y el Molino de la Creación a dos edificaciones existentes en la población de Acomayo del departamento del Cuzco. Un tercer mural, conocido como El de los Negritos, San Francisco o De la Pobreza, está muy deteriorado, casi perdido por la incuria y el maltrato de los pobladores. A pesar de su mal estado de conservación, como diría Sebastián, consideramos a los molinos “como un conjunto retórico”¹⁰.

Acomayo se halla en el templado valle del mismo nombre. Con la vecina provincia de Paruro fueron tradicionalmente productores de trigo. Hasta la década de los cincuenta, se les consideraba “la despensa” de la ciudad del Cuzco, cambiando esta vocación agrícola con la introducción del cultivo de cebada cervecera.

La producción triguera era procesada en los molinos que funcionaban en el poblado, los cuales pasaban de la decena, número elevado para aquel entonces; lo que muestra la producción casi industrial que tenía Acomayo en los siglos XVIII y XIX. Los restos de las construcciones de este antiguo esplendor se hallan en el mismo Acomayo y los alrededores, en diversos estados de conservación, no faltando el que aún funciona como hace más de cien años.

---

#### ESCUDO NOBILIARIO CON ELEMENTOS PATRIÓTICOS

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
 Temple seco sobre paramento de adobe.  
 Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.

---





---

INCAS Y ÑUSTAS CON PARASOLES DE  
PLUMAS SOSTENIDOS POR K'UMILLOS

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre pared de adobe.  
Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.

---



Los molinos con murales pudieron pertenecer a la familia del pintor, presunción que no se debe descartar pues siguen en manos de dueños apellidados Escalante, quienes conservan recuerdos de tan interesante pariente. Hubo otros molinos con pinturas, las referencias orales de los vecinos de Acomayo así lo atestiguan, aunque su desaparición no permita verificar la memoria oral.

### *Los Catorce Incas*

Los molinos que tuvieron pinturas y los que las conservan plantean varias interrogantes. Una es por qué se pintaron murales en ellos y por qué la temática seleccionada.

No cabe duda que son molinos: el de los Incas conserva en buen estado las instalaciones para moler. Están las muelas, el cajón para ingreso del grano, la salida de la harina, los canales para el agua. Se halla en condiciones de seguir funcionando. Lo que aparentemente no tiene sentido es por qué se invirtió tiempo y energía para cubrir los muros de una instalación utilitaria con tan interesantes pinturas.

Estas interrogantes conducen a otra vertiente interpretativa. Los incas son tema profano, pero no raro en la época, por su vinculación con el nacionalismo inca del siglo XVIII, el patriotismo del momento de las guerras de la independencia, las propuestas de restaurar la monarquía incaica y el gusto siempre presente de pintar incas, que es de larga data y origen prehispánico. En 1571 el Virrey Toledo mandó a España lienzos con pinturas de los incas y otras escenas de la vida del Tahuantinsuyu. Uno de los manuscritos de Martín de Murúa, concluido alrededor de 1613, incluye una colección de dibujos de los reyes incas y sus esposas pintados a la acuarela, de calidad y colorido relevantes.

Se pintaban incas en lienzos y murales. Los retratos que se reiteran son los de Manco Capac y Atahualpa¹¹. También se reproducen series de retratos, similares a las que produjo Agustín de Navamuel en 1721. Las series están formadas por 24 lienzos, doce de incas con sus esposas. Posteriormente, alrededor de 1728, Alonso de Cueva pinta la dinastía real en una sola tela, en la que se incluyen los monarcas españoles.



MOTIVOS RELIGIOSOS CATOLICOS  
(muro testero)

Tadeo Escalante, inicios del siglo XIX  
Templo seco sobre muro de adobe.  
Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.

Lienzos de esta misma temática, aunque suprimiendo a los reyes españoles, se pintaron a comienzos del siglo XIX. Expresan el sentir de la época, de rechazo al poder colonial, que se hallaba en retroceso, y de euforia después de la capitulación de Ayacucho en 1824.

En la parte externa del Molino de los Incas, sobre la puerta, se encuentra San Cristóbal; al lado derecho se aprecia a San Martín de Tours, junto a la boca del infierno; al lado izquierdo está representado Santiago Matamoros. Es clara la intención de usar estas imágenes para comunicar aire de sacralidad al molino. El uso de devociones populares muestra el propósito de que fuera entendido por la gente local, justamente como manera de mantener en reserva el significado del programa pintado dentro del molino.

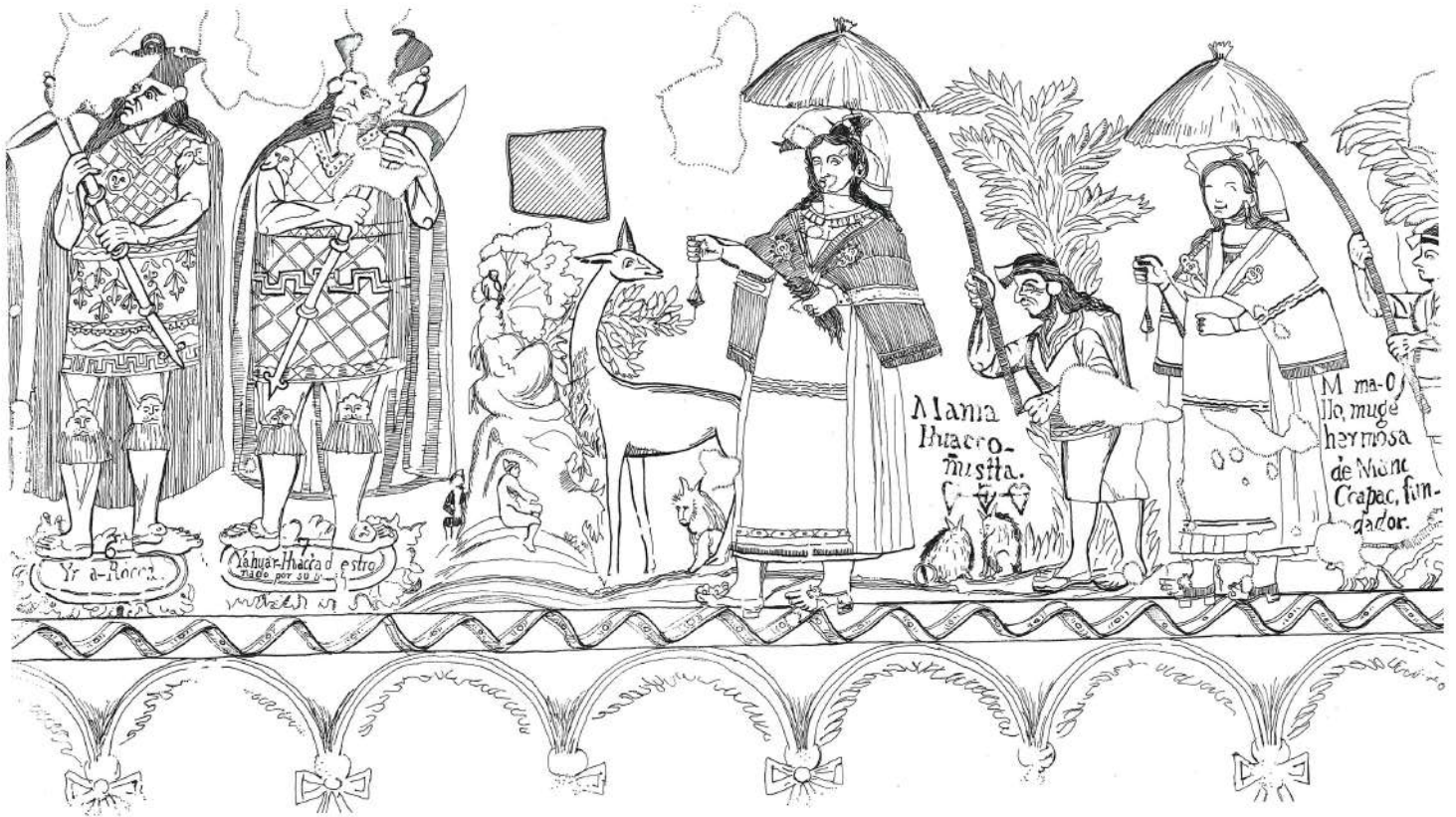
El interior es sorprendente. Si no fuera por las instalaciones destinadas a la molienda, se le podría tomar por la capilla de una hacienda o de una comunidad andina, incluso en el muro testero aparece lo que se llamaría “un altar”, en intrigante contraste con los muros laterales, donde lucen los retratos de los catorce incas, tres *qoyas*, escudos de armas, alegorías incaicas y otros temas ajenos al culto católico.

Entrando, en el muro del lado derecho, la serie de incas comienza con Manco Capac, sigue hasta Yahuar Huacac, además de una vicuña, Mama Huaco y Mama Occlo. En el muro del frente están representados desde Viracocha a Atahualpa, con la inclusión del *sunturwasi* y un escudo de armas. La serie concluye con la imagen de una *qoya* al lado izquierdo de la puerta. Los incas aparecen de frente luciendo las insignias reales, como se registra en la iconografía de la época y en las numerosas representaciones que fueron apareciendo durante los siglos en que se pintaron retratos de incas. Por efecto de las innovaciones exhiben capas, usan picas como cetros, el sol prendido al pecho tiene rostro humano, usan cabezas de leones de oro o dorados, como hombreras y rodilleras, forma idealizada de la visión europea de representar las monarquías. Los tocados para la cabeza son diferentes a los incaicos. El *unku*, el traje de los incas permanece, guarda la forma original, aunque la ornamentación es más libre, puesto que los dibujos cuadrículados y geométricos, los *tokapu*, exhiben flores de lis, torreones, ornamentación a base de cuadrículas. Estos vestidos se parecen

LA COYA Y REINA CHUQUILLANTO,  
ESPOSA DE HUASCAR INCA, CON  
PARASOL DE PLUMAS

Fray Martín de Murúa, 1613  
Dibujo acquarelado.  
Historia General del Pirú... de  
Fray Martín de Murúa.





CALCO DE LA COYA MAMA OCLLO,  
JUNTO A INCA ROCA Y YAHUAR  
HUACCAC

Tadeo Escalante, inicios del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.

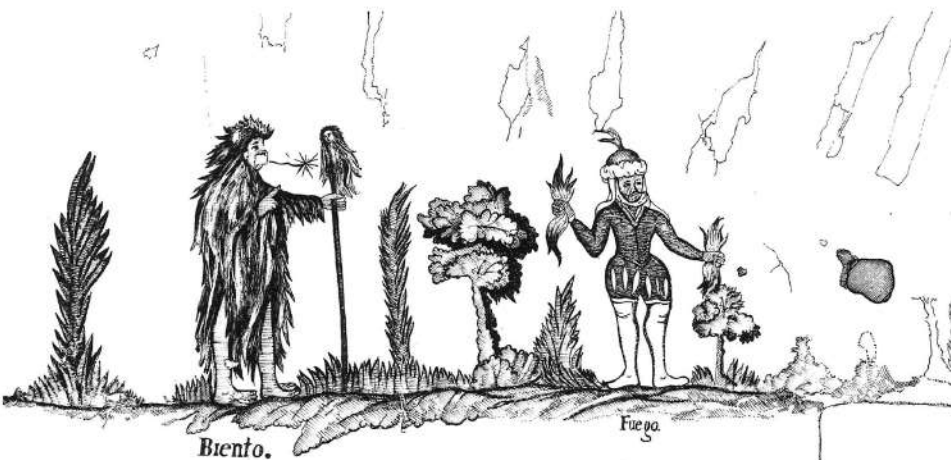
a los de los nobles incas que se retrataron en el siglo XVIII, incluso usaban camisas con encajes debajo del *unku*.

Los trajes de las *qoyas* mantienen fidelidad histórica. Las faldas, blusas y prendas de cabeza corresponden a las incaicas del *aqsu*, *lliqllla*, *ñañaka*, similares a las representadas en los retratos al óleo y los dibujos de Felipe Guaman Poma de Ayala. Se parecen a las figuras femeninas que decoran los *qeros*. En alarde del detalle calzan *chaques*, las sandalias hechas del cuero de llamas, como las siguen confeccionando y usando los pastores de la puna alta sur andina.

Tras las *qoyas* aparecen enanos jorobados *-k'umillos-* que portan *achiwas* o parasoles de plumas. En tiempos incaicos el soberano y los principales nobles tenían este acompañamiento, como se ve en los *qeros*, los dibujos de Guaman Poma de Ayala y los óleos del siglo XVIII. En la actualidad las imágenes de culto católico son protegidas con parasoles que sostienen arcángeles, como se puede apreciar en la procesión del Corpus Christi de la ciudad del Cuzco. En el santuario indígena de Qoyllurit'i, y en muchas comunidades campesinas, las imágenes que se saca en procesión tienen sombrillas de plumas.

Las *qoyas* se hallan hilando vellones de vicuña. Este animal tiene especial significación en la mitología andina por su relación con las deidades regionales y locales, como se mostró en páginas anteriores.

Las *vizcachas* junto a las *qoyas* también se deben entender en su concepción andina, como lo hemos señalado en el capítulo VI. Solamente añadiremos que la ubicación de las *vizcachas* y la vicuña junto a las figuras



DIBUJOS REPRODUCIENDO LAS ALEGORIAS DEL VIENTO Y EL FUEGO

Tadeo Escalante, inicios del siglo XIX  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.

femeninas, es parte de la complementariedad entre opuestos -masculino y femenino- que rigen el pensamiento andino.

Dos *qoyas* tienen nombres escritos a sus pies. En una dice “Mama Huacco ñustta”, en la otra “Mama osllo muger hermosa de Manco Ccapac, fundador”. La tercera, la del muro izquierdo, al lado del escudo de armas, no tiene leyenda.

Mama Huacco tiene especial importancia por el papel que le cupo desempeñar, cuando Manco Capac tomó posesión del valle del Cuzco para fundar el Imperio de los Incas. Los habitantes originales, entre los que se hallaban los huallas, poques y alcabizas opusieron resistencia, la que fue doblegada cuando Mama Huacco mató a un alcabiza, le extrajo las entrañas y “sopló sus bofes” en señal de triunfo. Al ver esta acción los demás huyeron, dejando el campo libre a disposición de los incas, que de esta manera ocuparon el valle del Huatanay.

Esta acción se conservó en la memoria incaica, debido a que era parte importante de su historia mítica. Mama Huacco figura en pinturas populares de caballete, en lugar destacado frente o al lado de Manco Capac, como se aprecia en el óleo de la serie “Dinastía Incaica” que pertenece al Museo Pedro de Osma de Lima; en las copias del grabado de Alonso de la Cueva; en el óleo del convento de San Francisco de Ayacucho; en el Beaterio de Copacabana de Lima o en la pintura popular del siglo XIX, del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional del Cuzco.

La presencia de Mama Ocllo, esposa de Manco Capac, se explica porque figura en los mitos históricos, aunque su papel no es tan relevante como el de Mama Huacco. En la versión del mito de fundación del Cuzco, enseña a las mujeres las labores propias de su sexo.

La tercera *qoya* ubicada al lado del escudo, junto al inca Atahualpa, sugiere la naciente nación al modo de una Madre Patria. Se considera que el escudo es el que Escalante aspiraba ostentar, aunque la presencia de las banderas rojiblancas, la *mascapaycha* o borla imperial inca puesta encima del yelmo en que remata el escudo, tiene otra intención, incluyendo la de reafirmar el nacionalismo inca.

La torre entre Viracocha y Pachacuti es el *Sunturhuasi*, uno de los edificios de la gran plaza del Haucaypata de la ciudad del Cuzco, construido a

“modo de cubo”. El Inca Garcilaso enfatiza la existencia de un “cubo redondo [...] que igualaba en altura a cualquier torre de las que en España he visto, sacada la de Sevilla”.

El *Sunturhuasi* era de singular importancia para los incas, lo usaban para guardar los trofeos tomados de los pueblos que incorporaban al Tawantinsuyu. Sintetiza el mundo incaico, la dimensión espacial del Imperio, la presencia de los incas fuera del Cuzco. En los *qeros* con el tema de la conquista o de las guerras con otras etnias como los chankas, antis o españoles, la torre es ocupada por guerreros de jerarquía que dirigen el combate.

La intención de Tadeo Escalante al incluir el “cubo redondo”, es destacar la presencia física de los incas. Además de la torre resaltaba también la imagen del Sol, del cóndor, dos pumas encadenados y banderas rojiblancas, el dibujo es repetido en uno de los cuarteles del gran escudo.

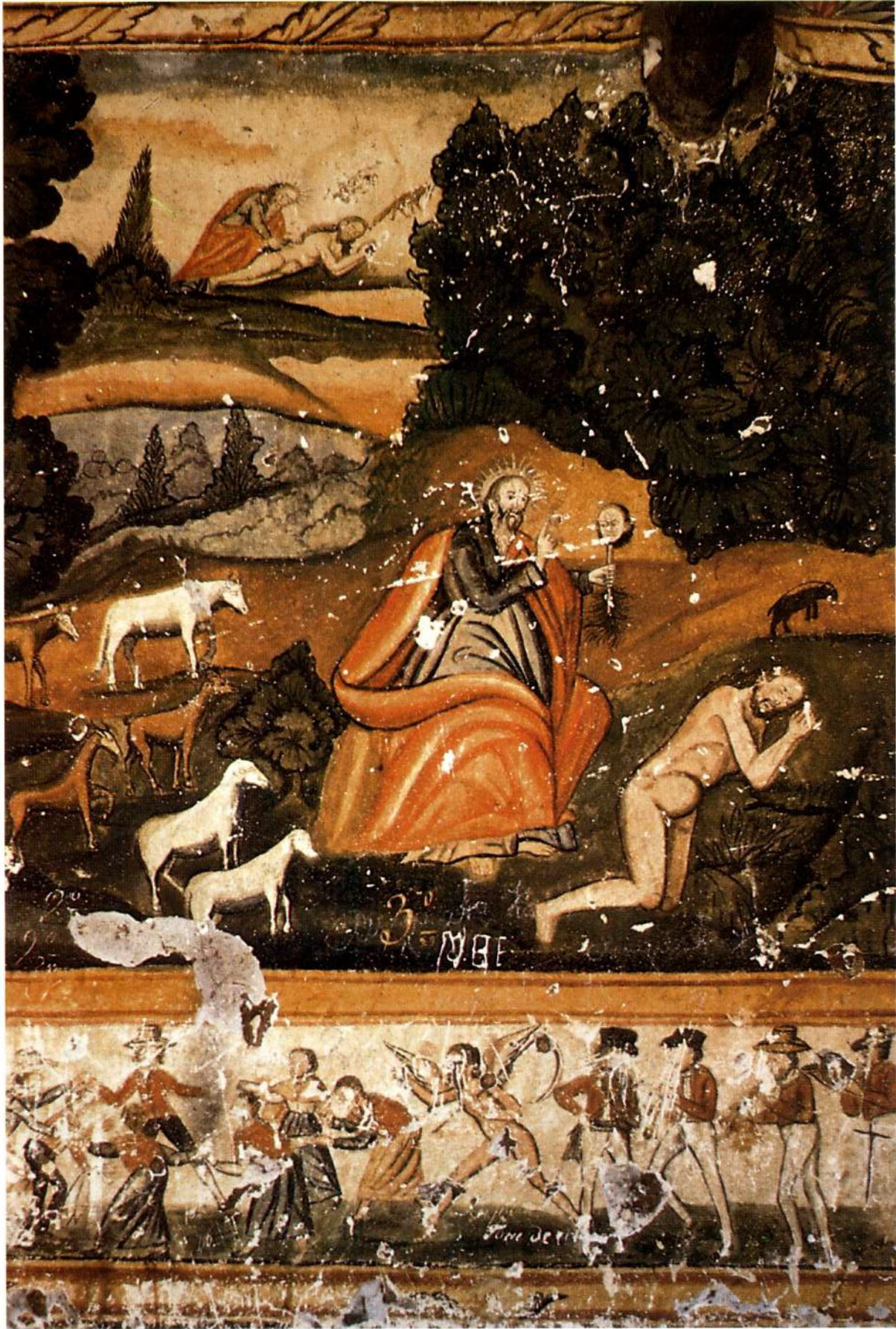
Hay otras figuras de interés. En la parte delantera de los muros laterales se aprecian las alegorías de la Tierra, el Agua, el Viento y el Fuego al más puro estilo de las interpretaciones simbólicas que hizo Cesare Ripa en el siglo XVI¹². Sin embargo Escalante ofrece su propia propuesta, porque a las leyendas al pie de las figuras les da denominaciones diferentes a las que propuso Ripa. Para citar un caso, Escalante pinta a la Tierra como una mujer que cuida varios niños, Ripa señala esta imagen para la Caridad. Está claro que para un andino la Tierra es *Pachamama*, la divinidad de la fertilidad, de la reproducción, entonces nada mejor que mostrarla en forma de mujer con numerosos niños, lo que transmite el mensaje de fecundidad.

El cambio de la iconografía no se puede atribuir a ignorancia de Escalante. La información que muestra y la instrucción que indudablemente poseía indican que lo hizo con otras intenciones. Las pinturas del molino van dirigidas a espectadores que comparten conocimientos especiales, propios de una etnia, o por los miembros de sociedades que trabajan en reserva.



DIBUJO QUE REPRODUCE LAS ALEGORIAS DE LA TIERRA Y EL AGUA

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco.



---

DIOS CREA A EVA DE UNA COSTILLA  
DE ADAN

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.

---

## *El Molino de la Creación*

Es una modesta edificación rectangular construida con adobes y techo a dos aguas con tejas. Las pinturas murales cubren la mitad superior de los paramentos laterales y de cabecera, las mejor conservadas se encuentran frente a la puerta de ingreso y sus temas son del Antiguo Testamento, entre otros la Creación del Mundo; de Adán y Eva, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso. En la pared opuesta se encuentran el Diluvio Universal y Moisés en el Monte Sinaí; las demás pinturas están muy deterioradas o han desaparecido. El muro de pies se rehizo en alguna oportunidad, perdiéndose las pinturas que contenía.

Los temas han sido pintados a modo de lienzos, delimitados por marcos también pintados. Las escenas cubren toda la superficie de los paños. La ornamentación es profusa, apareciendo plantas, animales y diversidad de figuras menores, entre las que no faltan los motivos andinos.

El muro testero, al igual que en el Molino de los Incas, parece destinado a un altar, con decoración totalmente diferente a la bíblica de los muros laterales. Al centro hay un espacio vacío que pudo estar ocupado por un lienzo o destinado a la ubicación de personas que dirigían las actividades que allí se realizaban.

Debajo de cortinajes rojos pintados, a los dos lados del espacio libre, hay figuras masculinas y femeninas. Según Mesa-Gisbert “parecen representar Las Virtudes Cardinales”¹³: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza. Los antecedentes del Molino de los Incas nos permiten reiterar que las intenciones y propósitos de Tadeo Escalante eran otras diferentes a las cristianas. La figura que se identifica con la Prudencia, por citar una, en realidad es la Fortaleza, como propone Ripa y la de la Templanza tiene el ademán y gesto de Aristipo de la serie de Los Filósofos. Aquí tenemos oportunidad para hacer otra lectura de la obra de Escalante.

En la cenefa que corre a lo largo de los muros, debajo de las grandes escenas, a modo de miniaturas, ha pintado encuentros bélicos, arrieros, abigeos, danzas indígenas, paseos campestres, banquetes, bailes, gente rural y urbana, ilustrando las actividades de la vida diaria de la época. El exterior del molino también estuvo pintado. Quedan restos de escenas de arrieros y jinetes vestidos a la usanza tucumana. En un extremo aparecen gráciles llamas de hermoso acabado, con expresión de movimiento y costales en sus lomos.

El conjunto mural de la Pobreza o de los Negritos resalta por las escenas de negros esclavos realizando labores productivas. Aceptando que es pintura que toma escenas de la vida real, podemos considerar que el mensaje de Escalante es de condena a la esclavitud, siempre como parte de sus mensajes por la libertad y la independencia. La presencia de gente de raza negra en murales se relaciona con temas de protesta social y condena a la esclavitud, como los que se encuentran en Ambaná, Bolivia. Aparecen negros maltratados e incluso ajusticiados. En el pueblo de San Cristóbal de Rapaz, en la provincia serrana de Cajatambo, en el departamento de Lima, está representada una negra vendedora junto a un “maestro escolero” que jala de las orejas a su alumno¹⁴.



---

LA CREACION DEL MUNDO

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.

---



## *Las Intenciones de Escalante*

La estructura de los molinos, las pinturas “profanas” y patrióticas, el lugar destacado que ocupan los cuatro elementos del Molino de la Creación, están relacionados con cuatro figuras del templo de Huaró.

En la arquería del sotocoro de este templo, lucen cuatro figuras a modo de arcángeles, con sus respectivas leyendas de: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza. El lugar que ocupan y el estilo de la pintura dan la impresión que sirvieran para guardar equilibrio con los cuatro arcángeles pintados en el otro extremo del sotocoro. Las cuatro virtudes se relacionan con las figuras del muro testero del Molino de La Creación. Contienen mensajes simbólicos para ser leídos dentro de niveles propios de otros discursos, por personas iniciadas en las prácticas de sociedades filosóficas y esotéricas.

El Molino de la Creación y el Molino de los Incas son una combinación creativa de confesiones patrióticas, unidas al nacionalismo inca, tan propio de la región del Cuzco, y a las prácticas de las numerosas logias que se fundaron en la época, conformantes de corrientes filosóficas mayores, como lo plantea Statsny en el análisis del “Huerto de San Antonio”, al que ya nos referimos al comenzar este capítulo¹⁵.

## *El Mural en el Ambiente Esotérico*

Numerosos óleos de varias épocas y estilos, de diferentes recintos religiosos, sugieren que ciertos pintores introdujeron en los temas católicos mensajes para ser leídos por conocedores de lenguajes o cultos iniciáticos. La pintura mural no estuvo alejada de esta intención, como lo muestra Tadeo Escalante. La intención ya es manifiesta en la serie de Los Filósofos.



FRAGMENTO CON ARCANGELES  
(arcos del sotocoro)

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

## Los Filósofos

Es el conjunto pictórico formado por retratos de filósofos y filósofas griegos, pintados en telas a fines del siglo XVIII, pudiendo ser fechados alrededor de 1760, gracias a la documentación que reunió Benjamín Astete Chocano, el último poseedor de esta serie.

Los retratos sirvieron para decorar una habitación, cubriendo casi la totalidad de sus paredes para dar la idea de pintura mural, lo que se confirma por la representación de pilares, cortinajes y jarrones con flores, propios del muralismo y que no se encuentra en los lienzos como tratamiento ornamental. Esta serie estuvo hasta los años veinte en la casa hacienda del fundo Huambutío, a menos de 35 kilómetros de la ciudad del Cuzco. La serie está formada por nueve telas de diferentes dimensiones, algunas piezas eran fragmentos, como lo evidenció la posterior consolidación y conservación a las que fueron sometidas.

Los retratos corresponden a Sócrates, Quilón, Safo, Solón, Aristipo, Antístenes, Arístides, Temístocles, Lastenia y Zenón. Son pinturas de excelente calidad, obra de pinceles manejados con habilidad, como se aprecia especialmente en el tratamiento de los rostros. Los rasgos no son los que se acostumbra adjudicar a estos filósofos, puesto que algunos lucen como sacerdotes o semejan imágenes de santos. Lastenia exhibe peinado afrancesado y Safo casi parece una Virgen Inmaculada de la Escuela Cuzqueña de pintura. Los trajes corresponden a modas propias del siglo XVIII.

Los retratos resaltan determinados aspectos de los pensadores. Sócrates sostiene un vaso con la mano derecha, seguido por Quilón que viste calzas y capa con cuello, con un libro abierto en cuyas páginas aparecen los dibujos superpuestos de un triángulo, un cuadrado y un círculo. Sigue Safo coronada de laureles, con una batuta en la mano derecha y una lira en la izquierda. A continuación se encuentra Solón apoyado en un báculo, libro en mano, con vestido que más parece un hábito. Siguen Aristipo con los brazos abiertos, Antístenes con un compás en la mano derecha; luego vienen Arístides con una pluma en la diestra y una concha marina en la izquierda, Temístocles que blande la espada con la mano derecha, mientras sostiene una balanza con la izquierda. El retrato de Lastenia es de medio cuerpo, salvo que la tela haya sido

fragmentada en algún momento o estuviera destinada al enmarcado de una puerta, que es lo que sugerimos.

En la mano derecha sostiene un par de rosas rojas. La leyenda con su nombre está encima, dentro de una corona de laureles. Otros dos fragmentos de las telas corresponden a un pilar y dos capiteles.

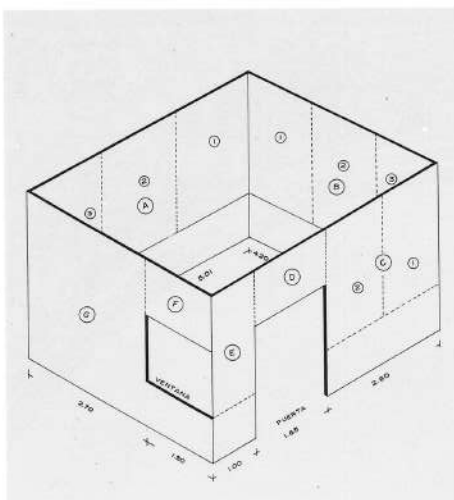
Todos los personajes se hallan entre pilares con estrías verticales, de pie sobre pedestales en los que están inscritos sus nombres y citas de uno de sus pensamientos.

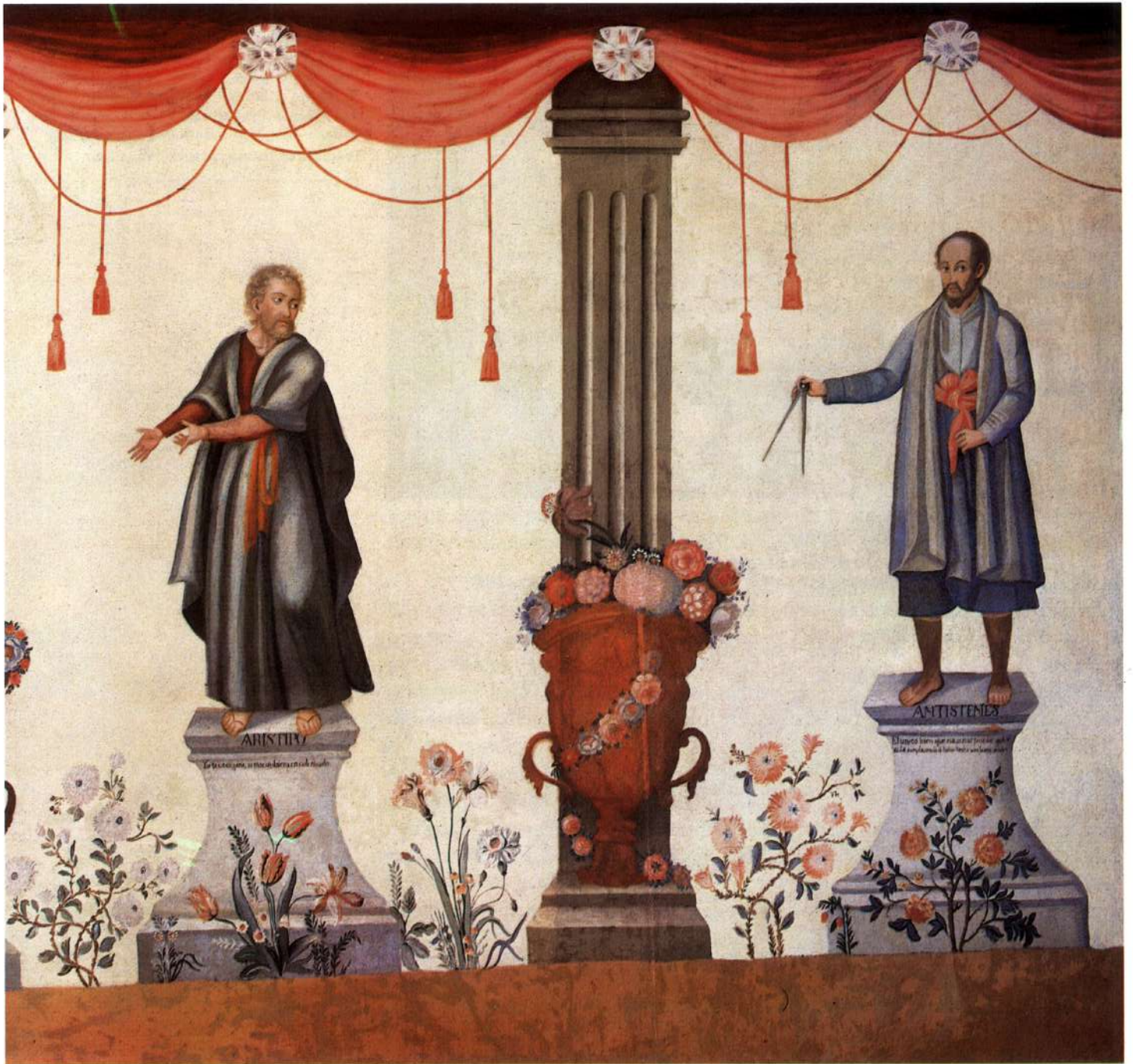
---

DIAGRAMA EN PERSPECTIVA DEL AMBIENTE DONDE SE UBICABAN LOS FILOSOFOS

Hacia 1760  
Casa-hacienda Huambutío, Quispicanchi, Cuzco.

