

Estudios y notas

Pablo Macera
El arte mural cuzqueño
 siglos XVI - XX

“Las obras de arte no son simplemente símbolos sino verdaderos objetos necesarios a la vida de los grupos sociales”. (*Pierre Franca*
castel)

La Historia de la Pintura en los Andes Centrales (Perú) es con frecuencia sólo una historia escrita acerca de una pintura hecha sobre materiales (cerámica, lienzo) cuya naturaleza parece en principio garantizar su movilidad o transporte. A esta pintura se le ha conferido con frecuencia una autonomía científica, estética y física con respecto a otras expresiones plásticas, en particular la arquitectura. A pesar de que, a veces, sus grandes dimensiones la inmovilizan y adscriben a un espacio pre-determinado. Un escaso interés ha merecido, en cambio, la Pintura Mural, adherida a la edificación de la cual, es cierto, depende en parte; pero a la que, sin embargo, modifica creadoramente. Este prejuicio carece de fundamento. Históricamente los murales o sus equivalentes han sido uno de los medios de expresión artística más antiguos en el territorio andino. La existencia de pintura parietal en las cuevas de Toquepala y Ondores (15,000-11,000 A.C.) prueba que su uso fue muy anterior al descubrimiento de

la cerámica. Es posible incluso, como sugirió don Jorge Muelle, que la mayoría de las numerosas *Quilicas* registradas por Pulgar Vidal hayan sido pintadas sobre las piedras por primitivos grupos de cazadores. Más tarde, en pleno Formativo, bajo la influencia Chavín, el muralismo andino alcanzó su más alto desarrollo. Casma, Caballo Muerto, Garagay entre Trujillo y Lima, son ejemplos de un arte mural muy elaborado, que había superado ya la fase experimental. Estos murales “chavinoides” aparecen asociados a un complejo artístico tecnológico más amplio, del que formó parte esa pintura fugitiva post-cocción que después de haberse extendido por todos los Andes, avanzando desde el nor-orienté, tuvo su última zona de refugio arcaizante en lo que Tello llamó Paracas Cavernas. Después del Horizonte Temprano y hasta el Intermedio Tardío el arte mural fue practicado por todas las culturas andinas, como lo evidencian Pañamarca, Pachacamac y Chanchán.

Bajo los Incas el muralismo andino decayó hasta niveles puramente decorativos o marginales. Sus murales, en Richkay y Tambo Colorado, por ejemplo, utilizaron un limitado registro de colores y figuras geométricas. La cultura incaica estuvo mucho más preocupada por los efectos de la arquitectura monumental. Sus edificios, sólidos, exteriorizados y horizontales, con empleo de grandes masas de trabajadores y materiales, expresaban mejor que cualquier pintura el poder del imperio.

¿Cuánto de toda esta tradición, de más de 10,000 años sobrevivió a la Conquista española del siglo XVI? La hipótesis comúnmente aceptada responde que nada o muy poco y afirma que el arte mural del coloniaje fue una importación cultural europea en el área andina. Pero esta conclusión, pese a su exactitud general, resulta todavía demasiado absoluta y prematura mientras no sepamos más acerca de las técnicas y los sistemas de representación empleados por el muralismo en cada una de esas épocas. La tarea al respecto es inmensa. El número de murales identificados es muy escaso. Fuera de las Quilcas y Cuevas pintadas no llegan a diez las unidades conocidas para el periodo pre-colonial. Dos de ellas (Caballo Muerto, Garagay) sólo han sido descubiertas en 1974. Otras (Pañamarca, Chanchán, Pachacamac) están casi del todo destruidas o indiscretamente restauradas (Cerro Sechín). Todos esos murales, además, no han sido estudiados desde el punto de vista de la historia del arte, sino analizados como materiales arqueológicos. Los mismo podemos decir acerca de los siglos XVI-XX. No pasan de 15 los murales mencionados por los especialistas (Benavente, Cossio, Uriel García, Kelemen, Soria, Stassny, Mesa-Gisbert, etc.). Dos de ellos en Lima (Capilla Villegas, San Francisco) y 10 en el Cuzco: Chincheros, Santa Catalina, Celda Salamanca, Santo Domingo, San Jerónimo, Oropesa, Huaro, Andahuailillas, Urcos, Checacupe y los Molinos de Acomayo. De todos éstos, sólo ocho han merecido un estudio especial: la capilla Villegas (Stassny), Salamanca (Mesa-Gisbert), Huaro (Uriel García), Acomayo (Macera), murales de Andahuailillas (Soria) y Checacupe (Kelemen).

