

DE LA EVANGELIZACION AL INCANISMO
LA PINTURA MURAL DEL SUR ANDINO ¹

Jorge A. Flores Ochoa
Elizabeth Kuon Arce
Roberto Samanez Argumedo

Las manifestaciones expresivas andinas son muy ricas y variadas. Entre ellas la pintura mural ocupa un lugar destacado, y su pervivencia a través de cuatro siglos y medio es el tema de nuestras reflexiones del presente. Su importancia atrajo el interés de investigadores como Gisbert (1980), Gisbert y Mesa (1982), Gutiérrez (1980, 1987), Gutiérrez *et al* (1981, 1982), Macera (1975, 1981), Ruiz (1983), Sebastián (1989); entre otros.

Los departamentos del Cuzco y Puno son ricos depositarios de expresiones arquitectónicas con pintura mural, que incluyen desde importantes iglesias en ciudades y pueblos a ocultas y pequeñas capillas de comunidades indígenas, desde soberbios monasterios hasta casas hacienda, de casas coloniales a modestas viviendas populares o edificios públicos, así como hoteles de cinco estrellas y *aqhawasis* (chicherías) de barrio.

-
1. Una subvención otorgada por la Fundación Ford, ha permitido realizar en los departamentos del Cuzco y Puno el proyecto "Pintura Mural del Sur Andino". El trabajo de campo comenzó en julio de 1989 y ha terminado en julio de 1991. En el presente artículo se utiliza parte del material recogido en este tiempo y que servirá para la preparación del libro sobre el tema. Nuestro agradecimiento a la Fundación Ford y de manera especial al Dr. Antonio Muñoz-Nájar, Director del Programa de Patrimonio Cultural de la Fundación Ford. Nuestro agradecimiento al Dr. Luis Barreda Murillo por su entusiasmo y constante apoyo. Las fotografías fueron tomadas por Ruperto Márquez y el video por Gabriela Martínez Escobar.

Hemos aprendido a “leer” en estas pinturas murales el desarrollo de las mentalidades populares y de las ideas de nuestros pueblos en el lapso de los últimos cuatro siglos y medio, constatando que queda mucho aún por decir sobre estas manifestaciones expresivas de la cultura andina.

El sur andino

El espacio que forma el eje entre el valle del Cuzco y el lago Titicaca, ha sido escenario de gran interacción social, cultural y económica desde hace miles de años. No es casual que sea en este ambiente donde se han desarrollado varias de las grandes culturas andinas y por lo menos dos de sus altas civilizaciones, la Tiahuanaco y la Inca.

Primero aparece la cultura Pucará, en las inmediaciones del pueblo del mismo nombre en el actual departamento de Puno, luego surge Tiahuanaco a orillas del lago Titicaca, en actual territorio boliviano. Años después aparecen los incas en el valle del Huatanay, donde edifican el Cuzco, su capital y centro del universo andino de ese entonces.

El arribo español, con el cambio subsiguiente de la capital a orillas del océano Pacífico, no provoca la decadencia del Cuzco, ni quita importancia a la región. Al contrario, las guerras civiles del siglo XVI entre españoles que se disputaban entre otras cosas el control y dominio de esta región, ilustran su importancia, la que se acrecienta con el descubrimiento y explotación de las minas de plata en el altiplano boliviano.

La mayor concentración demográfica del siglo XVI se hallaba a lo largo del río Vilcanota en el Cuzco, y las orillas del lago Titicaca en el altiplano. Esta energía humana fue recurso atractivo en una economía como la practicada por los españoles. Así se originaron decenas de poblados fundados por los hispanos, política que se acentuó con las reducciones y concentraciones de población que ordenara el virrey Francisco de Toledo.

Los pueblos se edificaron siguiendo el trazo en cuadrícula, de calles que se cruzan en ángulo recto, con plazas centrales, en las que se levantaron los edificios públicos como la iglesia y el ayuntamiento, el espacio abierto de la plaza central se destinó a diferentes usos religiosos, sociales y cívicos, incluyendo el de mercado.

La riqueza de esta región, a más de las referidas, se debe hallar en la complementariedad que se estableció entre los recursos propios de la zona del

Cuzco y los del altiplano. El Cuzco se halla en una región de valles interandinos de clima templado, donde se puede cultivar diversas variedades de papas dulces, tarwi, y especialmente maíz. Este producto es de gran importancia económica y ceremonial, muy cotizado dentro de la economía de las poblaciones indígenas.

El angosto valle del Cuzco, además, se halla muy cerca a los valles orientales que descienden a la Amazonía, en los que se dan los cultivos de coca, se extraen maderas finas, se obtiene oro, se recolectan plumas, cera, miel, otros productos propios de climas cálidos.

Esta complementariedad regional de productos de diversos pisos ecológicos, se engarzaba con la producción del altiplano, que cuenta con la mayor concentración de llamas y alpacas. Estos animales proporcionan fibra, carne y energía para la carga y el transporte. La ganadería se complementa con la agricultura especializada en tubérculos adaptados a la altura y al frío, como la oca, las papas amargas y granos como la cañihua y la quinua.

Esta variedad y abundancia de recursos naturales, dieron base suficiente para que esta región fuera muy poblada, por tanto atractiva para que luego de quebrado el Estado inca, se fundaran pueblos, en los que se edificaron templos para la evangelización. Su importancia tendrá que esperar el siglo XIX y la independencia, para ceder paso a la decadencia y perder su antiguo esplendor. La arquitectura de los grandes templos católicos que se erigieron en esta región, que ahora luce deprimida, son prueba de su pérdida importancia, porque dan testimonio de la riqueza disponible para levantarlos y ornamentarlos. Cabe recordar lo que afirma Chueca Goitia: "La arquitectura americana es una arquitectura preferentemente religiosa, aun en sus ejemplos de arquitectura civil" (1967).

La pintura mural andina

Las civilizaciones prehispánicas de meso-América y los Andes centrales tuvieron en la pintura adherida a los muros de los edificios, una de sus formas de expresión artística más difundida. Las culturas de la costa norte y central del territorio del Perú tenían importantes muestras de arte mural, muchas de las cuales se han conservado hasta nuestros días gracias a especiales condiciones climáticas.

Al llegar de los españoles a América la pintura mural se utilizó como una forma directa y eficiente de catequización y evangelización. En México

se la empleó como vehículo de adoctrinamiento desde la mitad del siglo XVI y algo similar sucedió años después en el Perú.

La tradición renacentista y manierista fue determinante y se transfirió a la pintura mural con todo su contenido de representaciones simbólicas que caracteriza los motivos grotescos, que habían sido moralizados y trasladados a la iconografía cristiana. De esta manera las ideas mitológicas y fantásticas que conjugan lo humano con lo vegetal o animal, las representaciones de cestas, cornucopias, monstruos y mascarones 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 que el Concilio de Trento había efectuado advertencias 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; sin embargo en la región andina la Iglesia fue tolerante y permitió la utilización de los grotescos con propósitos didácticos.

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

Entre las imágenes pictóricas más utilizadas en las alegorías figurativas está el mito de la sirena, que se remonta a figuras mitológicas de Mesopotamia, Grecia y el período paleocristiano. La mujer-pep concebida como un demonio celeste en la antigüedad, es aceptada por la Iglesia cristiana como símbolo de las tentaciones y los placeres. Se utilizó en la decoración religiosa con fines didácticos para enseñar que los hombres racionales no deben seguir sus bajos instintos.

En las diversas fuentes gráficas que llegaron a América en grabados y libros, se la representa de diversas formas: con colas de sierpe, con cola terminada en plantas estilizadas o con cola inorgánica que figura como listones y roleos.

Otro motivo generalizado es la combinación del hombre follaje con muchas variantes como los torsos humanos terminados en hojas o follaje, o los que muestran rostros humanos dentro de motivos vegetales y los mascarones con cabezas humanas de las cuales salen hojas y tallos de vegetales.

Las representaciones de mujeres con cestos llenos de frutas sobre la cabeza, muy frecuentes en la pintura mural, son en realidad vírgenes paganas llevando ofrendas denominadas canéforas, que se identificaron con la tradición indígena. Aparte de los temas grotescos existen otros del repertorio cristiano, como las representaciones zoomorfas que muestran la fauna americana. Los monos que en la tradición andina se aprecian sustentando los edificios y garantizando sus cimientos, tienen en la simbología cristiana el significado de fuerzas inferiores o actividades inconcientes, de placer y lujuria. Los pájaros que simbolizan almas excelsas, por lo general son reproducidos dentro de hojas de vid en alusión a Cristo. Las aves en vuelo representan la redención de mundo por Jesucristo.

El león africano es un motivo que simboliza a Cristo triunfando sobre la muerte, pero las herejías y blasfemias también se representan por cabezas de leones de las que salen tallos vegetales. En el caso local, como en las iglesias de Oropesa y San Jerónimo, el león ha sido reemplazado por el puma.

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 y creando seres angélicos con atuendos, armas y gestos a la moda militar del siglo XVII. Son también frecuentes otras figuras como ángeles niños, ángeles músicos y otras variantes más (Luks, 1973).