---





SERIE LOS FILOSOFOS. ARISTIDES Y  
TEMISTOCLES

Hacia 1760

Pintura sobre lienzo.

Rectorado de la Universidad Nacional

San Antonio Abad, Cuzco.

Pinturas destinadas a ser usadas como murales.

Proceden de la casa-hacienda Huambutío.



SERIE LOS FILOSOFOS. LASTENIA

Hacia 1760

Pintura sobre lienzo.

Rectorado de la Universidad Nacional  
San Antonio Abad, Cuzco.

Pinturas destinadas a ser usadas como murales.  
Proceden de la casa-hacienda Huambutío.

En el pedestal de “Sócrates” se lee:  
“Joben, aprende de mí las desgracias  
y de otro las probidades”.

En el de “Quilon”:  
“Lo más difícil es guardar secreto  
saber emplear el tiempo y sufrir  
las injurias sin quejarse”.

En el de “Safo”:  
“Con la virtud podemos ser dichosas  
aun entre los más horrosos tormentos”.

En el de “Solón”:  
“Envejezco aprendiendo siempre”.

En el de “Aristipo”:  
“Yo te castigara si no estuviera encolerizado”.

En el de “Antístenes”:  
“El único bien que no se nos puede quitar  
es la complacencia de haber hecho  
una buena acción”.

En el de “Arístides”:  
“Empleé en cultivar mi entendimiento  
el tiempo que hubiera empleado en cultivar  
mis tierras”.

En el de “Temístocles”:  
“La ambicion de fama y deseo de gloria  
es la última túnica que se  
despoja el sabio”.

Delante de los pilares se aprecian jarrones con ramos de flores y guiraldas multicolores. Las ánforas tienen decoración de torsos desnudos en relieve, uno femenino y el otro masculino, forma propia del Manierismo, retomado por el Neoclasicismo.

Los trajes de los filósofos son azules, con accesorios o prendas consistentes en cinturones, bandas, capas, chales, cuellos o solapas siempre de color rojo. Por encima aparecen cortinajes y cordones que rodeaban el perímetro del ambiente. Esta obra tiene especial importancia para conocer la historia de las ideas en el Cuzco de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. La pintura de esta época refleja corrientes de pensamiento como el neoclasicismo, el indigenismo con su variante contemporánea del incanismo, según veremos en las siguientes páginas. Desde una perspectiva mayor es parte del movimiento intelectual que recorría América, puesto que la influencia de la Ilustración sobre los criollos y mestizos era manifiesta. Los círculos y agrupaciones al estilo de las “Sociedades de Amigos del País” españolas, incluyendo las masónicas que contaban con el aliento de Carlos III, proliferaron en América, contribuyendo a que el Continente, ya alterado por las revueltas, hiciera que “El pueblo se sienta cada vez vez más ‘americano’ y menos español”¹⁶.

Las telas-murales de Los Filósofos prueban la existencia de ideas que estaban en desarrollo y muy difundidas en los años que antecedieron a las campañas de la independencia. Siguió cultivándose a lo largo del siglo pasado, alcanzando las primeras décadas de la presente centuria, en conjunción, fusión o superposición con el incanismo y el indigenismo, como también se expresa en numerosas obras pictóricas de la época.

Estas pinturas prueban que los grupos esotéricos, de los que mucho se ha comentado, eran realidad en la región. Las especulaciones filosóficas, a las que se dedicaban, son de larga tradición en el Cuzco. Como ya citamos, ello se ve claramente en el análisis del óleo “El Jardín de San Antonio”. Se muestra la relación filosófica, humanista e incluso patriótica -aun subversiva en ese momento- entre el colegio de San Antonio Abad y la actual universidad del mismo nombre. Analizando la variada y sugerente iconografía de las figuras que no corresponden a las del dogma católico, se propone que en el Cuzco colonial se cultivaban escuelas filosóficas que, entre otras actividades, se dedicaban a la meditación y la conjura independentista. Dentro de este contexto, la serie de Los Filósofos está vinculada con propósitos similares a los que guiaron a Tadeo Escalante para elegir los temas que plasmó en sus murales, especialmente en los molinos.

Los retratos de Los Filósofos fueron utilizados a modo de escenografía para convertir una habitación en el espacio adecuado para reuniones de meditación filosófica. Es importante subrayar que los mismos temas y alegorías de las pinturas permiten reuniones de varios niveles de esoterismo, porque los símbolos dan lugar a diferentes lecturas. Es lo que sucede con Quilón. En las páginas del libro abierto que sostiene, los dibujos muestran el conocido problema de “la cuadratura del círculo”. El planteamiento de un imposible simboliza la permanente búsqueda de perfección de la condición humana, aspiración y compromiso cotidiano, aunque casi siempre imposible. Propósito que requiere pruebas y conocimientos para lograrlo. Asociado a este sentido, el compás que sostiene Antístenes es una alegoría muy clara.

Otros símbolos transmiten mensajes para ser leídos por personas con mayores conocimientos de las prácticas iniciáticas. Así, Aristipo realiza el gesto que se conoce como de “rechazo y horror” que produce la muerte de un hombre justo. Temístocles con la espada y la balanza representa a un “Caballero especial”. Sócrates con la copa, que parece un *qero* pequeño, muestra el



PROCESION DE AGRADECIMIENTO A LA VIRGEN DE MONTSERRAT POR LA VICTORIA DE PUMACAHUA SOBRE THUPA AMARO II (pórtico lateral)

Posterior a 1780  
 Temple seco sobre muro de adobe.  
 Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.

momento dramático en que bebe la cicuta. En otra lectura, este gesto puede ser entendido como “la copa sagrada” con que se brinda solemnemente. Las guirnaldas de Safo son parte de la preparación de ambientes que se dedican a las reuniones de grados superiores de meditación¹⁷.

Las figuras de Los Filósofos, su disposición en las telas, los trajes azules, los pilares entre los que aparecen, los cortinajes rojos unidos por cordones, los símbolos que portan, son propios de ambientes destinados a reuniones de meditación, a las prácticas esotéricas y, en las postrimerías del siglo XVIII e inicios del XIX, a las conjuras independentistas e incluso políticas propias de los primeros años de la accidentada vida republicana.

Las sociedades organizadas en el Cuzco en escuelas o logias de meditación filosófica, requerían la necesaria e imprescindible privacidad que demandan este tipo de reuniones. No se debe olvidar que sus actividades estaban reprimidas por el Estado y perseguidas por la Inquisición. Los riesgos que corrían eran grandes, por consiguiente el secreto, discreción y sigilo eran necesarios.

Para lograr esta privacidad elegían lugares como la casa-hacienda de Huambutío que, no estando muy alejada de la ciudad, se hallaba lo suficientemente libre de miradas indiscretas y de la presencia de personas no deseadas. Como siempre ha sucedido en la vida provinciana serrana, era frecuente que los hacendados invitaran amigos de la ciudad para pasar temporadas en sus residencias campestres, de esta forma la presencia de grupos ciudadanos en el campo no llamaba la atención.

En la misma casa-hacienda de Huambutío existía otra sala llamada “De los Militares”. Los retratos que la ornaban eran de hombres de armas famosos. Sensiblemente la información disponible no es suficiente, porque no hay detalles de estas telas murales, aunque lo conocido basta para pensar en otra escuela especulativa, paralela a la de Los Filósofos, o que las mismas personas cultivaran dos corrientes filosóficas, hecho nada inusual, más bien frecuente, incluso en tiempos actuales.

El simbolismo de las telas, su importancia para el conocimiento de las corrientes ideológicas del sur andino, no deben hacer perder de vista su

importancia estética. Los rostros y otros detalles poseen calidad. Indudablemente algún pintor famoso del Cuzco de entonces pintó a Los Filósofos siguiendo indicaciones y directivas específicas, tal vez copiando algunas láminas especiales. Estos lienzos son parte también del patrimonio cultural e histórico de la región, que da más luces sobre la historia del pensamiento y las actividades religiosas y artísticas de los cuzqueños que transitaron del siglo XVIII al XIX.¹⁸

### *Pintura Mural y Aires Libertarios*

En el año de 1780 el Cuzco fue conmovido por el más extenso de los levantamientos que registra la historia de la América Española. La insurrección de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, iniciada en el pueblo de Yanaoca, hizo estallar la rebeldía en todas las latitudes de la tierra americana y sus gentes lo reconocieron como su rey caudillo. Desde este primer esfuerzo por la libertad y la integración americanas, corrió el incendio a otros lugares y gentes, como los comuneros de Socorro y las huestes de Túpac Catari. El Imperio Español en el Nuevo Mundo tembló. La muerte de Túpac Amaru en 1781 no cerró la revolución, ya que ésta culminó casi medio siglo más tarde en la libertad de Hispanoamérica.¹⁹

VISTA PARCIAL DE CELEBRACION DEL  
TRIUNFO DE PUMACAHUA SOBRE  
THUPA AMARO II  
(pórtico lateral)

Posterior a 1780  
Temple seco sobre pared de adobe.  
Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco.





---

DETALLE DE LA PESTE QUE ASOLO AL  
CUZCO EN 1720  
(baptisterio)

Fines del siglo XVIII  
Templo seco sobre muro de adobe.  
Iglesia de Catca, Quispicanchi, Cuzco.  
Se aprecia el dramatismo del momento.

---

En el muralismo quedan evidencias de estos acontecimientos sumamente importantes en la historia, no sólo del sur andino, sino de la futura República Peruana. Una es la alegoría de la derrota de Thupa Amaro en el pórtico del templo de Chinchero, y la otra, un escudo idealizado pintado por Tadeo Escalante en el Molino de los Incas, en su tierra natal.

El Cacique de Chinchero, el indio noble Mateo Pumacahua, fue mortal enemigo de Thupa Amaro, Cacique de Surimana y Tungasuca. Pumacahua fue nombrado capitán de la Compañía de Indios Nobles de Chinchero que luchó contra José Gabriel Condorcanqui y participó en su apresamiento en el poblado de Tinta. Pumacahua es ascendido a coronel por los servicios prestados al Rey en el levantamiento de 1780.

Las tropas de Pumacahua regresaron a Chinchero luego de la victoria, este momento histórico se perpetuaría en el mural que se pintó en el pórtico de acceso lateral de la iglesia de su pueblo natal.

La composición de esta representación muestra dos escenas del tema principal que es la victoria de Pumacahua sobre Thupa Amaro. El tema está dividido por el mural de la Virgen de Monserrat, patrona del pueblo y bajo cuya advocación está la iglesia, como ya señalamos.

El ejecutante, anónimo pintor popular, representó un puma luchando contra una serpiente, en la parte superior del lado derecho del muro. El puma simboliza a Pumacahua y la serpiente a Thupa Amaro. Sobre esta alegoría se ve una cinta con las palabras del Emperador César: *Vini, Vidi, Vinci*, en clara alusión a la victoria de Pumacahua sobre Thupa Amaro.

Debajo de esa escena está representada una batalla, posiblemente la de Tinta, donde fue derrotado el caudillo. Se ven soldados con casacas e indios con *unkus*²⁰. Teresa Gisbert identifica al Brigadier Pumacahua entre los portadores de banderas y bajo un parasol a su esposa Juliana Cori Huamán

Al lado izquierdo del muro se ve a Pumacahua, su mujer y su pueblo, con músicos y cantores que de rodillas parecen agradecer a la Virgen de



Monserrat el triunfo. Este mural posiblemente se pintó, incluyendo la escena de la Virgen, poco después del ajusticiamiento de Thupa Amaro en 1781.

Este mismo tema, con el símbolo del puma, es mandado pintar por el Cacique de Chinchero en un lienzo que se encuentra en el templo de Urquillos, poblado que pertenecía a su encomienda, en el que además están representados los milagros con que la Virgen le favoreció²¹.

El mural con la iconografía mariana parece haber sido inspirado en el lienzo que existe en la misma iglesia de Chinchero, que fuera pintado por el indio Chihuantito por los años de 1770. Representa a la Virgen de Monserrat en su iconografía ya conocida. Además, detrás de la imagen de María, el artista pintó el pueblo de Chinchero.

El nacionalismo inca del siglo XVIII, al que nos referimos anteriormente, y las ideas libertarias, que luego de la gran revolución de Thupa Amaro habrían de concretarse en la Independencia Peruana en 1821, fueron un continuo antes que dos momentos históricos independientes entre sí. Si bien las razones del primer acontecimiento no fueron exactamente las mismas que las del segundo, es indudable que el sacrificio del cacique de Surimana y Tungasuca no fue en vano.

Es así que el escudo pintado en el Molino de los Incas en Acomayo no es sino un resumen del mundo ideológico de aquel entonces. Nacionalismo Inca e independencia de España fueron las grandes motivaciones para siglo y medio de revueltas, alzamientos y rebeliones en esta parte de América.

### *Sentido de Represión en el Mural de Catca*

El 26 de marzo, Jueves Santo, de 1812 las ciudades de Caracas, La Guaira, Barquisimeto, Mérida y San Felipe, plegadas a la causa independentista anticolonial, fueron afectadas por un terrible terremoto, que dejó cerca de 20 000 muertos. Las ciudades de Valencia, Coro, Maracaibo y Guayana, fieles al rey, no sufrieron daño alguno. Los frailes, curas y clérigos realistas explicaron el desastre atribuyéndolo al castigo divino por haberse rebelado contra el rey. Centenares de arrepentidos republicanos pedían el perdón divino gritando “Viva España”, “Viva la Inquisición”, Simón Bolívar replicó con su famosa frase “Si la naturaleza se opone a nuestra independencia, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca...”.

Visto desde este ángulo, el mural de La Peste en el pueblo de Catca adquiere otra dimensión e interpretación. Recordemos nuevamente que el siglo XVIII fue de continuas protestas contra el gobierno colonial.



FRAGMENTO QUE MUESTRA A  
GUITARRISTA CON HUSAR DE JUNIN  
(depósito)

Posterior a 1826  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Hacienda Mollepata, Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.



---

EL MORRO DE ARICA CORONADO CON  
LA BANDERA PERUANA  
(fachada)

Primera década del siglo XX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa del Parque Pino, Puno.

---

Las catástrofes naturales eran usadas como castigos divinos para amedrentar a los revoltosos o a los simpatizantes.

La región donde está Catca fue leal a Thupa Amaro. Cuando el inca fue ejecutado con sus “leales”, se dispuso que el brazo de Marcela Castro fuera expuesto en el puente de Urcos, una pierna en Ocongate, la pierna de Simón Condori en el Nevado del Ausangate y su cabeza en Marcapata, para que sirvieran de escarmiento. Nótese que Catca es la parte central del espacio delimitado por los miembros seccionados de los ajusticiados.

Si en 1812 los realistas utilizaban las catástrofes naturales como argumento para evitar la independendencia, muy bien la peste de 1720 pintada en el templo de Catca pudo usarse para ayudar a sofocar los rescoldos del movimiento thupacamarista de 1780, con la moraleja “no se rebelen contra el rey”, porque hay castigo divino.

De momento posterior es un mural que encontramos en un ambiente de la casa hacienda de Mollepata, en el pueblo de Cay-Cay. Aunque muy deteriorado, muestra dos escenas. En la del lado derecho un oficial vestido con el uniforme de los Húsares de Junín, escuchando a un charanguista negro, con sombrero, que mira de frente. Ambos están de cuerpo entero. En el otro lado del muro se encuentra una pareja. Ella parece de procedencia provinciana a juzgar por las trenzas, montera y su atuendo y él un caballero de bigote con levita, sombrero y vaso en alto. Las figuras también son de tamaño natural.

La pintura que ocupa tres cuartas partes del muro, de arriba hacia abajo, es de policromía discreta, de tratamiento popular, gruesas líneas negras delimitan las figuras de los personajes. A modo de friso inferior, estrictamente decorativo, un ajedrezado en color sepia y negro. A juzgar por la vestimenta de los personajes, pudo ser pintada alrededor de 1824; en este año se realizaron las Batallas de Junín y Ayacucho que sellaron la Independencia Americana, donde los centauros del regimiento Húsares del Perú, más conocidos como Húsares de Junín, cumplieron una brillante campaña a raíz de la cual su fama creció y su

uniforme se volvió distintivo de arrogancia y valor. Es claro que al representar un soldado victorioso de la época, el modelo escogido debía ser un Húsar de Junín.

En el segundo claustro del antiguo Hospital de los Bethlemitas, en el barrio de La Almudena del Cuzco y en el Molino de la Creación de Acomayo, encontramos personajes vestidos de militares del momento de la emancipación, en pinturas muy pequeñas y en diferentes contextos, como en batallas, escenas galantes y en corridas de toros.

En la segunda mitad del siglo XIX, se generaliza la utilización de la decoración mural en tonos azules sobre fondos blancos o celestes. Son elementos decorativos muy discretos, por lo general medallones circulares con temas vegetales que se pintan en la parte central de las bóvedas. Cintas de color en los bordes y en los arcos diagonales, además de adornos con tallos y hojas en las pechinas.

Ejemplos de esta decoración quedan en el nártex de la iglesia de San Francisco y en los medallones de las bóvedas que cubren la nave de la iglesia de Santa Catalina, éstos tienen ornamentos compuestos por hojas y querubines.

Un buen ejemplo de esta pintura en tono azul se encontraba en la iglesia de Santo Domingo del Cuzco, lamentablemente eliminada en la reconstrucción del templo, después del terremoto de 1950.

En la hacienda Zavaleta, ubicada al sur del Cuzco, se conservan todavía pinturas murales de este tipo, con golondrinas y uvas. En un ambiente interior hay motivos religiosos de santos y mártires ejecutados en tonos claros, predominando el azul y el amarillo.

Ni bien se consolidó la República, en 1879 el Perú se vio involucrado en el más grave y serio conflicto bélico de su historia con el país vecino de Chile:

---

MONITOR HUASCAR Y FERROCARRIL  
DE ARICA A TACNA  
(fachada)

Primera década del siglo XX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa del Parque Pino, Puno.

---

ALEGORIAS PATRIOTICAS EN  
VERSION POPULAR

1935  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa de músico indígena, Tinta, Canchis, Cuzco.  
Fotografía de Martín Chambi.

---



la Guerra del Pacífico, cuyo significado histórico aún trasciende hasta nuestros días. Este acontecimiento también dejó dos discretas evidencias murales, aunque deben haber existido muchas más, dada la importancia del momento.

La primera alegoría, pintada en el muro del balcón de una vivienda en el Parque Pino de la ciudad de Puno, muestra el Morro de Arica, símbolo patrio de heroicos momentos, donde flamea la bandera rojiblanca, debajo se pueden apreciar las líneas férreas y el ferrocarril construido en 1857, que unía Arica con Tacna y Arica con la ciudad de La Paz, Bolivia, habilitado en la primera década de este siglo. En la lejanía se divisa el mar y el monitor Huáscar, barco comandado por el Contralmirante peruano Miguel Grau, héroe máximo en esta guerra.

También pueden observarse en el mural la estación del ferrocarril, construida por la empresa de Alexandre Gustave Eiffel, el faro del puerto y el muelle de Arica²².

La escena está delimitada por una gruesa raya negra que simula un marco. La flanquean dos pinturas decorativas con diseños florales de reminiscencias *art deco*. El otro mural, de menores dimensiones, también en el mismo balcón, muestra al monitor Huáscar echando humo y acercándose al faro de Arica.

No tenemos información del momento en que se pintaran los murales, pero asumimos que fue después del conflicto, a principios del siglo XX, cuando el Perú perdió, entre otros territorios, la actual ciudad limítrofe de Arica. Este mural se explica por el fuerte sentimiento nacionalista del momento.

El patriotismo en la zona rural se muestra en una fotografía del artista Martín Chambi que data de 1935. Es la escena de una pequeña habitación con un músico indígena que toca el órgano. En la parte superior de la puerta principal se nota el mural policromo que muestra un escudo peruano como centro de la decoración, en cada extremo del escudo se ven garzas. A un costado se lee: "El 28 de Julio Año de 1935". A los costados está representado el *kantu*, especie nativa serrana²³. En los muros laterales, dos puertas más pequeñas sobre las cuales también está representado el símbolo nacional. Remata esta decoración un friso delgado blanco y negro, que corre bordeando la parte superior del muro.

El mural, de clara ejecución popular, puede ser representativo de todas aquellas pinturas desconocidas, pero que sin duda existen, donde el tema del escudo y bandera peruanos han sido de preferente inspiración, ello posiblemente se debió al deseo de reafirmación nacional de los peruanos, sobre todo después de la Guerra de 1879, tan desastrosa para el país.

---

## NOTAS

1. Kuon, ms. (1991).
2. Statsny, (1984) págs. 105 - 167.
3. Cabello, (1989).
4. O'Phelan, (1988).
5. Rowe, (1954) pág. 31
6. Citado por Rowe, (1954).
7. De Castro, (1978) págs. 79 - 81.

8. Macera, (1975) pág. 99; (1979).
9. Sebastián, (1989) págs. 355 y sgts.
10. Gisbert, (1980) págs. 124 y sgtes.
11. Mesa-Gisbert, (1982) pág. 253.
12. Ripa, (1987).
13. Mesa-Gisbert, (1982) pág. 153.
14. Ruiz Estrada, (1983) págs. 43 - 52.
15. Statsny, **op. cit.** págs. 105 - 168.
16. Grandes Momentos de la Historia Universal; No. 11. América Latina en el Siglo XVIII. (s/ f), págs. 171 - 176.
17. Comunicación personal de Oscar Zambrano.
18. Samanez Argumedo **et al**, (1992) págs. 39 - 47.
19. Denegri Luna, (1980) pág. XVII.
20. *Unku*. Vestimenta del Inca, a modo de túnica corta.
21. Ver David de Rojas "El León y la Sierpe, una alegoría andina del siglo XVIII" en Historia y Cultura No. 5. La Paz, 1984.
22. En la reseña fotográfica de **Arica en el Tiempo**, de Alvarez Miranda y otros, encontramos una fotografía de la década de 1910 donde aparece la escena del Morro (sin la bandera peruana), muy similar al mural de la casa del Parque Pino. Según esta reseña, la construcción de la estación del ferrocarril se inició en 1906, por ello el mural debe ser posterior a esta fecha, porque se ve la estación ferroviaria.
23. *Kantu*. Flor nativa peruana. (*Cantua abuxifolia*).



---

# *Pintura Mural Popular*

**D**esde mediados del siglo XIX los murales van perdiendo presencia. Se los pinta menos, aunque no se deja de producir obras de arte para un gran público, esta vez de la ciudad y el campo. En este lapso la pintura se vuelve campesina, pasa del muro al taller del artista popular, aunque conservando características que muestran la vinculación que existe entre ellos. Como apunta Macera, en el siglo XIX el mural se traslada de las paredes de los templos, de las casas-hacienda o las casonas urbanas a objetos que los recuerdan: «La pintura campesina luce materialmente como trozos de paredes recortadas. El artista-artesano ha procurado producir en pequeño una pared; [...]»¹.

Esta valiosa y rica pintura cubre un lapso que, como también señala el mismo autor, va de 1750 a 1880, con temas de tipo religioso, que se van secularizando. Se pinta el ambiente, los santos y santas que están más relacionados con las actividades de la vida cotidiana. La vida diaria agrícola, pastoril y urbana son parte importante de los temas. Aparecen con mayor frecuencia llamas y árboles nativos. Los personajes que trabajan, rezan o bailan son andinos, de tal manera que:

[...] Los propios ángeles, desnudos o vestidos, trasfiguran los ideales estéticos de la etnia quechua con sus caras ovales y sus ojos *asirios* (“avellanados”). Mientras que asimismo algún verdadero genio dentro de esta pintura campesina

decidió rebelarse y en vez de los Bautistas alargados del manierismo, tan caballeros y cortesanos en su distinción física, prefiere las gruesas piernas cortas de los peatones quechuas. Sólo para que alguien, su cliente (y el pintor mismo), pudiera decir “Ese soy yo o me representa”².

Sin embargo el muralismo sur andino no había desaparecido. Con el inicio del siglo XX resurge esta importante actividad expresiva, bajo nuevas concepciones emotivas e ideológicas. La actividad pictórica, especialmente el muralismo, oscila entre el incanismo y el indigenismo, que son las ideas rectoras que guían e inspiran a los artistas de la presente centuria.

## *Indigenismo e Incanismo*

En el capítulo anterior nos hemos referido al nacionalismo inca del siglo XVIII. Este sentimiento no desapareció, siguió vigente buscando y utilizando diferentes canales y manifestaciones expresivas. Sus formas contemporáneas, indigenismo e incanismo, no son contrapuestas, porque se complementan como las dos caras de una medalla. Ambas se inspiran en realidades regionales, cuando no en invenciones o ignorancias históricas. El indigenismo en las condiciones sociales del presente y el incanismo en las del Tawantinsuyu Inca.

### *El Indigenismo*

En pocas palabras el indigenismo se interesa por la población indígena. Busca conocer las condiciones en que viven los “descendientes del incario”. Como son deplorables, porque son víctimas de explotación, se hallan al margen del poder y sin posibilidades de cambiar su situación, el indigenismo se traduce en protesta, da origen a las primeras demandas por cambios sociales que buscan mejorar las condiciones de vida de quienes construyeron “el imperio más grande de América”. Frases similares son frecuentes en la literatura indigenista de los primeros decenios del siglo XX.

El indigenismo se ha presentado con características definidas en el Cuzco y Puno, el núcleo sur andino, con algunos reflejos epigonales en Lima y Arequipa. Recientes estudios tratan de verificar su desarrollo en la sierra central. En el Cuzco fue un movimiento social, a ratos radical, prolífico en el ensayo social y la actitud política. Inspiró estudios científicos de una antropología inicial. Numerosas tesis de la Universidad de San Antonio Abad muestran el verdadero interés que había por la población indígena campesina. En Puno se expresa más en la literatura y el ensayo, como en la formación de grupos de artistas y ensayistas, de variada actividad, en el que no faltan tampoco los estudios de una sociología pionera.

El indigenismo ejerció influencia en los diversos pensadores y políticos de este siglo. Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de La Torre, Víctor Andrés Belaunde, recibieron el viento nacionalista que venía de la sierra sur andina. El cuzqueño José Angel Escalante contribuyó definitivamente al indigenismo populista del presidente Leguía. A su caída fue invitado para desempeñar similar labor Luis E. Valcárcel, de formación e inspiración indigenista sureña. Jorge Basadre dijo del indigenismo: El fenóme-

---

Pág. 280. DETALLE DEL MURAL  
“ALEGORIA DE LA MODERNIDAD  
DE LA CIUDAD DEL CUZCO”  
(galería interior)

Década de los veinte del siglo XX

Oleo sobre muro de adobe.

Casa-hacienda de Acomocco, Cuzco.

Obsérvese en primer plano el observatorio meteorológico del colegio Salesianos, el palacio del inca Manco Capac en Colcampata, el templo de San Cristóbal, los muros de Saqsayhuaman y el acueducto colonial de Sapantiana en segundo plano.

---



---

REY INCA NO IDENTIFICADO. PARTE DE  
UNA SERIE DE INCAS Y COYAS  
(zaguán)

Primer tercio del siglo XX  
Oleo sobre pared de adobe.  
Casa Yábar, Cuzco.

---

no más importante de la cultura peruana del siglo XX es el aumento de la toma de conciencia acerca del indio, entre escritores, artistas, hombres de ciencia y políticos.³

La denominación de indigenismo comprende también un complejo proceso que abarca manifestaciones sociales, políticas, culturales y artísticas.⁴

El indigenismo es un proceso cuyas raíces se encuentran a mediados del siglo pasado, justamente cuando estaban activos los “pintores populares”. Las novelas de los escritores cuzqueños Clorinda Matto de Turner y Narciso Aréstegui, marcan su inicio.

Narciso Aréstegui publica *El Padre Horán* en 1848. Las descripciones de la vida indígena no son ficción literaria sino observación de la realidad que rodeaba al novelista. Luis Alberto Sánchez precisa: “Aréstegui abre las puertas de la literatura indigenista en su forma de reivindicación social, de protesta contra la injusticia imperante”.⁵

Clorinda Matto de Turner escribe, al declinar la centuria, *Aves sin Nido*, su principal novela que aparece en 1889. En sus páginas denuncia con voz sonora las injusticias cometidas contra los indígenas. Lanza sus dardos afilados contra el gobernador, el cura, el alcalde y el gamonal. Son casi los mismos personajes que, siglos atrás, Guaman Poma de Ayala había dibujado con tanto dramatismo, señalando que eran los causantes del dolor y la marginación de los indígenas.

### *Plástica Indigenista*

Las artes plásticas tampoco fueron ajenas a la motivación del indigenismo. La pintura y la escultura son sensibles a las condiciones sociales de la región sur andina. Inspiran su creación, que no siempre es contestataria y de condena al régimen imperante. A veces dan imágenes idílicas de la vida rural, precisamente por la simpatía y afecto que tienen por los indígenas. Sentimiento que Clorinda Matto de Turner expresara con un “Amo con amor de ternura a la raza indígena”.

Se pinta la vida rural, sus habitantes, escenas cotidianas de variada temática como las bodas, los mercados, las fiestas, las danzas, las labores agrícolas, los funerales, las fiestas del *ayllu* y los pueblos, las peregrinaciones, los “rostros de bronce”. En fin todo lo que se ve como indígena.

El indigenismo como corriente de pensamiento, actitud e ideología no ha cesado. Es cultivado con fuerza desde comienzos de siglo hasta la actualidad. Sin caer en la exageración, se puede asegurar que no hay pintor del sur andino



que no haya cumplido su etapa indigenista. Muchos de ellos la asumen de manera permanente, otros luego de transitar por corrientes contemporáneas vuelven al indigenismo por razones de tipo ideológico, emocional o motivaciones comerciales.

El indigenismo de los pintores regionales no es uniforme, sufre cambios y variaciones. Puede ser enfatizado de manera avasalladora o volverse tenue, pero no deja de estar presente. Al fin y al cabo, el indigenismo andino es una forma del realismo pictórico⁶.

## *El Incanismo*

En parte es la continuidad del nacionalismo inca del siglo XVIII. Desde fines del siglo pasado recibe aportes de diversa naturaleza, que si no lo han enriquecido por lo menos le han conferido vitalidad, lo que permite que perdure por casi siglo y medio.

El incanismo, que Tamayo llama incaísmo⁷, es el resultado de una actitud, de la tendencia mental colectiva de buscar identificación con lo inca, con las glorias, reales o supuestas, del Tawantinsuyu. Como se refiere a una idea, lo inca se vuelve atemporal, que puede actualizarse, volverse presente cual realidad mediata en el tiempo. La ideología de lo inca se basa en su existencia y presencia. No busca el retorno de un inca, ni de los incas en términos de personas singulares; que sean identificables. No, porque el sentir es que lo inca es vivo y está vigente.

Lo incaico pertenece al tiempo, aunque no está fijo en el pasado, por lo que la fuerza creadora de los incas, la inspiración que tuvieron para crear una de las civilizaciones originales del mundo, se puede convertir en posibilidad. Proporciona ideas para la acción. Lo incaico se siente por su posibilidad de acercarse a través del tiempo, puesto que es resultado de una actitud emocional⁸. Como idealización de una cultura del pasado, se presta como tema de inspiración, válido para el ensayista, el historiador, el literato, el político y por supuesto como tema permanente de inspiración de poetas, dramaturgos, músicos, escultores, arquitectos y especialmente pintores.

El Inca Garcilaso de la Vega, tan importante en la consolidación ideológica del nacionalismo inca, también es importante para entender el incanismo. En su obra refiere su sentir, su adhesión a los mitos sobre los incas, que es la verdad histórica, porque los integrantes de su sociedad la reciben y comparten como la referencia temporal que usan para su identificación cultural, que les concede explicaciones de su ubicación en el espacio social. Es posiblemente el primer incanista que escribe con esta ideología, proponiendo lo que sería la primitiva teoría sobre los incas.

Bajo la inspiración del incanismo, el artista elige como tema la sociedad y la cultura incas. Pinta lo que considera es inca, puesto que la documentación y fidelidad histórica se soslayan, o no se las toma en cuenta, porque al pintar prioriza la composición. Todo lo precolombino se convierte en incaico, porque al final lo que menos le preocupa es la historia⁹.