La pobreza de esa información no refleja, sin embargo, el significado que el muralismo tuvo durante el coloniaje y parte del período republicano. Lima y Cuzco no fueron entonces los únicos centros de su actividad. Encontramos murales desde el norte, así en la Costa (Mórrope) como en la Sierra (Cajamarca) hasta la zona Central (Bolognesi, Cajatambo, Checra, San Damián, Mantaro) y el sur del país. A medida que progresan nuestras exploraciones parece evidente que además de las grandes escuelas de Lima, Cuzco y Ayacucho, han funcionado numerosos talleres de muralistas provinciales cuyos contactos e influencias nos son todavía desconocidos. De este modo se ha creado una complicada red de tradiciones artísticas. Fuera de sus propios problemas, esa diversidad geográfica obstaculiza también la generalización de todo esquema cronológico. Al parecer, el muralismo andino-español comenzó desde muy temprano, ya en el XVI. Retrocedió luego en algunos sitios ante la ofensiva de los grandes lienzos barrocos. Pero mantuvo su prestigio hasta después de la Independencia. Del siglo XIX, para mencionar un solo caso, es *El Combate del 2 de mayo* que en las paredes de Caquí (Valle costero de Chancay) pintó el acuarelista Pancho Fierro. Hoy mismo, a mediados del siglo XX, se le continúa practicando, particularmente en las provincias de Ancash y Junín.

Frente a todo ese proceso nos hemos impuesto una tarea exploratoria que dé una primera imagen del arte mural andino posterior a la conquista española. Por extensión hemos de considerar a las decoraciones que directamente se relacionan con los murales, como es el caso de los techos pintados. No estudiaremos sin embargo todas y cada una de las manifestaciones regionales de ese arte. Por diferentes razones nos limitaremos al territorio sur-andino artísticamente cohesionado alrededor de la ciudad del Cuzco y sus principales provincias. Pero el territorio que hemos elegido está lejos de ser un conjunto geográfico-cultural de fácil definición. Como dice Kubler (1968) "nuestros mapas de las provincias artísticas son tan arbitrarios y tan vagos como los mapas de los geógrafos físicos del año 1500...

Los viajes de exploración que pueden darnos mejores mapas en este campo no han todavía comenzado". En el caso del Cuzco la dificultad se agrava debido a los cambios operados en el cuadro político estatal. El Cuzco republicano es como unidad administrativa diferente a lo que fue el Cuzco colonial; y ambos lo son del incaico. Aún más, bajo el mismo nombre Cuzco podemos designar en una época dadas entidades diferentes de orden político, eclesiástico, judicial, económico, etc. Cada uno de esos espacios posee sus propios tamaños, coherencias y leyes de organización. Nadie ha efectuado todavía una investigación que precise el grado de superposición y coincidencia que entre sí guardan esos sistemas. Menos aún sabemos el origen de los mismos. Desconocemos también el orden jerárquico de los factores que determinaron su formación. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, las provincias españolas y la administración católica reflejaron o/y modificaron la organización precolonial incaica?

Todavía más difícil resulta establecer lo que significa el Cuzco entendido como una zona cultural. ¿Cuáles son, en definitiva los límites geográficos del arte cuzqueño? ¿Llegan acaso hasta donde se encuentre un lienzo de esa procedencia? ¿Se restringe a los talleres y maestros que la gestionaron? ¿O se extiende por todas aquellas regiones (hasta cerca de Ayacucho, Puno y Arequipa actuales) donde sus modelos estéticos fueron repetidos por la producción artística local? Estas dudas y preguntas pueden multiplicarse numerosamente. Porque si el arte cuzqueño es algo más que la pintura e incluye otras manifestaciones (cerámica, escultura en piedra, joyería, tejidos) los problemas de ubicación tendrían que ser igualmente diversificados.