Origen e influencia de los motivos pictóricos

El arte mural del periodo colonial que se arraigó profundamente en América fue traído del viejo continente y puesto en práctica desde el primer momento de la dominación, como vehículo de catequesis. El arte pictórico en general recibió una fuerte influencia directa, por la presencia de tres renombrados artistas italianos que desarrollaron su obra en el Perú. El primero de ellos fue Mateo Pérez de Alesio, pintor romano del siglo XVI, autor de importantes frescos en Italia y en la Isla de Malta, que llegó a Lima en 1588 como pintor de cámara del virrey.

El sacerdote jesuita Bernardo Bitti, nacido en 1548 y formado en Roma en la etapa del manierismo llegó al Perú en 1574, efectuando una notable labor artística al servicio de su orden religiosa, lo cual le permitió formar muchos

discípulos. El tercero de estos artistas fue el pintor Angelino Medoro, que llegó a Lima en 1600 después de pintar en Tunja y Quito, para permanecer en la capital del virreinato durante 24 años.

Aparte de esa influencia del renacimiento y manierismo italiano, la escuela flamenca de los Países Bajos, también tuvo una decisiva presencia en el arte virreinal, gracias al aprecio que se le tenía en la corte española.

Desde el primer momento de la conquista se traen a América lienzos y pinturas en láminas de cobre con motivos religiosos. Sin embargo, una de las fuentes que inspiraron los temas y motivos de la pintura de todos los géneros, fueron los grabados flamencos.

Después del Concilio de Trento la corona española dictó medidas para evitar la influencia de la reforma protestante, una de ellas fue encargar biblias, breviarios y series de grabados con temas católicos a las imprentas flamencas. Gran cantidad de ese material se embarcó a América. Además de los libros religiosos se remitía a las Indias considerable volumen de libros de arte militar y de arquitectura, escultura y pintura. Ejemplo demostrativo es el privilegio que se concedió, en 1584 a Juan de Herrera, arquitecto mayor del rey Felipe II, para que venda en México y el Perú las estampas y diseños del real monasterio del Escorial, para lo que embarcó un número significativo de ejemplares, lo que demuestra la existencia de un amplio mercado para ese material.

Muchos motivos ornamentales, soluciones arquitectónicas y trabajos de carpintería fueron realizados tomando como fuente de inspiración a los tratados de arquitectura y no menos importante es la influencia de las orlas decorativas, páginas titulares, láminas con grabados, marcas de impresores y demás elementos gráficos que contenían motivos decorativos de inspiración grotesca o mitológica.

Tomando en cuenta las influencias estilísticas que caracterizan los siglos XVI al XIX, período en el cual el arte europeo pasa del renacimiento al manierismo y después al barroco y al neoclasicismo, es posible establecer la periodificación cronológica de las diferentes fases de la pintura mural en la región del Cuzco y sus áreas de influencia.

- a) La pintura mural del siglo XVI influida por el renacimiento y el manierismo, que pone de moda la decoración a base de grotescos y temas

mitológicos. Esa influencia dura hasta el primer tercio del siglo XVI y la pintura tiene un fuerte sentido doctrinario y de catequesis.

- b) A mediados del siglo XVII la influencia del estilo barroco se aprecia en la pintura mural con la presencia de decoración que imita telas de Damasco de seda o lana con labores de realce. La decoración es más profusa y los temas de catequesis menos frecuentes.
- c) Hacia mediados de siglo XVIII la decoración mural es exuberante en iglesias y casas, utilizándose con amplitud el repertorio iconográfico grotesco junto a una notable influencia de motivos locales que le dan el carácter barroco mestizo.
- d) En la última década de siglo XVIII y hasta el período de la independencia del dominio español, la pintura mural se orienta a temas costumbristas, al reflejo de mundo propio y a la búsqueda de sus raíces, como en el caso de los temas referidos a los incas.
- e) Durante el siglo XIX, desde inicios de la república el arte mural se repliega a las áreas rurales y se convierte en manifestación popular.
- f) A fines de siglo XIX y en las primeras décadas del presente siglo la pintura mural, tanto en el área urbana como en la rural recibe influencia europea y se representan alegorías a la industrialización, al progreso o se muestran paisajes europeos, como parte de la modernidad del momento.
- g) El incanismo y el indigenismo. El primero como sentimiento por lo Inca, se expresa en la representación de la dinastía incaica en lienzos y grabados, que se generaliza en los siglos XVIII y XIX, en gran número de versiones. Es frecuente en la pintura mural de esos períodos y también en el muralismo de siglo XX. El indigenismo toma como inspiración al indio contemporáneo.

En cada uno de estos períodos la expresión es característica y se puede diferenciar claramente de las otras, no sólo por la temática sino también por el uso del color. Así la pintura renacentista monocroma, de tonos oscuros sobre claros es seguida por el colorido del barroco, para volver a una paleta más limitada a fines del siglo XVIII.

La pintura evangelizadora

La evangelización fue para España la gran justificación de su presencia en el Nuevo Mundo. No hay que olvidar que cuando se descubre América en 1492, España terminaba de expulsar a los moros de su territorio después de una lucha de siglos contra el Islam, lo que le permitió forjar un espíritu de cruzada de la cristiandad, que luego traslada a estas nuevas tierras. La corona española toma las riendas de la instrucción religiosa en ultramar, oficializando su papel que es ratificado por Roma mediante bulas y otras disposiciones similares (Cruz Amenabar, 1986: 31).

Juan de Solórzano y Pereira en su *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 de América, los evangelios eran completamente desconocidos en el Nuevo Mundo (Solórzano, 1648).

Esta importante faceta de catequización usó como principal vehículo de expresión el arte, dentro del cual la imagen tuvo aún mayor importancia. Se formaliza a raíz de la Reforma protestante del siglo XVI, razón por la cual la iglesia católica en su política oficializada en el Concilio de Trento (1542-1564), concedió al arte el papel de vehículo de instrucción de la fe católica, prácticamente como medio de propaganda religiosa y ciertamente política, posición que se traslada a América.

... el catolicismo contrarreformista se yergue como una fe de prácticas y de cultos que apelan a los sentidos y la imaginación, a la emotividad y a la fantasía. La imagen realístamente pintada o esculpida y policromada, el retablo monumental y delirante, la arquitectura esplendorosa plena de efectos aéreos y juegos espaciales, propugna entonces la percepción de lo santo, el sentido sobrecogedor del misterio divino, vivencia intensa de Dios, que se hunden en la espiritualidad profunda del alma barroca (Cruz de Amenabar 1986).

Para llevar adelante esta tarea, la corona implanta en América una serie de políticas que tendrán seria repercusión no sólo en la estructura religiosa de las civilizaciones americanistas, sino también en sus estructuras políticas y económicas.

Para el caso de la civilización inca, dos medidas administrativas son de vital importancia: el sistema de la encomienda y las reducciones.

La encomienda era una prebenda real concedida en retribución por servicios meritorios a la corona que se otorgó a los primeros conquistadores. Consistió en la adjudicación, no de tierras, sino de centenares de hombres, dentro de ciertos límites geográficos, 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 las postrimerías del siglo XVIII.

Entre otras responsabilidades asignadas al encomendero estuvo el de la enseñanza religiosa a sus vasallos indios. Esta tarea no pudo ser llevada a cabo por el mismo encomendero. Sus múltiples ocupaciones, su poco o ningún conocimiento sobre doctrina cristiana o su desconocimiento de la lengua nativa, hicieron que tuviera que delegar tales funciones a terceras personas, que inicialmente fueron laicos, a más de unos pocos clérigos llegados en los primeros momentos de la invasión y que “ofrecían dedicarse a la instrucción de los naturales, en tanto que hubiese diezmos de donde señalarles renta...” (Vargas Ugarte, 1953: 10).

Luego de esta primera etapa que fue muy corta, serían las órdenes religiosas las que acometerían esta tarea, consolidándola.

El otro sistema, el de las reducciones, significó la concentración de la población nativa, dispersa en muchos asentamientos, lo que no permitía el control no sólo en el adoctrinamiento sino en la aplicación de las políticas tributarias y demográficas.

Se inicia la fundación de parroquias y doctrinas, las primeras en las ciudades y las segundas en los pueblos de indios en las zonas rurales, y a partir de 1569 se consolida el sistema de reducciones y de las parroquias y doctrinas.

Posiblemente hasta 1545 la catequización no fue seria ni exitosa. A partir de esta fecha se fueron dando instrucciones de catequización de tal manera que ordenaron y orientaron a los sacerdotes a su ejecución. Las primeras fueron dadas por el Arzobispo Jerónimo de Loaysa.

En consecuencia la encomienda fue la primera institución que oficialmente se encargó de la enseñanza de la doctrina cristiana, obligación que después, y por legislación eclesiástica y civil, se adjudicó a las parroquias y doctrinas.