Es frecuente que en un mismo mural, lo que es válido también para la pintura sobre caballete, aparezca iconografía Tiahuanaco al lado de la inca, matizada con objetos de indudable filiación Nazca, Pucara o de cualquiera de



---

RETRATO DEL INCA  
GARCILASO DE LA VEGA  
(Salón Garcilaso)

José Sabogal, 1945  
Temple sobre paramento de ladrillo.  
Hotel Cuzco, Cuzco.

---

las tantas culturas andinas no incas y preincas. Un ejemplo es el escudo del Cuzco, que lucía en el muro del Salón de Actos del Concejo Provincial de la ciudad. En estas armas los cóndores estaban representados por aves tomadas de la iconografía preinca de Tiahuanaco porque lucían mejor.

Incluso es común que los pintores inventen motivos incas, se inspiren en culturas no andinas, sean mesoamericanas o las del mundo clásico occidental. Los “incanizan” para solucionar el problema de fidelidad. La intención no guarda relación con el respaldo documentado.

Indigenismo e incanismo no son contrapuestos, es frecuente que se complementen. El mismo pintor puede pasar de una a otra temática con absoluta facilidad y despreocupación. Recurre a las dos para decorar el mismo ambiente o el mismo edificio. Tampoco es raro que las use en el mismo mural. Uno de los problemas que le preocupa, y debe solucionar, es la composición.

Visto desde otra perspectiva, el indigenismo e incanismo son fases de gran dinamismo, que se pueden intercalar, suceder o confluir dentro del mismo proceso de creación artística, puesto que obedecen a un solo sentimiento que, como se aclaró, busca en la realidad presente o del pasado de la sociedad, su inspiración creadora.

## **Los Indios**

Los murales de las primeras décadas de este siglo son más bien indigenistas, a partir de 1950 se vigorizan juntamente con los murales incanistas. Las razones de este proceso son bastante entendibles.

Se puede rastrear una suerte de indigenismo tenue, a fines del siglo XVIII, especialmente en iglesias y capillas rurales. Comienza a insinuarse en los murales que pintó Tadeo Escalante en Huaró, Acomayo, y sus alrededores. No precisamente en las grandes escenas centrales, las de mayores dimensiones, sino en las “miniaturas” que, a modo de zócalos, corren debajo de aquéllas. Las usa para pintar las escenas de la vida rural y campesina, a las que ya hemos hecho referencia anteriormente. El presente siglo es el del muralismo indigenista que en este lapso logra expresión nítida.

José Sabogal al volver al Perú desde Buenos Aires, hizo un alto en el Cuzco, donde aprovechó para realizar algunas pinturas murales. Una de ellas es el paisaje rural de la zona que dejó firmado en 1929, en la casa-hacienda La Perla, al lado de la población de Lucre. Al pie del mural se lee la dedicatoria “Recuerdo a la Familia Oliart...”, dueña entonces de la hacienda.

Los artistas locales siguieron esta corriente, sabiéndose de muchos murales pintados en casas de la ciudad, como el que se hizo en la de los Flores Fernández, en la Plaza de Armas del Cuzco. Sensiblemente fueron destruidos, como parte de la modernización. La pérdida se incrementó cuando antiguas casonas fueron derruidas después del terremoto de 1950, para “dar paso al progreso”. Luis E. Valcárcel en sus *Memorias* recuerda este ingrato momento:

El 21 de mayo de 1950 un violento terremoto asoló el Cuzco, 300 años después que otro sismo de enormes proporciones. En los primeros momentos hubo cierto desconcierto. En esa confusión surgió entre los jóvenes una curiosa reacción que





podría resumirse en la expresión «no queremos más cosas viejas», con lo que se pretendía que la reconstrucción de la ciudad antigua se dejase de lado, dando paso a un Cuzco nuevo, con construcciones modernas. Este planteamiento tuvo ingrata resonancia en Lima, por lo que fue necesario rectificar la opinión de una pequeña minoría¹⁰.

Sabemos de muchos murales de la primera mitad de este siglo, que todavía se conservan en casas de la ciudad y permanecen ocultos a la vista de los extraños, porque son parte de la privacidad de la vida familiar.

El primer hotel, construido por una empresa estatal para el servicio turístico, se inauguró en 1945. En 1958, Teófilo Allaín pintó en uno de sus comedores dos escenas de la procesión cuzqueña del Corpus Christi. Esta celebración hasta entonces era una fiesta esencialmente indígena, en la que participaban las ocho parroquias de la ciudad, que al ser creadas entre los siglos XVI y XVII, fueron denominadas “parroquias de indios”.

Merece subrayarse que en los dos murales aparezcan las imágenes de San Cristóbal y Santiago, que proceden de dos parroquias que tienen jurisdicción sobre *ayllus* indígenas y son precisamente ellos los que cargan las

ESCENAS DE LA PROCESION  
DEL CORPUS CHRISTI DE LA CIUDAD  
DEL CUZCO

Teófilo Allaín, 1958  
Temple sobre paramento de ladrillo.  
Hotel Cuzco, Cuzco.

imágenes y desarrollan el ritual propio de esta celebración. El artista resaltó de esta forma el indigenismo de la procesión. Aparecen vendedoras de chicha y *chiriuchu*, con parroquianos que, junto a un altar, participan de la fiesta¹¹.

Por esta misma época se plasma el mural del mercado de la ciudad de Puno. El Lago Titicaca era el imponente fondo ante el cual se desarrollaba una escena en la que participaban pescadores, agricultores y otros personajes de la región. La gente de Capachica y las islas ofrecía pescado, que intercambiaban con las verduras de los *chiris*, como se conoce a los indígenas del pueblo de Ichu. Cuando el mercado fue demolido en la década de los sesenta, se perdió este hermoso mural, que era uno de los mejor logrados de la ciudad.

Entre 1964 y 1965, Teodoro Núñez Rebaza plasma el mural metálico de la fachada del Teatro Municipal de Puno. El tema se inspira en la propuesta que Puno es la "Capital Folklórica del Perú". Aparecen danzas y grupos musicales indígenas, intérpretes de zampoñas; parejas de *qajelo*, baile de la cordillera y el carnaval de Capachica, entre otras danzas.

### Los Incas

Se conservan más murales incanistas. Su número permite bosquejar su desarrollo cronológico desde inicios del siglo XIX hasta el presente. Nuevamente Tadeo Escalante, este singular personaje, reafirma la corriente con los incas que pintó en Acomayo en el Molino de los Incas, del que hemos tratado anteriormente.

De la segunda mitad del siglo XIX son los murales de la "Casa de los Choquehuanca" en la población de Azángaro, Puno. Esta familia, de gran antigüedad en la región, desciende de antiguos curacas. Uno de sus más esclarecidos miembros fue José Domingo Choquehuanca, famoso por el discurso que ofreció en honor de Simón Bolívar a su paso por el pueblo de



RETRATOS DE EMPERADORES INCAS.  
SERIE DE LOS CATORCE EMPERADORES  
INCAS  
(zaguán)  
1950 - 1960  
Oleo sobre muro de adobe.  
Casa del Presbítero Mariano Atayupanqui,  
San Jerónimo, Cuzco.





---

MANCO CAPAC Y MAMA OCLLO,  
FUNDADORES LEGENDARIOS DEL  
TAWANTINSUYU  
(Salón Garcilaso)

José Sabogal, 1945  
Temple sobre muro de ladrillo.  
Hotel Cuzco, Cuzco.

---

Pucara. El inmueble con las pinturas de incas se halla en muy mal estado de conservación.

El incanismo se intensifica en la pintura mural a partir de los años veinte. Así lo mostraban los incas pintados en el zaguán de la casa Yábar, en la esquina de Qapchi Calli y Maruri en el Cuzco. Su estado es muy precario, al igual que el del semiderruido interior del inmueble. Los soberanos incas destacan de pie delante de construcciones muy pequeñas, de las que algunas parecen pirámides. Siguen la tradición del estilo de los murales de Tadeo Escalante.

En la casa del presbítero Mariano Atayupanqui en la población de San Jerónimo del Cuzco, se conserva una serie completa de los Catorce Incas. Los retratos son de medio cuerpo, pintados junto a la propuesta de escritura del quechua que hizo dicho sacerdote.

Los incas de los dos ejemplos citados parecen inspirados en la iconografía popular, que comienza en los dibujos que aparecieron en la portada de *La Década V* de Antonio de Herrera, que se editó por primera vez en Madrid en 1601. Sin embargo los modelos pudieron ser los dibujos del libro de Sahuaraura publicado en 1850. Los retratos del libro de Herrera pueden haber sido tomados de los “paños pintados” que el virrey Toledo envió en 1571 al Rey de España, como se señaló¹².

José Sabogal es autor de varios murales con motivos incanistas. Los pintó en 1945 en el Hotel El Cuadro del Cuzco, hoy Hotel Cuzco. Una escena representa la fundación del Cuzco; es significativo que se incluya en él un párrafo del Inca Garcilaso de la Vega que dice “Nuestro Inca se llamó Manco Capac y nuestra Coya Mama Ocllo Huaco. Fueron como te he dicho hermanos, hijos del Sol y de la Luna, nuestros padres”.

Otro mural muestra una escena agrícola que representa al maíz, la *Mama Sara* de los incas, su cultivo y la preparación de la chicha, ambos elementos de gran importancia en el Tawantinsuyu. El tercer mural de Sabogal es el retrato del Inca Garcilaso de la Vega, que tiene la firma del autor. Otros dos murales se alejan del incanismo. En uno Francisco Carbajal, el famoso “Demonio de los Andes” que se rebeló contra el rey de España en el siglo XVI, está representado como caballero en su mula cruzando la cordillera de los Andes. Además pintó el escudo de la ciudad del Cuzco, sobre la chimenea de una de las salas.

En el mismo hotel hay otra valiosa muestra de mural incanista: dos paños ejecutados por Teófilo Allain en 1958, en los que ha pintado la fundación del Cuzco, de acuerdo a la versión del mito de los Hermanos Ayar, siguiendo el escrito del Inca Garcilaso de la Vega. El segundo mural es una alegoría del Tawantinsuyu, con énfasis en el desarrollo de la agricultura, la ganadería, las diferentes artes, la textilería y la cerámica. La religión es representada por una divinidad de estilo Tiahuanaco. Las diferencias de género establecen las ocupaciones masculinas y femeninas.

Estos murales se hallan en el mismo ambiente en que Allain pintó la procesión del Corpus Christi que, como ya mencionamos, prueban que el mismo pintor pasa con facilidad del indigenismo al incanismo. Igual variación



---

ESCENAS DE LA VIDA DEL  
TAWANTINSUYU, REFERIDAS A LA  
RELIGION, EL TRABAJO Y EL GENERO  
(comedor)

Teófilo Allain, 1958  
Temple sobre paramento de ladrillos.  
Hotel Cuzco, Cuzco.  
Escena relativa a la agricultura.

---



ESCENAS DE LA VIDA DEL  
TAWANTINSUYU, REFERIDAS A LA  
RELIGION, EL TRABAJO Y EL GENERO  
(comedor)

Teófilo Allain, 1958  
Temple sobre paramento de ladrillos.  
Hotel Cuzco, Cuzco.  
Escena relativa a la metalurgia y textilera.



se encuentra en el mural y el vitral que Juan Bravo pintó en el edificio del Centro Qosqo de Arte Nativo en 1982, con la representación de bailarines indígenas que danzan delante de la hermosa capilla de la comunidad de Raqchi, en Canchis. En el vitral es un rígido inca el que domina la escena.

## *Los Tiempos Modernos*

Frente a una “moda intelectual”, como es el debate sobre el “modernismo” o la “modernización”, queremos señalar que en el caso del Cuzco el cambio de siglo, del XIX al XX, en un primer momento no significa alteración sustancial en su vida, aunque la modernidad no tardaría en llegar.

No era la apatía o la pasividad que los contados estudios sobre esa época señalan como característica de la sociedad cuzqueña de entonces. Más bien existía un espíritu innovador, deseoso de cambios, lo que hoy conocemos como “modernidad”, fenómeno que es además propio de toda sociedad en que la dinámica es lo permanente y no la excepción.

Fueron varios los factores que permitieron que en la región sur andina se iniciara un proceso de modernización que todavía hoy vive. Al decir de

---

ALEGORIAS DE LA INDUSTRIA, EL TRABAJO Y EL COMERCIO (fachada)

Segunda mitad del siglo XX  
 Oleo sobre muro de adobe.  
 Fábrica de Tejidos Urcos, Quispicanchi, Cuzco.  
 Foto de Martín Chambi.

---

Tamayo Herrera, es *sui generis*, porque consiste en el “ingreso de lo moderno, que se inserta en lo andino, y en el cual, este último, lo andino, no se limita a recibir lo moderno que viene de fuera, sino que reprocessa lo moderno, dentro de ciertas categorías que pudiéramos llamar propias...”¹³.

Irónicamente el sur andino, y especialmente el Cuzco, empiezan su modernización a raíz de su decadencia económica, por el dominio mercantil de Arequipa, que establece un nuevo circuito del importante, aunque no único, recurso sur andino de la lana. Significó que los lugareños y un grupo de extranjeros asentados en Arequipa no sólo controlaron el acopio y exportación de lana y fibra, sino que ésta se convirtió en el núcleo desde el cual se abasteció al área cuzqueña de productos extranjeros, de tejidos o vajillas inglesas, y de toda una gama de mercancías. A través de las grandes casas comerciales arequipeñas exportadoras e importadoras, que tuvieron sus sucursales en la ciudad del Cuzco, entraban mercancías francesas como sedas, licores, vestidos, en tanto que de Alemania llegaban muebles, cristalería, instrumentos musicales, accesorios metálicos, etc.

El ferrocarril del sur, cuya construcción se inició en 1868 y llegó al Cuzco en 1908, significó según el historiador arequipeño Carpio, que “ el mundo viejo se vino abajo, y se empezó a edificar un mundo nuevo (en beneficio de Arequipa). Se destruyó la autonomía relativa de la economía local o regional y Arequipa quedó insertada con todo el sur andino, en la expansión mundial del capitalismo, entre 1867 y 1919”¹⁴.

### *El Mural de la Industria*

Sin embargo, hacia fines del siglo XIX, en el momento denominado por Basadre de la República Aristocrática, surge entre los cuzqueños un espíritu empresarial, si bien limitado por algunos fenómenos externos que significaría un proyecto de autonomía económica, lo que permitiría la creación de fábricas textiles, cerveceras y molineras muy prósperas.

Se instalaron cuatro textileras muy importantes en el sur, añadidas a la antigua fábrica “Lucre” creada en 1861. Fueron la de “Maranganí” y la de “Urcos”, fundadas entre 1899 y 1910, ambas en la zona rural cercana al Cuzco, con hidroeléctrica propia, pues la electricidad llega a la ciudad del Cuzco sólo a fines de 1914, gracias a la empresa que construyó la hidroeléctrica de Corimarca, a raíz de lo cual se fundaron otras dos textileras “Huáscar” y “La Estrella”. Los antecedentes de esta industria no estaban muy lejanos ya que, en pleno apogeo de la colonia, el sur andino había sido un gran productor de textiles a través de los obrajes y chorrillos que abundaban en la región.

De este momento tan importante en la historia de la región cuzqueña queda un mural alegórico de la industria, en la fachada del edificio de la fábrica de tejidos de lana fundada por el Dr. Benjamín de la Torre en 1910 en Urcos, aún hoy en funcionamiento.

La fábrica presentaba una bella fachada con pilastras pintadas simulando mármol y enmarcando a tres figuras alegóricas, entre las ventanas del segundo nivel. En el centro la figura del dios Mercurio, que en la mitología romana representa el comercio. A un costado, un obrero sobre pedestal con

rueda dentada y herramientas, simboliza el trabajo. Debajo, un recuadro de tratamiento *art nouveau* como los frisos que acompañan la fachada, lleva la inscripción *Labor Omnia Vincit*. Al otro extremo, una mujer sobre pedestal, con el cuerno de la abundancia, figura la riqueza con una leyenda a sus pies que dice *Res Non Verba*. El mural fue pintado alrededor de 1915.

## Alegoría de la Modernidad

El Cuzco de inicios del presente siglo estuvo rodeado de pequeñas haciendas y propiedades de menor extensión conocidas como “quintas”, en las que sus dueños residían por temporadas. Las casas-hacienda, o “caseríos”, exhibían una arquitectura muy agradable de concepción colonial adaptada al ámbito rural. Extensos patios, arquerías, galerías, grandes salones y jardines, amén de un equipamiento rico, eran parte muy importante de una “quinta” o “caserío”.

La mayor parte de estas casas-hacienda han desaparecido porque la ciudad al crecer “se las ha tragado”. Con total inercia se ha permitido su destrucción parcial cuando no total. Así sucedió con la famosa hacienda jesuítica del siglo XVII Picchu o Aranjuez, Ttio, entre muchas otras de la periferia del Cuzco antiguo.

El caserío de la hacienda Acomocco, al noreste del centro monumental de la ciudad, es uno de los últimos ejemplos de esta arquitectura que todavía se mantiene en pie, aunque no faltan intentos “modernistas y progresistas” para derribarlo.

En este caserío encontramos uno de los mejores ejemplos de pintura mural moderna cuzqueña, el cual corresponde a las primeras décadas del presente siglo. Su mayor importancia está, aun sin tomar en cuenta su calidad estética, en el significado que como documento histórico tiene para los cuzqueños actuales, que a través de él podemos, si queremos, leer el sentimiento y la actitud del Cuzco de entonces. No cabe duda que su valor artístico y estético también merecen un comentario, sin embargo, es la intención y la creatividad popular del anónimo artista de principios de siglo que lo realizara las que deben ser entendidas y juzgadas al apreciarlo.

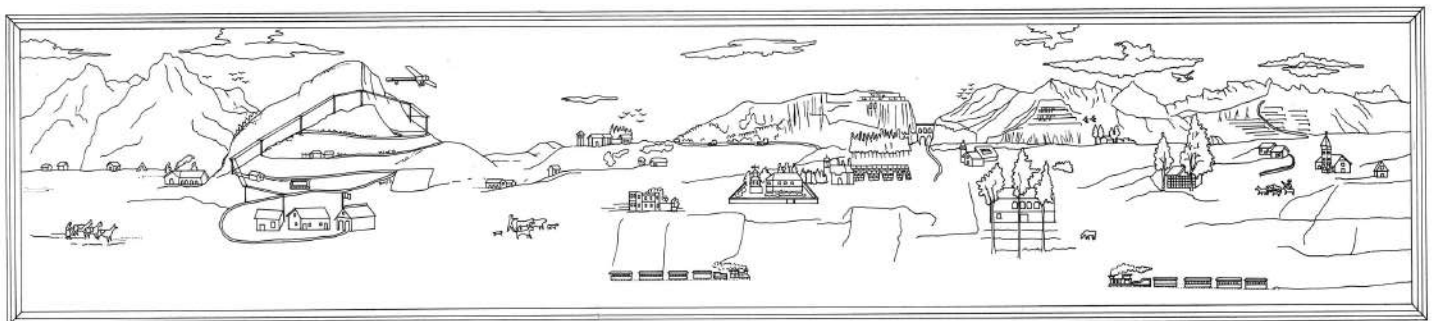
Como documento, el mural de Acomocco muestra el sentimiento local imperante, que mezcla la visión tradicional de la ciudad con lo que, sin lugar a dudas, representa el progreso y la modernidad que comenzaba a vivir la ciudad en ese momento, mostrando esa constante social que explica que la tradición no se opone a la modernidad.

---

### ESQUEMA DEL MURAL “ALEGORIA DE LA MODERNIDAD DE LA CIUDAD DEL CUZCO”

Década de los veinte del siglo XX  
 Oleo sobre muro de adobe.  
 Casa-hacienda de Acomocco, Cuzco.  
 Resaltan los ferrocarriles, automóviles, avión,  
 edificios de la ciudad y el paisaje que  
 rodea al Cuzco.

---





---

“ALEGORIA DE LA MODERNIDAD DE LA  
CIUDAD DEL CUZCO”  
(galería interior)

Década de los veinte del siglo XX  
Oleo sobre muro de adobe.  
Casa-hacienda de Acomocco, Cuzco.

---

Esta pintura se encuentra en una galería interior de la casa hacienda, orientada al poniente, cubre la longitud de la pared y la bautizamos como el mural de “La Modernidad del Cuzco”, porque resaltan claramente los elementos tecnológicos incorporados a la vida de la ciudad y sus alrededores.

Se ven los coloridos vagones de trenes que iban o venían de Arequipa, viejo anhelo de los cuzqueños que se hiciera realidad sólo en setiembre de 1908. También está representada la línea férrea, que aún hoy asciende por el cerro de Picchu para dirigirse a Punta de Rieles, como se llamaba la actual estación de Aguas Calientes o Machu Picchu. Los terminales de estos ferrocarriles muestran la moderna arquitectura de metal con techos de planchas de zinc, llamadas localmente “calaminas”, que tanto contribuyeron a la alteración del perfil de la vieja ciudad. Junto a la línea férrea, en el cerro de Picchu, corren las líneas del telégrafo.

En la parte central del mural destaca el observatorio meteorológico instalado en Chocopata, por los sacerdotes salesianos. Esta congregación llegó al Cuzco en 1906, época en la que desarrollaron un gran interés por las ciencias naturales, instalaron museos, coleccionaron especies vegetales y animales, desarrollaron estudios de campo, inclusive etnográficos. Ello explica sin duda la presencia del observatorio que construyeron y que se muestra en el mural

pintado de amarillo con techo de “calamina” color teja. En la misma propiedad esta congregación edificó, pocos años después, un gran edificio de madera para el colegio que fundaron.

Por la carretera de tierra hacia Sacsayhuaman corren dos automóviles. Los primeros llegaron al Cuzco en la década de los veinte, traídos por las familias Vargas y Flores Fernández. Automóviles similares aparecen en otros murales de la época, como en el de la hacienda La Perla en Lucre, y en un pequeño mural del balcón de una casa en la plaza del pueblo de Urcos, recientemente derruida.

Un avión destaca en el cielo azul sobrevolando el cerro Picchu. Es de imaginar la impresión que causó el primero que llegó al Cuzco en 1921, pilotado por el aviador italiano Rolandi. El mural reproduce un avión de este tipo. No olvidemos que el aviador cuzqueño Alejandro Velasco Astete unió Lima con esta ciudad en 1925, pocos años después de Rolandi.

La parte tradicional del Cuzco está representada por los muros de Sacsayhuaman, los templos de Santa Ana, San Cristóbal, los muros incas de Qolcampata, La Recoleta y su convento. Cerca se ve el acueducto colonial de Sapantiana. Sorprende encontrar al pie del cerro tutelar Pachatusan, la iglesia del Santuario de Huanca. Esta libertad del pintor de incluir el santuario se explica por la importancia ceremonial que tiene, para el cuzqueño y el poblador del sur andino, el culto al Señor de Huanca¹⁵.

La arquitectura rural ligada a la vida urbana, que habíamos mostrado anteriormente, se expresa en la inclusión de las casas-hacienda de Picchu, Acomocco y otras no identificadas aún. Junto al paisaje urbano y semiurbano se muestran escenas de la vida del indígena en el campo, representadas por mujeres arreando llamas, un hombre conduciendo ganado, pastores cuidando ovejas, chacras, casitas con techos de paja e incluso chozas propias de la puna. Un cóndor sobrevolando el cerro Pachatusan, completa esta alegoría de la modernidad.

Es conocido que para los habitantes del sur andino de principios de este siglo el ferrocarril, como símbolo de “progreso”, significó llenar viejas



---

PAISAJE MARITIMO CON FERROCARRIL,  
ZEPELIN Y BARCO

Década de los treinta del siglo XX

Oleo sobre muro de adobe.

Casa de la familia Jara-Eguileta,  
calle Triunfo, Cuzco.

Refleja la mentalidad modernizante cuzqueña. Parte  
de la decoración de una antigua heladería.

---





PINTURA MURAL DECORATIVA  
(comedor)

Primer tercio del siglo XX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa-hacienda La Perla, Lucre, Quispicanchi,  
Cuzco.

La pintura simula empapelado, enchape de mármol y pinturas enmarcadas. Foto Martín Chambi.

aspiraciones de acceso y salida hacia el mar por Arequipa, y de “entrada” hacia el Bajo Urubamba, en La Convención, tierra promisoría en recursos naturales, por medios de comunicación rápidos.

Por eso no es extraño que el tema del ferrocarril en la pintura mural sea frecuente, como lo muestra el existente en la antigua heladería de la calle del Triunfo en la ciudad del Cuzco, donde un ferrocarril en marcha llega a un puerto marítimo, posiblemente Matarani; un zepelín, ilusión de tierras más modernas, sobrevuela el mar.

En las plazas de los pueblos de Andahuaylillas y Urcos, en los balcones de casas, fácilmente visibles, el tren está representado en medallones junto a escenas y paisajes europeos. Incluso este tema está presente en el mural patriótico de la casa del Parque Pino en Puno al que ya nos referimos, con el ferrocarril Arica-La Paz.

### *La Nueva Decoración*

La vida cotidiana del cuzqueño de la élite de fines del siglo pasado y principios del siglo XX se vio influida por ciertos modos de vida europeizantes manifestados, entre otros, en la decoración de sus viviendas.



DETALLE DE PINTURA MURAL  
DECORATIVA  
(comedor)

Primer tercio del siglo XX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa-hacienda La Perla, Lucre,  
Quispicanchi, Cuzco.

Las pinturas murales de los siglos XVI al XVIII que decoraban numerosas mansiones coloniales de la ciudad y regias casas-hacienda de la zona rural sur andina, comenzaron a ser sustituidas por el “empapelado” o nuevos murales de marcada influencia europea. En cierta forma fue resultado del afrancesamiento que había adoptado la gente adinerada a fines del siglo XIX, o como parte de la misma modernidad que se iba reflejando con la llegada de la energía eléctrica, el tren, el automóvil o el telégrafo.

Sobresalen en este momento los murales de la casa Picoaga, que fuera propiedad de la familia Oliart-Garmendia, ricos hacendados e industriales textiles de la época. En ésta pintaron motivos arquitectónicos enmarcando puertas y ventanas. En el comedor de esta antigua residencia colonial, que fuera construida a fines del siglo XVII, se pintaron bodegones así como frisos con reminiscencias de grutescos y decoración *art nouveau*.

En la casa-hacienda La Perla en el poblado de Lucre, propiedad de la misma familia, se hizo igual. La decoración completa de un salón está pintada en los muros. Los zócalos imitan revestimientos de mármol, los frisos e incluso los “cuadros” que adornan las paredes son murales, tanto así que hasta los clavos que “sostienen los cuadros” son simulados. Como es de suponer en un ambiente así, las escenas pintadas en dichos “cuadros” son europeas, tal vez mediterráneas por su gran similitud con óleos italianos de fines del siglo XIX. En la misma propiedad, en otra habitación lucen aún bellos frisos de estilo *art nouveau*.

A esta misma época corresponde la decoración del comedor de una casa de la Calle Nueva Alta en Cuzco, construida en la primera mitad del siglo XVIII, que perteneciera a la matrona cuzqueña doña Ricarda Luna Guerra. Las paredes de este ambiente están decoradas con empapelados ingleses pintados a mano, traídos de Europa por la dueña. Las escenas muestran paisajes y personajes chinos de intenso colorido y magnificencia oriental que hace suponer que este comedor, en su momento, fue espectacular.

Es de notar que para darle un toque final a la decoración, artistas locales copiaron algunos elementos que se muestran en el mural y los moldearon en yeso policromado con aplicaciones doradas, para ornamentar el cielo raso, logrando un único y bello ejemplo de este tipo de decoración en la arquitectura civil urbana del Cuzco.

Puntualizamos que estos ejemplos no son casos aislados en la pintura mural, sino representativos de otro momento de la modernidad, reflejado en la decoración de viviendas urbanas y rurales del sur andino.

Así puede apreciarse en casas de arquitectura de primer orden, como la casa Pancorbo en la Plaza de Armas del Cuzco, en el muro de cuyas escaleras se ven todavía paisajes europeos, o los medallones del balcón de la casa vecina a ésta, también del mismo tema y que fuera derruida a raíz del terremoto de 1950, o de casas mucho más modestas, como la de la calle Jerusalem en el barrio de Santiago, en el Cuzco, que muestra las cuatro estaciones europeas, aunque sólo se conservan el invierno y el otoño. El balcón de la casa de Carmen Vallenás, en la plaza de Andahuaylillas, también exhibe las cuatro estaciones pintadas en medallones, hoy muy deteriorados, como se anotó.

Existe igualmente referencia respecto de pequeños murales en una casa del poblado de Calca en el Valle Sagrado de los Incas, que muestra paisajes europeos similares a los de Andahuaylillas. En 1908 Fabián Palomino “reprodujo de una revista suiza, la isla en un lago que representaba la tumba del guerrillero y patriota suizo Guillermo Tell”¹⁶.

Las fuentes de inspiración de estos murales fueron los almanaques, postales y fotografías que, junto a mercaderías europeas, llegaban a los establecimientos comerciales de la ciudad.

Un caso elocuente de esta influencia extranjera, que tenía connotación de modernidad, son los murales que aún existen en un local comercial de la calle del Triunfo, que representa una escena ártica, con tres osos polares. Estas pinturas se hicieron a principios de siglo, pues el historiador Luis E. Valcárcel refiere en sus *Memorias* que por los años 20 en la ciudad del Cuzco abundaban las heladerías, pero que la más conocida era la de la señora Aranibar, que quedaba en la calle del Triunfo. Los herederos de esta señora, dueños actuales

---

FRAGMENTO DE MURAL CON ESCENAS  
DE PAISAJES CHINOS  
(comedor)

Tercera década del siglo XX  
Papel sobre muro.

Casa de la familia Saldívar, Cuzco.

El empapelado, traído de Europa, reemplaza las pinturas murales, cumpliendo las mismas funciones.

---





de la casa, confirmaron que allí funcionó la heladería hasta los años 40. Elocuente el lenguaje de este mural compatible con el uso del local¹⁷.

En este mismo ambiente están pintadas las pirámides de Egipto y la Esfinge con el paisaje del desierto y camellos. Imaginamos que el pintor, por contraposición a la escena de los osos polares que simbolizan el frío, pintó una escena del desierto que sin duda es símbolo de calor.

No dejaremos de mencionar los pequeños murales que existen en la casa hacienda de Acomocco, además del gran mural sobre la modernidad en la ciudad del Cuzco, ya tratado con profusión.

Estas pinturas que también se encuentran en la galería de dicha casa hacienda, además de mostrar escenas de flores, las más interesantes son las que representan paisajes diversos. Curiosamente, en un recuadro pequeño, están pintadas la ciudad de Arequipa, con su catedral y el volcán Misti, un hito importante en la imagen de aquella ciudad. Luego un paisaje, netamente selvático, con cabaña de madera y techo de paja.

Las escenas netamente peruanas contrastan con las pintadas en otro muro lateral de la misma galería donde los dos paisajes pintados son europeos. Uno, es un paisaje otoñal con un lago y el otro también con un lago, muestra una arquitectura de varios pisos, torres altas, a modo de castillo europeo, coronada por una bandera que parece la blanquirroja peruana. Las pinturas, como en el caso del mural de la modernidad, son de las primeras décadas del siglo XX.

Al observar estos murales estamos ante el caso de un artista que, influenciado por la cultura europea, quiere darle un toque propio a su creación pintando paisajes peruanos. Parece que esta manera de pensar fue corriente entre muchos cuzqueños de principios de siglo.

---

**EL INVIERNO Y EL OTOÑO**  
(galería interior)

Primer tercio del siglo XX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Casa en el barrio de Santiago, Cuzco.  
Restos de los murales que mostraban las cuatro  
estaciones del hemisferio norte. Derruido en 1993  
para edificar el local para el colegio Thupa Amaru,  
obra del Ministerio de Educación.

---

Finalmente nos referiremos a un ejemplo de retrato poco frecuente en el muralismo sur andino. El retrato, a modo de medallón, está pintado en el muro testero del local de la Sociedad de Artesanos de la ciudad del Cuzco, antigua capilla jesuítica. El personaje retratado fue un benefactor de la institución de fines del siglo XIX. El medallón está rodeado por dos ángeles alegóricos, de corte neoclásico.

## *El Culto Religioso*

Las devociones religiosas dan lugar a manifestaciones de carácter público y social, que se conocen como la “fiesta”. Es un complejo ceremonial que abarca desde cultos familiares hasta regionales de grandes dimensiones, que comprometen a miles de participantes. Numerosas pinturas murales motivan estas “fiestas”, volviéndose en objetos de culto de larga data, porque la antigüedad de algunas excede las dos centurias. Esta tradición religiosa es también urbana y rural.