Frente a esos problemas, hablaremos del arte cuzqueño sin precisar por anticipado el contenido de ese concepto para el cual elegimos, en cambio, una definición gradual y ostensiva. En cuanto a los límites geográficos (la determinación del espacio dentro del cual operó el arte cuzqueño), tampoco estamos en condiciones de proponer algo más que aproximaciones. En principio, sobre la figura del actual departamento repu-

blicano podrían efectuarse algunos reajustes hasta diseñar un núcleo geográfico que hacia el sur o el oeste desendería algunos territorios "cuzqueños" bajo la efectiva influencia de Puno y Arequipa todavía por definir como probables centros artísticos menores. Pero que hacia el norte comprendería parte del actual departamento de Apurímac hasta llegar a su contacto con el arte ayacuchano. Por el este no incluiría las selvas bajas colindantes con Brasil y Bolivia, pero sí la totalidad de los valles calientes de la yunga oriental.

Son arriesgados por supuesto los resultados de esa cirugía pero proporcionan un buen marco provisional de referencias. Ha sido en función de ese mapa que hemos organizado nuestras expediciones. En esta oportunidad sin embargo sólo presentamos testimonios que conciernen a una reducida parte de ese territorio. Entre 1965-72 hemos explorado casi todas las provincias cuzqueñas y sus distritos colindantes en Apurímac y Arequipa. Nuestro interés fue motivado por diversos amigos (Celia Bustamante, Elvira Luza, Alfredo Rojas Ponce) que nos hablaron de los murales de Huaru, Andahuailillas, Catca, Marcapata y Urquillos. En 1967 hicimos un largo viaje a caballo desde Combapata hacia el oeste y atravesamos las quebradas del Velille, Livitaca y Apurímac. Interrumpimos nuestras exploraciones durante los años 1968-70 para cumplir compromisos de enseñanza fuera del Perú. A nuestro regreso organizamos en 1971-72 una nueva expedición en las provincias de Anta, Paruro, Acomayo, Quispicanchis y Paucartambo. En mayo-junio de 1973 volvimos una vez más al Cuzco. Convencimos entonces al editor Carlos Milla para que nos acompañara a fin de que él pudiera apreciar por sí mismo la posibilidad de publicar el libro que le proponíamos para divulgar ciertos aspectos del arte mural cuzqueño. Esa obra no podía contener por supuesto el resultado de todos nuestros viajes e investigaciones. Pero, al menos, habría de presentar algunos pocos testimonios seleccionados (Chincheros, San Jerónimo, Oropesa, Huaru, Andahuailillas, Canincunca, Urcos, Cay-Cay, Checácupe). En 1974, por último, hemos ampliado nuestros informes con algunos viajes a Huan-

ta, Ayacucho, Andahuaylas y Abancay con el fin de comparar los murales cuzqueños con los de otras regiones. En esta fase de nuestra investigación hemos recibido valiosas noticias de don Abraham Guillén, José Sabogal, Ramiro Matos y Wilfredo Loayza.

Durante todos esos recorridos hemos ido eliminando numerosos testimonios negativos o secundarios. Son muchos los pueblos donde nunca hubo murales o ya desaparecieron. Pocos de ellos son mencionados en este texto. Hemos excluido también todos aquellos sitios sobre los cuales pensábamos que nuestra información debía ser ampliada. Por esta razón nuestra exposición no avanza por el sur más allá de Sicuani y calle casi todo lo referente a Chumbivilcas, Paruro y Acomayo. En resumen, pues, el material que examinamos sólo representa el residuo más significativo dentro de una larga tarea de selección.