En el sur-andino, cuya magnitud demográfica en los siglos XVI y XVII fue relevante, se fundaron importantes “pueblos de indios”, como resultado

de las reducciones. Estos pueblos estuvieron emplazados en varias rutas entre la zona cuzqueña y la collavina. La ruta Cuzco-Potosí adquirió gran importancia gracias al descubrimiento de los yacimientos de plata en Potosí en 1545, como ya se mencionó. Esta ruta tan importante en tiempo del Tawantinsuyu, se vio reactivada, emplazándose sobre la misma, no sólo los poblados, sino también los caseríos de las haciendas que se fueron formando en el siglo XVII.

Cada “pueblo de indios” o doctrina, para ser tal, desde el punto de vista catequizador, tuvo que contar con un templo que era el símbolo de la conversión a la nueva fe. Cada uno adquiere características arquitectónicas muy propias, como tener capillas abiertas, con atrios, posas. Esto respondió a las nuevas necesidades de la enseñanza de la doctrina, la administración de los sacramentos, los actos de penitencia pública, las procesiones, la prédica a grandes multitudes. Es decir la realización del culto al aire libre, ya que los espacios de los templos no eran suficientemente grandes para albergar a poblaciones enteras (Gisbert y Mesa, 1985: 126).

Igualmente el espacio interno del templo necesitará adecuarse a los fines pertinentes, de tal manera que siguiendo las disposiciones del Concilio Tridentino, la profusión de imágenes en bulto, retablos, lienzos y otros bienes muebles, no tardarían en ser parte del mismo.

La pintura mural tampoco demoraría en ser vehículo importante para la catequización. Los grandes parámetros interiores de los templos se verán cubiertos con pintura mural de temas evangelizadores: vida de la virgen, de los santos, los grandes dilemas sobre la vida y la muerte, el paraíso, el infierno. Son presencia elocuente de una sistemática política de concientización de la población indígena, de la nueva fe que trataría de avasallar a las antiguas y tradicionales creencias de los tawantinsuyanos.

Además de estos métodos de adoctrinamiento, surge paralelamente otro de gran violencia y represión: la extirpación de idolatrías. Este sistema que se inicia hacia la segunda mitad del siglo XVI con gran ímpetu, durará hasta posiblemente fines del siglo XVII, época en que pierde su fuerza, tal vez creyéndose logrado el propósito de extirpar todo atisbo, creencia u objeto de culto prehispánico.

La pintura mural en la zona sur andina, mostrará claramente este proceso de catequización inicial y luego la consolidación de la misma.

Son muy ricos los ejemplos de pintura mural en los templos, de este período evangelizador. Partiendo de la ciudad del Cuzco hacia el altiplano, encontramos manifestación de lo expresado en las iglesias de los poblados de San Jerónimo, Oropesa, Cay-cay, Ocongate, Andahuaylillas, Urcos, Checacupe, todos ellos en el actual departamento del Cuzco. En Puno están Paucarcolla ², Acora, Santo Domingo de Chucuito, La Asunción y San Pedro, los dos últimos en el pueblo de Juli. Son algunos de los templos de este período que abarca la segunda mitad del siglo XVI hasta el segundo tercio de XVII.

Debemos señalar también que no sólo en los pueblos de indios se catequiza. Las haciendas de estas zonas rurales cuentan con capillas con pinturas, que servirán para el culto, no sólo de los hacendados, sino de la gente que pertenece a la hacienda. Una muestra en la zona cuzqueña es la hacienda Callapucyo, que posee una hermosa capilla cubierta de pintura mural.

Un caso significativo de evangelización es de la doctrina de Juli, poblado que actualmente se ubica a 80 km. de la ciudad de Puno en el altiplano peruano.

Juli se constituyó en centro importante en la vida del Callao desde fines del siglo XVI. En 1565 llegan los dominicos y “con la construcción del convento, ubicación del cementerio y trazo de la plaza y calles, diéronle a Juli la fisonomía de la población urbana” (Gutiérrez *et al* 1979: 323). La presencia dominica tuvo serios problemas por la deficiente administración de los asuntos sociales y económicos, de tal manera que el virrey Toledo decidió traer a los jesuitas a esta doctrina, los que se hicieron cargo en 1576. Poco tiempo después había en Juli 14000 indios que tenían tres días de doctrina a la semana, estando según el padre Acosta, muy extirpadas las borracheras y hechicerías. Los indios utilizaban para confesarse los quipus en los que llevaban sus pecados anotados, y ya se había instalado una escuela a la que asistían regularmente 300 jóvenes.

Los jesuitas preservaron la población nativa de todo intento de explotación de parte de los españoles y las autoridades civiles asentadas en la zona, ya que Juli no estaba sujeto al sistema de encomienda sino puesto bajo tributo real.

-
2. El párroco europeo de Paucarcolla —1990— con una equivocada idea de modernismo ha demolido el antiguo templo del siglo XVI, destruyendo de paso la pintura mural. Lo ha reemplazado con una estructura de ladrillo, cemento y fierro, de dudoso gusto moderno, conservando solamente la fachada de la iglesia para guardar las apariencias.

En 1582 el pueblo de Juli tenía tres iglesias y estaba acabada la principal que era la de San Pedro y San Pablo; las otras dos estaban comenzadas y eran la de San Juan y de la parroquia de “Nuestra Señora”. La cuarta iglesia, la de Santa Cruz, parece que fue eregida por orden de Toledo. Su construcción posiblemente se inició en 1582.

El conjunto de obras arquitectónicas religiosas en Juli no se limitó a las cuatro iglesias mencionadas, sino también comprendía la ermita de Santa Bárbara y otras capillas fuera de los límites de la población, lo que muestra la magnitud de población por evangelizar y la ardua tarea que significó para los jesuitas que se quedaron hasta 1767, cuando los expulsan del Perú (Gutiérrez *et al*, 1979: 323-352).

De estos cuatro templos, actualmente San Pedro y la Asunción presentan pintura mural. Las de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción constituyen un claro y temprano ejemplo de pintura evangelizadora. En este templo de nave única muy alargada, se han conservado las pinturas murales más antiguas de la zona.

En el presbiterio y en las capillas del trancpto existen murales con escenas de la vida de la Virgen María, que denotan el espíritu de la época en las que se pintaron.

La pintura mural que se ha conservado es la que formó parte del sector del trancpto, habiéndose perdido el resto que seguramente existió en la nave y el coro, como lo demuestran las muy discretas evidencias que quedan. Las pinturas del presbiterio ochavado, las de los arcos formeros del crucero y la del brazo izquierdo del trancpto, que forma la capilla del Justo Juez, son las más antiguas. Del período posterior inmediato son los temas pintados en la pared del fondo de la capilla de Justo Juez y los de la capilla de San Ramón que ocupa el brazo derecho del trancpto, en el cual el tema inspirado en escenas de la vida de San Ignacio de Loyola está estrechamente ligado a la Compañía de Jesús ³.

3. El templo de la Asunción fue restaurado por el INC- Departamental Cuzco en 1982, como parte del Programa de la Puesta en Valor de Monumentos del Plan COPESCO. Esta labor es la que nos ha permitido registrar los murales que estuvieron ocultos durante décadas bajo capas de blanqueo. Es por esta razón que en trabajos anteriores sobre la pintura mural, no se los ha descrito.

También se encuentra pintura en las pilastras que soportan el arco triunfal y en el intradós del mismo.

En la parte del fondo de la capilla del Justo Juez que está en el lado del evangelio, existe un gran conjunto temático de la vida de Jesús concebido como tríptico. Está formado por tres árboles con seis medallones a manera de frutas, mostrándose en cada uno la secuencia de la narración.

El primer árbol tiene, de izquierda a derecha, escenas de la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión y el Niño entre los Doctores. El segundo árbol están la Resurrección de Cristo y la Asunción de la Virgen. En la parte inferior una cenefa con grutescos atraviesa todo el ancho del muro.

La dimensión de la pintura, la manera como se ha tratado el tema especialmente, no podía tener otro sentido que el doctrinario, sin considerar que el tema de la vida de Cristo, donde la presencia de María es central, es insistente, aunque sutil, pues las cinco escenas componen cada uno de los tres árboles, están unidas como grandes cuentas, simulando cada uno de los tres misterios del rosario, en clara alusión al culto mariano, tan acentuado por la contrarreforma.

La región del Cuzco está vinculada a la selva suroriental, conocida por los incas como Antisuyu, territorio agreste habitado sólo por tribus amazónicas, que siempre fue objeto de colonización. Desde el siglo XVI las misiones y entradas 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” y también estaba motivada por el atractivo que Marcapata, Cosñipata y el Alto Urubamba tenían para los españoles por ser zonas muy ricas. En el caso de Marcapata la producción de coca y sobre todo la riqueza de los lavaderos de oro cercanos al legendario cerro Camanti, constituyó objetivo muy buscado. Esa riqueza a su vez permitió que en la ruta de acceso a esa vertiente oriental de los Andes se establecieran poblaciones que se beneficiaron con ese tráfico y las riquezas obtenidas, estableciéndose en ellos parroquias con templos ricamente ornamentados.