## *Las Cruces*

La noche del dos de mayo se “velan” las cruces. Se las adorna con flores, luces y velas, invitándose a familiares y amigos que amanecen en medio de bailes e ingestión de bebidas. La celebración de la Cruz está difundida en todo los Andes. En Puno y el Cuzco alcanza relieves excepcionales, puesto que dura desde los primeros días de mayo hasta el domingo de Pentecostés. Como éste es movable, el lapso de festejos a la Cruz puede pasar del mes.

La hacienda Choquepujyo en el Cuzco posee una cruz pintada con una leyenda y la fecha de 1793. Otras cruces murales se festejan en casas de las calles Pumaçurco, Chaparro, Nueva Alta, Plazoleta de San Blas y Pera, para sólo citar unas pocas.

En el poblado de Lamay existen dos capillas con imágenes de Cristo, una, del Calvario, la otra del Justo Juez, también llamado Cristo de la Vara.

---

### PAISAJE POLAR

Década del treinta del siglo XX

Oleo sobre pared de adobe.

Casa de la familia Jara-Eguileta, Cuzco.

Parte de la decoración de una antigua heladería.

---



Ambos murales son devociones de la población y de fieles que llegan de otras localidades del valle del Vilcanota. En la cercana población de Pisac otro Justo Juez está pintado en el retablo de una pequeña capilla.

Murales de los siglos XVII al XIX de imágenes de las vírgenes Inmaculada, del Carmen y de Belén, se hallan pintados en casas del Cuzco, especialmente en los zaguanes, los descansos de las escalinatas u otros espacios interiores. Las familias dueñas de casa o los vecinos de las mismas las celebran en las fechas que señala el calendario católico, organizándose por turnos para el festejo, de acuerdo al sistema de “cargo” tan difundido en el sur andino. Son de especial calidad pictórica la Virgen del Carmen, de la casa de la familia Pareja, en la calle Arequipa o Qapchi Calli y la Inmaculada en la calle Tecsecocha, en la casa que perteneció al Mariscal Agustín Gamarra.

### *Devociones y Peregrinaciones*

Es bastante revelador que las devociones que convocan cultos multitudinarios sean pinturas murales, ya no sólo locales sino regionales. Están inspirados por Cristos pintados en rocas que han pasado a formar parte de la arquitectura de los templos que se han construido a su alrededor.

La leyenda del “Señor de Huanca” cuenta que un médico curó a un enfermo en Cochabamba. El galeno dijo que vivía en Huanca en el Cuzco, por lo que el agradecido paciente fue a buscarlo, hasta que en Huanca, frente a la población de San Salvador en el valle del Vilcanota, vio en una roca la pintura de Cristo azotado por los sayones; su rostro era el del médico que le había curado. Esta visión, que ocurrió mediado el siglo XVIII, señala el inicio del culto multitudinario de gente urbana al Señor de Huanca. Según otra leyenda, Diego Quispe en mayo de 1675 vio esta imagen, dando inicio al culto local de los indígenas del lugar, “fue entonces cuando el Comendador del Cuzco, confió a uno de los mejores pintores de la escuela de pintura cuzqueña-flamenca, la pintura que hoy día admiramos en la roca de Huanca”, (versión oficial de la Orden de los Mercedarios).

La fecha central de esta festividad es el 14 de setiembre, que en el santoral católico corresponde a La Exaltación de la Santa Cruz. Los festejos duran quince días. Llegan peregrinos de todo el sur andino, especialmente de Arequipa, Apurímac, Puno, Bolivia y el norte de Chile. Al pie del santuario se desarrolla una gran feria regional a la que concurren productores de la puna, el valle y la amazonía; participan también los costeños. La vieja *waka* de Huanca, sigue invocando al culto.

“El Señor de la Rinconada”, “El Señor de Rit’ik’uchu”, “El Señor de Mawayani”, el “Señor de Tayankani” y el “Señor de Qoyllurit’i”, son todos los nombres con que se designa al “*Taytacha Qoyllurit’i*”, la otra gran devoción regional. Es un Cristo pintado en una roca. La pintura estaba perdiendo nitidez, por lo que fue retocada por el artista Fabián Palomino en 1935, luego de que el pintor tuviera una visión del *Taytacha*. Alrededor de la roca se construyó una modesta capilla de techo de paja, que se ha transformado en un gran templo de cemento de más de cien metros de longitud, con techo de planchas de zinc.

El culto comenzó el 23 de junio de 1783, de acuerdo a la leyenda de su origen. La narración se desarrolla en una de las cumbres nevadas del

CRUZ  
(ambiente interior)

1793  
Temple seco sobre paramento de adobe.  
Casa-hacienda Choquepujyu, Quispicanchi, Cuzco.  
La cruz es motivo de culto popular. La fecha está  
consignada en la parte superior.





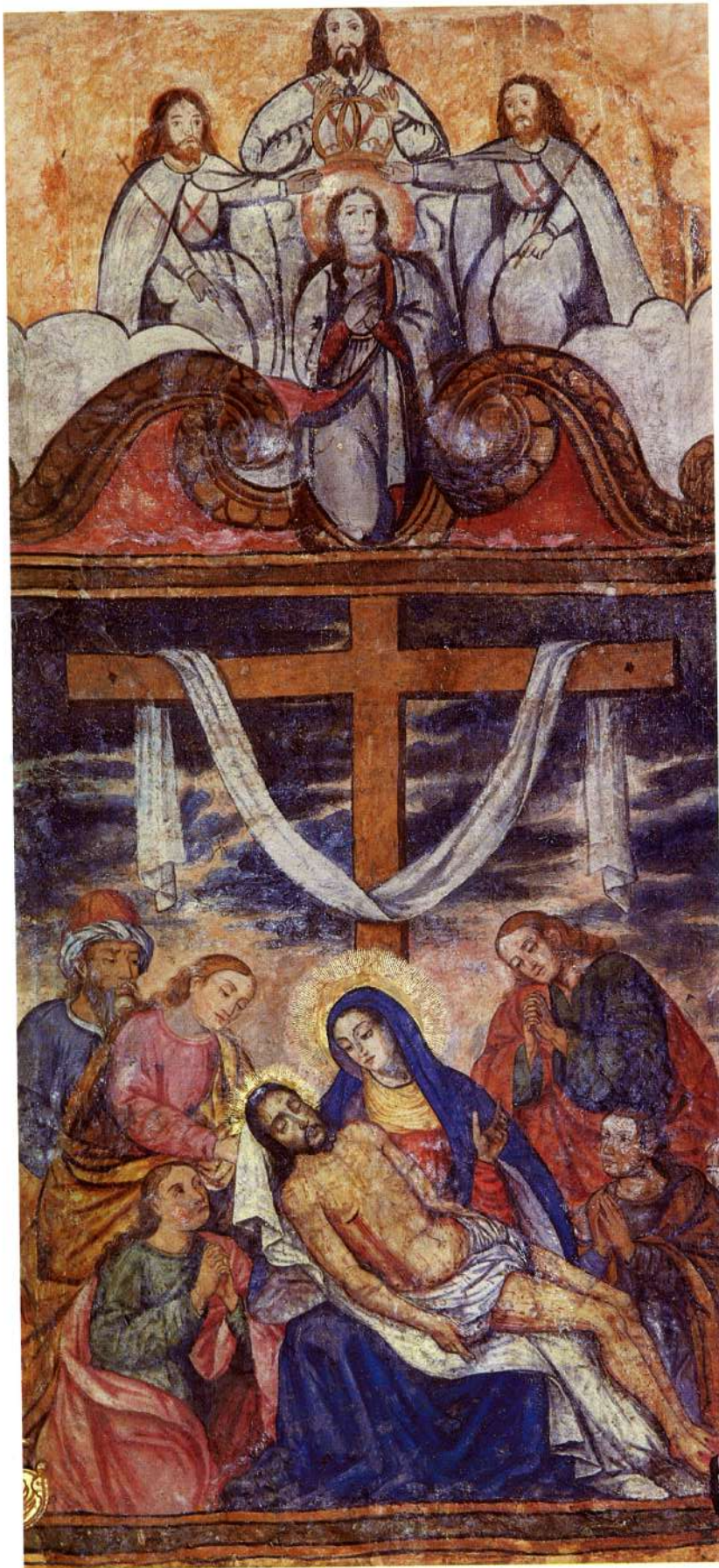
“TAYTACHA TEMBLORES”, DEVOCION  
POPULAR CUZQUEÑA  
(zaguán)

Hilario Mendívil, hacia 1970  
Oleo sobre paramento de adobe.  
Casa de la familia Mendívil, San Blas, Cuzco.

Ausangate, al sureste del Cuzco, en la jurisdicción de Ocongate. Los diferentes episodios de la leyenda muestran su relación con los pastores de alpacas de la puna, la persecución del “Niño blanco resplandeciente” por las autoridades y vecinos de Ocongate. Este Niño se transforma en el Cristo pintado en la roca.

La celebración no tiene día central, abarca un lapso que dura más de quince días. El clímax comienza las vísperas del domingo de La Santísima Trinidad, cuando se intensifica el arribo de miles de peregrinos que ascenderán y bajarán del santuario día y noche. Cada día se desarrollan diversas actividades, como el ascenso al nevado, el *tinkuy* o encuentro de los *Pauluchas* o Pablitos, bailarines que rememoran llamas, la compra venta de ganado -hoy día cualquier tipo de mercaderías- procesiones y concurrencia de bailarines. El martes en la tarde sale una procesión, que luego de caminar toda la noche espera la salida del Sol en Yanakancha. El astro es adorado, le dirigen rezos, llamándolo *Taytanchis Inka*, “el Inka nuestro Padre”. La celebración concluye el jueves del Corpus Christi en la plaza de la población de Ocongate.

La Virgen de la Candelaria, pintada en el muro del retablo de la capilla de Canincunca, es festejada el 2 de febrero, participan campesinos de la región,





---

DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ CON LA TRINIDAD

Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Capilla de Patacalles, Pisac, Calca, Cuzco.

Imagen repintada con óleo en el presente siglo y restaurada en 1992.

---

VIRGEN DEL CARMEN

(caja de escalera)

Siglo XVIII

Temple seco sobre muro de adobe.

Casa de la familia Pareja, Capchi Calli, Cuzco.

Retocada en el presente siglo.

---

que al mismo tiempo concurren a la feria que se celebra con este motivo. El culto a la Virgen Candelaria es muy difundido en el sur andino y precisamente es la principal celebración de la ciudad de Puno. El Santuario de Copacabana a orillas del Lago Titicaca, en Bolivia, está bajo la advocación de una Candelaria. De la parroquia de San Pedro en el Cuzco "sale" una Virgen Candelaria o Purificada para participar en la procesión del Corpus Christi cuzqueño.

Vale la pena recordar que el culto de mayor devoción de la ciudad de Lima es a un Cristo representado en un muro; el Señor de los Milagros o Cristo de Pachacamilla, que fue pintado por un negro angola en la pared de un templo que fue derruido por el terremoto de 1655. Sólo se conservó la pared con la pintura, dando origen al culto. María Rotsworowski señala la relación que existe entre este culto y el dios andino Pachacamac¹⁸. Recordemos que el culto cuzqueño al "Señor de los Temblores", el *Taytacha* Temblores, comienza en 1650 cuando un devastador terremoto destruyó la ciudad.

---

NOTAS

1. Macera, (1979) págs. XVII y siguientes.
2. Macera, **op. cit.** pág. XLV.
3. Citado por Tamayo, (1992) pág. 753.
4. La importancia que tiene explica la frondosa bibliografía que se ha ocupado del tema, entre la que citamos sólo a modo referencial, a Aquézolo, 1976; Degregori **et al**, s/f, Kapsoli 1980, Kristal, 1991; Tamayo 1980, 1982, 1992; Tord, 1978; Valencia **et al**, 1978.
5. Sánchez, (1966) Vol. III, pág. 948.
6. Ver las ilustraciones del libro de Avendaño, (1987).
7. Tamayo, (1992) págs. 361 y sgts. Este historiador precisa que fue Manuel Jesús Aparicio Vega, otro historiador cuzqueño, el que en 1973 usó el término incanismo para referirse a este comportamiento. Es cierto, lo que no debe hacer perder de vista que Luis E. Valcárcel también lo utilizó, aunque no de manera sistemática, ni como concepto metodológico de investigación. El conocido historiador Horacio Villanueva escribió un iluminador trabajo sobre este tema en 1958, que se complementa admirablemente con el del etnohistoriador John H. Rowe publicado en 1954 (Cf. Flores Ochoa, 1990: 15 - 72).
8. Flores Ochoa, (1990), pág. 12.
9. Kuon, (1989) págs. 118 - 124.
10. Valcárcel, (1981) pág. 378.
11. *Chirihuchu*, comida cuzqueña típica que se sirve en la fiesta de Corpus Christi.
12. Cf. Porras Barrenechea, (1986) y Santisteban Ochoa, (1946).
13. Tamayo Herrera, (1992) pág. 346.
14. Citado por Tamayo Herrera, **op. cit.**
15. Flores, Kuon, Samanez, (1992) págs. 190 - 191.
16. Estrada, (1992) págs. 300 - 301.
17. Valcárcel, (1981) pág. 32.
18. Rostworowski de Diez Canseco, (1993).

---

"SEÑOR DE HUANCA", DEVOCION REGIONAL DEL SUR ANDINO (retablo)

Segunda mitad del siglo XVII

Temple seco sobre roca.

Santuario del Señor de Huanca, San Salvador,

Calca, Cuzco.

---



---

# *Pintura Mural Contemporánea*

## *Pintura Mural del Siglo XX*

**L**os pintores contemporáneos siguen haciendo murales de variados resultados por la calidad y significado que logran. Esta continuidad muestra que el muralismo es una constante en el sur andino y en otras regiones del país. La falta de mayores ejemplos de pintura mural a fines del siglo XIX y las primeras décadas del actual, es solamente producto de modificaciones que, siguiendo modas del momento, ocasiona la pérdida definitiva de obras integradas a los inmuebles poseedores de un real valor artístico. Basta citar la destrucción del mural del Albergue de Turistas de Machupicchu, para ampliar un ambiente y prestar “mejores servicios” a los visitantes. Hace varios lustros un administrador del Hotel “El Cuadro” pretendió borrar el mural del Inca Garcilaso de la Vega, pintado por José Sabogal. El intento no prosperó por la reacción local. Ya nos hemos referido a la destrucción del mural del Mercado Central de Puno, hace apenas treinta años. El mural “La Modernidad del Cuzco” en la casa-hacienda Acomocco, en permanente amenaza de destrucción, ilustra muy bien el peligro que ronda a los murales¹. El terremoto de 1950 en el Cuzco y la caótica transformación urbana de Puno, han contribuido a la pérdida de murales en estas dos ciudades del sur andino.

En los murales contemporáneos (considerando como tales a los pintados a partir de la década de los cincuenta), la temática incanista e indigenista se ha intensificado, con modificaciones que resaltan las tradiciones culturales y el paisaje local. Esto explica la casi infaltable presencia de alguna

chullpa o del Lago Titicaca en las pinturas puneñas, así como la de las danzas indígenas de la región, para hacer honor al título de “Capital Folklórica del Perú”.

El muralismo se ha hecho más frecuente a partir de la década de los ochenta. Las motivaciones, como veremos más adelante, son diversas, lo importante es subrayar que el trasfondo cultural ideológico sigue cauces muy antiguos, incentivado por estímulos cambiantes y dinámicos, que surgen de las condiciones locales y regionales, pero también de acicates externos. Un caso a mencionar es el del mural realizado en la Biblioteca de la Universidad San Antonio de Abad del Cuzco con motivo de la conmemoración de los trescientos años de fundación de esta casa de estudios.

### *Vigencia de la Pintura Mural*

Consideramos actuales los murales pintados a partir de la década de los cincuenta. Los de la última década escapan a nuestro propósito, porque son tema de discusión, cuando no de reparo, por sus pretendidas cualidades estéticas e históricas, especialmente los pintados por encargo de instituciones públicas, en los que se ha puesto más énfasis en supuestos “mensajes ideológicos” del momento que en la creación de obras de arte que surjan de un sentimiento de comunicación colectiva y tengan perdurabilidad. Social y culturalmente es más interesante el muralismo que llamamos “popular”.

### *El Muralismo Popular*

Es el que se pinta en hoteles, pensiones, restaurantes, bares, “quintas”², *aqhawasis* o “picanterías”³ y demás establecimientos similares, a los que concurre público local de las diferentes capas sociales y visitantes nacionales y extranjeros.

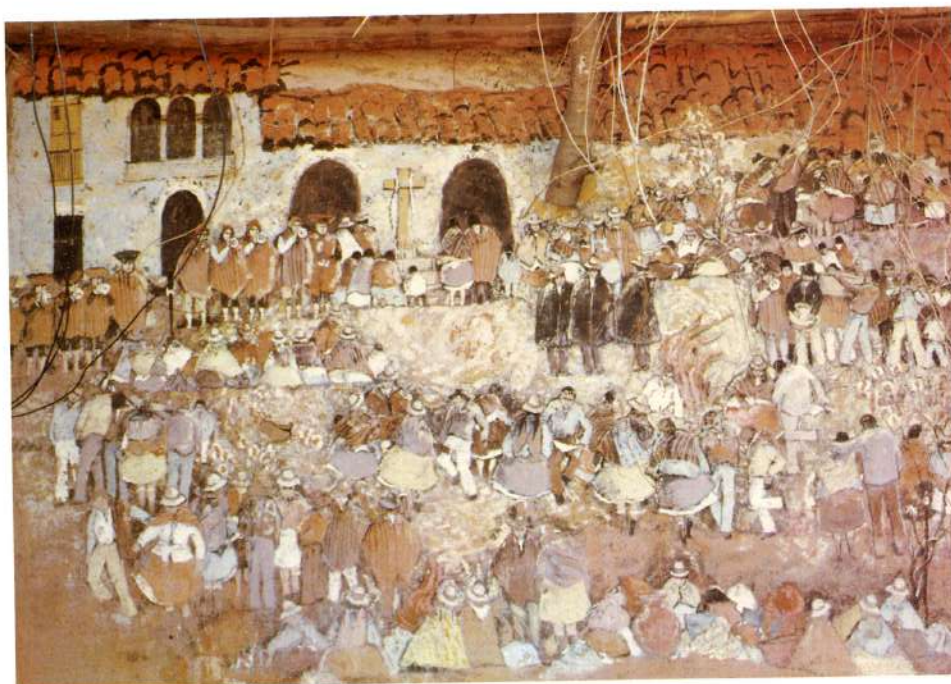
No estamos usando el término popular con otros significados, como el que le da por ejemplo el folklore, con el sentido sociológico y político que lo

---

Pág. 308. DETALLE DE CELEBRACION PATRONAL (galería interior)

1970 - 1980  
Temple seco sobre muro de adobe, con tierras de colores.  
Quinta El Urpo, San Sebastián, Cuzco.

---



---

CELEBRACION PATRONAL EN EL PUEBLO DE SAN SEBASTIAN (galería interior)

1970 - 1980  
Temple seco sobre muro de adobe, con tierras de colores.  
Quinta El Urpo, San Sebastián, Cuzco.

---

limita a lo que es propio de las clases que cuentan con menores recursos económicos. Por popular entendemos restrictivamente los lugares que se acondicionan para atender clientes, no importa qué tipo de cliente. Puede ser un restaurante de cuatro tenedores, una “quinta” en San Sebastián en los suburbios del Cuzco, la picantería en una casona tugurizada del centro histórico o la “chichería” en un pueblo joven. En todos ellos es frecuente la preferencia por el decorado con murales.

Este muralismo se incrementa con el crecimiento del turismo internacional. Los temas se mueven pendularmente entre incanismo e indigenismo, combinándolos libremente, porque, como ya referimos, el anacronismo no es problema que preocupe a los artistas. La relación del muralismo popular con el turismo ha merecido poca atención, pasando desapercibida en los contados estudios del turismo o del arte. La actual profusión de murales se relaciona con el incremento de establecimientos de servicios creados por el crecimiento de la demanda turística. La explicación cultural se relaciona con la función de los establecimientos.

Al estar destinados al turista, visitante temporal en la ciudad, los empresarios tienen en mente que junto a los servicios deben ofrecer muestras representativas de la cultura local. Los murales sirven primero para la identificación étnica, transmitiendo mensajes que se puedan leer con facilidad. Pretenden decir al visitante y al local “esta es nuestra cultura”; “nosotros somos así”; “nuestros antepasados fueron grandes”; “los incas fueron una gran civilización”.

Las pinturas, en segundo lugar, son parte de la “marca industrial” con que se oferta el atractivo cultural que incentiva el viaje del turista, que éste desea encontrar una vez que se halla en “el sitio”. Son parte de los “escenarios” que construye la población anfitriona para recibir a los visitantes. Con ellos se busca que el turista sienta que “está en el lugar correcto”⁴.

Este fenómeno es común en lugares que reciben turismo masivo. Pero resulta notorio que no siempre el incremento de la producción artística va unido a la calidad o a la conservación de los patrones artísticos tradicionales. Con frecuencia, las obras de arte se ajustan o adecúan a los gustos de los visitantes, que por lo general no son los mejores⁵. Es la demanda en su peor forma, la que ha dado origen al “arte de aeropuerto”. Parte de este muralismo es el del Hotel Royal Inka, hecho de trozos de mayólica por el escultor limeño Víctor Delfín. Sus dimensiones son considerables, se asegura que es el mayor del país en un ambiente cerrado. El tema narra la historia del Cuzco, con elementos de reminiscencia incanista e indigenista, con el agregado de personajes contemporáneos vinculados con la empresa propietaria del hotel. Similares pinturas se encuentran en varios hoteles de Juliaca y Puno, incluso en pequeños hostales, como el llamado “El Descanso del Inka”, en Copacabana, cerca a la frontera peruano-boliviana.

El conjunto de murales de la que fue la quinta el Urpo, en la población de San Sebastián, es un caso especial. Los autores fueron destacados artistas del Cuzco. Las pinturas tienen señalado valor estético, con temas que giran alrededor del indigenismo. Se han representado procesiones religiosas, danzantes, y otras escenas y personajes de la vida e historia locales. Fueron pintados con tierras de colores, en búsqueda de mayor autenticidad. Desafortunadamente, los



murales han sido descuidados, hallándose en pleno proceso de destrucción, habiendo incluso desaparecido algunos de ellos. Aun así, los que subsisten son un interesante ejemplo del muralismo popular contemporáneo.

En el mismo San Sebastián hay otros establecimientos con murales de menor calidad artística que son muestras elocuentes del incanismo en versión muy popular. En ellos figuran incas transportados en sus literas, a modo de un Inti Raymi o “Fiesta del Sol”. En otra quinta se ha pintado la batalla de Las Salinas, uno de los encuentros de las guerras civiles entre españoles. Con total libertad el artista hace participar incas en actitudes burlonas. Dentro de esta misma tendencia ubicamos el retrato del inca Pachacuti en la “picantería” del mismo nombre, en el distrito cuzqueño de Huánchac.

Murales de esta tendencia se encuentran en lugares que por el momento sería largo enumerar; especialmente los de menos pretensiones, como los de un bar de la Calle del Medio del Cuzco. En uno de sus muros danzan bailarines indígenas al lado de rígidas figuras de incas, las cuales son así por el intento de transmitir majestuosidad. Muy singulares por su ingenuidad son los incas de la “chichería” “El Rincón” en Pantaccalli.

Los murales que ornamentan la quinta La Recoleta, hechos al carboncillo sobre paredes blancas, escapan un tanto a esta corriente. En uno de ellos aparece garboso un personaje europeo, vestido a la usanza del siglo XVII, acompañado por un gran mastín. El segundo es el retrato de Ludwig van Beethoven con la leyenda: “El elogio al genio de Beethoven”. El último muestra tres rostros andinos tocando instrumentos musicales regionales, como la larga corneta que remata en un cuerno de vacuno.

---

#### FIESTA POPULAR CON MUSICOS

Oleo sobre muro de adobe.

Restaurante El Truco, Cuzco.

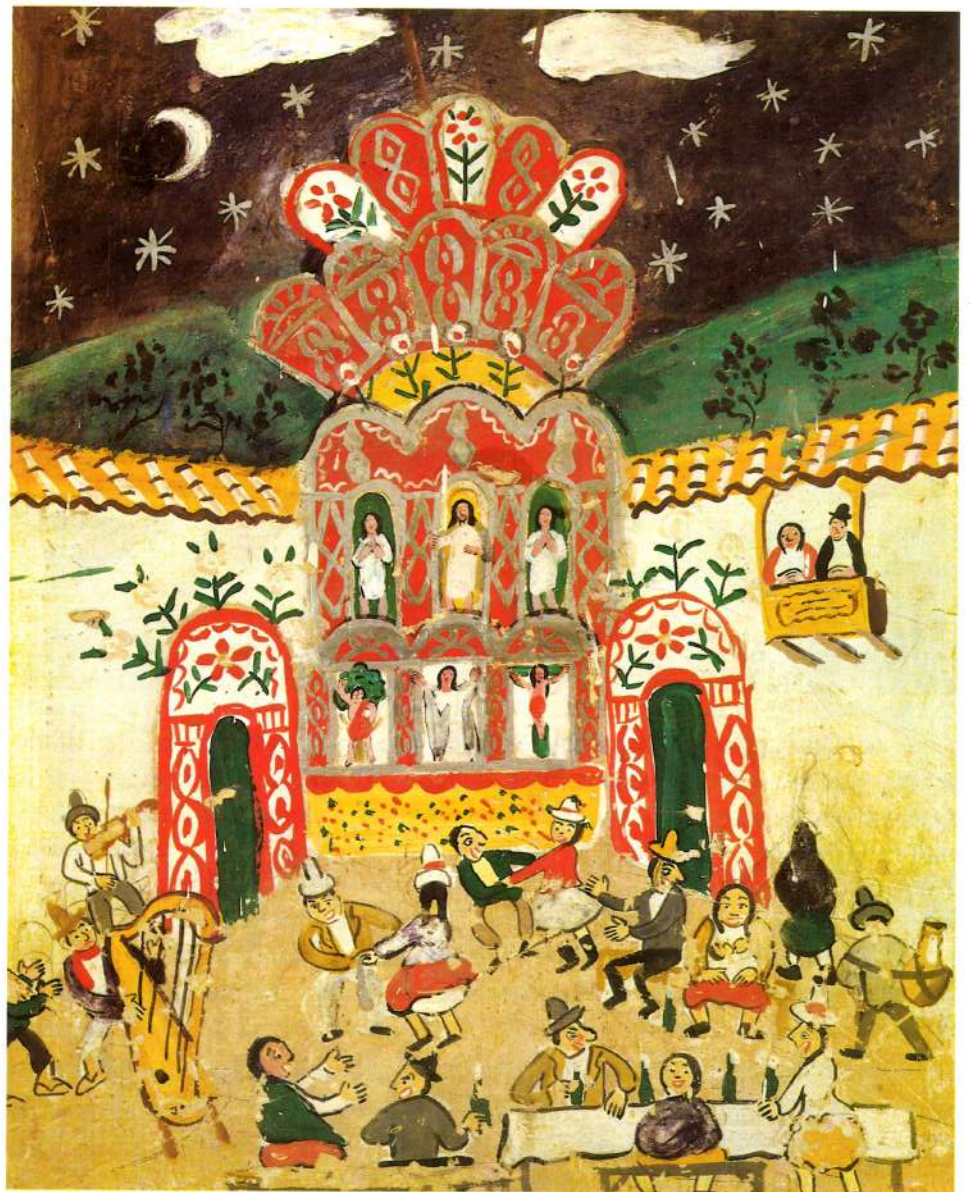
Caso de arcaísmo, por ser un motivo copiado de un lienzo de fines del siglo XVIII.

---

En varios restaurantes de la ciudad de Puno se ha seguido esta misma tendencia. En un restaurante del Jirón Lima, en la casa de la familia Romero, un joven artista local pintó varios murales en 1985, entre los que sobresalen las danzas indígenas, los paisajes lacustres y la arquitectura prehispánica regional.

En otros casos, dentro de igual intención, motivada por el propósito de crear escenarios adecuados para los visitantes, se ha recurrido al arcaísmo⁷. Un ambiente logrado con criterio y buen gusto es el restaurante "El Truco", llamado así porque ocupa una antigua mansión cuzqueña en la que en el siglo XVIII funcionaba una casa de juego del mismo nombre. Los murales decorativos copian lienzos coloniales de fines del siglo XVIII que se exhiben en el Museo Histórico Regional del Cuzco.

Resalta la intención de crear un ambiente especial para el turismo. Se ha tomado en cuenta la tradición de la casa, con temática diferente a la incanista e indigenista, aunque claramente relacionada con la historia de la ciudad, aquélla a la que se llama, con toda propiedad, historia local.



ALTAR "ARMADO" PARA LA PROCESION  
DEL CORPUS CHRISTI  
(zaguán)

Los Mendivil, 1970 - 1980  
Oleo sobre muro de adobe.  
Casa de la familia Mendivil, San Blas, Cuzco.



#### ESCENA DE FIESTA POPULAR

Fines del siglo XVIII

Oleo sobre tela.

Museo Histórico Regional del Instituto Nacional de Cultura, Cuzco.

Otra motivación es la que muestran los murales de la casa de Hilario y Georgina Mendivil, en el barrio cuzqueño de San Blas. Están en los patios, zaguanes y corredores. Las pinturas, de muy buena calidad, son obra de artistas renombrados de la ciudad, que las ejecutaron en homenaje al desaparecido Hilario, quien gozaba de afecto y admiración en el ambiente artístico e intelectual del Cuzco. Parte de la motivación es, nuevamente, crear “escenarios típicos” para a los visitantes. No olvidemos que los Mendivil son artistas que producen imaginaria de excelente calidad, muchos de cuyos compradores son turistas.

La temática es tomada del medio social y cultural local, poniendo énfasis en escenas como el *kuntur rachi*, la corrida de toros con cóndor, picanterías con parroquianos que juegan “sapo”, el Corpus Christi de San Blas. Los hijos y nietos de Hilario conservan las pinturas y las han incrementado,



pintando otras inspiradas en las que este artista ejecutaba en tela. El resultado es un hermoso conjunto de murales populares contemporáneos.

El mural en la casa de otro imaginero del barrio de San Blas ratifica el espíritu de homenaje y la intención de crear ambientes propicios para el arte y el comercio turístico. En el zaguán de la casa de Antonio Olave, el pintor Gibaja ha retratado a Antonio y a su esposa creando “santos”, como se llama localmente a las esculturas de los imagineros.

En los últimos veinte años ha aumentado el número de murales en los edificios de gobierno nacional o local. En el Hospital Regional figura “La Historia de la Medicina”, obra con dominante énfasis incanista. Con similar motivación Juan Bravo pintó los murales de la Universidad Nacional del Altiplano, que reproducen dibujos de Guaman Poma de Ayala e iconografía Tiahuanaco.

El Coliseo “Casa de la Juventud” del Cuzco, construido en la década de los setenta, tiene seis murales en la fachada. En uno se exalta la perfección física, en otros tres los temas se relacionan con el atletismo y el deporte. El quinto reproduce bailarines indígenas danzando delante de una capilla pueblerina. Es muy parecido a otros murales, como el del Centro Qosqo de Arte Nativo. El sexto mural, que es incanista, se muestra original al combinar un mito prehispánico sobre el origen del maíz con escenas agrícolas y la ciudadela de Machupicchu de fondo.

Los murales de la Plaza Bolognesi de la ciudad de Juliaca resaltan la idiosincrasia local. Uno de ellos muestra las llamas, la “bandera del Tahuantinsuyo”, “cholas” que hilan y tejen, en una alegoría de la identidad que los habitantes de esta ciudad están definiendo para sí mismos al preciarse de ser “calceteros”. Este término, que tuvo inicialmente sentido peyorativo, ridiculizaba la actividad artesanal femenina de tejer prendas de lana de oveja y fibras de alpaca, que las productoras vendían mientras seguían tejiendo. Los juliaqueños han revertido el valor del término y lo usan con orgullo, para referirse a ellos mismos como muestra de su laboriosidad. Componen poesías, huayños y cuentos que han convertido a la “calceta” en el símbolo de la ciudad. El otro mural, con músicos y bailarines, tiene también un sentido étnico local. En él se representa dos grupos de danzas de la ciudad, cuyas comparsas de tradicional rivalidad, entablan competencias muy reñidas en los carnavales. Ambas comparsas, cuyos miembros (artesanos y comerciantes locales) se denominan a sí mismos, como Machuaychas y Chiñipilcos, representan las dos mitades en que se divide la ciudad. Su quehacer no se limita a los grupos de danza, porque desarrollan otras actividades incluyendo las de asistencia social.

El ingreso al edificio de la Municipalidad del Cuzco, en la Plaza del Cabildo, ha sido decorado con un gran mural pintado por Milton Montúfar alrededor de 1986, con la ya clásica representación de incas y el Tawantinsuyu.