El análisis de toda la información obtenida ha sido dividido en tres acápites. Primero plantearemos cuestiones generales relativas a la ubicación, las técnicas y el contexto social asociados al muralismo cuzqueño. Discutiremos luego su ordenamiento cronológico, para caracterizar en seguida sus principales estilos. Terminamos con un apéndice sobre el concepto Arte Mestizo. Hemos renunciado a toda descripción particular de las poblaciones y unidades arquitectónicas dentro de las cuales se encuentran las pinturas murales. Este es sin duda un defecto. Nadie pinta (proyecta y ejecuta) un mural en el vacío. Ese es un lujo aparentemente reservado a la pintura en caballete. (Decimos "aparentemente" porque esa misma pintura ha sido, a menudo, encargada para fines y lugares específicos). Pero que en ningún caso puede ocurrir en un arte "inmobiliario" como los murales, funcional y directamente dependientes del espacio estético ya existente: tamaño del edificio, número y luz de las ventanas, los otros murales que se conservan, etc. En este sentido, todo mural implica una solución que va más allá de sus límites individuales y se refiere al conjunto. Todos esos problemas han ocasionado otros tres libros nuestros. Uno de ellos —"Apuntes de Viaje (Cuzco 1965-1972)"— que publicará la Uni-

versidad de San Marcos de Lima —contiene el estudio detallado de 37 edificaciones con pintura mural. El segundo, comprometido con la Editorial Carlos Milla, describirá con carácter muy general y divulgatorio ocho iglesias del circuito Cuzco-Urcos. Nuestra tercera publicación, "Tadeo Escalante, Muralista Cuzqueño", compara los murales de Acomayo y Huaró. Aunque relacionados por su tema con el presente estudio, cada uno de esos libros es una obra independiente. Por esta razón no aprovechamos en este momento sus materiales.

El arte mural cuzqueño se desarrolló plenamente durante todo el período colonial español y se mantuvo activo bajo la República hasta decaer a principios de este siglo. No fue privativo de las zonas rurales ni sólo estuvo destinado a los fines de la decoración eclesiástica o la educación de los católicos. Se le encuentra también en las casas privadas y en el mismo centro de la ciudad del Cuzco. Pero estas afirmaciones acerca de la distribución geográfico-social de los murales necesitan ser desarrolladas mediante un doble complemento: esclarecer todas sus implicaciones; y probar, a la vez, su fundamento empírico. Esa prudencia es aconsejable sobre todo porque es un hecho admitido que los murales son hoy más numerosos en las iglesias alejadas del Cuzco que en la propia ciudad.

Hay que advertir primero que no se puede relacionar la pintura mural con una fácil polarización entre la Ciudad y el Campo. El conflicto entre ambos sectores supone un continuo de unidades socio-demográficas que vinculan y viabilizan el enfrentamiento. La Ciudad no termina en sus murallas, cuando las tiene. Se prolonga para formar una red urbana que penetra el mundo rural y construye un espacio común de interacción. Entre las metrópolis y las aldeas, entre la oficina y el rancho existen numerosos intermedios: Cabezas de Doctrinas, Casas-Haciendas, etc. La diferencia entre cada uno de esos modelos es a veces más de grado que de naturaleza. Las expresiones artísticas culturales fluyen a lo largo de este sistema en una y otra dirección. Los puntos de partida de tales movimientos no siempre son los mismos. Algunas veces provienen de la ciu-