La iglesia de Marcapata es muy significativa por su ubicación a 3150 metros sobre el nivel del mar, antes del descenso a los valles bajos de la ceja de selva. Está edificada con adobes que forman macizos muros y contrafuertes sobre los que se apoya una singular cubierta de paja. En la fachada de pies existe una expresiva representación mural en la que figura un sacerdote

franciscano con una calavera en una mano y la cruz en la otra, adoctrinando a tres nativos selváticos vestidos con *cushma*, adornados con plumas en la cabeza, que portan arcos y flechas. Las pinturas murales de esta iglesia son un ejemplo tardío de adoctrinamiento, pues son de principios del siglo XVIII.

Del Renacimiento al Barroco Mestizo: algunos ejemplos

Los primeros ejemplos de pintura mural en el sur andino corresponden al período del renacimiento tardío, cuando aparece el manierismo con su temática inspirada en la mitología greco-romana y en el empleo de los grutescos como tema decorativo.

En la región que circunda el lago Titicaca, se conservan edificios religiosos de períodos muy tempranos, gracias a la ausencia de movimientos sísmicos y al poco desarrollo de los centros poblados, como el templo de la Asunción de Juli, al que nos volvemos a referir para resaltar los murales con escenas de la vida de la Virgen María. A los lados de una de las ventanas cerradas con una losa de alabastro, se aprecian figuras masculinas desnudas y en una de las partes que narra la muerte de la Virgen se puede observar un tratamiento de perspectiva, acentuado por las cuadrículas del piso, muy propios de las composiciones del Renacimiento. Se emplean también como elementos ornamentales, órdenes arquitectónicos y representaciones de personajes del Antiguo Testamento, temas grutescos con hombres follajes y frisos de esa misma inspiración.

En la región en torno al Cuzco encontramos importantes ejemplos de pintura mural de fines del siglo XVI e inicios del XVII. La iglesia de San Jerónimo edificada en 1572 tiene, en la galería del segundo nivel de la fachada, una imagen de la Virgen Inmaculada que pese a los sucesivos repintes conserva su concepción original. Tanto en el coro como en el bajo, la iglesia tiene frisos monocromos con temas grutescos.

Muchos de esos testimonios de pintura mural temprana han sido puestos en evidencia a raíz de los trabajos de restauración que se hicieron en las últimas dos décadas. De esa manera ha sido posible descubrir en el baptisterio de la iglesia de Oropesa, todo un conjunto de santos apóstoles, representados en nichos rematados por veneras, en composiciones que recuerdan los frescos en "grisailles" ejecutados en Italia por Guido Reni. En las capillas laterales y en el mismo baptisterio también se han conservado frisos pintados en negro sobre fondo blanco, con siluetas de hombres follaje, monogramas y animales de la

fauna local como las vizcachas. En la nave, en el lado de la epístola, se ha encontrado debajo de capas de pintura de cal, un retablo pintado, de composición renacentista, dedicado al apóstol Santiago, que figura en la parte superior de la calle central

Otro ejemplo interesante de este período se encuentra en el baptisterio de la iglesia de Sangarara, con su arquitectura simulada pintada en perspectiva en los muros. Las imágenes de santos que completan el programa pictórico, son de concepción manierista, que se denota en el alargamiento y distorsión de las figuras.

No menos interés presentan los frisos y las sirenas tocando charango de la capilla del cementerio y la gran composición mural del bautismo de Cristo en la iglesia, ambas en la localidad de Urcos, cerca de Cuzco.

Pinturas que contienen temas y expresiones que caracterizan muy claramente el primer momento del muralismo cuzqueño son las pinturas de la capilla de la hacienda Callapujio y en la arquitectura civil las descubiertas durante la restauración de la casa de don Fernando de Vera, conocida en la actualidad como casa de Clorinda Matto de Turner y, más recientemente, las puestas a luz en la casa de propiedad del Monasterio de Santa Teresa, en la calle Garcilaso, en las que inclusive se aprecia el proceso de preparación del muro y el dibujo preliminar.

Muy divulgadas por su importancia son las pinturas de Andahuaylillas de inicios del siglo XVII, ejecutadas por Luis de Riaño discípulo del pintor italiano Angelino Medoro. Destacan las composiciones del soto coro, a ambos lados de la puerta de acceso, que representan el camino del cielo y el camino del infierno. Su mensaje está encaminado a la extirpación de idolatrías y servía de motivo ilustrativo para la prédica de los sacerdotes. En el coro alto dedicado a la Anunciación, se ha representado al Espíritu Santo por una ventana en forma de óculo ubicada en el hastial y se la ha rodeado de textos en latín alusivos al Dios Padre, que en este caso se identifica con el sol naciente, cuya luz ingresa por ese vano. Ese simbolismo aceptado por la Iglesia católica se identificó con las divinidades prehispánicas en beneficio del adoctrinamiento que se llevaba a cabo.

Finalmente cabe citar un último ejemplo, señalando que hay muchos otros que no hemos mencionado, referido a la iglesia de Chinchero construida sobre restos arqueológicos de la época inca. En el ábside, detrás del retablo

barroco se conservan escenas pintadas, mostrando el nacimiento de la Virgen María y la Virgen de Montserrat.

Entre 1600 a 1750 la civilización europea utilizó el repertorio arquitectónico y artístico de origen greco-romano, que la cultura humanista rescató en el renacimiento, en un sentido antidogmático. El barroco que se desarrolló como estilo en ese período tiene un manifiesto anticlasicismo que se expresa en la búsqueda de efectos escenográficos, contrastes, exuberancia decorativa y el gusto por lo recargado.

En la región andina el estilo se deja sentir en torno a 1630 y en la pintura mural se manifiesta como un arte en el que predomina la ornamentación y en el que los programas de catequesis se hacen menos frecuentes. Una representación mural propia de ese período es la que se pintó en la celda del sacerdote mercedario Francisco de Salamanca en el Cuzco con temas de la Adoración de los Reyes, la Huida a Egipto, la Anunciación de los Pastores, la Circuncisión y la Contingencia de la Vida Humana, el más importante por su representación y simbolismo, tomada de un grabado, en la que se muestra el alma humana aprisionada en una trampa tendida por la muerte. Posterior en unas décadas es la pintura de la Sala Capitular del Convento de Santa Catalina del Cuzco, que presenta un interesante y colorido conjunto programático dedicado a la penitencia.

Hacia 1680 la tendencia estilística se transforma por la interpretación que hacen de ella los indígenas y mestizos, que integraban en forma casi exclusiva los gremios de pintores, haciendo un arte de raíces más locales. Esa pintura mestiza, que pese a las objeciones al término, es el que mejor la define; retoma los temas ornamentales del manierismo, reutilizando los grutescos e incorporando flora y fauna de los valles cálidos y elementos que la Iglesia cristiana asimiló a su simbolismo. En muchos casos la pintura mural de este período está cercana de lo popular, tratada de manera arcaizante y planiforme.

Motivos ornamentales como las canéforas, que son figuras femeninas portando cestas de ofrendas en la cabeza, tomadas por el manierismo de la pintura de época romana, se representan en gran número de casos, identificándose con el gusto local, el punto que algunos estudiosos las han denominado "indiatides", tal vez sin conocer su origen. Algo similar sucede con los mascarones y con la representación grutesca de los hombres follaje. Es frecuente encontrar la figura de una cabeza femenina cubierta con un paño que se anuda a los dos costados del rostro y cae sobre los hombros. Su origen está

en las orlas y frisos manieristas italianos que retoman el tema de la diosa Vesta, que representa la virtud y la pureza, por lo que se le asocia con la Virgen María.

Ejemplo especialmente interesante es el de la iglesia de Huaró, donde en forma excepcional para ese período a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, se ha desarrollado una pintura programática con cinco conjuntos temáticos en diferentes partes del templo. Las más destacadas son las postrimerías del hombre, pintadas en el sotocoro mostrando la muerte, el juicio, el infierno y la gloria.

El historiador español Santiago Sebastián (1989) estudió con especial interés esas pinturas que atribuye a Tadeo Escalante. Uno de los temas, para citar un sólo ejemplo, representa el árbol vano o el árbol de la muerte, en el que un esqueleto corta un árbol ayudado por el demonio, sorprendiendo a un grupo de personas que están en la copa, alrededor de una mesa muy bien servida. Ese tema según Sebastián se inspiró en un grabado de Jerónimo Wierix, del cual también se tomó la pintura sobre lienzo, muy similar a nuestro ejemplo local, existente en la catedral de Segovia en España. En la catedral del Cuzco también existe un lienzo sobre el árbol de la muerte que debió servir de modelo a Escalante.

En el techo de la iglesia de Huaró, aprovechando las vigas y los espacios entre ellas en los faldones inclinados se ha plasmado una interesante composición alegórica con animales que simbolizan las virtudes (el león significa valor, el elefante templanza, el buey trabajo, el unicornio clemencia, el ciervo penitencia, etc.)