Los colegios nacionales de las capitales de provincia, incluso de distritos o parcialidades de Puno y Cuzco, son ambientes propicios para el muralismo. Esta práctica se incrementa a partir de la década de los setenta. Los temas toman aspectos de la historia, con fuerte énfasis en el incanato o las guerras de la independencia. El personaje central en el Cuzco es Thupa Amaro, en Puno, Pedro Vilcapaza o Thupa Catari.



ESCENA RELIGIOSA  
(portería)

Grupo de pintores jóvenes, 1980  
Temple seco sobre muro de piedra.  
Monasterio de Santa Teresa, Cuzco.

El mural pintado en la portería del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa del Cuzco es un caso singular, porque retoma un tema e iconografía religiosos. La Cofradía de la Virgen del Carmen lo mandó pintar en 1980, como reafirmación de fe. La pintura incluye al Padre Eterno, Jesús, santos y al Arcángel San Miguel que sostiene una leyenda con citas de Santa Teresa de Jesús, alusivas a la moral y fe cristianas.

## ***Los “Primitivos Cuzqueños” Regresan a los Muros***

Macera prefiere llamar “Maestros Campesinos del siglo XIX” a los que otros conocen como “Primitivos cuzqueños”, que pintaron las obras que concitan el interés de los estudiosos del arte, lo que no impide que se les siga conociendo como “Pintores Campesinos Cuzqueños” y a su producción “Pintura Popular Andina”⁹. Como se dijo, Macera considera los cuadros y tablas de estos maestros como el paso del mural al caballete. Su rusticidad o ingenuidad es aparente, porque son pinturas de gran fuerza expresiva y creadora. Libres de ataduras externas, crearon un arte destinado a ellos mismos.

Al finalizar este siglo el proceso se está revirtiendo. Los pintores rurales regresan a los muros, eligen los de los barrios marginales o los del ya tugurizado centro de Lima, que la migración rural ha serranizado, no sólo por el desplazamiento humano, sino también por la cultura que se ha trasplantado, portando sus ansiedades e identidades, para reproducir sus ambientes culturales y espacios físicos y sociales. Con este propósito también dan curso a sus manifestaciones expresivas, dentro de las que están los murales que llamamos “populares”, en establecimientos destinados al servicio público.

Eligiendo casi al azar, encontramos entre la Avenida Tacna y los jirones Emancipación, Caylloma y Callao, de Lima cuadrada, un espacio representativo del nuevo centro de Lima, con numerosas "quintas" de origen serrano, que se llaman "peñas" en el nuevo ambiente. La música que se interpreta, incluidos cantantes y grupos artísticos, lo que se baila, se come y se bebe, declaran abiertamente el público al que están destinados, que no es el del turismo extranjero. Reflejan, al mismo tiempo, la identidad de los propietarios.

No causa sorpresa que la decoración de estos establecimientos se haga con pinturas murales. Los temas nuevamente son los ya conocidos. Paisajes serranos y motivos del más puro indigenismo e incanismo, no importa el lugar de procedencia de los serranos. Esta pintura tiene calidad, porque debemos verla con el criterio con que apreciamos a los "primitivos cuzqueños". Al margen de esta valoración reconocemos su importancia como parte de la identificación cultural de los migrantes, de sus sentimientos profundos, en los que se ve con claridad su adhesión al incanismo y a sus culturas regionales y locales. No podemos esperar un siglo para conceder importancia y lugar en el estudio del arte a estos nuevos primitivos serranos.

---

#### NOTAS

1. La conservación del caserío de Acomocco ha provocado intenso y vehemente debate entre sus defensores y los que buscan demolerlo. El propósito es dar paso a una avenida para mostrar que la ciudad es "moderna". El Instituto Nacional de Cultura mediante Resolución Jefatural No 515, de 1989, lo ha declarado monumento nacional, por tanto intangible. Sin embargo, el peligro de demolición subsiste.
2. En Cuzco y Puno se denomina "quinta" a restaurantes que cuentan con espacios abiertos, incluso jardines u otras instalaciones similares. Las comidas que se expenden son las locales. El término también se usa para las pequeñas propiedades rurales cercanas a la ciudad, las casas urbanas con terrenos en que se tienen jardines, huertas con frutales u hortalizas.
3. Son establecimientos donde se vende aqha o chicha y algunos platos muy locales, que por lo general sólo se consiguen en estos lugares. Su público habitual son los sectores urbanos de menores recursos económicos.
4. Mac Cannell, (1976) págs. 91-105.
5. Graburn, (1976) págs. 2-32.
6. Llosa, (1992) pág. 81.
7. Se presenta el arcaísmo cuando se vuelve a usar elementos decorativos que dejaron de tener vigencia.
8. Juego muy popular, que consiste en lanzar fichas a la boca abierta de un sapo de bronce.
9. Macera, (1979) pág. XVII y sgts.



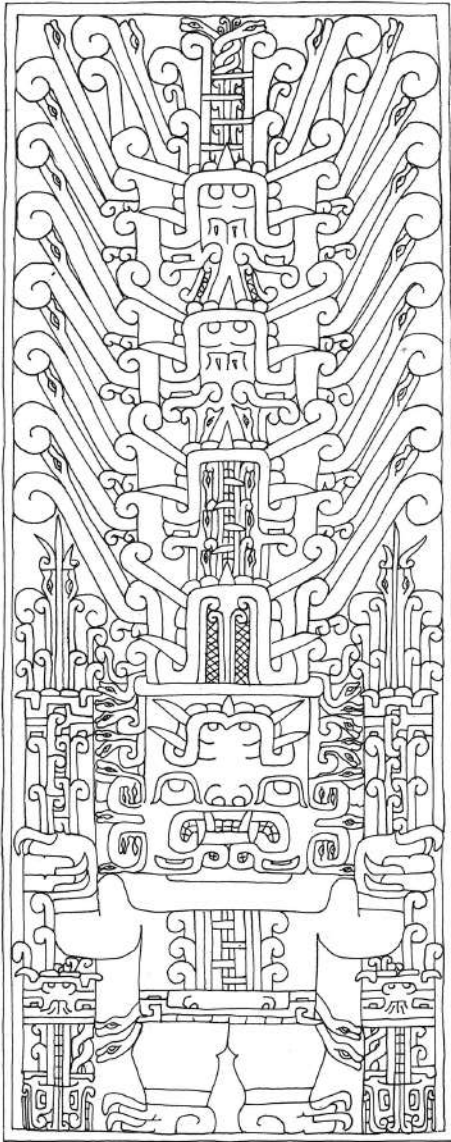
---

# *Símbolo y Significado en la Pintura Mural*

**L**a cultura Chavín se desarrolló hace más de treinta siglos, produciendo un arte religioso de compleja ornamentación. Son muy conocidos el Lanzón, el Obelisco de Tello y la Estela de Raimondi, cuya decoración resulta de la combinación de ojos, bocas, plumas, colmillos de seres humanos, felinos, falcónidas y otras aves, serpientes y vizcachas, que se entrelazan e intercalan formando un jeroglífico enigmático, casi imposible de entender. Fue esta misma complejidad la que atrajo la atención suscitándose entonces el interés por descifrar el mensaje que contenía.

John H. Rowe contribuyó sustancialmente a la comprensión de este arte religioso preinca. Partiendo de la premisa que los artistas de Chavín habían creado motivos abstractos para comunicar algo a sus contemporáneos, pensó que era básico “descifrar el significado que estos dibujos tenían para sus creadores, esperando en la medida de nuestro éxito ver el arte Chavín como ellos pensaron que sería visto”.

Rowe considera el arte de Chavín como fundamentalmente representativo, regido, entre otras convenciones, por la simetría, la repetición, la reducción de los motivos, los cuales se pueden aislar observando las figuras. Para explicar éstas apeló a la literatura y al análisis literario, recurriendo para ello a una figura de la poesía cortesana de la Edad Media nórdica, llamada



Kenning por el islandés del siglo XIII Snorri Sturluson. Con esta táctica metodológica de elaborado ingenio, Rowe logró describir (para reconocer de manera inteligible los elementos figurativos y decorativos) las normas que regulan el uso de las formas icónicas de un arte de hace más de treinta siglos. Sobre esta base propone “penetrar detrás de estos elementos superficiales y buscar el significado representativo fundamental de las figuras”. El resultado así obtenido permite verificar algunas de las regularidades -reglas- utilizadas por los artistas chavines y lograr una aproximación al sentido con que se usaron, aunque los significados profundos quedan aún por develarse completamente a los ojos contemporáneos.

Nuevamente recurrimos a la arqueología para contar con otra referencia metodológica que ayude en la lectura de los mensajes que encierra el arte y que sirva para comprender el significado de los murales del sur andino. El ejemplo viene esta vez de la pintura Moche.

Moche es una cultura preinca de la costa norte (100 a.C. a 750 d.C.), con valiosa creación artística, incluida la pintura mural. Su arte ha concitado la

atención de los investigadores desde comienzos de siglo. En los últimos años se logró afinar los procedimientos para comprender su iconografía, gracias especialmente a los aportes de arqueólogos como Christopher Donnan, Anne Marie Hocquenghem, Luis Jaime Castillo, Jorge C. Muelle y Arturo Jiménez Borja.

La primera consideración que estos estudiosos tomaron en cuenta es que los Moche pintaron temas religiosos, tal como puede observarse en otras culturas antiguas y actuales. Hocquenghem afirma que:

Los temas de las escenas no se relacionan con aspectos “profanos” de la vida sino con aspectos ‘sagrados’ que se repiten en las culturas andinas, desde el período formativo hasta la conquista española y algunos se encuentran tanto en los objetos coloniales como en los actuales ³.

Aislar y definir los temas ha conducido a la comprensión del contenido y significado de las pinturas Moche. La ventaja es que estas pinturas se repiten

Pág. 318. DETALLE DE LA GLORIA (nave)

Atribuido a Tadeo Escalante, fines del siglo XVIII y comienzos del XIX

Templo seco sobre adobe.

Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco.

Otro de los grandes temas de las Postrimerías, donde están representados santos, mártires, ángeles, arcángeles, coros celestiales y la Trinidad.

Restaurado en 1988.

ESTELA RAIMONDI (dibujo)

Cultura Chavín, 1 500 - 1 000 a.C.

Talla en piedra.

Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.

Decoración profusa en base a la repetición de un número limitado de elementos.

en miles de objetos de cerámica, por lo que se cuenta con un corpus realmente extraordinario, que permite la comparación y definición de los temas. Además, en las culturas andinas, se encuentra continuidad en los aspectos sagrados, desde la época preinca hasta la presente.

Las representaciones no están aisladas unas de otras, puesto que guardan relación, se pueden integrar al contexto de una o varias escenas complejas, en las que se muestran seres humanos vivos o muertos, animales, plantas, objetos, que se mueven en mundos “fabulosos” o “reales”. Estas escenas son reproducidas en la cerámica en forma global, parcial, o de elementos aislados⁴.

Estas consideraciones metodológicas han permitido a Anne Marie Hocquenghem aislar y definir, por el momento, diecinueve grandes temas o “escenas complejas”, como el “Lanzamiento de flores en el aire”, “Rebelión de los objetos”; el “Festín”. Donnan a su vez identifica otros temas, como los que denomina “La Presentación”; “La Danza de la Muerte” o “La Caza del Venado”.



---

VASIJA  
Cultura Chavín, 1 500 - 1 000 a.C.  
Cerámico con decoración incisa.  
Decorada con los mismos elementos  
de la Estela Raimondi.  
Asociación Cultural Poli.

---

El conocimiento que se logra de la vida y la cultura Moche, especialmente de su religión, usando esta metodología, es notable, porque a más de la forma de las pinturas, que fue lo que siempre se tuvo mediante la observación directa, por trabajos como los citados se logra conocer “el sentido cultural que estos motivos han podido tener en el nuevo marco de la sociedad mochica, lo que Panofsky llama interpretación iconológica”⁵.

Guaman Poma de Ayala dejó uno de los más fascinantes documentos sobre el Perú del siglo XVI. Desde que fue hallado en 1908 por Richard Pietschmann en la Biblioteca Real de Dinamarca y publicado en forma facsimilar por Paul Rivet en 1936, ha motivado infinidad de estudios y comentarios, que han producido hasta el momento una nutrida bibliografía. Los dibujos del manuscrito se utilizan para todo tipo de publicaciones e ilustraciones.

John V. Murra en 1961 hizo una de las primeras llamadas de atención para estudiar más detenidamente la obra de Guaman Poma de Ayala⁶. Juan Ossio mostró que era una extraordinaria vía para aproximarse a las categorías del pensamiento del mundo andino⁷. Posteriormente ha surgido la propuesta para estudiar con igual interés que el texto los casi 400 dibujos que forman parte de la “Carta al Rey”, que redactó este escritor y pintor andino, con el propósito de lograr una mejor lectura del mensaje escrito y visual⁸.

Para Rolena Adorno existe relación funcional entre el texto y los dibujos, considerada como una mediación entre lo oral y lo escrito, aunque reconociendo que Guaman Poma “se fiaba más en el medio visual de comunicación que en el escrito; por consiguiente, la relación de lo verbal y lo visual en su texto cobra mucha importancia”⁹. Para lograrlo, el nivel de análisis semántico “toma en cuenta la relación de la representación con aquéllo que representa [...] Guaman Poma utiliza el medio visual para imponer al espectador relatos de las tradicionales orales y negar aquéllos que provienen de la tradición escrita”¹⁰.

La semiótica de las imágenes, uno de los intereses metodológicos de Mercedes López-Baralt, juntamente con las propuestas que vienen de la antropología simbólica o semiótica cultural, le sirven para proponer la aplicación de los signos semióticos o generales a los no-verbales como “Los signos [...] de la pintura, la escultura, la arquitectura, la gesticulación, el teatro y la danza”¹¹, que tienen la ventaja de significar por el medio material que poseen, porque: “La inclusión del medio material es factor imprescindible en la determinación de la naturaleza de los signos semióticos no verbales”¹². Es lo que le permite referirse a las “aplicaciones de la semiótica a la iconografía”, como una “semiótica de la cultura”, entendiendo el concepto de cultura con el contenido que tiene en las ciencias antropológicas.

Para el análisis y la interpretación iconográfica de los dibujos de Guaman Poma de Ayala, además de la antropología simbólica o semiótica cultural, propone el uso interdisciplinario de la iconografía, la literatura comparada, la historia de las ideas y, adicionalmente, el método etnohistórico. Puntos relevantes son el tratamiento que da a los dibujos como narraciones, la persistencia de las estructuras simbólicas andinas en estos dibujos y el arte de la memoria considerado todo como un texto cultural.

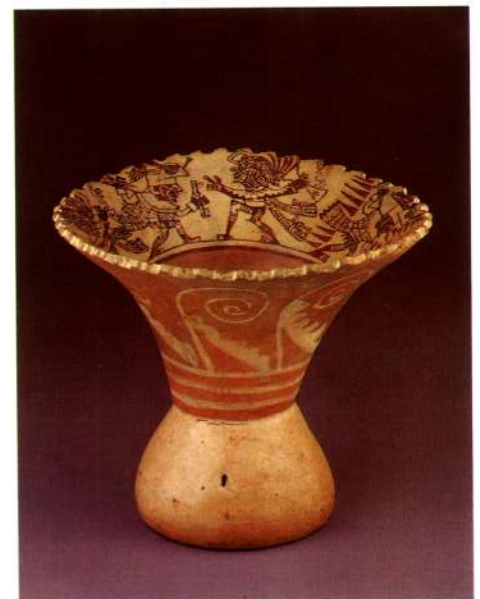
El arte de Chavín, de Moche y los dibujos de Guaman Poma de Ayala, a los que podríamos añadir las pinturas en los qeros incas de los siglos XVI a

---

#### VASO

Cultura Moche, 100 a.C. - 750 d.C.  
Cerámica pintada.  
Asociación Cultural Poli.

---







DIBUJO DE ESCENA DEL "SUPPLICIO"

Cultura Moche, 100 a.C. - 750 d.C.

Cerámico pintado.

Tema de "La Expiación". Pasaje del Sol por el cenit, de acuerdo a la denominación de Anne Marie Hocquenghem.

XVIII, nos permiten mostrar la importancia de considerar la pintura como creación plástica material, el valor de buscar su significado y la relación que tiene con el contexto global de la sociedad y la cultura en que se produce.

Es igualmente importante establecer que en la obra de arte hay una "forma" que no se puede separar del "contenido", conforme propone Erwin Panofsky, citado por Rowe. Las fases a las que se refiere Hocquenghem vienen del estudio de los conjuntos iconográficos históricos, también desarrollado por Panofsky. La presencia de este historiador del arte no se ignora en el análisis semiótico de López-Baralt. De manera similar, en las propuestas explicativas que presentamos han estado rondando las ideas, técnicas y metodología de este influyente investigador pionero¹³.

Nos proponemos ver el arte de la pintura mural como textos formados por símbolos que transmiten mensajes mediante signos comprendidos por los espectadores, como lo apreciamos en el programa evangelizador del Rosario pintado en el crucero del templo de La Asunción de Juli; los temas de la Celda del Padre Salamanca; la Peste de Catca; el Juicio Final de Huaro; los Incas y la Creación en los Molinos de Acomayo. Tampoco son difíciles de leer la importante presencia de la Virgen Inmaculada; Santiago Matamoros o Mataindios; el mensaje de las "miniaturas" y Los Filósofos.

Los elementos decorativos son igualmente importantes, como ocurre con las vizcachas, los otorongos, los ángeles, las aves y las plumas, los monos, las frutas y los grutescos en decenas de iglesias. El incanismo y el indigenismo que predominan en los murales desde fines del siglo XIX son lecturas de gran claridad conociendo el contexto del sur andino y la intensidad de la identidad regional y local, como sucede con los murales de Juliaca, o con los populares de establecimiento públicos del Cuzco o Puno, tal como hemos dicho¹⁴.

Para concluir presentamos otra propuesta que se utilizó en la aproximación a la lectura de las pinturas murales. Consistió en verlas como la materialización de creaciones literarias que se agrupan bajo la denominación de mitos. Si en vez de temas y escenas pictóricas decimos mitos, o mejor todavía, si consideramos que las pinturas murales son representaciones plásticas de los

mitos, estaremos comenzando a sentar las bases para su comprensión adecuada. Por mitos entendemos las manifestaciones literarias que:

Explican la estructura, la cultura específica predominante y compartida y los sistemas semánticos que posibilitan que los miembros de una cultura se comprendan unos con otros y enfrenten lo desconocido. En sentido estricto, los mitos son discursos definibles estilísticamente, que expresan los sólidos componentes de los sistemas semánticos ¹⁵.

En la búsqueda de la lectura del significado de las pinturas murales caben dos posibilidades. Primero, ver las pinturas como representaciones de mitos, buscando en estos relatos la información cultural que permita conocer el significado pictórico. En segundo lugar, aplicar a las pinturas murales las técnicas y metodologías que se usan para estudiar los mitos, descomponiendo su estructura en elementos significantes que permiten comprender esta estructura y el significado de la obra de arte, como lo proponen varios teóricos de la cultura ¹⁶. Adicionalmente, al estar viva la tradición oral, no se tuvo mayor dificultad para seguir este procedimiento, al que añadimos el uso de fuentes



---

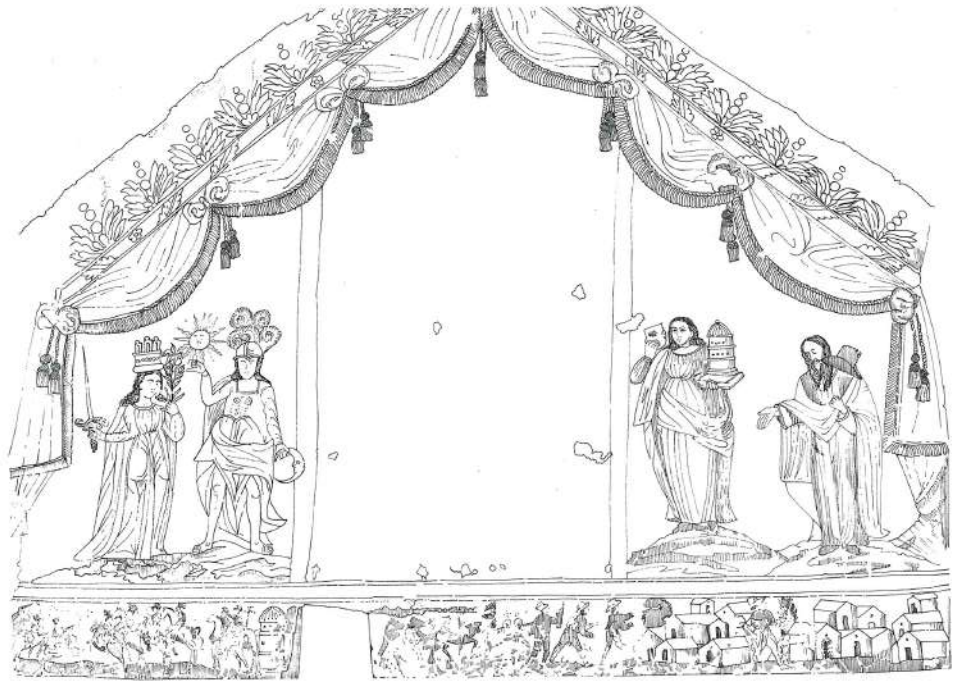
QERO

Colonial, fines del siglo XVIII  
Madera policromada.  
Colección particular.

---

CALCO DE LAS CUATRO VIRTUDES  
(muro testero)

Tadeo Escalante, comienzos del siglo XIX  
Temple seco sobre muro de adobe.  
Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco.



escritas, que no faltan para ninguna de las épocas que cubre la pintura mural del sur andino. Queda por estudiar gran parte de esta manifestación estética, tarea que proponemos compartir con quienes se interesen en esta valiosa expresión cultural.

NOTAS

1. Rowe, (1973) págs. 249 y siguientes.
2. Rowe, (1973) pág. 265.
3. Hocquenghem, (1987) págs. 21-22.
4. Hocquenghem, (1987) pág. 20.
5. Hocquenghem, Op. cit., pág. 20.
6. Murra, (1961) págs. 35 y sigtes.
7. Ossio, (1973) págs. 153 y sigtes.
8. La invitación de Murra ha dado resultados óptimos, como lo prueban las reuniones realizadas en marzo de 1992, organizadas por la Americas Society/Art Gallery de Nueva York, con el título de "Guaman Poma de Ayala The Colonial Art of an Andean Author" y en el "Coloquio Guaman Poma, artista y dibujante del encuentro de dos mundos" en julio del mismo año en el Museo de Arte, co-organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Asociación de Museos de Arte de Lima.  
Anteriormente, sin embargo, los trabajos de Rolena Adorno y Mercedes López-Baralt ya habían abordado la parte visual de la obra de Guaman Poma de Ayala, demostrando la necesidad de otro tipo de lectura de los dibujos del autor indio.
9. Adorno, (1989) pág. 25.
10. Adorno, Op. cit., pág. 119.
11. López-Baralt, (1988) pág. 36.
12. López-Baralt, Op. cit., pág. 36.
13. Panofsky, (1955; 1962).
14. Flores et al, (1992).
15. Maranda, (1972) págs. 12-13.
16. Levi-Strauss, (1969) págs. 221-247; (1968) págs. 11-40; Jaffe, (1968) págs. 255-320; Otte et al (1971).



---

## Bibliografía

ADORNO, ROLENA

1989 *Cronista y Príncipe. La Obra de Don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

ALCINA FRANCH, JOSE

1976 *Arqueología de Chínchero. La Arquitectura*. Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Madrid.

ALVAREZ MIRANDA, LUIS *et al.*

1980 *Arica en el Tiempo. Reseña Fotográfica*. Universidad de Chile. Sede Arica. Santiago de Chile.

AQUEZOLO CASTRO, MANUEL

1976 *La Polémica del Indigenismo. José Carlos Mariátegui. Luis Alberto Sánchez*. Mosca Azul Editores. Lima.

ARTIGAS, JUAN B.

1979 *La Piel de la Arquitectura: Murales de Santa María Xoxoteco*. Universidad Autónoma de México. México.

AVENDAÑO, ANGEL

1987 *Pintura Contemporánea en el Cusco*. Antarki Editores. Lima.

BANCO DE CREDITO DEL PERU

1991 *Escultura en el Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima.

BASADRE, JORGE

1983 *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Séptima Edición. Edit. Universitaria. Lima.

1931 *Perú: Problema y Posibilidad*. Edit. Rosay. Lima. Reproducción facsimilar de la edición publicada en 1979 por el Banco Internacional del Perú.

BEALS, RALPH

1959 "Aculturación" en *Antropología. Cultura y Sociedad*. A.L. Kroeber Director. Editorial Libros Básicos. Buenos Aires.

BELTRAN, ELEUTERIO

1981 "El Modernismo y la Pintura Mural en Bolivia" en *Arte y Arqueología*. No. 7. La Paz.

BENEVOLO, LEONARDO

1982 *Diseño de la Ciudad*. Edit. Gili. Barcelona.

BERNALES BALLESTEROS, JORGE

1982 "Pumacahua y los Clarines de Chincheros" en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. No. 73. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

BONAVIA, DUCCIO

1975 *Ricchata Quellccani. Pinturas Murales Prehispánicas*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú. Lima.

1985 *Mural Painting in Ancient Peru* (Translated by Patricia J. Lyon). Indiana University Press. Bloomington.

1991 *Perú Hombre e Historia. De los Orígenes al Siglo XV*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. Ediciones EDUBANCO. Lima.

CABELLO CARRO, PAZ

1980 *Coleccionismo Americano Indígena en la España del Siglo XVIII*. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid.

CASAVARDE, JUVENAL

1970 "El Mundo Sobrenatural en una Comunidad" en *Allpanchis Phuturinga*. Vol II. Instituto de Pastoral Andina. Cuzco.

CASTILLO, LUIS JAIME

1989 *Personajes Míticos. Escenas y Narraciones en la Iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

CESCHI, CARLO

1970 *Teoria e Storia del Restauro*. Mario Bulzoni Editores. Roma.

CIEZA DE LEON, PEDRO

1984 [1553] *Crónica del Perú*. Primera Parte. Introducción de Franklin Pease. Nota de Miguel Maticorena. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

CHACAMA, JUAN M., LUIS BRIONES MORALES Y GUSTAVO ESPINOZA V.

1988/1989 "El arte mural en las iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile" en *Diálogo Andino*. Nos. 7-8: 101-120. Departamento de Antropología, Geografía e Historia. Facultad de Estudios Andinos. Universidad de Tarapacá. Arica.

CRUZ DE AMENABAR, ISABEL

1986 *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Edic. Universidad Católica de Chile. Santiago.

DE CASTRO, IGNACIO

1978 *Relación del Cuzco*. Prólogo de Carlos Daniel Valcárcel. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

DE ESQUIVEL Y NAVIA, DIEGO

1980 *Noicias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*. Edición, Prólogo y Notas Félix Denegri Luna. Biblioteca Peruana de Cultura. Fundación Augusto N. Wiese. Banco Wiese Ltda. Lima.

DE MESA, JOSE Y TERESA GISBERT

1974 "Bitti. un pintor manierista en Sudamérica" en *Cuadernos de Arte y Arqueología*. Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz.

1982 *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Tomos I y II. Biblioteca Peruana de Cultura. Fundación Augusto N. Wiese. Banco Wiese Ltda. Lima.

DE ROJAS SILVA, DAVID

1982 "Armas Representativas de la Ciudadanía Cuzqueña". en *Arqueología de Cuzco*. Edición del Instituto Nacional de Cultura. Región Cuzco.

1985 "El león y la sierpe. Una alegoría andina del siglo XVIII" en *Historia y Cultura* No. 5. La Paz.

- DEGREGORI, CARLOS IVAN et al.  
*s/f Indigenismo, Clases Sociales y Problema Nacional*. Ediciones CELATS. Lima.
- DONNAN, CHRISTOPHER B.  
 1975 "The Thematic Approach to Moche Iconography" en *Journal of Latin American Lore*. Vol. I. No. 2: 147-162. Los Angeles.  
 1976 *Moche Art and Iconography*. UCLA. Latin American Studies. Vol. 33. Los Angeles.  
 1978 *Moche Art of Perú. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Museum of Cultural History. University of California. Los Angeles.  
 1982 "Dance in Moche Art" en *Ñauya Pacha* No. 20: 97-120. Berkeley.  
 1982 "La Caza del Venado en el Arte Mochica" en *Revista del Museo Nacional*. No. XLVI: 235-252. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.
- DUVIOLS, PIERRE  
 1977 *La Destrucción de las Religiones Andinas durante la Conquista y Colonia*. Universidad Autónoma de México. México D.F.
- ESTRADA, ALCIDES F.  
 1992 *Monografía de Calca*. Municipalidad del Qosqo. Cuzco.
- FLORES O., JORGE  
 1990 *El Cuzco. Resistencia y Continuidad*. Centro de Estudios Andinos Cuzco-CEAC. Qosqo.
- FLORES O., JORGE, ELIZABETH KUON Y ROBERTO SAMANEZ  
 1991 "De la Evangelización al Incanismo. La Pintura Mural del Sur Andino" en *Histórica*. Vol. XV. No 2. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.  
 1992 "Pintura Mural Cuzqueña del Siglo XX". en *Revista Universitaria* No. 135: págs. 251-278. Universidad Nacional del Cuzco.
- GADE, DANIEL W.  
 1975 *Plants, Man and the Land in the Vilcanota Valley of Peru*. Biogeographica. Volume 6. Dr. W. Junk B.V. Publishers. The Hague.
- GARCILASO DE LA VEGA, INCA  
 1959 [1609] *Los Comentarios Reales de los Incas*. Editado por José Durand Florez. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- GARMENDIA, ROBERTO  
 1978 *El Progreso del Cuzco 1900-1977*. Cuzco.
- GASPARINI, GRAZIANO  
 1972 *América. Barroco y Arquitectura*. Armitano Editores. Caracas.
- GISBERT, TERESA  
 1980 *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Edit. Gisbert. La Paz.  
 1992 *La Pintura Mural Andina*. m/s. Instituto Boliviano de Cultura. OEA. La Paz.
- GISBERT, TERESA Y JOSE DE MESA  
 1985 *Arquitectura Andina*. Historia y Análisis. Col. Arzans y Vela. La Paz. Bolivia.
- GRABURN, NELSON. H.H. EDITOR  
 1976 *Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expression from the Fourth World*. University of California Press. Berkeley.
- GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE  
 1980 [1613] *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Siglo XXI. Nuestra América. México.  
 1980 [1615?] *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Transcripción. Prólogo y Cronología de Franklin Pease. Biblioteca Ayacucho. Venezuela.
- GUTIERREZ, RAMON  
 1987 *Arquitectura Virreinal en Cuzco y su Región*. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Cuzco.
- GUTIERREZ, RAMON Y RODOLFO VALLIN  
 1976 "Tres Capillas Populares Peruanas" en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. No. 4. Departamento de Historia de la Arquitectura. Universidad del Nordeste. Resistencia. Argentina.