dad principal. Otras, por el contrario, llegan a ella desde las unidades urbano-rurales más alejadas. En el caso del arte mural cuzqueño nos hallamos ante un modelo cultural urbano que se difunde por el país interior donde resulta modificado y cobra su propio dinamismo. Es probable que en algún momento la mayoría de los templos, conventos, colegios y otros sitios religiosos de la ciudad del Cuzco hayan tenido murales. Recientemente han sido descubiertos en locales destinados a la enseñanza durante el coloniaje (San Bernardo, San Antonio Abad). Lo tuvieron también hasta los beaterios y recoletas (Los condenados de Santa Rosa destruidos en 1951; Árboles Místicos en las carmelitas de San Blas y la Recoleta franciscana). Las grandes corporaciones religiosas (La Merced, Santo Domingo, San Francisco, La Compañía) debieron por consiguiente utilizar también la pintura mural en sus edificios principales. Pero en algún momento prefirieron los grandes lienzos. Los murales subsistieron en sectores secundarios: salas de recibo (Santo Domingo), pequeñas capillas (Santo Roma), celdas (Salamanca). Sólo por excepción los vemos aún en sitios preferenciales como ocurre con *Los Evangelistas* de la Capilla del Triunfo y los escudos nobiliarios de Santa Clara. Hubo es cierto, a mediados del XVIII, una reacción conventual a favor del muralismo. De entonces son la Sala de Santa Catalina y el Mural de las Gradas en La Merced. Pero reacción insuficiente. ¿Cómo explicar todos estos hechos? No conviene hablar de la facilidad de transporte ni del valor mobiliario de los lienzos porque nada de esto interesaba a los institutos religiosos. El tamaño de los cuadros y el fin a que estaban destinados, los inmovilizaba definitivamente y los incorporaba a la pared de la cual no "colgaban" sino formaban parte. ¿Porqué entonces? ¿La experiencia de los terremotos? ¿Dificultades técnicas de conservación; mayor duración de los óleos? ¿Moda social?

¿Influyeron estos murales religiosos sobre la decoración doméstica? ¿O la relación entre ambos resultó más bien de una referencia común al mismo contexto cultural? No lo sabemos. Es cierto que no tenemos noticia de que haya habido en el Cuzco una

casa con murales tan antiguos como los de Biti (fines XVI). Resulta probable además que los edificios religiosos públicos se anticiparan a los particulares puesto que en el Imperio español el sector eclesiástico asumió al principio la iniciativa cultural. Pero de otro lado las altas clases coloniales gustaban multiplicar y renovar sus experiencias estéticas aun con independencia de la motivación religiosa. Recordemos por último que esta aristocracia era una sociedad abundante en condiciones económicas de satisfacer cualquier exigencia de belleza en el interior de sus casas. Como fuese, y sin resolver la cuestión de la procedencia, es un hecho que la cultura entonces dominante permitía y aconsejaba que la gente civil convirtiera sus paredes en espacios pictóricos relativamente independientes aunque integrados a la arquitectura. Y que los murales domésticos, además de su obvio carácter artístico, podían como los eclesiásticos satisfacer fines de recreación, adorno, enseñanza y prestigio.

La casa del Marqués de Valleumbroso (actual calle Marqués) guardaba hasta su incendio en 1974 algunas de esas decoraciones. Resulta difícil fecharlos. La mayoría de los cuzqueños le atribuyen una gran antigüedad a la actual planta del palacio. Hay indicios sin embargo de que fue en gran parte rehecha a principios del siglo XVIII. De entonces fueron los techos y frisos pintados en negro y blanco (o plata) según el modelo que el propio Valleumbroso impuso en su casa-hacienda de Quispicanchis.

De la misma época colonial son los escudos ¿de la familia Peralta? pintados se nos informa en lo que hoy se llama Casa Corazao. También las badanas policromadas que hasta 1870 cubrían algunas paredes de la Casa del Almirante según nos dice su vecino don Teófilo Benavente. No queda mucho más en Cuzco de murales coloniales. No sabemos de cuándo eran los que había en la actual clínica Paredes ni la Virgen que oculta la Casa Ferro. En la que por 1925 fue residencia del obispo Cossio hubo también unos murales de evocación religiosa (Santa Rosa, Santo Domingo, La Concepción) pero en 1951 fueron destruidos por las monjas salesianas. ¿Coloniales o republicanos? La misma duda para las pinturas

"muy viejas" que dicen haber en la casa Garrido Mendivil de la calle Hospital y para el San Martín de Tours en la calle Pera.