En la localidad de Acomayo el mismo Escalante ornamentó con pinturas murales el molino denominado “de La Creación” con temas bíblicos del Antiguo Testamento y escenas populares que muestran a personajes de fines de la Colonia. En la parte central del molino se representaron virtudes como la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza, el más puro estilo de Ripa. En otro molino, conocido como “De los Incas”, representó a la dinastía de los reyes del Cuzco, haciendo gala de gran conocimiento histórico y legándonos un documento que muestra el ambiente libertario que se vivía al inicio de siglo XIX, tema que trataremos más adelante.

En el interior de la iglesia de Marcapata la decoración mural se ha efectuado imitando textiles verticales que cubren los muros y encima hay un friso con rostros grotescos de hombres follaje de perfil, que se repiten en torno

a temas encerrados por óvalos. En los faldones del techo inclinado y en el harneruelo plano, se han representado santos evangelios y apóstoles.

La ornamentación pintada en las barandas del coro alto, en base a pequeñas conchas marinas de la moda "rocaille" y la presencia de retablos de estilo Rococó, hacen ver que el programa pictórico corresponde a la etapa de vigencia de ese estilo que aparece en la segunda mitad de siglo XVIII. No debe sorprender que junto a esa muestra del rococó decorativo virtuosista y delicado subsistan los temas grotescos, pues como señala Macera "el rococó encontró un aliado en el manierismo al que nunca habían renunciado de todo los artistas cusqueños"(1975).

En la misma ruta hacia Marcapata, pero más cerca del Cuzco, en las zonas altas cercanas al macizo nevado de Ausangate, considerado por los indígenas una deidad tutelar, encontramos otras iglesias representativas del arte del siglo XVIII, que generalizó el interés por lo propio, en esa tendencia mural por la presencia de motivos de la flora y la fauna regionales y los paisajes urbanos conocidos.

El ejemplo más destacado es el de la capilla de la Virgen de la Concepción, ubicada en la comunidad indígena de Lahualahua a 3800 metros sobre el nivel del mar, cerca de la localidad de Ocongate. Esta capilla perteneció a una antigua hacienda colonial.

En un reducido espacio este bello testimonio de la arquitectura y pintura mural, muestra una síntesis del Barroco Mestizo. En los muros interiores hay ocho cuadros con representaciones murales de santos y escenas de la pasión, además de una secuencia de fruteros con aves y vizcachas a los costados. En un friso superior se representan torsos desnudos con faldellín y tocado de plumas, alternados con fruteros llenos de productos de los valles cálidos reconociéndose las chirimoyas, los plátanos, uvas y granadas. A los costados de la puerta de acceso unas cestas finamente representadas, muestran flores de colores y frutillas. En la parte inferior y a toda la vuelta existe muy deteriorado un zócalo con ajedrezado óptico.

Esta pintura tiene gran similitud con la existente en la iglesia de Ocongate, cuyo baptisterio tiene un retablo pintado con el tema central del bautismo de Cristo y ornamentación de fruteros y aves muy parecidas a las de la capilla de Lahualahua antes mencionada.

Las representaciones de grandes medallones en el harnero y los faldones, que tienen rostros de santos enmarcados con un tratamiento que simula marcos de madera, también nos remite a la pequeña capilla de la Virgen de la Concepción.

En esa misma ruta no se puede dejar de mencionar la pintura del baptisterio de la iglesia de Catca, con su temática moralizadora representando la peste, epidemia de cólera o difteria que asoló la región en 1720, documentada a través de dramáticas representaciones que traen a la mente la narración de Esquivel y Navia, quien en sus *Anales del Cuzco*, da cuenta de como en apenas un día, el 20 de agosto de 1720, murieron 700 personas (1980).

La pintura, que en los últimos años está sufriendo un creciente deterioro por el abandono de la capilla, muestra una visión de la parte central del Cuzco, con sus principales iglesias y en la Plaza Mayor se ven sacerdotes que llevan consuelo a los enfermos. Hay también terribles escenas en las que se ven dos llamas y tres mulas cargadas de cadáveres de niños, en el suelo sacerdotes y personas muertas por la epidemia, algunas siendo arrastradas con una cuerda atada a los pies, por temor al contagio.

Probablemente esa pintura de la peste se tomó como tema de reflexión, para inducir a la vida cristiana y recapacitar ante la posibilidad de una epidemia similar.

La liberalización de las ideas

Los murales dejaron de ser evangelizadores en el siglo XVIII. Muestran cada vez más la presencia de elementos, motivos y escenas que tienen poca o ninguna relación con los propósitos adoctrinadores de los murales que se pintaron en los siglos XVI y XVII.

Su origen se puede hallar en varios factores, como la mayor secularización de la sociedad, porque la Iglesia comienza a perder predominio ideológico. Las ideas liberales ganan terreno, lo que en parte es originado por la difusión de la ilustración peninsular que alienta Carlos III, lo que no significó que no se implantara la política represiva y despótica propia de esta época, que alcanza su mayor expresión en el ajusticiamiento de Thupa Amaru con la política de represión social y cultural que le siguió. A este proceso europeo se suma el creciente espíritu nacionalista e independentista que ya recorría América. En los Andes el nacionalismo se complementaba con la evocación de las grandezas del imperio de los incas. El Tahuantinsuyu servía de inspi-

ración y de programa político, como lo muestran Rowe ((1954) y Villanueva (1958).

Lo cierto es que en los templos se comienzan a pintar murales con escenas de la vida cotidiana, que en muchos casos son de tipo profano, picaresco y hasta erótico. Algo difícil de imaginar en los murales de los siglos precedentes.

Surge una interrogante ante la presencia de escenas de esta temática en los muros de monasterios, que son lugares de clausura, cerrados al mundo externo. Hay quienes lo interpretan como parte de la actitud contemplativa, para que las monjas tuvieran referencias que les permitieran apreciar lo excelso de la vida mística al servicio de Dios.

Conviene establecer el diferente sentido que tienen estos motivos de acuerdo a lugar en que se encuentran. En el caso de Santa Catalina y Nazarenas de la ciudad del Cuzco, parece que es muy claro.

Las pinturas 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, en ambiente muy natural. Cubren los dos tercios de la altura de los muros, por lo que no se puede ignorar el contraste que hay con las pinturas de menores dimensiones, que están justamente debajo. Estas son escenas de la vida mundana, con mucho aire de romanticismo cortesano. Es un paisaje hecho para deleite, gozo y comodidad de los humanos, que lucen vestimentas ricas, se deleitan en banquetes, bailes, paseos y juegos en jardines bien cuidados, con piletas ornamentales, llevando vida muy terrenal.

El mensaje es claro, fácilmente leído por las monjas que conocen las enseñanzas de la Iglesia, y saben que el camino al cielo es el difícil. Las pinturas reforzarán 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 ocupan son de menos posición social que las monjas de los monasterios, aunque se dedican a la meditación, participan de la vida profana de 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* o compromisos para organizar las fiestas religiosas populares.

Los murales que tienen un indudable sentido profano y hasta contestatario, son los que se hallan en la iglesia de Huaró, ya referida. El edificio data del siglo XVII, pero las pinturas son de fines del XVIII e inicios del XIX. Este templo cuenta con grandes murales de temas místicos, que cubren literalmente las paredes y techo de la nave. Lo que remarcamos en esta oportunidad son las pequeñas escenas pintadas en diferentes lugares del templo, pero preferentemente las que están en el coro.

El coro tiene especial sentido, porque es un espacio reservado, no prohibido, al que no accede el promedio de fieles. Por tanto es muy clara su privacidad, casi como los lugares que buscan para reunirse en privado, algunas gentes cultas imbuídas de las ideas libertarias y esotéricas de la época.

En el coro se han pintado franjas verticales, a manera de textiles colgados. Dentro de estas franjas están dibujadas escenas que no tienen nada de piadosas, el artista ha buscado y logrado, que pasen desapercibidas, porque incluso ha usado el mismo color con que se han pintado las franjas colaterales. La calidad de estos dibujos mundanos reclama autoría diferente a las que pintó Tadeo Escalante en el mismo templo de Huaró. Este personaje es muy interesante, por eso merece nuestra especial atención es un trabajo en desarrollo ⁴.

Agrupamos estas pinturas bajo el título “El Teatro de la Vida”, porque así lo sugiere la escena inserta en una de las franjas verticales. La parte superior de este mural a modo de textil muestra un cuadro 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. En los cuadros inferiores se ven comensales alrededor de mesas muy bien provistas de comidas y bebidas, escuchando a músicos. Otras escenas 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 populares.

En el molino “La Creación”, que hemos mencionado, también hallamos estas miniaturas. Los muros están cubiertos de pinturas de los grandes temas del Antiguo Testamento, iconografía poco frecuente en las artes pictóricas coloniales, que prefieren las inspiraciones que proporciona el Nuevo Testamento, porque tienen mayor sentido evangelizador.

4. En el libro en preparación *La pintura mural del sur andino*, tratamos con mayor amplitud la personalidad de Tadeo Escalante.

En la parte inferior de las escenas religiosas, dentro de franjas horizontales, se hallan pintadas otras escenas, de tipo costumbrista y profano, como paseos campestres, bailes similares a la actual marinera, zapateos de huaynos, ladrones de ganado, arrieros, danzas costumbristas, e incluso hay las que muestran movimientos de soldados y tropas irregulares de patriotas armados en son de combate.