- GUTIERREZ, RAMON, RODOLFO VALLIN, GRACIELA VIÑUALES Y MIREYA MUÑOZ  
1981 "Pintura Mural" en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. No. 12. Departamento de Historia de la Arquitectura. Universidad del Nordeste. Resistencia. Argentina.
- GUTIERREZ, RAMON, PAULO DE AZEVEDO, GRACIELA VIÑUALES Y RODOLFO VALLIN  
1981 *La Casa Cusqueña*. Universidad del Nordeste. Argentina.
- GUTIERREZ, RAMON, et al.  
1986 *Arquitectura del Altiplano Peruano*. 2da. Edición. Libros de Hispanoamérica. Buenos Aires.
- HALL, JAMES  
1974 *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Harper and Row Edit.. New York.
- HOCQUENGHEM, ANNE MARIE  
1987 *Iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- JAFFE, ANIELA  
1971 "Symbolism in the Visual Arts" en *Man and his Symbols*: 255-320. Laurel Editions. New York.
- KAPSOLI, WILFREDO  
1980 *El Pensamiento de la Asociación Pro-Indígena*. Debates Rurales 3. CERA. Cusco.
- KENNEDY-TROYA, ALEXANDRA Y ALFONSO ORTIZ CRESPO  
1982 *Convento de San Diego de Quito*. Edición del Museo Central del Ecuador. Quito.
- KRISTAL, EFRAIN  
1991 *Una Visión Urbana de los Andes. Génesis y Desarrollo del Indigenismo en el Perú 1848-1930*. Instituto de Apoyo Agrario. Lima.
- KUBLER, GEORGE  
1946 "The Quechua in the Colonial World" en *Handbook of South American Indians*. Vol 2. Bulletin 143. Bureau of American Ethnology. Washington D. C.
- KUON A., ELIZABETH  
1989 "Incanismo y Arte en el Cuzco de los Años 20" en *Crónicas Urbanas*. No. 1. pág. 118-124. Centro Guaman Poma de Ayala. Cuzco.
- 1990 *Sobre Parroquias Cuzqueñas 1550-1650*. Latinamerika Stipendienwerk. m/s. Tubingen.
- 1992 "El Cuzco de los Años Veinte. Una Historia Local" en *Qosqo. Antropología de la Ciudad*. Centro de Estudios Andinos. Edit. Tarea. Lima.
- KUON A., ELIZABETH Y JORGE FLORES O.  
1993 "Santiago en los Andes Peruanos" en *Santiago y América*. Págs. 239-252. Arzobispado de Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE  
1968 *Mitológicas. Lo Crudo y lo Cocido*. FCE. México.
- 1969 *Antropología Estructural*. Manuales EUDEBA. Buenos Aires.
- LLOSA, ELEANA  
1992 *Picanterías Cusqueñas. Vitalidad de una Tradición*. AMIDEP. TAFOS. Lima.
- LOPEZ-BARALT, MERCEDES  
1988 *Icono y Conquista: Guaman Poma de Ayala*. Hiperión. Madrid.
- LUKS, ILMAR  
1973 "Tipología de la Escultura Decorativa Hispánica en la Arquitectura Andina del Siglo XVIII" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela*. No. 17. Caracas.
- MAC CANNELL, DEAN  
1976 *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Schoken. New York.
- MACERA, PABLO  
1974 "Escalante y la Pintura Andina: Los Murales de Acomayo" en *Siete Días*. Diario La Prensa. 20 de diciembre. Lima.
- 1975 "Otro Mural de Tadeo Escalante: "La Creación del Mundo" en *Siete Días*. Diario La Prensa. 10 de enero. Lima.
- 1975 "Murales de Escalante: El Molino de La Pobreza" en *Siete Días*. Diario La Prensa. 21 de febrero. Lima.



- 1975 "El Arte Mural Cuzqueño. siglos XVI-XX" en *Apuntes* No. 4. Universidad del Pacífico. Lima.
- 1975 "Los Murales del Convento de Santa Catalina" en *El Comercio*. Diciembre. Lima.
- 1979 *Pintores Populares Andinos*. Fondo del Libro del Banco de Los Andes. Cusco.
- 1981 "Arte y Lucha Social: Los Murales de Ambaná (Bolivia)". en *Allpanchis*. No. 17-18 (23-40). Instituto de Pastoral Andina. Cuzco.
- MARANDA, PIERRE
- 1961 "A Seventeenth-Century Indian's Account of Andean Civilization" en *Natural History*. August: 34-47 and September: 53-63. New York.
- 1972 *Mythology. Selected Readings*. Penguin Books. Middlesex.
- MARCO DORTA, ENRIQUE
- 1973 "Arte en América y Filipinas" en *Ars Hispanie. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XXI. Madrid.
- MILLONES, LUIS
- 1981 "La Religión Indígena en la Colonia" en *Historia del Perú*. Tomo V. Edit. Juan Mejía Baca. Barcelona.
- MUJICA PINILLA, RAMON
- 1992 *Angeles Apócrifos en la América Virreinal*. Fondo de Cultura Económica. Lima.
- 1993 "El Sermón de las Aves o culto a los Angeles en el Virreinato Peruano". Catálogo de la exposición "Las Plumas del Sol y los Angeles de la Conquista". Banco de Crédito del Perú. Lima.
- MURUA, MARTIN DE
- 1946 [1613] *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú*. Introducción. Notas y edición por Constantino Bayle. S.J. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- NEYRA AVENDAÑO, MAXIMO
- 1961 *Los Collaguas*. Tesis para optar al Grado de Doctor en la Facultad de Letras. Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa.
- NIETO VELEZ S.J., ARMANDO
- 1992 *La Primera Evangelización en el Perú. Hechos y Personajes*. Vida y Espiritualidad. Lima.
- O'PHELAN GODOY, SCARLETT
- 1988 *Un Siglo de Rebeliones Anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Centro Bartolomé de las Casas. Cuzco.
- OSSIO, JUAN
- 1973 "Guaman Poma: Nueva Coronica o Carta al Rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del Mundo Andino" en *Ideología Mesiánica del Mundo Andino* 153-215. Antología de Juan Ossio. Ediciones Ignacio Prado Pastor. Lima.
- OTTE, CHARLOTTE M., EDITOR
- 1971 *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. American Museum Sourcebooks in Anthropology. The Natural History Press. New York.
- PANOFSKY, ERWIN
- 1955 *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Co. Inc. Garden City. New York.
- 1962 *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Harper Torchbooks. New York.
- PEASE G. Y., FRANKLIN
- 1974 "Un Movimiento Mesiánico en Lircay. Huancavelica (1811)" en *Revista del Museo Nacional*. Lima. Tomo XL: 223-254. Lima.
- 1989 "La conquista española y la percepción andina del otro" en *Histórica*. Vol. XIII. No.2: 171-196. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- 1992 *Perú Hombre e Historia entre el siglo XVI y el XVIII*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. EDUBANCO. Lima.
- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.
- 1992 *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- PORRAS BARRENECHA, RAUL
- 1986 *Los Cronistas del Perú (1528-1650)*. Banco de Crédito del Perú. Edición, Prólogo y Notas de Franklin Pease. Biblioteca Clásicos del Perú 2. Lima.

REDFIELD, ROBERT

1956 *The Little Community. Peasant Society and Culture*. Phoenix Books. The University of Chicago Press.

REGALADO, LILIANA

1992 *Religión y Evangelización en Vilcabamba 1572-1602*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

RIPA, CESARE

1987 [1593] *Iconología*. Tomos I y II. Akal Edit. Madrid.

ROMERO, FERNANDO Y PEDRO QUEREJAZU

1989 *Pintura Boliviana Siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional de Bolivia. Jaca Books. Milán.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, MARIA

1993 *Pachacamac y el Señor de Los Milagros*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

ROWE, JOHN HOWLAND

1946 "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest" en *Handbook of South American Indians*. Bureau of American Ethnology. Bulletin 143. Vol.2: 183-330. Washington.

1955 *Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII*. Separata de la Revista Universitaria. No. 107 2do. Semestre 1954. Edit. Garcilaso. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Cuzco.

1973 "El Arte Chavín: Estudio de su forma y su significado" en *Historia y Cultura*. No 6: 249-276. Instituto Nacional de Cultura del Perú. Lima. La versión en inglés es de 1962.

RUIZ ESTRADA, ARTURO

1983 "El Arte Andino Colonial de Rapaz" en *Boletín de Lima*. No. 28: 43-52. Lima.

SAMANEZ ARGUMEDO, ROBERTO

1986 "Mural Painting on Adobe Walls During Peruvian Colonial Times. Its Restoration and Conservation" IIC. Bologna Congress. 21-26 September 1986. Published by The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC). London.

SAMANEZ A., ROBERTO, JORGE FLORES O. Y ELIZABETH KUON

1992 *La Casa de la Calle Tigre. Recuperación y Puesta en Valor de una Casa del Cuzco*. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Cuzco.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO

1966 *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Espiritual del Perú*. Ediventas. Lima.

SANTISTEBAN OCHOA, JULIAN

1946 *Los Cronistas del Perú*. Ediciones conmemorativas del CCL Aniversario de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Cuzco.

SCHENONE, HECTOR

1992 *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Vols. I y II. Fundación Tarea. Buenos Aires.

SEBASTIAN, SANTIAGO

1989 *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Forma. Madrid.

SEBASTIAN, SANTIAGO, JOSE DE MESA Y TERESA GISBERT

1985 "Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia" en *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXIX. Madrid.

SERLIO, SEBASTIAN

[1584] *Tutte le Opere d'Architettura*. Venecia.

SOLORZANO Y PEREIRA, JUAN

[1648] *Política Indiana*. Madrid.

SQUIER, GEORGE E.

1974 [1877] *Un Viaje por Tierras Incaicas. Crónica de una Expedición Arqueológica (1863-1865)*. Editorial Amigos del Libro. La Paz.

STATSNY, FRANCISCO

1984 "La Universidad como claustro. vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco" en *Anthropologica*. Departamento de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú. Año II. No.2: 105-168. Lima.

STASTNY, FRANCISCO Y SARA ACEVEDO

1986 *Vidriados y Mayólica del Perú*. Museo de Arte e Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

SUMMA ARTIS

1985 *Historia General del Arte*. Tomos XVIII y XIX. Espasa-Calpe S. A. Madrid.

TAMAYO HERRERA, JOSE

1978 *Historia Social del Cuzco Republicano*. Industrialgráfica. Lima.

1980 *Historia del Indigenismo Cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

1982 *Historia Social e Indigenismo en el Altiplano*. Ediciones Treintitrés. Lima.

1992 *Historia General del Qosqo. Una Historia Regional desde el Período Lítico hasta el Año 2000*. Municipalidad del Qosqo. Cuzco.

THAI HOP, NGUYEN, et al.

1991 *Evangelización y Teología en el Perú. Luces y Sombras en el Siglo XVI*. Instituto Bartolomé de Las Casas. Lima.

TORD, LUIS ENRIQUE

1978 *El Indio en los Ensayistas Peruanos 1848-1948*. Editorial Unidas S.A. Lima.

1981 "Las Artes Plásticas en el Perú Antiguo" en *Historia del Perú*. Tomo IX. Edit. Mejía Baca. España.

VALCARCEL, LUIS E.

1981 *Memorias*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

VALDERRAMA, RICARDO Y CARMEN ESCALANTE

1992 "Tayta Santiago de los runas" (I y II) en *Sur*. Nos. 231: 8 y 232: 8. Cuzco.

VALENCIA, ENRIQUE, et al.

1978 *Campesinado e Indigenismo en América Latina*. Ediciones CELATS. Lima.

VALLIN MAGAÑA, RODOLFO Y RAMON GUTIERREZ

1979 "Una Casa en Cusco: La Pintura Mural en la Casa de Clorinda Matto de Turner" en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. No. 7. Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura. Universidad del Nordeste. Resistencia.

VALVERT, CHRISTIAN

1987 *La Iconografía Simbólica en el Arte Barroco de Latino-América*. Los Amigos del Libro. La Paz.

VARESE, STEFANO

1968 *La Sal de los Cerros*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Lima.

VARGAS UGARTE S.J., RUBEN

1953 *Historia de la Iglesia en el Perú (1511-1568)*. Imprenta Santa María. Lima.

1956 *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más Celebrados*. Tomos I y II. 3ra. Edic. Madrid.

VILLANUEVA URTEAGA, HORACIO

1958 "La Idea de los Incas como factor favorable a la Independencia" en *Revista Universitaria*. Año XLVII. No. 115: 137-158. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Cuzco.

WIENER, CHARLES

1880 *Pérou et Bolivie*. Librairie Hachette et Cie. Paris.



---

## *Registro de Autores*

### **Jorge A. Flores Ochoa**

Antropólogo y Doctor en Letras y Ciencias Sociales por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Vicerrector Académico y Rector a.i. de la misma. Estudios (postdoctorales) en la Universidad de Cornell y en la Universidad de California en Berkeley. Becas de la Fundación Ford y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Profesor Visitante en Alemania, Suiza, España, Estados Unidos, Japón, México. En 1980 Director General del Instituto Nacional de Cultura-Cuzco. Director del Centro de Estudios Andinos Cuzco. Actualmente Profesor en el Departamento Académico de Antropología, Arqueología y Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Cuzco. Areas de interés: la etnología de los pastores de la puna andina; la etnohistoria de los siglos XVI-XVII; la ecología cultural y la antropología expresiva (antropología y arte). Ha publicado trece libros y numerosos artículos en el país y en el extranjero.

### **Elizabeth Kuon Arce**

Doctora en Humanidades y Antropología por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Becaria del Instituto de Educación Internacional Fullbright, estudios en la Universidad de Washington, Seattle, Wash. Historiadora de Arte y

Catalogadora del Proyecto Per-39 UNESCO-Instituto Nacional de Cultura del Perú para la Restauración y Conservación del Patrimonio Cultural en la región del Cuzco y Puno. Investigadora Asociada del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Estocolmo, Suecia 1978-1980. Directora de Actividades Culturales del Instituto Nacional de Cultura, Región Cuzco. Becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú así como del Stipendienwerk Latinamerika-Deutschland E.V. para Investigaciones en Patrimonio Cultural e Historia Local Cuzqueña. Actualmente Investigadora Asociada del Centro de Estudios Andinos. Sus áreas de interés abarcan la historia del arte colonial del área andina, historia local cuzqueña, patrimonio cultural. Es coautora de algunos libros sobre Arte y Patrimonio Cultural Sur Andino y ha publicado varios artículos en el país y en el exterior.

### **Roberto Samanez Argumedo**

Arquitecto por la Universidad Federal de Minas Gerais del Brasil, Maestría en Restauración de Monumentos Históricos por la Universidad de Roma, Italia. Estudios complementarios sobre conservación en España y Yugoslavia. Ha participado en eventos académicos y reuniones sobre la conservación del patrimonio cultural en Irán, en Turquía, y en varios países de Europa y América. En la década de los años setenta, Director Nacional del Proyecto Per-39 para la Restauración y Conservación del Patrimonio Cultural en la región del Cuzco y Puno, y posteriormente Director del Instituto Nacional de Cultura del Cuzco. Consultor de la UNESCO para misiones de evaluación y asesoramiento en el Brasil, Bolivia y Perú. Miembro de ICOMOS y del Consejo Académico Iberoamericano. Es autor de importantes obras de restauración de casas coloniales en la ciudad del Cuzco y de otros proyectos arquitectónicos. Actualmente es Profesor Principal de la Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Autor de numerosas publicaciones y artículos en el país y en ediciones internacionales.

---

## *Indice de Ilustraciones*

### *Láminas*

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Detalle de la Adoración de los Reyes Magos. Celda del Padre Salamanca. Convento de la Merced. Cuzco	X
Detalle de la cenefa que muestra una canéfora. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	XIV
Detalle de artesanado y faldón. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	XVIII
Mapa de la región Sur Andina	XXIII
Caminos troncales y ruta de comercio en la región sur del Virreinato del Perú	1
Bisonte. Santillana, Santander, España	2
Pareja de difuntos arrodillados ante la diosa del cielo Nut. Tumba en Deir El-Medina. Tebas, Egipto	4
Aján y Eva. Cementerio de Maius. Roma, Italia	5
Bautismo de Cristo. Baptisterio de los Ortodoxos. San Juan en la Fuente. Ravena, Italia	6
Nacimiento de Jesús. Capilla de los Scrovegni. Padua, Italia	8
La Última Cena. Iglesia de Santa María de las Gracias. Milán, Italia	9

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Santiago Apóstol. Soracachi, Oruro, Bolivia	10
Detalle con rinoceronte. Casa del Fundador. Tunja, Colombia	12
Virgen Dolorosa. Convento de San Diego. Quito, Ecuador	14
Tres dignatarios. Bonampak, Chiapas, México.	16
Valle del Vilcanota. Pisac, Calca, Cuzco	18
Puna andina. Nevado del Ausangate. Ocongate, Quispicanchi, Cuzco	20
Lago Umayo. Puno	21
Chullpas de Sillustani. Puno	22
Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	24
Dibujo en abrigo rocoso. Pizacoma, Chucuito, Puno	25
Detalle de pintura rupestre. Llamas con crías y tormenta de nieve. Chawaytiri, Calca, Cuzco	26
Dibujo en abrigo rocoso. Macusani, Puno	27
Camélidos sudamericanos, posiblemente vicuñas. Torreni, Espinar, Cuzco	28
Pintura contemporánea que muestra una capilla rural. Ichu, Puno	29
Retrato de Manco Inca. Ollantaytambo, Urubamba, Cuzco	31
Restos de pinturas murales. Palacio del Inca Sayri Thupa. Yucay, Urubamba, Cuzco	32
Detalle de emblema heráldico. Palacio del Inca Sayri Thupa. Yucay, Urubamba, Cuzco	33
Celda del Padre Salamanca. Convento de la Merced. Cuzco	36
Fragmento de zócalo y cenefa. Templo del Sol, Coricancha. Convento de Santo Domingo. Cuzco	38
Decoración mural en arcos y coro bajo. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	39
Friso superior y decoración en torno a una ventana. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	40
Arco triunfal visto desde el presbiterio. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	41
Fachada principal vista desde el atrio. Planta, corte y elevación. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	42
Galería que sustenta el coro alto vista desde la nave. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	43
Retablo barroco con columnas salomónicas flanqueando una hornacina. Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa. Cuzco	44
San Cristóbal cruzando el río con el Niño. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	44
Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	44
Almizate. Iglesia de Ocongate. Quispicanchi, Cuzco	44
Arco triunfal visto desde el presbiterio. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	45
Iglesia de Santo Domingo. Chucuito, Puno.	46
Piñón del coro alto. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	47
San Sebastián y San Cristóbal. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	47
Plaza de Armas. Cuzco	48-49
Iglesia de San Pedro y San Pablo. Zepita, Chucuito, Puno	50



NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Iglesia de Canincunca. Urcos, Quispicanchi, Cuzco	50
Iglesia San Pedro y San Pablo. Zepita, Chucuito, Puno	51
Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito, Puno	52
Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	53
Vista de conjunto. Hacienda de Callapujyo. Quispicanchi, Cuzco	54
Jardines interiores. Casa-hacienda La Perla. Lucre, Quispicanchi, Cuzco	54
Planta general de distribución. Casa-hacienda Buena Vista. San Jerónimo, Cuzco	54
Patio principal. Casa-hacienda Buena Vista. San Jerónimo, Cuzco	54
Artesonado del presbiterio. Iglesia de Checacupe. Canchis, Cuzco	56
Grutesco. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	58
Torsos humanos renacentistas. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno.	59
Ornamentación renacentista en cenefa. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	59
Representación de ángel. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	60
Decoración de dos épocas diferentes. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	61
Zócalo inclinado. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	62
Escena renacentista. Iglesia de Checacupe. Canchis, Cuzco	63
Calco de friso. Iglesia de Sangarara. Acomayo, Cuzco	64
Friso. Iglesia de Sangarara. Acomayo, Cuzco	64
Ornamentación mural. Capilla de casa-hacienda de Callapujyo. Quispicanchi, Cuzco	65
Friso. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	65
Detalle de cartela sujeta por ángeles tenantes. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	66
Muros y faldón del techo. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	67
Bóveda de locutorio. Convento de Santo Domingo. Cuzco	69
Alegoría figurativa renacentista. Casa del Inca Garcilaso de la Vega. Cuzco	70
Tema zoomorfo en friso inclinado. Casa Antonio de Zea. Monasterio de Santa Teresa. Cuzco	71
Sirena que tañe instrumento musical brotando de roleos de follajería. Capilla del Cementerio de Urcos. Quispicanchi, Cuzco	72
Dibujo de detalle de sirenas con tocado de plumas. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	72
Canéfora entre aves, frutas y follaje. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	72
Leyenda en el almizate. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	73
Angeles músicos. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	74
Ángel tocando trompeta. Iglesia de Sangarara. Acomayo, Cuzco	75
Calco de la cara interior del arco triunfal. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	76
Murales. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	77
Pinturas murales de dos épocas. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	78

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Fachada lateral. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	79
Plano de planta. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	79
Detalle del Bautismo. Iglesia de Urcos. Quispicanchi, Cuzco	81
Bautismo. Iglesia de Urcos. Quispicanchi, Cuzco	81
Planta y sección transversal del baptisterio. Iglesia de Urcos. Quispicanchi, Cuzco	81
Faldón de cubierta y friso superior. Iglesia de Urcos. Quispicanchi, Cuzco	81
Retablo renacentista. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	82
Portada pentalingüe de acceso al baptisterio. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	83
Baptisterio después de la restauración. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	84
Calco del retablo de Santiago Apóstol. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	85
Baptisterio antes de la restauración. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	85
Detalle de San Lucas Evangelista y zócalo en perspectiva. Iglesia de Sangarara. Acomayo, Cuzco	86
Retablo del siglo XVII. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	87
Mural con órdenes arquitectónicos. Iglesia de Pitumarca. Canchis, Cuzco	87
Retablo pintado. Iglesia de Pitumarca. Canchis, Cuzco	87
Retablo de vivos colores y expresión popular. Iglesia de Cay-Cay. Paucartambo, Cuzco	87
Magnífica integración de pintura mural y edificio. Iglesia de Huaru. Quispicanchi, Cuzco	88
Continuidad e integración espacial entre el artesonado y la pintura mural. Iglesia de Cay-Cay. Paucartambo, Cuzco	89
Blasón de los predicadores dominicos con friso de grutescos en negro. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	90
Escudo de armas del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Iglesia de Oropesa. Quispicanchi, Cuzco	91
Pintura mural. Monasterio de Santa Catalina. Cuzco	92-93
Escudo de armas. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	94
Calco de escudo de armas. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	94
Escudo de armas y friso renacentista. Casa de Fernando de Vera y Zúñiga. Cuzco	95
Escudo de armas de cacique indígena. Instituto Nacional de Cultura. Cuzco	96
El Infierno. Iglesia de Huaru. Quispicanchi, Cuzco	98
Nave de la iglesia. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	102-103
Atrio de iglesia renacentista. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	105
Portada de acceso al atrio e iglesia. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	108
Programa Mariano del Santo Rosario. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	109
Diagrama explicativo del programa del Rosario. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	110

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Arco triunfal. Iglesia de Huarcocondo. Anta, Cuzco	111
Hastial del coro alto. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	114-115
Coronación de la Virgen. Iglesia de Huaru. Quispicanchi, Cuzco	116
Dibujo de la pintura Coronación de la Virgen. Iglesia de Huaru. Quispicanchi, Cuzco	116
Arco triunfal. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	117
Mural en hornacina de capilla abierta. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	118
Virgen de la Candelaria o de los Remedios. Capilla de Canincunca. Quispicanchi, Cuzco	120
La Virgen del Cerro de Potosí. Museo de la Casa de la Moneda. Potosí, Bolivia	120
La Virgen de Monserrat. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	121
Calco de monograma Mariano. Iglesia de Cay-Cay. Paucartambo, Cuzco	122
Calco de monograma Mariano. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	122
Monograma de la Virgen María. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	123
Vista parcial de murales. Capilla de San Ramón. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	126
Medallón. Capilla de San Ramón. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	127
Vista parcial de murales (Capilla de San Ramón). Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	129
San Martín de Tours Obispo. Iglesia de Huarcocondo. Anta, Cuzco	129
San Pedro Apóstol y una avecilla. Capilla de Canincunca. Quispicanchi, Cuzco.	129
San Antonio Abad. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	129
Santiago el Mayor en la Batalla de Clavijo. Iglesia de Checacupe. Quispicanchi, Cuzco	130
Primer martirio de San Sebastián. Iglesia de Checacupe. Quispicanchi, Cuzco	132
San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño. Iglesia de Checacupe. Quispicanchi, Cuzco	133
San Francisco de Asís. Iglesia de Huarcocondo. Anta, Cuzco	135
Santo Domingo de Guzmán. Iglesia de Huarcocondo. Anta, Cuzco	135
Cenefa. Capilla de la casa-hacienda Callapujyo. Quispicanchi, Cuzco	136
Vista parcial de la Capilla. Casa-hacienda Callapujyo. Quispicanchi, Cuzco	137
El Camino al Cielo y el Camino al Infierno. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi, Cuzco	140-141
La Trampa del Alma. Convento de la Merced. (Celda del Padre Salamanca). Cuzco	143
Detalle de Santos Ermitaños. (Sala Capitular). Monasterio de Santa Catalina. Cuzco	144
Los Doctores de la Iglesia. Iglesia de la Merced. Cuzco	146
Santo Evangelista. Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito, Puno	147

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Programa de la Muerte del Pobre. La Muerte del Rico y el Arbol Vano. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	148-149
El Infierno. Coro bajo. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	151
“El Ropaje”. Iglesia de Marcapata. Paucartambo, Cuzco	152
San Juan Bautista. Iglesia de Marcapata. Paucartambo, Cuzco	153
San Francisco evangelizando a los “Chunchos”. Capilla abierta. Iglesia de Marcapata. Paucartambo, Cuzco	153
Representación de la Trinidad. Iglesia de Marcapata. Paucartambo, Cuzco	154
El Calvario. Capilla del Señor del Santo Rosario. Lamay, Calca, Cuzco	155
San Alberto de Sicilia. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	156
Santa Rosa de Lima. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	157
Religiosas Clarisas entre decoración mestiza. (Capilla Santo Roma). Monasterio de Santa Clara. Cuzco	160
Pintura barroca decorando bóveda y arcos. Cripta principal. Iglesia de la Compañía de Jesús. Cuzco	162
Detalle de la decoración de la bóveda. Cripta. Iglesia de la Compañía de Jesús. Cuzco	163
Pintura con motivos textiles. Iglesia de Canincunca. Urcos, Quispicanchi. Cuzco	164
Ornamentación con motivos pictóricos murales. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	166
Representación femenina. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	167
Decoración. Iglesia de Cay-Cay. Paucartambo, Cuzco	167
Pintura mural en el arco triunfal. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	168
Escenas de Huida a Egipto y Circuncisión. Celda del Padre Salamanca. Convento de la Merced. Cuzco	170-171
Friso sobre muro y techo artesonado. Casa de Fernando de Vera y Zúñiga. Cuzco	172
Detalle del artesonado pintado. Casa de Fernando de Vera y Zúñiga. Cuzco	173
Guerreros a caballo. Casa de Antonio de Zea. Cuzco	175
Friso con temas grotescos en negro y azul. Casa de Antonio de Zea. Cuzco	175
Friso inclinado con escenas de caza en azul. Casa de Antonio de Zea. Cuzco	175
Detalle de temas grotescos. Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito. Puno	176
Pintura en uno de los nichos laterales. Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito, Puno	176
Pintura decorativa en los arcos. Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito, Puno	177
Detalle de ornamentación barroca mestiza. Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito, Puno	178
Friso. Iglesia de Cay-Cay. Paucartambo, Cuzco	179
Pintura mural de tipo textil. Iglesia de Cay-Cay. Paucartambo, Cuzco	180
Calco de friso. Capilla de San Antonio Abad. Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco	181

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Detalle de friso. Capilla de San Antonio Abad. Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco	181
Calco de zócalo. Iglesia de Canincunca. Urcos, Quispicanchi, Cuzco	182
Espacio abovedado cubierto íntegramente de pintura mural. Iglesia de Huarcocondo. Anta, Cuzco	183
Torso de inspiración renacentista e interpretación mestiza. Iglesia de Canincunca. Urcos, Quispicanchi, Cuzco	183
Motivos textiles. Iglesia de Canincunca. Urcos, Quispicanchi, Cuzco	183
Interior de cubierta. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	184
Detalle de faldón. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	185
Mascarón grotesco. Iglesia de Pitumarca. Canchis, Cuzco	186
Cartela. Iglesia de Pitumarca. Canchis, Cuzco	187
Dibujo de mural. Capilla de la comunidad campesina de Lahualahua. Ocongate, Quispicanchi, Cuzco	190
Mural barroco mestizo con vizcachas, frutas y plumas. Capilla de la comunidad campesina de Lahualahua. Ocongate, Quispicanchi, Cuzco	190
Friso grotesco con vizcachas. Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco	191
Patrón Santiago victorioso sobre los moros. Iglesia de Huarco. Quispicanchi, Cuzco	193
Santiago. Capilla de Sipascancha. Colquepata, Paucartambo, Cuzco	194
Santiago con vestido de general republicano sobre arco iris y el Sol. Capilla de Sipascancha. Colquepata, Paucartambo, Cuzco	195
Friso. Capilla de Lahualahua. Ocongate, Quispicanchi, Cuzco	198
Calco de friso. Capilla de Lahualahua. Ocongate, Quispicanchi, Cuzco	198
Vista de conjunto de la capilla con atrio. Capilla de Lahualahua. Ocongate. Quispicanchi, Cuzco	199
Iglesia de Ocongate. Quispicanchi, Cuzco	200
Representación mestiza de la Virgen y el Niño. Iglesia de Ocongate. Quispicanchi, Cuzco	201
Miniatura que representa ángeles tocando el órgano. Iglesia de Ocongate. Quispicanchi, Cuzco	202
Detalle con San Lázaro. Iglesia de Ocongate. Quispicanchi, Cuzco	203
Vista de ambientes. Beaterio de las Nazarenas. Cuzco	204
Detalle de cenefa. Beaterio de las Nazarenas. Cuzco.	205
Sol con rostro humano. Monasterio de Santa Teresa. Cuzco	206
Detalle de cenefa con miniaturas y plumas. Capilla de casa-hacienda Buena Vista. San Jerónimo, Cuzco	207
Los cuatro Evangelistas. Iglesia del Triunfo. Cuzco	208
Detalle de San Marcos Evangelista. Iglesia del Triunfo. Cuzco	209
León con cabeza humanizada. Antiguo Hospital San Juan de Dios. Cuzco	210
Monograma con mascarones y cartela. Antiguo Hospital San Juan de Dios. Cuzco	211
Escenas simbólicas. Iglesia de Huarco. Quispicanchi, Cuzco	212
La Muerte. Iglesia de Huarco. Quispicanchi, Cuzco	213
Santos Eremitas. Sala Capitular. Monasterio de Santa Catalina. Cuzco	214
Dibujo de Santa María Magdalena orando en gruta. Sala Capitular. Monasterio de Santa Catalina. Cuzco	215

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Calco de San Jerónimo Ermitaño. Sala Capitular. Monasterio de Santa Catalina. Cuzco	216
Escenas con mujeres lavando en la plaza. Organo del coro alto. Monasterio de Santa Clara. Cuzco	216
Calco de escena popular con banderillero en corrida de toros. Beaterio de las Nazarenas. Cuzco	217
Escenas profanas disimuladas por el color y composición de diseño textil. Iglesia de Huaro. Quispicanchi, Cuzco	219
Escena del Antiguo Testamento y cenefa con motivos populares. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	220
Calco de representación textil con escenas profanas. Iglesia de Huaro. Quispicanchi, Cuzco	222
Detalle de escena urbana del pueblo de Monserrat. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	224
San Ignacio de Antioquía devorado por los leones. Detalle. Museo Histórico Regional del I.N.C. Cuzco	226
Castel Sant'Angelo de Roma. Detalle. Museo Histórico Regional del I.N.C. Cuzco	227
Escena que muestra el pueblo de Juli. Iglesia de la Asunción. Juli, Chucuito, Puno	229
Escena urbana del pueblo de Monserrat. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	230
Representación de la Iglesia de Chinchero. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	231
Escenas urbanas como fondo de la Adoración de los Reyes Magos. Convento de la Merced. Cuzco	232-233
Calco de detalle que muestra pórtico ornamental en jardín. Monasterio de Santa Catalina. Cuzco	234
Dibujo que reproduce escena de la peste. Iglesia de Catca. Quispicanchi, Cuzco	235
Detalle que muestra escena de la peste. Iglesia de Catca. Quispicanchi, Cuzco	235
Iglesia del Seminario de San Antonio Abad. Beaterio de las Nazarenas. Cuzco	236
El Bautismo de Cristo. Iglesia de Pitumarca. Canchis, Cuzco	237
Cacerío de la hacienda La Perla. Lucre, Quispicanchi, Cuzco	237
Catedral de Cuzco. Casa de Hilario Mendívil. San Blas, Cuzco	237
Medallón con escena invernal. Casa Vallenas. Andahuaylillas, Cuzco	238
Medallones pintados con escenas del Progreso y Modernidad. Casa Vallenas. Andahuaylillas, Cuzco	238
Medallón con el monograma de María. Iglesia de San Pedro. Juli, Chucuito, Puno	239
Noé conduciendo parejas de animales al Arca. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	240
Calco de recua de llamas y su conductor. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	241
Grupo de llamas cargando costales tejidos. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	241
Monograma de María rodeado de plumas. Iglesia de Colquepata. Paucartambo, Cuzco	242

