

Kusunoki, Ricardo y Luis Eduardo Wuffarden (eds.). *Pintura cuzqueña*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2016, 368 pp., ilust.

La pintura cuzqueña ha dado lugar a múltiples y encendidas polémicas. Visiones plagadas de romanticismo y nostalgia dieron paso a enconadas críticas que señalaron su carácter «provincial» y cuestionaron su originalidad, calidad, aporte local, tendencia a la reiteración de temas y motivos, y su poco interés en la anatomía y el espacio. Hoy en día, cuando sus particularidades y valor son reivindicados, gracias a espléndidas publicaciones como la *Historia de la Pintura Cuzqueña* de José de Mesa y Teresa Gisbert (1962, 1982), se hace indispensable una puesta al día con respecto a las «nuevas miradas» que ella ha suscitado. El libro editado por Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden representa, en ese sentido, el necesario estado de la cuestión que posibilita una mejor aproximación a ese mundo de fantasía y color que es la pintura cuzqueña.

El libro consta de dos partes claramente definidas. En la primera, Kusunoki y Wuffarden se abocan a su gestación y desarrollo, lo que constituye una formidable introducción a los artículos siguientes, dedicados a perfilar las características, difusión y rol de la pintura cuzqueña en la sociedad surandina de los siglos XVII al XIX. Así, desde la perspectiva de los estudios subalternos, Carolyn Dean aborda un tema que trata con lo que Ramón Mujica denominó el «problema semántico», asunto siempre controversial, al aludir a su definición o no como «mestiza». Tomando como punto de partida la fascinante serie del Corpus Christi de la parroquia de Santa Ana, hoy en el Museo de Arte Religioso del Cuzco, concluye que el término «hibridez» aplicado a esta pintura sería el adecuado, dado que análisis anteriores, al centrarse en pervivencias o no de elementos prehispánicos, habrían adoptado posturas occidentalizantes y recolonizadoras. La hibridación, advierte, supone asumir la colonización como tal, las transformaciones que los hombres tuvieron,

sus variadas formas de participar en la sociedad y la capacidad mimética desplegada con respecto a los colonizadores.

Maya Stanfield-Mazzi, por su parte, comprometida con la investigación del tejido colonial y la función de los mantos en la fijación de la identidad de las imágenes, se ocupa en esta ocasión del «ajuar divino», vale decir, de los trajes plenos en magnificencia, dorado y brocateado de la pintura cuzqueña. Ella afirma que su explicación debe buscarse en la bien surtida cultura material de la época, que privilegiaba la vestimenta en tanto signo de riqueza y poder. Subraya la inextricable relación entre dorado y sacralidad existente desde tiempos prehispanicos.

Gabriela Siracusano, interesada en los procesos culturales, afronta la «nueva materialidad visual americana» e incide en cómo todos los actores debieron ajustar sus «aparatos mentales y visuales». Llama la atención sobre la pertinencia de conocer los saberes en juego y establece los circuitos comerciales y de distribución que proveían a los pintores de los insumos necesarios. Como en su sugestivo *El poder de los colores* (2005), los pigmentos concitan especial atracción, pues a partir de lo material busca aproximarse a lo espiritual y a la comprensión de la colonización del imaginario.

Si Siracusano ve el recorrido de los colores, Marta Penhos analiza el de los lienzos: la irradiación de la pintura cuzqueña a la actual Argentina, fundamentalmente a Jujuy, Córdoba y la llamada «ruta del adobe» en la provincia de Catamarca. Pone en evidencia su acogida en zonas alejadas, la recepción por parte de los maestros locales y la pervivencia a través de los años de iconografías vetero-testamentarias e imágenes devocionales propias de la *antimaniera* italiana. Esto es visto a la luz de la idea de «constelación» de Walter Benjamin, que permite dar cuenta del carácter *multivocal* del arte colonial, tema que desarrolló en profundidad en un imprescindible artículo previo, publicado en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico* (2008).

Elizabeth Kuon, por otro lado, experta conocedora de las iglesias del sur andino, rescata la pintura mural sobre paramentos de adobe, sus principales repositorios, técnicas y materiales utilizados, y las constantes en la distribución espacial de los temas. Así, enfatiza la creatividad y vigor

de esta pintura, patente en la superposición de capas que el especialista distingue, pobladas no solo de iconografía religiosa, sino también de seres fantásticos.

Thomas Cummins, en cambio, se enfoca en la pintura en tanto expresión de las tensiones entre el obispo del Cuzco, Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699), y la Compañía de Jesús, actores fundamentales al interior de la sociedad cuzqueña, y que desplegaron ambiciosas políticas con respecto a la imagen. En este sentido, refiere que *El matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta*, conservado en el templo jesuita, tuvo su contraparte en *La Virgen de la Almudena con Carlos II* y *La Virgen de Belén* con Mollinedo como donante, que el prelado encargó para la catedral a Basilio Santa Cruz Pumacollao. Este conjunto de pinturas, por lo tanto, contribuiría a afirmar el poder de las partes y expresaría posiciones diversas con respecto a los naturales y la sociedad cuzqueña y el inicio de la llamada «guerra iconográfica», de la cual Francisco Stastny y Luis Eduardo Wuffarden se han ocupado en diversas oportunidades.

Como puede verse, este libro presenta un abanico de temas medulares, en los que el trabajo interdisciplinario, la aplicación de técnicas y análisis de distintos ámbitos y la amplitud de fuentes se convierten en principio rector. Se vislumbra el rol de la materialidad para acceder a lo espiritual y simbólico, además de una sociedad compleja, llena de contradicciones y, principalmente en los años iniciales, en ebullición y constante movimiento. Como resultado de este escrupuloso análisis, se obtiene la imagen de una pintura cuzqueña que, en vez de irrumpir abruptamente, fue resultado de un lento proceso de asimilación de diversos nutrientes, así como de adaptación, descarte y reelaboración, lo cual condujo finalmente a la constitución de un lenguaje propio e iconografías locales. Esto explica su diversidad, pues no en vano, apunta Kusunoki, en el punto de partida se dio «una tradición insólitamente cercana» con la pintura metropolitana. Por otro lado, resulta importante la constatación de que esta visión de la pintura cuzqueña no pasa por el empeño de considerarla «india» o «mestiza», pues la ambigüedad étnica predominante se hace evidente; tampoco pretende insertarla en los estilos tradicionales, pues reivindica su propia especificidad y valor.

Este libro brinda, pues, renovadas perspectivas para entender la pintura cuzqueña en toda su complejidad y riqueza, y lo hace con un magnífico repertorio fotográfico. El impecable portafolio complementa los textos y acentúa su valor didáctico, a la vez que pone a disposición del lector imágenes inéditas de lienzos recientemente recuperados, así como de otros que han sufrido los embates del fuego y que quizás se han perdido para siempre. Todo esto hace de esta una obra de lectura obligada para quienes se dedican a desentrañar la historia colonial o los inicios republicanos, y altamente recomendable para todo lector atraído por esta pintura que día a día va ganando un sitio propio, a pesar de ser aún insuficientemente conocida, condición a revertir para su adecuada preservación y puesta en valor.

Irma Barriga Calle  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*