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 Huaró y Colquepata, el control eclesiástico, lo que ya es propio de mentalidades que están en rebeldía contra el orden establecido.

La sofocada rebelión de José Gabriel Thupa Amaru en 1781, sin duda sentó fuerte impresión en la región, aunque su reducido número pudiera hacer pensar lo contrario. Un ejemplo son los murales del pórtico exterior del templo de Chinchero, mostrando escenas de la lucha entre el cacique Mateo Pumacahua y José Gabriel Thupa Amaru, el rebelde insurrecto contra el régimen colonial. Se representa la batalla en la que aparecen indígenas armados de hondas y españoles con armas de fuego. En otra composición se ve un cortejo procesional, con religiosos que están detrás de una mujer de la nobleza incaica, que se cubre con un parasol. Pumacahua contempla la batalla al lado de la Virgen de Monserrat. Sobre la escena se ha colocado un puma que simboliza al cacique Pumacahua y una serpiente (*amaru* en quechua) que se identifica con Thupa Amaru. En ambos casos el simbolismo es muy claro y alusivo a estos dos nobles incas enfrentados, y la victoria de Pumacahua sobre el alzado contra el poder colonial.

No se debe olvidar la persecución que se inició contra todo lo que representaba a los incas o evocaba al Tahuantinsuyu, es por esto que la pintura mural adquiere remarcable valor, porque es en ella que se halla la expresión de otro sentimiento muy propio de este momento, que pervivirá hasta nuestros días, a que llamamos "incanismo".

El incanismo se refiere a la presencia y persistencia de los incas en la mente colectiva, como referencia histórica a una sociedad que adquiere características ideales. Es el culto que se profesa a los incas y a lo incaico. Su expresión estética más nítida son los *qeros*⁵, en los que se han dibujado escenas

5. Son vasos de madera con decoración pintada. Se los hizo de esta forma hasta el siglo XVIII, aunque en la actualidad se siguen utilizando recipientes de este tipo, en las ceremonias propiciatorias de los agricultores y pastores de la sierra sur.

de la vida incaica, incluyéndose mitos y ceremonias de origen pre-invasión (Flores 1990).

El incanismo y el indigenismo son fases diferentes aunque complementarias de un mismo proceso. En el incanismo la evocación es a lo incaico, al Tawantinsuyu y a la cultura inca toma como motivo de inspiración al indio, su sociedad, y cultura contemporáneos del siglo XX. El incanismo está presente desde el siglo XVI, surge en cuanto es destruido el Estado inca. En cambio el indigenismo es un movimiento intelectual, artístico, político y social propio de siglo XX, aunque tiene antecedentes en la mitad del siglo XIX en la obra literaria de Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner. La pintura mural es un medio al que acuden los pintores sureños, especialmente en el siglo XX para plasmar su incanismo como veremos más adelante.

Tadeo Escalante, muralista de fines del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, es uno de los artistas que ya expresa este sentir. Es natural del pueblo de Acomayo en el departamento del Cuzco. Parece que fue muy cultivado, de variados conocimientos, posiblemente leyó al Inca Garcilaso de la Vega, poesía información de heráldica, filosofía y no sería nada raro que perteneciera a alguna de las sociedades o logias patrióticas secretas de la época, que se fundaron con propósitos libertarios y esotéricos.

Los murales que pintó en los “Molinos de Acomayo”, alrededor de la primera década del siglo XIX, atestiguan esta actitud. En el molino “De los Incas” ya citado, figuran los retratos de los catorce incas y dos *qoyas*. Manco Cápac se halla al comienzo de la serie, que termina con Atahuallpa. Las *qoyas* son Mama Ocllo y Mama Huaco. Ambas tienen especial importancia en la historia de los incas. La primera porque es la esposa de Manco Cápac fundador del Imperio de los Incas y la segunda, que con una hazaña de valor logró que los incas se establecieran en el valle del Huatanay en el que fundarían la ciudad del Cuzco.

Detalles como las vestimentas de los incas, los enanos jorobados que sostienen las *achiwa* o quitasoles, muestran gran conocimiento de la iconografía con que se presenta a estos soberanos. Posiblemente se inspiró en los *qeros* y otras ilustraciones de incas que existían en la época, como los lienzos de nobles incas que se exhiben hoy día en el Museo e Instituto Arqueológico de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

Lo que resalta en estas pinturas es la presencia de una ideología que prueba se está conservando la memoria de los incas, como un referente tempo-

ral y social. Idea que prosigue a lo largo del siglo pasado y continúa el presente, como ya se ha indicado.

Esta expresión se halla también en los retratos de incas, que se continúan pintando en murales, como los de la casa de la cale Maruri (construída en el siglo XVII), que ostenta incas pintados a comienzos de este siglo o los reyes incas de la casa del sacerdote Mariano Atayupanqui Ortiz, en la población de San Jerónimo a diez kilómetros de la ciudad del Cuzco, que datan de nada menos que de la década de los sesenta de este siglo, o los que se pintan actualmente en las paredes de hoteles, restaurantes y *aqhawasis* (chicherías). Un buen ejemplo es la efigie del inca Pachacútec de la chichería del mismo nombre, en la calle de igual denominación en la ciudad del Cuzco.

No son solamente pintores populares y anónimos, como los que acabamos de referir, los que cultivan la pintura de incas. También lo hicieron artistas de renombre y fama como José Sabogal, que decora el Hotel Cuzco. Dentro de la corriente incanista pinta al fresco en 1945 a la pareja mítica de Manco Cápac y Mama Occllo; otra escena agrícola incaica es una alegoría del cultivo del maíz, producto andino por excelencia. Su obra incluye un retrato del Inca Garcilaso de la Vega, sobre un fondo que forman las siluetas de alpacas. Completa su obra mural con un retrato de Francisco Carbajal y el escudo de la ciudad del Cuzco.

En este mismo hotel en 1958 Teófilo Allaña, pinta un gran mural, que es la alegoría del imperio inca. Con gran libertad usa indistintamente elementos de diferentes culturas prehispánicas, que se hallan muy lejanas en el tiempo y el espacio de la inca, como la figura central de la Portada del Sol de Tiahuanaco para representar al sol de los incas y la orfebrería y cerámica moche por la inca. Lo importante es que sigue la tradición muralista del sur andino de pintar incas o lo que se supone es incaico (Kuon 1989).

El siglo pasado, junto al incanismo o tal vez como parte de la misma corriente, se desarrollan grupos dedicados al cultivo de las ciencias, las artes y la filosofía, a modo de sociedades secretas dedicadas a prácticas esotéricas y contemplativas. Algunos locales construyen locales especiales o adecúan salas discretas para estos propósitos. Un ejemplo es el de la Hacienda Huambutío, que contó con un salón denominado “de los militares” y otro “de los filósofos”. Este último estuvo decorado con lienzos que servían para cubrir todos los parámetros de la habitación a manera de murales. Algunos de estos filósofos son Sócrates; Arístides; Temístocles, Quilón, y las filósofas Lastenia y Safo,

representados sobre pedestales, entre columnas de las que cuelgan rojos cortinajes. Sin duda eran parte de la intención de cubrir paredes de ambientes dedicados a la meditación, actividad que tiene antecedentes en la estructura y pinturas del molino “De los Incas” y también en el de “La Creación”.

En esta misma época también se pintaron escenas muy populares propias de la vida de los hacendados de la región, como las que se encuentra en el caserío de la hacienda Mollepata en Kaykay. Se ve una pareja bailando zamacueca, a los acordes un guitarrista mulato. Al lado se halla un severo militar.

En las pinturas de los siglos XIX y XX, se hallan reflejados otros aspectos del desarrollo de la región. Puede objetarse su calidad como obras de arte, pero nuestra intención es valorarlas por lo que significan históricamente, como parte del proceso sociocultural del Cuzco. Es más, creemos que los pintores que las elaboraron por encargo, o por propia decisión, quisieron dejar testimonio de sus expectativas, anhelos, esperanzas, programas o eran reacciones ante el momento que vivían. Esto tampoco quiere decir que carezcan totalmente de valor artístico, porque se los debe apreciar como creaciones populares, que siguen criterios propios de color, forma y perspectiva.

Lo evidente es que estos murales atestiguan, entre otras cosas, que la modernidad no estuvo ausente de la mente de los artistas o de las gentes que encargaban las pinturas.

En muchos casos copian paisajes europeos, como el de las cuatro estancias de la casa de la plaza de Andahuaylillas, pintada los años veinte, o el de la calle Jerusalén del barrio de Belén de la ciudad del Cuzco, que data de los años cuarenta.

Hay otras pinturas que testifican los cambios tecnológicos que se estaban produciendo, como los muy deteriorados que se hallan en la casa de la plaza de Urcos, que muestran un ferrocarril, barcos a vapor y líneas de telégrafo.