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Santa Mártir acompañada de una huallata. Capilla de la comunidad de Lahualahua. Ocongate, Quispicanchi, Cuzco	243
Cóndores y ángeles. Casa de la calle Siete Angelitos. San Blas, Cuzco	244
Decoración con plumas. Capilla Santo Roma. Monasterio de Santa Clara. Cuzco	245
Otorongo o jaguar junto a San Pablo Ermitaño. Iglesia de Checacupe. Canchis, Cuzco	246
Qeros con pinturas de jaguares. Museo e Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco	247
Dibujo de representación de florero profusamente adornado, con mascarón de rasgos felínicos. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	248
Detalle. Procesión de agradecimiento a la Virgen de Monserrat por la victoria de Pumacahua sobre Thupa Amaro II. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	250
Retrato de Ñusta. Museo e Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco	253
Detalle de la serie de los catorce Incas. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	255
Escudo nobiliario con elementos patrióticos. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	258
Incas y Ñustas con parasoles de plumas sostenidos por k'umillos. Molino de Los Incas. Acomayo, Cuzco	259
Motivos religiosos católicos. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	260
La Coya y Reina Chuquillanto, esposa de Huáscar Inca, con parasol de plumas. <i>Historia General del Perú</i> . Fray Martín de Murúa.	260
Calco de la Coya Mama Oello, junto a Inca Roca y Yahuar Huaccac. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	261
Dibujos reproduciendo las alegorías del Viento y el Fuego. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	262
Dibujo que reproduce las alegorías de la Tierra y el Agua. Molino de los Incas. Acomayo, Cuzco	263
Dios crea a Eva de una costilla de Adán. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	264
Calco de la pintura que muestra la creación de Eva. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	265
La Creación del Mundo. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	266
Fragmento con arcángeles. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	267
Diagrama en perspectiva del ambiente donde se ubicaban los Filósofos. Casa-hacienda Huambutío. Quispicanchi, Cuzco	268
Serie los Filósofos, Arístides y Temístocles. Rectorado de la Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco	269
Serie los Filósofos, Lastenia. Rectorado de la Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco	270
Procesión de agradecimiento a la Virgen de Monserrat por la victoria de Pumacahua sobre Thupa Amaro II. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	272
Vista parcial de celebración del triunfo de Pumacahua sobre Thupa Amaru II. Iglesia de Chinchero. Urubamba, Cuzco	273

NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Detalle de la peste que asoló al Cuzco en 1720. Iglesia de Catca. Quispicanchi, Cuzco	274
Fragmento que muestra a guitarrista con Húsar de Junín. Hacienda Mollepata. Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco	275
El Morro de Arica coronado con la Bandera Peruana. Casa del Parque Pino. Puno	276
Monitor Huáscar y ferrocarril de Arica a Tacna. Casa del Parque Pino. Puno	277
Alegorías patrióticas en versión popular. Casa de músico indígena. Tinta, Canchis, Cuzco	277
Detalle del mural “Alegoría de la Modernidad de la Ciudad del Cuzco”. Casa-hacienda de Acomocco. Cuzco	280
Rey Inca no identificado. Parte de una serie de Incas y Collas. Casa Yábar. Cuzco	283
Retrato del Inca Garcilaso de la Vega. Hotel Cuzco. Cuzco	285
Vírgenes en la Procesión del Corpus Christi de la Ciudad del Cuzco. Hotel Cuzco. Cuzco	287
Escenas de la Procesión del Corpus Christi de la Ciudad del Cuzco. Hotel Cuzco. Cuzco	288
Retratos de Emperadores Incas. Serie de los catorce Emperadores Incas. Casa del presbítero Mariano Atayupanqui. San Jerónimo, Cuzco	289
Manco Cápac y Mama Ocllo. Fundadores legendarios del Tawantinsuyu. Hotel Cuzco. Cuzco	290
Escenas de la vida del Tawantinsuyu referidas a la religión, el trabajo y el género. Hotel Cuzco. Cuzco	292
Escenas de la vida del Tawantinsuyu referidas a la religión, el trabajo y el género. Hotel Cuzco. Cuzco	293
Alegorías de la industria, el trabajo y el comercio. Fábrica de Tejidos Urcos. Quispicanchi, Cuzco	294
Esquema del mural “Alegoría de la Modernidad de la Ciudad del Cuzco”. Casa-hacienda de Acomocco. Cuzco	296
“Alegoría de la Modernidad de la Ciudad del Cuzco”. Casa-hacienda de Acomocco. Cuzco	297
Paisaje marítimo con ferrocarril, zepelín y barco. Casa de la familia Jara-Eguileta. Calle Triunfo, Cuzco	298
Pintura mural decorativa. Casa-hacienda La Perla. Lucre, Quispicanchi. Cuzco	299
Detalle de pintura mural decorativa. Casa-hacienda La Perla. Lucre. Quispicanchi, Cuzco	300
Fragmento de mural con escenas de paisajes chinos. Casa de la familia Saldívar. Cuzco	301
El Invierno y el Otoño. Casa en el barrio de Santiago. Cuzco	302
Paisaje polar. Casa de la familia Jara-Eguileta. Cuzco	303
Cruz. Casa-hacienda Choquepujyu. Quispicanchi, Cuzco	304
“Taytacha Temblores”. Devoción popular cuzqueña. Casa de la familia Mendívil. San Blas, Cuzco	305
Descendimiento de la Cruz con la Trinidad. Capilla de Patacalle. Pisac, Calca, Cuzco	306



NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Virgen del Carmen. Casa de la familia Pareja. Capchi Calli, Cuzco	306
Señor de Huanca. Devoción regional del Sur Andino. Santuario del Señor de Huanca. San Salvador, Calca, Cuzco	306
Detalle de celebración patronal. Quinta El Urpo. San Sebastián, Cuzco	308
Celebración patronal en el pueblo de San Sebastián. Quinta El Urpo. San Sebastián, Cuzco	310
Fiesta popular con músicos. Restaurante El Truco. Cuzco	312
Altar “armado” para la Procesión del Corpus Christi. Casa de la familia Mendívil. San Blas, Cuzco	313
Escena de fiesta popular. Museo Histórico Regional del Instituto Nacional de Cultura. Cuzco	314
Escena religiosa. Monasterio de Santa Teresa. Cuzco	316
Detalle de la Gloria. Iglesia de Huaró. Quispicanchi, Cuzco	318
Estela Raimondi. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Lima	320
Vasija. Asociación Cultural Poli	321
Vaso. Asociación Cultural Poli	322
Dibujo de escena del “Suplicio”. Ceramio pintado.	323
Qero. Colección particular	324
Calco de las Cuatro Virtudes. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	325
Detalle de la Creación del Mundo. Molino de la Creación. Acomayo, Cuzco	326
Detalle de ángeles músicos. Iglesia de San Jerónimo. Cuzco	334
Detalle de Santiago el Mayor en la Batalla de Clavijo. Iglesia de Checacupe. Quispicanchi, Cuzco	348



## *Indice Onomástico y Toponímico*

### A

- Achiwas - 261.  
Acomayo, Cuzco - 192, 210, 214, 221, 234, 236, 243, 256, 257, 258, 259, 275, 286.  
Acomocco, Cuzco - 282, 309.  
Acora, Puno - 20.  
Áctopan, Convento de, México - 13.  
Adán - 5, 76, 112, 116, 224, 265.  
Adorno, Rolena - 322, 325.  
Aguas Calientes, estación Cuzco- 297.  
Akal S. A., Ediciones - 223.  
Alberti - 79.  
Albornoz, Cristóbal de - 251.  
Alcina Franch, José - 10, 17.  
Alegoría de la Modernidad, Cuzco, mural - 282, 296, 297.  
Alemania - 295.  
Alesio, Mateo Pérez de - 15, 79.  
Allaín, Teófilo - 234, 286, 288, 291, 292, 293.  
Altiplano - 22, 31, 42, 51, 108, 121, 127, 145, 168, 178, 236.  
Altiplano Boliviano - 24.  
Altiplano Chileno - 16.  
Altiplano del Collao - 177.  
Altiplano del Titicaca - 19, 236.  
Alto Perú - 16, 51, 55, 165.  
Alvarez Miranda, Luis - 279.  
Amazonia - 23, 242, 244, 304.  
Ambaná, Bolivia - 265.  
Amberes, Bélgica - 164, 221, 225.  
América - 5, 11, 12, 13, 24, 46, 59, 75, 79, 90, 96, 99, 100, 108, 113, 120, 124, 128, 131, 134, 135, 136, 142, 147, 158, 164, 169, 186, 188, 189, 216, 225, 252, 275, 279, 282.  
América del Sur - 59.  
América española - 273.  
América hispana - 17, 161.  
América precolombina - 23.  
Americas Society Art Gallery, N. York - 325.  
Andahuaylillas, plaza - 299, 301.  
Ande - 172.  
Andes - 23, 24, 52, 59, 131, 153, 187, 188, 197, 203, 236, 252, 291, 303.  
Andes Centrales - 3, 9, 23, 25, 34, 189.  
Angel de la Guarda - 186, 211.  
Antis - 263.

Antístenes - 268, 270, 271.  
 Antisuyu - 23, 28, 153.  
 Antovs (Antonio Abad) - 134.  
 Aparicio Vega, Manuel Jesús - 307.  
 Apolonivs - 34.  
 Apu Muruwisa - 28.  
 Apurímac - 19, 304.  
 Aquézolo Castro, Manuel - 307.  
 Arañíbar - 301.  
 Arcángel Baraquiel - 76.  
 Arcángel Gabriel - 108, 117.  
 Arcángel Jeudiel - 76.  
 Arcángel Miguel - 76, 316.  
 Arcángel San Rafael - 76, 186, 187.  
 Arcángel Sealtiel - 76.  
 Arcángel Uriel - 76.  
 Arequipa - 15, 22, 34, 135, 176, 282, 295, 297, 299, 302, 304.  
 Aréstegui, Narciso - 283.  
 Argentina - 24, 119.  
 Arica, morro de - 234, 276, 277, 278, 299.  
 Arístides - 268, 269, 270.  
 Aristipo - 265, 268, 270, 271.  
 Arriaga, José de - 251.  
 Artigas, Juan B. - 41, 55.  
 Asillo, Puno - 52, 147, 221.  
 Asís, Italia - 135.  
 Asociación de Museos de Arte de Lima - 325.  
 Astete Chocano, Benjamín - 268.  
 Atotonilco el Grande, México - 13.  
 Audiencias de Lima y Cuzco - 142.  
 Ausangate, nevado del - 20, 276.  
 Austria - 162.  
 Avendaño, Hernando de - 251, 307.  
 Avenida Tacna, Lima - 317.  
 Avila, Francisco de - 251.  
 Ayacucho - 15, 194, 260, 276.  
 Ayala, Ioan de - 96.  
 Ayaviri, Puno - 52, 177.  
 Azángaro, Puno - 11, 31, 156, 289.

## B

Baco, dios - 60, 64.  
 Bahía, Brasil - 97.  
 Baptisterio de los Ortodoxos. San Juan en la Fuente. Ravena, Italia - 7.  
 Barbe, Juan Bautista - 158.  
 Barbieri, Filippo - 12.  
 Barquisimeto, Venezuela - 275.  
 Basadre, Jorge - 162, 221, 282, 295.  
 Bastidas, Micaela - 256.  
 Batalla de Clavijo - 64, 130, 131, 132.  
 Bautismo de Jesús - 137.  
 Beals, Ralph - 223.  
 Beaterio de Copacabana de Lima - 262.  
 Beaterio de las Nazarenas, Cuzco - 204, 205, 217, 218, 232, 236, 242.

Beatriz, Ñusta - 90.  
 Beauvau, sombreros - 163.  
 Beethoven, Ludwig van - 312.  
 Belaunde, Víctor Andrés - 282.  
 Bélgica - 225.  
 Benevolo - 249.  
 Bernales, Jorge - 34, 35.  
 Bernini, Gian Lorenzo - 228.  
 Betanzos, Juan de - 10.  
 Bethlehemitas, hospital de los, Cuzco - 277.  
 Biblioteca Real de Dinamarca - 322.  
 Bitti, Bernardo - 58, 64, 79, 106, 107, 131, 226.  
 Bol, Hans - 249.  
 Bolívar, Simón - 207, 275, 289.  
 Bolivia - 16, 124, 265, 278, 304, 307.  
 Bologna, Italia - 10.  
 Bonampak, Chiapas, México - 16.  
 Bonavia, Duccio - 25, 35.  
 Borbones, dinastía de los - 163, 252.  
 Bosco, Gerónimo - 62, 150.  
 Bracamonte, Diego de - 106.  
 Bravo, Juan - 294, 315.  
 Bretaña - 232.  
 Briones - 35.  
 Brueghel, Juan - 150.  
 Buen Pastor - 5, 214.  
 Buenos Aires, Argentina - 142, 231, 286.  
 Buonarrotti, Miguel Angel - 84, 96.

## C

Cabello Carro, Paz - 278.  
 Cádiz, España - 231.  
 Cajatambo, Lima - 265.  
 Calca, Cuzco - 20, 154, 301, 307.  
 Callapujyo, Cuzco - 65, 137, 221.  
 Calle Coca, Cuzco - 174.  
 Calle del Medio, Cuzco - 312.  
 Calle del Triunfo, Cuzco - 301.  
 Calle Garcilaso, Cuzco - 71, 247.  
 Calle Chaparro, Cuzco - 303.  
 Calle Maruri, Cuzco - 291.  
 Calle Pera, Cuzco - 303.  
 Calle Jerusalem, Cuzco - 239.  
 Calle Nueva Alta, Cuzco - 300, 303.  
 Calle Pumacurco, Cuzco - 303.  
 Calle San Blas, Cuzco - 244, 303, 305, 314, 315.  
 Calle Santa Teresa, Cuzco - 97.  
 Calle Siete Cuartones, Cuzco - 97.  
 Calle Tigre, Cuzco - 179, 206, 274.  
 Callot - 134.  
 Calvario - 47, 154, 303.  
 Campo de Marte - 133.  
 Canchis, cordillera de - 196, 294.  
 Canincunca, Urcos, Quispicanchi, Cuzco - 164, 181, 243, 247, 305.

Cañete, Lima - 30.  
 Cañón de Machupicchu, Cuzco - 19.  
 Cañón del Apurímac - 19, 22.  
 Capachica, Puno - 289.  
 Capilla de Canincunca, Quispicanchi, Cuzco - 120, 121, 128, 164, 182, 191, 247, 305.  
 Capilla de Indios, Cuzco - 147.  
 Capilla de Jesús Nazareno, Cuzco - 94, 182.  
 Capilla de Lahualahua, Ocongate, Quispicanchi, Cuzco - 190, 191, 198.  
 Capilla de las Animas, Puno - 97.  
 Capilla de los Médicis, Florencia, Italia - 96.  
 Capilla de los Scrovegni. Padua, Italia - 8.  
 Capilla de Miserere, Urcos, Cuzco - 191.  
 Capilla de San Antonio Abad, Cay-Cay, Cuzco - 181, 191.  
 Capilla de San Jerónimo, Cuzco - 247.  
 Capilla de San Ramón, Puno - 126, 127, 128.  
 Capilla de Santa María de Xoxoteco, México - 13.  
 Capilla de Sipascancha, Colquepata, Paucartambo, Cuzco - 194, 195.  
 Capilla del Calvario de Urcos - 94, 154.  
 Capilla del Justo Juez, Puno - 109.  
 Capilla del Santo Sepulcro, Templo de Oropesa, Cuzco - 131, 136.  
 Capilla del Señor del Santo Rosario, Lamay, Calca, Cuzco - 154, 155.  
 Capilla del Retiro, Orurillo, Puno - 236, 241, 243, 246.  
 Capilla Santo Roma, Cuzco - 162, 205, 244.  
 Capilla Sixtina, Roma, Italia - 58.  
 Caracas, Venezuela - 275.  
 Carbajal, Francisco - 291.  
 Carino, emperador romano - 133.  
 Carmelitas Descalzas de Santa Teresa - 174, 223.  
 Carmelitas Descalzos, Orden de los - 156.  
 Carpio - 295.  
 Cartujano, Dionisio - 151.  
 Casa Choquehuanca, Azángaro - 289.  
 Casa de Contratación, Sevilla - 59.  
 Casa de Corrección, Cuzco - 218.  
 Casa de Dios - 138.  
 Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia - 120.  
 Casa de Mariano Atayupanqui, Cuzco - 289, 291.  
 Casa del Deán, Puebla, México - 13.  
 Casa del Fundador, Tunja, Colombia - 12, 14.  
 Casa del Parque Pino, Puno - 234, 276, 277, 278, 279.  
 Casa-hacienda Acomocco, Cuzco - 234, 239, 282, 296, 297, 298, 302, 307.  
 Casa-hacienda Buena Vista, San Jerónimo, Cuzco - 55, 205, 207, 221.  
 Casa-hacienda Callapujyo, Quispicanchi, Cuzco - 55, 65, 66, 136, 137.

- Casa-hacienda Huambutío, Quispicanchi, Cuzco - 268, 269, 272.
- Casa-hacienda La Perla, Lucre, Quispicanchi, Cuzco - 55, 234, 286, 298, 299, 300.
- Casa-hacienda Choquepujyo, Cuzco - 303, 304.
- Casa Mendivil, San Blas, Cuzco - 236, 314, 313.
- Casa Pancorbo, Cuzco - 301.
- Casa Saldívar, Cuzco - 301.
- Casa Vallenas, Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco - 238, 239.
- Casa Yábar, Cuzco - 283, 291.
- Casa Zea, Cuzco - 247.
- Casaverde Juvenal - 158.
- Castedo y Bayón - 188.
- Castel Sant' Angelo, Roma - 226, 228.
- Castelnau, Francis de - 97.
- Castilla y León - 94.
- Castillo, Luis Jaime - 320.
- Castro, Ignacio de - 218, 223, 255, 278.
- Castro, Marcelo - 276.
- Catca, Cuzco - 275, 276, 323.
- Catedral de Lima - 15.
- Catedral del Cuzco - 94.
- Cay-Cay, Cuzco - 51, 134, 179, 180, 244, 256, 276.
- Celda de la Penitencia, Convento de la Merced, Cuzco - 143.
- Cementerio de Maius, Roma, Italia - 5.
- Cementerio de Urcos, Quispicanchi, Cuzco - 73, 94.
- Centro Qosqo de Arte Nativo, Cuzco - 294 - 315.
- Cerro Camanti, Cuzco - 153.
- Cerro de Pasco - 34.
- César, emperador romano - 274.
- Cieza de León, Pedro - 30, 35.
- Circo de Nerón, Roma - 128.
- Ciudad de Tre Fontane, Italia - 128.
- Cloaca Máxima, Roma - 134.
- Coasa, comunidad, Puno - 242.
- Cochabamba, Bolivia - 304.
- Colegio de Educandas, Cuzco - 207, 210, 211.
- Colegio de Propaganda Fide, Cuzco - 154.
- Colegio Salesiano, Cuzco - 282.
- Colegio Thupa Amaru, Cuzco - 302.
- Coliseo Casa de la juventud, Cuzco - 315.
- Collao - 20, 30, 52, 106, 108, 165.
- Collasuyu - 20, 22, 30.
- Colombia - 13, 24, 58, 135, 173.
- Colón, Cristóbal - 186.
- Colquepata, Cuzco - 24, 45, 47, 134, 166, 177, 182, 218, 221, 241, 243.
- Combapata, Cuzco - 20, 243.
- Compostela, España - 130.
- Concejo Provincial, Cuzco - 286.
- Concilio de Trento - 73, 106, 139, 162.
- Condes de Peralta - 97.
- Condori, Simón - 276.
- Conima, Puno - 20.
- Convento de la Merced, Cuzco - 38, 143, 169, 172, 192, 207, 228, 232, 234, 247.
- Convento de la Merced, Lima - 15, 58.
- Convento de la Recoleta, Cuzco - 298.
- Convento de las Descalzas Reales, Madrid - 239.
- Convento de las Nazarenas, Cuzco - 242.
- Convento de San Francisco, Cuzco - 221 - 249.
- Convento de San Francisco, Quito - 15.
- Convento de Santa Catalina, Cuzco - 85, 120, 145, 180, 213, 217, 236, 277.
- Convento de Santa Clara, Cuzco - 95, 205.
- Convento de Santo Domingo, Cuzco - 38, 68, 241.
- Convento de Sicilia - 156.
- Copacabana, Puno - 311.
- Coporaque, Cuzco - 181.
- Cordillera Oriental - 19.
- Cori Huamán, Juliana - 274.
- Coricancha, Cuzco - 31.
- Corimarca, hidroeléctrica - 295.
- Coro, Venezuela - 275.
- Corpus Christi - 261, 288, 291, 307, 313, 314.
- Cortés y Monroy, Alonso - 228.
- Cosñipata, Cuzco - 153.
- Covarrubias, Sebastián - 62, 69, 96.
- Cozco - 24.
- Creación del Mundo - 265, 266.
- Cristo - 5, 7, 13, 15, 16, 61, 64, 76, 86, 89, 107, 110, 112, 119, 123, 125, 138, 146, 154, 155, 168, 169, 171, 178, 181, '203, 207, 226, 243, 303, 304.
- Cristo de la Vara - 303.
- Cristo y María - 71.
- Cruz de Amenábar, Isabel - 158, 221.
- Cuenca del Amazonas, 19.
- Cueva, Alonso de - 259.
- Curahuara de Carangas - 16, 147.
- Cusi Yupanqui, Diego Titu - 101, 158.
- Cusipata, Cuzco - 20.
- Cuzco - 10, 11, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 34, 35, 38, 42, 46, 51, 52, 55, 58, 61, 62, 66, 68, 70, 71, 78, 80, 86, 95, 96, 97, 105, 106, 123, 131, 135, 136, 137, 146, 150, 153, 158, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 187, 188, 191, 192, 196, 197, 199, 200, 204, 210, 213, 218, 221, 229, 232, 234, 239, 241, 243, 244, 246, 248, 249, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 277, 282, 286, 288, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 323, 397.

## CH

- Chamberg, sombreros - 163.
- Chambi, Martín - 277, 278, 294, 299.
- Chanca - 22, 263.
- Charcas, Audiencia de - 55, 142.
- Chavín, lanzón - 319, 321, 322.
- Chawaytiri, Calca, Cuzco - 25, 27.
- Chawpi, Santiago - 196.
- Checacupe, Cuzco - 20, 51, 134, 177, 184, 192, 228, 247.
- Chihuantito, Francisco - 230, 231, 275.
- Chilche - 32.
- Chile - 16, 24, 229, 277, 304.
- Chincheru, Cuzco - 47, 117, 121, 126, 230, 244, 274.
- Chiniñipicos, Juliaca, Puno - 315.
- Chocopata, Cuzco - 297.
- Choquehuanca, José Domingo - 289.
- Chucuito, Puno - 20, 24, 46, 50, 51.
- Chumbivilcas, Cuzco - 196.
- Chuquillautu - 31.

## D

- Da Vinci, Leonardo - 9.
- Damasco, Siria - 45.
- David - 112.
- De Castro, David - 278.
- De La Puente, Diego - 15.
- De la Torre, Benjamín - 295.
- De Rojas Silva, David - 97.
- Degregori, Carlos Iván - 307.
- Deir-El Medina, Tebas, Egipto - 4.
- Delfín, Víctor - 311.
- Denegri Luna, Félix - 164, 221, 279.
- Diana, diosa - 14.
- Dinamarca - 322.
- Diocleciano, emperador romano - 133.
- Dionisio, dios - 4.
- Distrito de Pomacanchi, Cuzco - 123.
- Domus Aurea (Casa dorada) - 4.
- Donnan, Chistopher - 320, 321.
- Dorta, Enrique Marco - 169, 223.
- Durero, Alberto - 14, 79.
- Duviols, Pierre - 158.

## E

- Ecuador - 15, 24, 58, 119, 135.
- Egipto - 4, 134, 172, 181, 207, 228, 231, 302.
- Eiffel, Alexandre Gustave - 278.
- El Calvario - 154, 303.
- El Dorado, ciudad - 23.

El Urpo, San Sebastián, Cuzco - 310, 311.  
 Eliade, Mircea - 112.  
 Escalante, José Angel - 282.  
 Escalante, Tadeo - 94, 95, 100, 150, 151, 158, 191, 209, 210, 212, 213, 214, 218, 232, 234, 241, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 271, 274, 286, 289, 291, 320, 325.  
 España - 58, 59, 79, 99, 100, 130, 162, 164, 165, 166, 198, 223, 252, 258, 259, 263, 275, 291.  
 Espinoza de los Monteros, Juan - 135.  
 Esquivel y Navia, Diego de - 221, 231, 232.  
 Estrada, Alcides F. - 307.  
 Europa - 12, 46, 58, 100, 107, 108, 134, 142, 161, 164, 188, 198, 216, 225, 228, 236, 252, 300, 301.  
 Eva - 5, 76, 116, 242, 265.  
 Evangelista San Juan - 128.  
 Expulsión del Paraíso - 265.

## F

Familia Corazao - 97.  
 Familia Flores Fernández - 286, 298.  
 Familia Jara-Eguileta - 298, 303.  
 Familia Oliart-Garmendia - 300, 386.  
 Familia Pareja - 176, 304, 307.  
 Familia Romero - 313.  
 Familia Valdez y Bazán - 97.  
 Familia Vargas - 298.  
 Ferrara, Italia - 226.  
 Ferrer de Valdecebro, Andrés - 212.  
 Filósofos, serie - 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 323.  
 Flandes - 59, 79, 164, 165, 179, 181, 197, 203, 225, 226.  
 Flores Ochoa, Jorge - 159, 223, 249, 307, 325, 335.  
 Franceschi Senese, Francisco de - 96.

## G

Galicia, España - 131, 194.  
 Galle, Cornelio - 128.  
 Galle, Teodoro - 128, 156.  
 Gamarra, Agustín - 304.  
 García de Castro, Lope - 158.  
 Gasparini, Graziano - 188, 221, 226, 249.  
 Génova, Italia - 221.  
 Gibaja, pintor - 315.  
 Giotto di Bondone - 8, 158, 223, 278.  
 Gisbert, Teresa - 35, 75, 96, 124, 139, 158, 211, 217, 223, 274, 279.  
 Giuliano, Duque de Nemours - 96.  
 Gonzales Prada, Manuel - 282.

Graburn, Nelson H. H. - 317.  
 Grau Miguel - 278.  
 Grecia - 7, 73, 75, 225.  
 Guaman Cusi, Diego - 64, 79, 80, 95, 138, 230.  
 Guaman Poma de Ayala, Felipe - 31, 32, 35, 90, 147, 194, 195, 223, 248, 249, 261, 283, 315, 322, 325.  
 Guamanga, Ayacucho - 231.  
 Guayana, Venezuela - 275.  
 Guido, Angel - 187.  
 Gutiérrez, Ramón - 181, 221, 223, 249.

## H

Hacienda Mollepatá, Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco - 275, 276.  
 Hacienda Picchu o Aranjuez - 296, 298.  
 Hacienda Zavaleta, Cuzco - 277.  
 Hatuncolla - 24.  
 Haucaypata, Cuzco - 31, 51, 53, 194, 262.  
 Hauser, Arnold - 216.  
 Haya de la Torre, Víctor Raúl - 282.  
 Hermann, Hugo - 169, 171.  
 Hermano Mosquera, Juan - 107, 108.  
 Hermanos Ayar - 22, 291.  
 Henricus - 134.  
 Herrera, Antonio de - 90, 257, 291.  
 Hilarión - 134.  
 Hispanoamérica - 273.  
 Hocquenghem, Anne Marie - 320, 321, 323, 325.  
 Holanda - 225.  
 Hospicio de Monserrat, Perú - 121.  
 Hospicio de Ocopa, Junín - 154.  
 Hospital Regional del Cuzco - 315.  
 Hostal El Descanso del Inca, Copacabana - 311.  
 Hotel Cuzco, Cuzco - 285, 286, 288, 291, 292, 293.  
 Hotel El Cuadro, Cuzco - 309.  
 Hotel Royal Inka, Cuzco - 311.  
 Huaca la Centinela, Chíncha - 30.  
 Huaca Pintada, Pachacamac - 30.  
 Huamanga, piedra de - 236.  
 Huambutío - 269, 272.  
 Huanacauri, Cuzco - 90.  
 Huancané, Puno - 20.  
 Huancavelica - 194, 195.  
 Huanca, Cuzco - 298, 304, 307.  
 Huánchac, Cuzco - 312.  
 Huáscar, Fábrica de Tejidos, Cuzco - 295.  
 Huáscar, monitor - 277, 278.  
 Huasquiña, Chile - 16.  
 Huerto de San Antonio - 252, 267.  
 Huida a Egipto - 143.  
 Húsar de Junín - 275, 276.

## I

Ichu, Puno - 29, 289.  
 Iglesia de Acolman, México - 12.  
 Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco - 20, 51, 62, 66, 73, 79, 80, 82, 104, 106, 113, 116, 117, 128, 135, 136, 138, 142, 192, 239, 299, 301.  
 Iglesia de Azángaro, Puno - 11.  
 Iglesia de Carabuco, Bolivia - 16.  
 Iglesia de Catca, Quispicanchi, Cuzco - 89, 232, 235, 274.  
 Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco - 51, 87, 89, 122, 128, 132, 166, 179, 180, 244.  
 Iglesia de Checacupe, Canchis, Cuzco - 51, 58, 62, 116, 128, 130, 132, 133, 142, 166, 179, 180, 221, 244, 246.  
 Iglesia de Chinchero, Urubamba, Cuzco - 64, 65, 73, 80, 85, 95, 117, 121, 127, 166, 226, 230, 231, 244, 252, 272, 273.  
 Iglesia de Colquepata, Paucartambo, Cuzco - 45, 128, 166, 182, 184, 221, 242, 243.  
 Iglesia de Curahuara, Caranjas, Bolivia - 16.  
 Iglesia de Huanoquite, Cuzco - 249.  
 Iglesia de Huarcocondo, Anta, Cuzco - 111, 128, 135, 181, 182.  
 Iglesia de Huaró, Quispicanchi, Cuzco - 42, 51, 53, 76, 89, 100, 116, 147, 150, 151, 155, 156, 168, 192, 193, 209, 210, 212, 213, 218, 221, 222, 232, 234, 236, 242, 244, 247, 256, 258, 267, 286, 320, 323.  
 Iglesia de Huasac, Cuzco - 51, 128, 181.  
 Iglesia de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno - 58, 59, 60, 61, 76, 78, 79, 80, 106, 108, 109, 110, 112, 126, 127, 128, 131, 229, 243, 244.  
 Iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco - 51, 58, 90, 107, 162, 163, 172, 226, 232.  
 Iglesia de la Compañía, Puno - 147.  
 Iglesia de la Compañía, Trujillo - 15.  
 Iglesia de la Merced, Cuzco - 146, 232.  
 Iglesia de Marcapata, Paucartambo, Cuzco - 152, 153, 154.  
 Iglesia de Montmartre, París - 127.  
 Iglesia de Ocongate, Quispicanchi, Cuzco - 45, 200, 201, 202, 203.  
 Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cuzco - 38, 41, 42, 51, 61, 62, 82, 84, 85, 87, 91, 94, 120, 191.  
 Iglesia de Orurillo, Puno - 134, 145, 177, 236, 241, 243, 246.  
 Iglesia de Pachama (Chile) - 16, 147.  
 Iglesia de Paucarcolla, Puno - 96.  
 Iglesia de Pitumarca, Canchis, Cuzco - 86, 87, 182, 184, 186, 187, 192, 236.  
 Iglesia de Pomata, Puno - 11.  
 Iglesia de Quiquijana, Cuzco - 221.  
 Iglesia de Sabaya, Bolivia - 16.

Iglesia de San Agustín, Cuzco - 15, 58, 178, 228.  
 Iglesia de San Andrés de Machaca, Bolivia - 16.  
 Iglesia de San Francisco de Asís, Umachiri, Puno - 177, 232, 277.  
 Iglesia de San Jerónimo, Cuzco - 45, 51, 62, 75, 90, 94, 105, 119, 122, 123, 244.  
 Iglesia de San Juan Bautista de Ccatca, Cuzco - 146, 203.  
 Iglesia de San Juan de Dios, Cuzco - 221.  
 Iglesia de San Pedro de Urcos, Cuzco - 117.  
 Iglesia de San Pedro y San Pablo Zepita, Puno - 50, 51.  
 Iglesia de San Pedro, Juli, Chucuito, Puno - 11, 52, 106, 147, 177, 178, 179, 239, 241.  
 Iglesia de San Sebastián, Cuzco - 94.  
 Iglesia de Sangarara, Acomayo, Cuzco - 64, 75, 86.  
 Iglesia de Santa Catalina, Cuzco - 277.  
 Iglesia de Santa Cruz, Puno - 108, 178, 304.  
 Iglesia de Santa María de las Gracias, Milán, Italia - 9.  
 Iglesia de Santo Domingo, Chucuito, Puno - 46.  
 Iglesia de Santo Domingo, Cuzco - 229, 232, 277.  
 Iglesia de Santo Domingo, Lima - 15, 46, 229, 232, 277.  
 Iglesia de Soracachi, Bolivia - 16.  
 Iglesia de Tiahuanaco, Bolivia - 16.  
 Iglesia de Tinta, Cuzco - 179.  
 Iglesia de Tiobamba, Cuzco - 232.  
 Iglesia de Urcos, Quispicanchi, Cuzco - 51, 66, 80, 106, 138, 230.  
 Iglesia de Zurite, Cuzco - 179, 181.  
 Iglesia del Triunfo, Cuzco - 11, 208, 209.  
 Ilave, Puno - 20.  
 Illapa-Santiago - 124, 131, 195.  
 Inca Atahualpa - 95, 254, 256, 259, 260, 262.  
 Inca Garcilaso de la Vega - 24, 30, 35, 70, 123, 174, 186, 187, 191, 223, 247, 254, 257, 263, 284, 285, 291, 307, 309.  
 Inca Huáscar - 30, 35.  
 Inca Huayna Capac - 32.  
 Inca Manco II - 32.  
 Inca Pachacuti - 262, 312.  
 Inca Sayri Thupa - 32, 33.  
 Inca Viracocha - 30, 260, 262.  
 Inca Yahuar Huacac - 260.  
 Inca Yupanqui - 10.  
 Inmaculada Concepción de María, dogma - 108.  
 Inquisición, Tribunal de la - 162, 163, 272.  
 Instituto Nacional de Cultura - 10, 96, 317.  
 Instituto Nacional de Cultura, Cuzco - 96.  
 Inti Raymi, fiesta - 312.  
 Irene - 133.

Iria Flavia - 130.  
 Isla del Sol - 30.  
 Isla Titicaca - 30.  
 Islam - 99.  
 Israel - 113, 117.  
 Italia - 5, 7, 59, 79, 85, 197.

## J

Jardín de San Antonio - 252, 271.  
 Jerusalén, Israel - 112.  
 Jesucristo - 42, 62, 113, 194.  
 Jesús - 8, 15, 110, 111, 143, 146, 156, 174, 176, 180, 243, 316.  
 Jesús Nazareno - 182.  
 Jiménez Borja, Arturo - 320.  
 Jirón Callao, Lima - 317.  
 Jirón Caylloma, Lima - 317.  
 Jirón Emancipación, Lima - 317.  
 Joseph de San Antonio - 154.  
 Juan Bautista - 124.  
 Juan Evangelista - 127.  
 Juicio Final, Curahuara, Carangas (Oruro-Bolivia) - 147.  
 Juliaca, Puno - 311.  
 Juli, Chucuito, Puno - 20, 24, 52, 60, 64, 108, 123, 178, 229, 236, 323.  
 Junín - 15, 34, 194, 275, 276.  
 Júpiter, dios - 14.  
 Justo Juez - 303, 304.  
 K  
 Kantu - 278, 279.  
 Kapsoli, Wilfredo - 307.  
 Kennedy-Troya, Alexandra, 17.  
 Kristal, Efraín - 307.  
 Kubler, George - 101, 158, 188.  
 K'umillos - 261.  
 Kuntur rachi, fiesta - 314.  
 Kuon, Elizabeth - 159, 223, 278, 307, 335.  
 K'usillo mono - 247.

## L

La Estrella, Fábrica de Tejidos, Cuzco - 295.  
 La Fortaleza, virtud - 265, 267.  
 La Guaira, Venezuela - 275.  
 La Huaca Pintada, Pachacamac - 30.  
 La Justicia, virtud - 265, 267.  
 La Libertad - 15, 34.  
 La Paz, Bolivia - 16, 278, 299.  
 La Prudencia, virtud - 265, 267.  
 La Raya, Cuzco - 19.  
 La Templanza, virtud - 265, 267.  
 Lago Titicaca - 11, 20, 23, 24, 29, 30, 52, 59, 75, 86, 106, 177, 229, 236, 239, 289, 307, 310.  
 Lago Umayo, Puno - 21, 22.

Laguna de Siwinacocha, Cuzco - 19.  
 Lahualahua, Cuzco - 191, 199, 203, 241, 243.  
 Lamay, Cuzco - 303.  
 Lambayeque - 15, 34.  
 Lampa, Puno - 24, 52.  
 Las Casas, Padre Bartolomé de - 187.  
 Lastenia - 268, 270.  
 Levi-Strauss, Claude - 325.  
 Licenciado Lope García de Castro - 158.  
 Lima - 15, 25, 34, 58, 135, 156, 265, 298, 313, 316, 317, 325.  
 Lircay, Huancavelica - 195.  
 Lopez-Baralt, Mercedes - 322, 323, 325.  
 Loreto - 15.  
 Loyola, Martín de - 90.  
 Lucas Evangelista - 110, 127, 207.  
 Lucre, Cuzco - 286, 295, 298, 299, 300.  
 Luna Guerra, Ricarda - 300.  
 Lurín, Lima - 30.  
 Lutero, Martín - 99, 108.  
 Luzbel - 76.

## LL

Llamayuq qaqa, Cuzco - 28.  
 Llosa, Eleana - 317.

## M

Mac Cannell, Dean - 317.  
 Macera, Pablo - 138, 142, 158, 159, 182, 187, 188, 192, 216, 223, 256, 257, 278, 279, 281, 307, 316, 317.  
 Machuaychas, Juliaca, Puno - 315.  
 Machupicchu, Cuzco - 20, 30, 297, 309, 315.  
 Macusani, Puno - 25, 27.  
 Madrid, España - 171, 197, 239, 252, 291.  
 Mallery y Collaert - 221.  
 Mama Guarqui - 31.  
 Mama Huaco - 191, 260, 262.  
 Mama Ocollo - 20, 191, 291, 260, 262.  
 Mama Sara - 291.  
 Mamacocha "madre de las aguas" - 30.  
 Manco Capac - 20, 259, 260, 262, 282, 291.  
 Manco Inca - 30, 31, 32, 35, 194.  
 Manresa, España - 127.  
 Maracaibo, Venezuela - 275.  
 Maranda, Pierre - 325.  
 Maranganí, Cuzco - 295.  
 Marañón, selva del - 142.  
 Maras, Cuzco - 95.  
 Marcapata, Cuzco - 24, 153, 154, 159, 200, 203, 221, 236, 276.  
 Marcavalle, Cuzco - 23.  
 Marcos Evangelista - 127, 207.  
 Marcoy, Paul - 91, 97.  
 María Egipcíaca, ermitaña - 145.

María Magdalena - 85, 125, 145, 154, 171.  
 Mariátegui, José Carlos - 282.  
 Marinvs - 134.  
 Marqués de Linares - 239.  
 Marruecos - 231.  
 Mascapaycha - 262.  
 Matarani, Arequipa, puerto - 299.  
 Mateo, Evangelista - 127.  
 Matto de Turner, Clorinda - 68, 95, 123, 172, 173, 174, 283.  
 Maukallaqta, Paruro, Cuzco - 30.  
 Mauritania - 133.  
 Maytacapacynga - 31.  
 Mediterráneo, región - 4.  
 Medoro, Angelino - 58, 79, 158.  
 Meléndez, Juan - 33.  
 Mendívil, Georgina - 313.  
 Mendívil, Hilario - 236, 305.  
 Mercado Central, mural, Puno - 309.  
 Mercurian, Everardo - 106.  
 Mercurio, dios - 295.  
 Mérida, Venezuela - 275.  
 Mesa-Gisbert - 68, 96, 97, 113, 138, 142, 150, 158, 159, 167, 172, 182, 188, 201, 221, 249, 265, 278, 279.  
 Mesopotamia - 75.  
 México - 12, 13, 135.  
 Millones, Luis - 158.  
 Minerva, diosa - 14.  
 Misti, volcán, Arequipa - 302.  
 Moche, cultura - 320, 322, 323.  
 Moho, Puno - 20.  
 Moisés - 112, 265.  
 Molino de la Creación, Acomayo, Cuzco - 213, 214, 220, 221, 234, 236, 241, 257, 258, 265, 266, 267, 277, 323, 325.  
 Molino de los Incas, Acomayo, Cuzco - 94, 95, 210, 215, 242, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 274, 275.  
 Molino de San Cristóbal, Acomayo, Cuzco - 215.  
 Mollepata, Cuzco - 276.  
 Mollinedo y Angulo, Manuel de - 52, 91, 94, 166, 167, 176, 177, 178, 182, 249.  
 Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, Cuzco - 45, 71, 173, 174, 206.  
 Monasterio de Santa Catalina, Cuzco - 95, 145, 214, 216, 231, 234.  
 Monasterio de Santa Clara, Cuzco - 162, 205, 244.  
 Monasterio del Carmen, Cuenca, Ecuador - 15.  
 Moncada, Isidoro - 229.  
 Monte Alverna - 136.  
 Monte Sinaí - 265.  
 Monte Tabor - 112.  
 Montserrat, España - 64, 230, 275.  
 Montúfar, Milton - 315.

Moquegua - 22.  
 Muelle, Jorge C. - 30, 35, 320.  
 Mujica Pinilla, Ramón - 100, 158, 244, 249.  
 Municipalidad del Cuzco - 315.  
 Murra, John - 322, 325.  
 Murúa, Martín de - 30, 35, 90, 259, 260.  
 Museo de la Moneda, Potosí - 120.  
 Museo del Monasterio de Santa Catalina, Cuzco - 158.  
 Museo e Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco - 252, 262.  
 Museo Histórico-Regional-Cuzco - 313, 314.  
 Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima - 320.  
 Museo Pedro de Osmá, Lima - 262.  
 Museo Regional de Arte Colonial. Cuzco - 158.  
 Mvtivs, - 134.

## N

Navamuel, Agustín - 259.  
 Nazca, Ica - 284.  
 Negritos, mural - 258, 265.  
 Nerón, emperador romano - 4.  
 Niño Jesús - 123, 156.  
 Noé - 241.  
 Nueva York, Estados Unidos - 325.  
 Nuevo Continente - 100.  
 Nuevo Mundo - 99, 100, 156, 165, 188, 225, 273.  
 Núñez Rebaza, Teodoro - 289.  
 Nut, diosa - 4.

## O

Occidente - 99.  
 Ocongate Cuzco - 146, 199, 203, 276, 305.  
 Olave, Antonio - 315.  
 Olivera, Luis de - 251.  
 Ollantaytambo, Urubamba, Cuzco - 20, 31, 32.  
 O'Phelan Godoy, Scarlett - 278.  
 Orden de la Compañía de Jesús - 60, 127, 163, 172, 232.  
 Orden de los Carmelitas - 155.  
 Orden de los Mercedarios - 304.  
 Orden de los Predicadores Dominicos - 109.  
 Oropesa, Cuzco - 24, 51, 182, 191, 192.  
 Ortelius y de Vries - 80.  
 Ortiz Crespo, Alfonso - 17.  
 Ossio, Juan - 322, 325.

## P

Pacarectambo, Cuzco - 22, 90.  
 Pachacamac, Lima - 30.

Pachacamilla, Cristo de - 307.  
 Pachamama - 120, 193, 195, 197, 263.  
 Pachamama-Virgen María - 124.  
 Pachatusan, cerro, Cuzco - 298.  
 Padre Acosta, Joseph - 108.  
 Padre Eterno - 85, 86, 316.  
 Padre Nadal - 172, 221.  
 Padre Ribadeneyra - 128.  
 Países Bajos - 7.  
 Paititi, ciudad - 23.  
 Palacio de la Valetta, Malta - 58.  
 Palacio del Inca Manco Capac, Colcampata Cuzco - 282.  
 Palomino, Fabián - 301, 304.  
 Pampa de Anta Cuzco - 181.  
 Panaca de Atahualpa - 256.  
 Panofsky, Erwin - 322, 323, 325.  
 Pantacalli, Cuzco - 312.  
 Pantiacolla, ciudad - 23.  
 Papa Alejandro VII - 228.  
 Papa Gregorio III - 127.  
 Papa Gregorio XIII - 58.  
 Papa Inocencio III - 135.  
 Papa Julio III - 99.  
 Papa Paulo III - 99.  
 Papa Pío IV - 99.  
 Papa Pío V - 109.  
 Papa Sixto II - 133.  
 Paphvtivs - 134.  
 Papres, Acomayo, Cuzco - 257.  
 Paraguay - 192.  
 Paraíso - 117.  
 Paramonga, Lima - 30.  
 Parinacota, Chile - 16.  
 París, Francia - 127.  
 Párroco Pérez de Bocanegra, Juan - 79, 116.  
 Parroquia de la Asunción, Juli, Puno - 60.  
 Parroquia de Nuestra Señora, Juli, Puno - 108.  
 Parroquia de San Pedro, Cuzco - 307.  
 Parroquia de Santa Ana, Cuzco - 192, 229.  
 Patrón San Cristóbal - 46.  
 Patrón Santiago - 190, 193.  
 Paucarcolla, Collao - 86.  
 Paucartambo, Cuzco - 131, 180, 181, 193.  
 Paz, Percy - 249.  
 Pease, Franklin - 35, 223.  
 Pentecostés - 303.  
 Pérez de Alesio, Mateo - 15, 58, 79.  
 Perú - 30, 46, 58, 104, 106, 108, 121, 124, 135, 154, 234, 244, 277, 286, 289, 310, 322.  
 Picchu, cerro, Cuzco - 296, 297, 298.  
 Pietschmann, Richard - 322.  
 Piranesi, Giovanni Battista - 228.  
 Píru - 158.  
 Pisac, Cuzco - 20, 304, 307.  
 Pírumarca, Canchis, Cuzco - 182, 184, 186, 192, 243.  
 Pizacoma, Chucuito, Puno - 25, 27.



Pizarro, Francisco - 32.  
 Plaza Bolognesi, Juliaca, Puno - 315.  
 Plaza de Armas, Cuzco - 51.  
 Plazoleta de San Blas, Cuzco - 303.  
 Pobreza, Mural de la - 258, 265.  
 Poli, Asociación Cultural, Lima - 321, 322.  
 Pomata, Puno - 11, 20, 24.  
 Pompeio - 176.  
 Pontificia Universidad Católica - 325.  
 Porras Barrenechea, Raúl - 307.  
 Portada de Huasac, Cuzco - 128.  
 Portugal - 130.  
 Postrimerías - 171.  
 Potosí, Bolivia - 16, 106, 120, 163, 165, 174.  
 Prado, Manuel - 234.  
 Pucara, Tiahuanaco, Puno - 20, 23, 34, 284.  
 Puebla, México - 13.  
 Pumacahua, Mateo, Cacique de Chinchero - 121, 252, 273, 274, 275.  
 Puna - 190, 304.  
 Puno - 10, 11, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 35, 96, 142, 187, 234, 236, 239, 241, 242, 247, 278, 282, 289, 299, 303, 304, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 323.  
 Punta de Rieles, Cuzco - 297.

## Q

Qalejo, danza - 289.  
 Qapchi Calli, Cuzco - 291, 304.  
 Qeros - 248, 254, 257, 261, 263.  
 Q'ero, comunidad de - 193, 271, 324.  
 Querucamayuc - 249.  
 Qhorqa, Cuzco - 25.  
 Qoa - 119.  
 Qolcampata, Cuzco - 298.  
 Qorma - 257.  
 Qosqo - 294.  
 Qoyas - 257, 260, 261, 262, 283.  
 Qoyllurit'i - 248, 261, 304.  
 Querejazu Leyton, Pedro - 202, 223.  
 Quillabamba, Cuzco - 19.  
 Quilón - 268, 270, 271.  
 Quinta de la Recoleta, Cuzco, murales - 312.  
 Quiquijana, Cuzco - 179, 181, 221.  
 Quispe Tito, Diego - 94, 95, 226, 249, 304.  
 Quispicanchi, Cuzco, - 24, 65, 203, 274, 299, 300.  
 Quito, Ecuador - 15, 142, 173.  
 Quraq, Santiago - 196.

## R

Raimondi, estela - 319, 321.  
 Rajchi comunidad, Cuzco - 30, 294.  
 Real Gabinete, Madrid - 252.  
 Recoleta franciscana de San Diego, Quito - 15.

Rectorado de la Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco - 269, 270.  
 Redfield, Robert - 188, 223.  
 Reni, Guido - 85.  
 Restaurante "El Truco", Cuzco - 312, 313.  
 Rey Carlos II - 249.  
 Rey Carlos III - 216, 252, 271.  
 Rey Carlos V - 99.  
 Rey Felipe II - 121.  
 Rey Felipe V - 198.  
 Rey Fernando VI - 154.  
 Rey Fernando VII - 145.  
 Rey Ramiro I - 130.  
 Riaño, Luis de - 66, 79, 136, 142.  
 Río Apurímac - 22, 24.  
 Río Salqa - 19.  
 Río Urubamba - 19, 153, 299.  
 Río Vilcanota - 179.  
 Río Yanatile - 19.  
 Ripa, Cesare - 171, 223, 263, 265, 278, 279.  
 Rivera, Marcos - 221.  
 Rivet, Paul - 322.  
 Rojas, David de - 279.  
 Rolandi - 298.  
 Romaní, Manuel Jerónimo - 207.  
 Roma, Italia - 4, 5, 7, 73, 99, 106, 125, 127, 133, 176, 225, 226, 228.  
 Romualdo eremita - 134.  
 Rostworowski de Diez Canseco, María - 307.  
 Rowe, John H. - 31, 35, 254, 278, 307, 319, 320, 323, 325.  
 Rubens, Pedro Pablo - 79.  
 Ruiz Estrada, Arturo - 278, 279.  
 Rupe, Alano de - 109.

## S

Sabaya, Bolivia - 16.  
 Sabogal, José - 234, 239, 285, 286, 291, 309.  
 Sacsahuaman, Cuzco - 194, 282, 298.  
 Safo - 268, 270, 272.  
 Sahuaraura - 291.  
 Sala de los Militares. Casa-hacienda Huambutío. Quispicanchi, Cuzco - 272.  
 Salamanca, Fray Francisco de - 38, 143, 169, 171, 172, 231, 242, 244, 323.  
 Salapuncu, Cuzco - 30.  
 Salazar Bondy, Sebastián - 226.  
 Samán, Puno - 178.  
 Samanez Argumedo, Roberto - 17, 159, 223, 279, 307, 335.  
 San Abel - 125.  
 San Abraham - 125.  
 San Agustín - 13, 128, 136.  
 San Alberto de Sicilia - 155, 156.  
 San Andrés - 153.  
 San Andrés de Machaca, Bolivia - 16.

San Antonio Abad - 125, 128, 133, 134, 145, 171, 177, 180, 181, 191, 206, 271, 282, 310.  
 San Antonio de Padua - 124.  
 San Bartolomé - 124.  
 San Buenaventura - 112.  
 San Cristóbal - 15, 45, 128, 176, 184, 194, 197, 260, 282, 288, 298.  
 San Cristóbal de Rapaz - 265.  
 San Diego, Quito, Ecuador - 14, 15.  
 San Felipe, Venezuela - 275.  
 San Francisco - 128, 174, 214, 221, 232, 258, 277.  
 San Francisco de Asís - 84, 128, 135, 136, 153, 177.  
 San Francisco, Ayacucho - 262.  
 San Francisco, Cuzco - 249.  
 San Gabriel - 76.  
 San Ignacio de Antioquía - 226.  
 San Ignacio de Loyola - 126, 127, 128, 136.  
 San Jerónimo de Asillo - 178.  
 San Jerónimo, Cuzco - 51, 106, 138, 145, 167, 191, 221, 241, 244, 289, 291.  
 San Joaquín - 113, 123.  
 San José - 123, 128, 206.  
 San Juan - 76, 108, 153, 154, 155.  
 San Juan Bautista - 66, 89, 125, 138, 146, 153, 212.  
 San Juan de Dios, Hospital, Cuzco - 207, 210, 211.  
 San Juan Guarín, ermitaño - 145.  
 San Lorenzo - 62, 132, 133.  
 San Lucas - 124.  
 San Marcos - 124, 192, 207, 247.  
 San Martín de Tours - 260.  
 San Miguel - 316.  
 San Miguel de Ixmiquilpan, México - 13.  
 San Onofre, ermitaño - 145.  
 San Pablo - 86, 124, 128, 133, 145, 153, 182, 213, 214, 246, 247.  
 San Pedro - 52, 86, 128, 153, 178, 182, 212, 307.  
 San Pedro de Alcántara - 229.  
 San Pedro de Cacha - 30.  
 San Pedro de Juli - 11, 241.  
 San Pedro de Zepita - 179.  
 San Rafael - 76, 186.  
 San Ramón, Juli - 136.  
 San Salvador, Cuzco - 20, 304, 307.  
 San Sebastián - 47, 52, 62, 95, 132, 133, 184, 228, 310, 311, 312.  
 San Vicente Ferrer - 229, 232.  
 Sánchez, Luis Alberto - 283, 307.  
 Sancho de la Hoz, Pedro - 31.  
 Sandoval, Salvador - 221.  
 Sangarara, Cuzco - 243.  
 Sant' Angelo castillo, Roma - 226.  
 Santa Ana - 113, 123, 131, 192, 298.

Santa Anastasia - 131.  
 Santa Apolonia - 135.  
 Santa Catalina de Alejandría, mártir - 125, 132, 242.  
 Santa Catalina de Siena - 136.  
 Santa Cecilia - 135.  
 Santa Clara - 136.  
 Santa Cruz Pachacuti, Joan de - 31, 35.  
 Santa Cruz, Basilio de - 94, 176, 249.  
 Santa Cruz, Juli, Puno - 247.  
 Santa Inés - 124, 132, 135, 180.  
 Santa María Magdalena - 131.  
 Santa Martina - 131.  
 Santa Rosa de Lima - 100, 156.  
 Santa Teresa de Jesús - 128, 136, 316.  
 Santiago - 32, 64, 128, 130, 132, 192, 193, 194, 196, 197, 288, 301.  
 Santiago Apóstol - 10, 85.  
 Santiago Mataindios - 131, 194, 323.  
 Santiago Matamoros - 131, 194, 260, 323.  
 Santillana, Santander, España - 4.  
 Santísima Trinidad - 186.  
 Santisteban Ochoa, Julián - 307.  
 Santo Domingo - 84, 128, 136, 214, 241, 277.  
 Santo Domingo de Guzmán - 135, 145.  
 Santo Roma, Capilla - 205.  
 Santo Tomás de Aquino - 5.  
 Santuario de Copacabana - 121, 307.  
 Santuario de Huanca. Calca, Cuzco - 298, 307.  
 Sapantiana, acueducto, Cuzco - 282, 298.  
 Satán - 150.  
 Sayhua, comunidad de, Pomacanchi, Cuzco - 123, 146.  
 Sayri Thupa - 90, 197.  
 Schenone, Héctor - 123, 156, 158, 159.  
 Sebastián, Santiago - 134, 158, 159, 169, 171, 223, 249, 258, 278, 279.  
 Segovia, España, Catedral - 210.  
 Seminario de San Antonio Abad, Cuzco - 206, 232.  
 Señor de Huanca - 298, 307.  
 Señor de la Rinconada - 304.  
 Señor de Mawayani - 304.  
 Señor de Rit'Ik'Uchu - 304.  
 Señor de Tayankani - 304.  
 Sepúlveda, padre - 187.  
 Serlio, Sebastián, 13, 17, 79, 96.  
 Set - 112.  
 Sevilla, España - 59, 263.  
 Sicuani, Cuzco - 19, 20.  
 Silva, Diego de - 173.  
 Sillustani, Chullpas - 22.  
 Sipascancha - 131, 192.  
 Snorri Sturluson - 320.  
 Sociedad de Amigos del País - 271.  
 Sociedad de Artesanos, Socorro, Cuzco - 273, 303.  
 Sócrates - 268, 270, 271.

Solón - 268, 270.  
 Solórzano y Pereira, Juan de - 100, 158.  
 Sondorhuasi - 31.  
 Soracachi, Oruro, Bolivia - 10, 16.  
 Spitberg, Jorge - 156.  
 Squier, George - 22, 31, 35.  
 Statsny, Francisco - 252, 267, 278.  
 Suárez de Figueroa, Diego - 171.  
 Suatacopiv - 134.  
 Sullk'a, Santiago - 196.  
 Suntutruhuasi, Cuzco - 262, 263.

## T

Tacna - 22, 234, 277, 278.  
 Tamayo Herrera, José - 284, 295, 307.  
 Tambo, Cuzco - 20, 31, 32.  
 Tambo Colorado, Ica - 30.  
 Tambo de Yucay, Cuzco - 32.  
 Tampusotoc - 22.  
 Tawantinsuyo - 24, 31, 32, 95, 106, 194, 254, 256, 259, 263, 282, 284, 291, 292, 293, 315.  
 Taytacha Temblores - 243, 307.  
 Taytacha, Santiago - 195.  
 Teatro Municipal, Puno, mural - 289.  
 Tebas, Egipto - 4.  
 Tello, Obelisco - 319.  
 Tell, Guillermo - 301.  
 Temístocles - 268, 269, 270, 271.  
 Templo de Andahuaylillas, Cuzco - 128, 192, 241.  
 Templo de Azángaro, Puno - 136.  
 Templo de Cay-Cay - 256.  
 Templo de Checacupe, Cuzco - 117, 120, 125, 126, 132, 192, 247.  
 Templo de Chinchero, Cuzco - 112, 113, 125, 138, 274.  
 Templo de Colquepata, Cuzco - 112, 218, 241.  
 Templo de Huarcocondo, Cuzco - 136.  
 Templo de la Compañía de Jesús, Cuzco - 52.  
 Templo de Marcapata, Cuzco - 112, 221, 236.  
 Templo de Nuestra Señora de la Asunción, Juli, Puno - 106, 109, 323.  
 Templo de Ocongate, Cuzco - 146.  
 Templo de Oropesa, Cuzco - 125, 130, 131, 132, 136, 156.  
 Templo de Orurillo, Puno - 134, 146.  
 Templo de San Antón, Puno - 147.  
 Templo de San Cristóbal, Cuzco - 282, 298.  
 Templo de San Jerónimo, Cuzco - 62, 117, 119, 125, 128, 138.  
 Templo de San Pedro y San Pablo, Puno - 108.  
 Templo de San Pedro, Juli, Puno - 106, 147.  
 Templo de Sangarara, Urcos, Cuzco - 138, 243.  
 Templo de Santa Cruz, Juli - 247.

Templo de Urquillos, Cuzco - 275.  
 Templo del Sol, Coricancha, Cuzco - 38.  
 Teotihuacán, México - 12.  
 Theodorvs - 134.  
 Thupa Amaro II - 252, 255, 273.  
 Tiahuanaco - 16, 20, 23, 24, 284, 286, 291, 315.  
 Tinta, Canchis, Cuzco - 179, 274, 277.  
 Tobías - 76.  
 Tokapu - 260.  
 Toledo, España - 96, 291, 307.  
 Tord, Luis Enrique - 158, 307.  
 Torreni, Espinar, Cuzco - 28, 29.  
 Torres, Fray Bernardo de, Obispo - 68.  
 Tours, Martín de - 125.  
 Trento, Concilio de - 99.  
 Trujillo, Perú - 15.  
 Ttio, Cuzco - 296.  
 Tunja, Colombia - 173.  
 Tunupa - Santo Tomás - 124.  
 Túpac Amaru, José Gabel Condorcanqui, Cacique de Surimana y Tungasuca - 121, 215, 216, 254, 256, 257, 273, 274, 275, 276, 315.  
 Túpac Catari - 273, 313.  
 Túpac Sinchi Roca - 95.  
 Tuqsa, Combapata, Cuzco - 243.

## U

Umachiri, Puno - 177.  
 UNESCO - 10, 173.  
 Universidad Nacional del Altiplano - Puno - 315.  
 Universidad Nacional del Cuzco - 206, 248, 252, 254, 262, 269, 270, 271, 282, 310.  
 Urbino, Italia - 226.  
 Urcos, Cuzco - 20, 50, 51, 80, 138, 191, 230, 276, 294, 295, 298, 299.  
 Urubamba, Cuzco - 19, 20, 153, 299.

## V

Valcárcel, Luis E. - 282, 286, 301.  
 Valderrama, Ricardo - 223.  
 Valencia, Enrique - 307.  
 Valencia, Venezuela - 275.  
 Valeriano - 133.  
 Valladolid, España - 169.  
 Valle del Hebrón - 112.  
 Valle de La Convención, Cuzco - 19, 299.  
 Valle del Colca, Arequipa - 34.  
 Valle del Huatanay, Cuzco - 23, 262.  
 Valle del Rímac, Lima - 30.  
 Valle del Vilcanota, Pisac, Calca, Cuzco - 19, 20, 23, 31, 106, 304.  
 Valle Sagrado, Cuzco - 262, 301.

Vallenas, Carmen - 301.  
Vallin, Rodolfo - 221.  
Varese, Stefano - 159.  
Vargas Matajudíos, Juan de - 13.  
Vargas Ugarte, S. J., Rubén - 158, 298.  
Vargas, Pedro - 226.  
Vaticano - 58, 226.  
Velasco Astete, Alejandro - 298.  
Venecia, Italia - 96.  
Vera y Zúñiga, Fernando de - 68, 91, 95, 172, 173, 174.  
Vesta, diosa - 62, 68.  
Vignola - 79.  
Vilcabamba Cuzco - 32.  
Villa d' Este, Tivoli, Italia - 58.  
Villalpando, Francisco - 96.  
Villanueva Urteaga, Horacio - 223, 307.  
Villegas, Capitán Bernardo - 15, 58.  
Virgen de Belén - 52, 177, 197, 202, 304.  
Virgen de la Candelaria de los Remedios - 119, 120, 121, 197, 305, 307.  
Virgen de la Concepción - 199.  
Virgen de la Inmaculada - 119, 197, 206, 241, 242, 268, 304, 323.

Virgen de la Merced - 171.  
Virgen de las Mercedes - 207.  
Virgen de Monserrat - 113, 119, 121, 123, 252, 274, 275.  
Virgen del Carmen - 176, 304, 307, 316.  
Virgen del Carmen de Paucartambo - 246.  
Virgen del Cerro de Potosí - 120.  
Virgen del Rosario - 119, 120, 145, 158, 214.  
Virgen Dolorosa - 14.  
Virgen María - 42, 62, 80, 84, 112, 123, 154, 155, 174, 180, 184, 210, 214, 242, 275.  
Virreinato de la Nueva España - 11, 13, 42, 46.  
Virreinato de Nueva Granada - 13.  
Virreinato del Perú - 13, 42, 59.  
Virrey García Hurtado de Mendoza - 32.  
Virrey Toledo, Francisco de - 33, 46, 94, 104, 105, 108, 259, 291.  
Vitruvio - 79.

## W

Wacawasi o Casa Sagrada, Yucay, Cuzco - 32.  
Wamani - 195.

Waylla ichu - 241.  
Wiener, Charles - 30, 35.  
Wierix, Jerónimo - 142, 210.  
Wilpert - 5.

## Y

Yanaoca, Cuzco - 273.  
Yucay, Urubamba, Cuzco - 20, 32, 33.  
Yunguyo, Puno - 20.  
Yunka - 23, 24.

## Z

Zambrano, Oscar - 279.  
Zapata, Juan Inca - 210, 221.  
Zapata, Marcos - 210, 221, 229, 232.  
Zaragoza, España - 131, 151.  
Zea, Antonio de - 71, 123, 174, 191.  
Zenón - 268.  
Zépita, Puno - 20, 24, 50, 51.  
Zurbarán, Francisco - 76.  
Zurite, Cuzco - 179, 181.

---

# Créditos

**Edición:**

Secretaría de Relaciones Institucionales  
Banco de Crédito del Perú

**Diseño Gráfico:**

Yolanda Carlessi

**Fotografías:**

Daniel Giannoni, con excepción de las siguientes:

Martín Chambi: Págs. 277, 294, 299.

Jorge Flores Ochoa: Págs. 10, 33, 87, 120, 152, 194, 195.

Elizabeth Kuon Arce: Pág. 303.

Ruperto Márquez: Págs. 20, 44, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 63, 64, 75, 85, 86, 88, 94, 116, 147, 153, 154, 190, 191, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 211, 220, 231, 235, 237, 240, 241, 243, 246, 255, 258, 259, 260, 264, 266, 274, 276, 277, 283, 289, 300, 301, 304, 306, 308, 310.

Mapas, planos y dibujos realizados por:

Roberto Samanez Argumedo, Godofredo Ticona, Edgar Curo, René Barreto y Mario Castillo.

**Impresión:**

Ausonia S.A.

Supervisión de la Impresión: Alejandro Urbano A.

Pre-Prensa: Eduardo Ruiz S. con la colaboración de:

Pilar Marín; Elvira Quiróz P.; Elizabeth La Cotera R.; Maritza Gutiérrez G.; Darío Corihuamán C.; José Luis Pacherras Z. y Carlos Pajuelo.

Ana María Arone O.

Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.; Pedro P. Condori M.; José Abanto M. y Manuel Calderón B.

Impresión: Lucas Pacherras F. con la colaboración de:

Rafael Calderón B.; Hipólito Chilque A.; César Coronado A. y Wilfredo Arce.

Encuadernación: Nicolás Robles L. con la colaboración de:

Florentino Pilco C.; Manuel Muñoz T.; Erasmo Castañeda A.; Santiago Arpasi H.; Marco Salazar P.; Wilfredo Estrada R.; Jacinto Llerena.

ESTE LIBRO  
SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EL 15 DE NOVIEMBRE DE 1993  
EN LOS TALLERES DE AUSONIA S.A.