En este grupo sin lugar a dudas el ejemplo más notable es el del caserío de la hacienda Accomocco ubicado en la periferia de la ciudad del Cuzco, tal vez la última casa-hacienda de este tipo que sobrevive a la picota del “progreso”. En una galería se ha pintado el mural de varios metros de largo, que denominamos “La Modernización del Cuzco”.

Figuran los principales cerros que rodean la ciudad, como el de Picchu, Rodadero, Pachatusan. Entre ellos el artista ha pintado los caseríos de las haciendas Picchu, La Calera, Chocopata y del mismo Accomocco. Se reconocen los templos de Santa Ana, San Cristóbal y La Recoleta. También está el acueducto colonial de Sapantiana. En medio, como elementos de la modernidad, se ven el ferrocarril de Cuzco a Puno; el que va a Quillabamba; con líneas telegráficas paralelas a los rieles; hay también automóviles y otros vehículos que recorren polvorientos caminos, una estación meteorológica y un avión. Al lado de estos elementos de progreso, caminan campesinos arreando sus llamas, trabajando con yuntas de bueyes sus chacras y cuidando rebaños de ovejas.

Todo esto muestra la realidad que los cuzqueños empezaban a vivir en los dos primeros decenios de este siglo, con la llegada del ferrocarril, que luego de estar detenido varios años en Sicuani, por fin arribó a nuestra ciudad en 1908. Velasco Astete, el primer aviador peruano que une el Cuzco con Lima, llegó en 1925, aunque el avión pintado es del modelo que piloteó el italiano Rolandi, que fue el primer aviador en arribar al Cuzco en 1921. Los automóviles ya circulaban en esa época por las calles de la ciudad. Los primeros fueron traídos por las familias Vargas (Valcárcel, 1982) y Flores (Tamayo 1978).

De este momento son las pinturas del balcón de la casa del Parque Pino de la ciudad de Puno, una de las pocas de este tipo que hemos hallado. Son escenas patrióticas, que responden al clima que se vivía las primeras décadas de este siglo cuando se iba a realizar el plebiscito de Tacna y Arica. Se han pintado el Morro de Arica, coronado por una bandera peruana; el ferrocarril Tacna-Arica; el monitor *Huáscar*, reflejándose el sentir patriótico de la época, probándose una vez más que la pintura mural es un vehículo que refleja los anhelos y aspiraciones de los pueblos

Un caso singular es el comedor de la casa (edificada en el siglo XVIII) de la familia Saldívar, sita en la calle Nueva Alta de la ciudad del Cuzco. Las paredes están cubiertas con grandes cartones pintados a mano, representando escenas chinas. Los cartones fueron traídos de Europa. Los artistas locales copiaron en relieves de yeso policromado varios elementos decorativos, como dragones y jarrones, con los que terminan la decoración del cielo raso del comedor.

Este caso ilustra un proceso propio del presente siglo, cuando las pinturas murales son reemplazadas con empapelados, como parte de la decoración de

las casas urbanas y los caseríos rurales del sur del país, a raíz de la fuerte influencia de lo europeo en los modos de vida de la élite cuzqueña, que es luego copiado por otros grupos sociales. Esta moda posiblemente duró hasta los años 30. Sin duda fue parte de la modernidad de aquel momento.

A esta misma época corresponde el empleo de motivos y elementos del *artnouveau*, como se aprecia en la hacienda La Perla, de Lucre, y en numerosas casas de la región.

El incanismo como actitud y motivación emocional es inmanente y presente en la mentalidad cuzqueña. El indigenismo, en cambio, es un movimiento intelectual y social con diferentes momentos y expresiones bastante conocidas (Aquézolo 1976, Kapsoli 1980, Tamayo 1980, 1982, Valencia *et al* 1978). En esta oportunidad nos interesa subrayar su presencia en la pintura mural.

Se pintan escenas de la vida indígena, cada vez con mayor frecuencia a partir de las primeras décadas de este siglo, continuando con variada intensidad hasta el presente.

A esta corriente corresponde el mural que José Sabogal pintó en el caserío de la hacienda La Perla, en Lucre en 1929, a regresar de la Argentina, luego de exponer su obra en Buenos Aires.

Son igualmente lugares públicos, como se indicó en el caso del muralismo incanista, los que albergan los murales indigenistas. Sin embargo el indigenismo no contradice ni entra en conflicto con el incanismo. Por eso no es nada raro que el mismo intelectual o artista sea incanista en algunas creaciones e indigenista en otras. Tenemos el ejemplo de Teófilo Allafín, que en una pared del Hotel de Turistas o Cuzco, pinta una evocación del Tahuantinsuyu y en la del frente la procesión del Corpus Christi, una de las festividades más populares del Cuzco. Así también son los murales de vestíbulo del local del "Centro Qosqo de Arte Nativo" en el Cuzco, de Juan Bravo Vizcarra de 1982. Uno representa bailarines de la región de Tinta, y su vitral en el mismo local es un inca de actitud mayestática.

Una combinación similar es la obra de un artista popular, que en 1988 ha decorado una cantina de la calle del Medio del Cuzco. Hay bailarinas indígenas, paisajes serranos e incas rígidos, a modo de esculturas.

En Puno la pintura mural indigenista de los primeros decenios de este siglo no es muy numerosa. Ha sido destruída por la idea de progreso. Así ocurrió en la década de los sesenta cuando el hermoso mural que ornamentaba el interior del mercado central fue derribado con el edificio, para dar paso a una nueva construcción. El mural se atribuye al pintor argentino José Malanca. La escena mostraba el antiguo muelle, con pescadores, indígenas de la península de Capachica y de las islas, trocando sus productos. Los murales indigenistas contemporáneos, se hallan también en colegios y otros edificios públicos.

Pintura mural y semiótica

Las disquisiciones sobre iconografía, iconología, semiótica que estudiosos como Panofsky, Eco, Barthes, han desarrollado en el presente siglo, nos invitan a “mirar” las expresiones culturales referidas a las artes, ya no como objetos artísticos que pudieran o no tener calidad estética, según se vea, sino más bien como “signos” o “símbolos” que están transmitiendo o reflejando un corpus de ideas relacionadas con el momento histórico-cultural en que son realizados. Por ello en esta rápida mirada a la pintura mural del sur andino, de los departamentos de Cuzco y Puno, que va del siglo XVI al XX, estamos tratando de leer el mensaje, que las generaciones pasadas han impreso en ella.

Nuestra aproximación busca interpretar los símbolos y llegar a descifrar los contenidos. También ver cómo elementos decorativos y alegóricos europeos adquirieron significados diferentes al mezclarse con otra gran tradición civilizatoria, como fueron reinterpretados al ser incluidos dentro de los marcos de la ideología de la civilización andina. De igual manera por qué persistieron elementos andinos a pesar de la evangelización y extirpación de idolatrías y llegando hasta nuestros días.

Cuzco, agosto de 1991.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Rolena
1989 *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*, Pontificia Universidad Católica, Lima
- AVENDAÑO, Angel
1987 *Pintura mural contemporánea en el Cusco*. Antarki Editores, Lima
- AQUEZOLO CASTRO, Manuel (Recopilación)
1976 *La polémica del indigenismo. José Carlos Mariátegui. Luis Alberto Sánchez*, Mosca Azul Editores, Lima
- BARTHES, Roland
1974 "Retórica de la imagen", *Comunicaciones, La Semiología*, Buenos Aires
- CHUECA GOITIA, Fernando
1967 *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*, Madrid
- CRUZ DE AMENABAR, Isabel
1986 *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago
- DE MESA, José y Teresa Gisbert
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Fundación Wiese. Lima
- DEGREGORI, Carlos Iván, Mariano Valderrama, Augusta Alfajeme, Marfil Francke
1978 *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Ediciones CELATS, Lima
- ECO, Umberto
1976 *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press, Bloomington
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de
1980 *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad de Cuzco*. Biblioteca Peruana de Cultura. Fundación Augusto N. Wiese. Lima

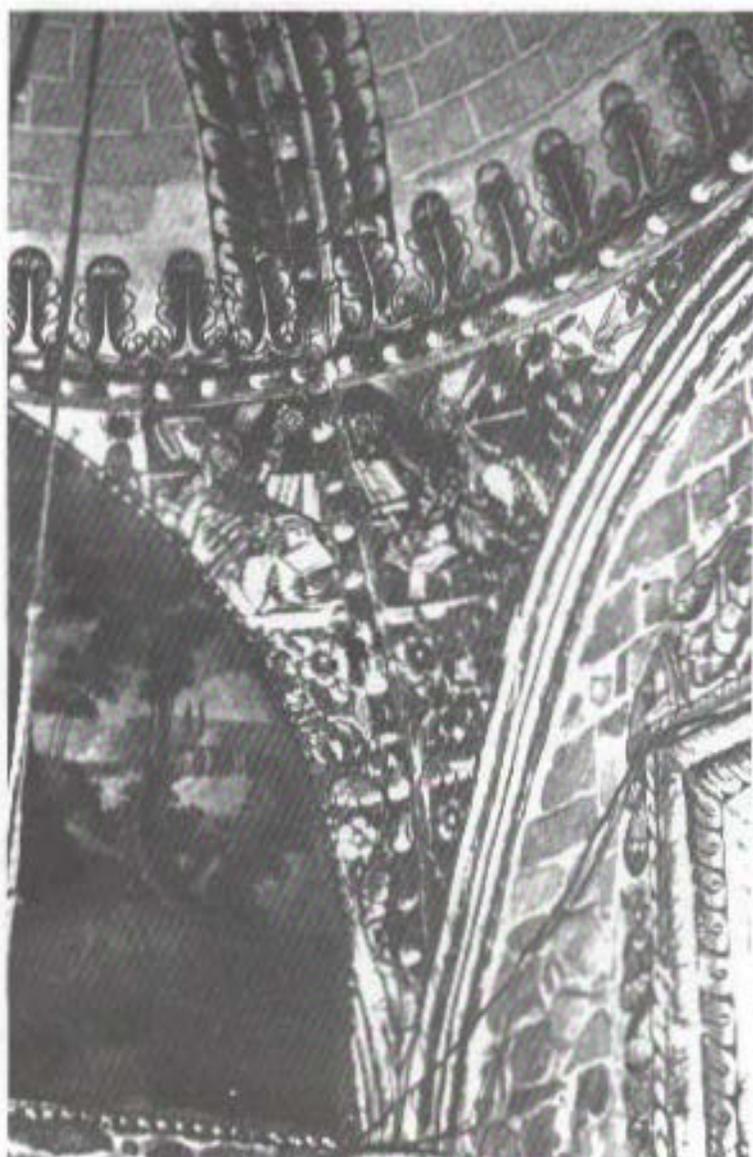
- FLORES OCHOA, Jorge A.
 1990 *El Cuzco resistencia y continuidad*. Centro de Estudios Andinos Cuzco, Cuzco
- GISBERT, Teresa
 1980 *Iconografía y Mitos indígenas en el Arte*. La Paz
 1988 "La pintura cuzqueña" (1540-1821), *Cuadernos de Arte colonial*. Nº 4 (5-42), Museo de América, Madrid
- GISBERT, Teresa y José de Mesa
 1985 *Arquitectura andina*, Colección Arzáns y Vela. La Paz Bolivia.
- GUTIERREZ, Ramón
 1980 "Un tema expresivo del área andina. La pintura mural".
 1987 DANA. *Arquitectura virreinal en Cuzco y su región*. Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco.
- GUTIERREZ, Ramón, Paulo de Azevedo, Graciela Viñuales, Rodolfo Vallín.
 1981 *La casa cusqueña*, Universidad del Noreste, Resistencia, Argentina
- GUTIERREZ, Ramón, Carlos Pernaut, Graciela Viñuales, Hernán Rodríguez Villegas, Rodolfo Vallín, Bertha Estela, Elizabeth Kuon Arce, Jesús Lambarri
 1982 *Arquitectura del Altiplano peruano*, Universidad del Noreste. Resistencia, Argentina
- KAPSOLI, Wilfredo
 1980 *El pensamiento de la Asociación Pro Indígena*. Debates Rurales 3. CERA. Cuzco.
- KUON ARCE, Elizabeth
 1989 "Incanismo y arte en el Cusco de los años veinte". *Crónicas Urbanas*. Nº 1 (111-117), Cuzco
- LOPEZ-BARALT, Mercedes
 1988 *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Hiperión, Madrid

- LUKS, Ilmar
1973 "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII", *Boletín de Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Nº 17, Caracas
- MACERA, Pablo
1975 "El arte mural cusqueño, siglos XVI-XX", *Apuntes*, Nº 4, Universidad del Pacífico, Lima
1981 "Arte y lucha social: los murales de Ambana (Bolivia)", *Allpanchis*, Nº 17-18 (23-40), IPA, Cuzco
- PANOFSKY, Erwin
1962 *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Harper Torchbooks, New York
1979 *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid
- RIPA, Cesare
1987 [1593] *Iconología*, Akal-Arte y Estética, Madrid
- ROWE, John Howland
154 "El movimiento nacional inca de siglo XVIII", *Revista Universitaria*, Año XLIII, Nº 107 (17-47), Cuzco
- RUIZ, Arturo
1983 "El arte andino colonial de Rapaz", *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*, London
- SEBASTIAN, Santiago
1989 *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid
- SOLORZANO Y PEREYRA, Juan de
1648 *Política indiana*. Madrid
- SUMMA ARTIS
1985 *Historia general del arte*. Tomos XVIII y XIX, Espasa-Calpe S.A. Madrid

- TAMAYO HERRERA, José
 1978 *Historia social del Cuzco republicano*, 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
- VALBERT, Christian
 1987 *La iconografía simbólica en el arte barroco de Latinoamérica*, Los Amigos del Libro, La Paz
- VALCARCEL, Luis E.
 1981 *Memorias*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- VALENCIA, Enrique, Francisco Rhon, Arturo Warman, Carlos I. Degregori, Guillermo Bonfil, Héctor Martínez
 1978 *Campesinado e indigenismo en América Latina*, Ediciones CELATS, Lima
- VARGAS UGARTE, Rubén
 1953 *Historia de la Iglesia en el Perú*. Tomo I, Imp. Santa María, Lima
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio
 1958 "La idea de los Incas como factor favorable a la independencia", *Revista Universitaria*, Año XLVII, Nº 115 (137-158), Cuzco



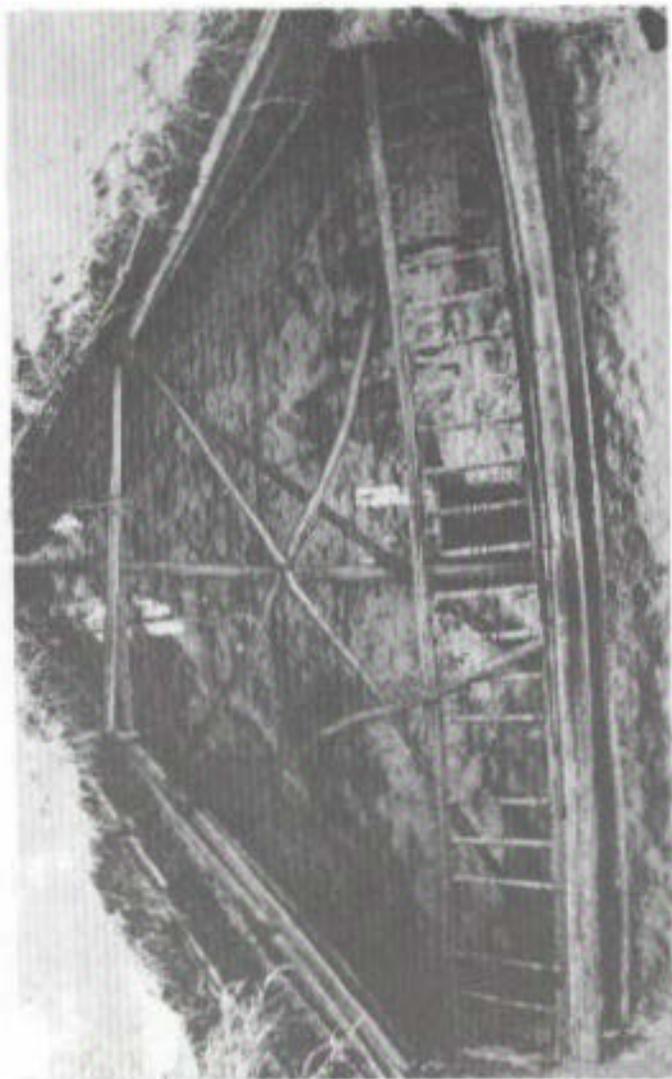
Detalle de uno de los recuadros del intradós del arco triunfal de iglesia de la Asunción, Juli, mostrando las características de la ornamentación y composición renacentista (Fines del siglo XVI), (Foto: Ruperto Márquez)



Doctores de la iglesia pintados en la pechina de la bóveda de la sacristía en la iglesia de San Pedro de Juli, Puno. Pintura mural ejecutada sobre soporte de piedra (Siglo XVIII) (Foto: Ruperto Márquez)



Dibujo copiado de la decoración mural del coro alto de la iglesia de Huaró. Insólitas escenas mundanas pintadas en un templo cristiano (Fines del siglo XVIII)



Representación de un misionero franciscano convirtiendo a nativos selváticos o "chunchos",
pintura en la fachada de pies de la iglesia de Marcapata (Segunda mitad del siglo XVIII).
(Foto: Ruperto Márquez)



Fragmento de lienzo con el que se decoró la "Sala de los Filósofos". Composición mural erudita que existía en la hacienda Huambutío, acerca del Cuzco. Figuran los filósofos griegos Sócrates, Aristóteles y Antístenes (Fines del siglo XVIII) (Foto: Ruperto Márquez)



"La Modernización del Cuzco". Mural de los años veinte de este siglo en la casa hacienda de Accomoco. Se aprecia el ferrocarril; automóviles; telégrafo, dentro del paisaje urbano y rural del Cuzco (Foto; Ruperto Márquez