Más seguro nos parece en cambio la ubicación cronológica de los murales contiguos a la casa Arce en Quillichapata. La Sagrada Familia ornamentada de flores nos parece de mediados del XIX. Pero el San Cristóbal y La Cruz de la escalera son más antiguos. Nos arriesgamos por último a calificar de coloniales no ya los murales, sino las tejas pintadas en la casa de los Siete Angelitos que da nombre a su calle en barrio de San Blas. Abundaron en todo el sur peruano estas bellísimas tejas decoradas sobre todo en los pueblos de indios. Hasta hace diez años podían ser vistas en algunas casas de las parroquias altas del Cuzco. Como en Chalhuanca, donde las hemos visto, se le llama "canes" y constituyen un doble o falso alero en patios y exteriores. Las tejas de Siete Angelitos han sido cubiertas de pintura blanca y sobre ese fondo han sido dibujados en rojo y negro diferentes motivos; ángeles, cóndores, los clavos de la Cruz, el símbolo de María y dos caras europeas vistas de perfil.

A todo este grupo le siguen en antigüedad los trozos de pared que guarda el Museo del Cuzco. Proceden de un mural hecho a principios del XIX en una casa que después modernizó el anticuario Alberto Yabar.

No hay más hasta finales del xix cuando las gentes ricas del Cuzco se quieren europeas y pintan (hacen pintar) sus paredes con paisajes invernales, trineos, ciervos y nieves. Casi todo ha desaparecido felizmente. Un lote testigo puede verse, por razones de mera arqueología, en la casa Pancorvo del Portal de Carnes.

Esta larga tradición muralista del Cuzco se ha extinguido casi del todo en el siglo XX. Lo único a citar serían los incas y campesinos pintados hacia 1930 en Casa Morales de la calle Maruri.

Fuera del Cuzco, imitando el ejemplo de la ciudad mayor, los pintores muralistas trabajaron en los centros urbanos de mediana importancia para adornar las casas de los vecinos españoles y criollos. Pero todavía más que en el Cuzco casi todo ha desaparecido. Hemos visitado en la ciudad de Uru-

bamba el llamado Palacio del Obispo, destruido por sus dueños y la lluvia hace apenas diez años. En sus paredes se había pintado en el siglo XVIII como tema central la dinastía de los catorce incas con sus mujeres, añadiéndole escenas costumbristas: arrieros, indios, paseos campestres, etc. Hoy apenas si se puede ver dos o tres pequeñas figuras secundarias y los adornos rojo, azul y oro que antes trepaban por las columnas para cubrir floralmente todos los arcos. En todo este valle de Urubamba debió haber activos por ese tiempo varios pintores especializados en decoración mural. Uno de ellos bien podría ser el Sargento mayor don Ramón de Arrechaga a quien la tradición que nos confió su pariente doña Victoria Arrechaga atribuye unos murales en su casa de Yucay. Esta versión coincide con las actividades y aficiones de Arrechaga estudiada por nosotros en otra oportunidad (Macera, 1968). Hombre acaudalado, agrimensor de estudio, explorador de la Montaña Real, Arrechaga era aficionado al dibujo. Hacia 1770 pintó por encargo de las Temporalidades no menos de 14 acuarelas describiendo las haciendas secuestradas a los jesuitas. ¿Son de su mano los murales de Urubamba? ¿O serían posteriores, vinculados más bien al autor anónimo del Combate contra Túpac Amaru que hay en Chincheros? ¿O a los trabajos de Urquillos, Sierrabella y Guayllabamba?

Inútilmente hemos buscado otros testimonios de la decoración urbana colonial en los alrededores del Cuzco o sus diversas provincias. Todo ha sido destruido con la sola excepción de los Molinos de Acomayo que citaremos. Estos mismos molinos, como advertimos, tienen partes hechas ya en plena República. Estas ausencias nada prueban sin embargo contra la posibilidad no diremos de una sola tradición muralista continua, pero si de varias tradiciones sucesivas que sin interrupción llegan hasta el siglo XX. De mediado de la República debe ser por ejemplo el pequeño Oratorio particular de la Casa Lobatón en Huaracocondo. Las gruesas líneas negras ("como al carbón") que delimitan la Crucifixión recuerdan las técnicas de las mártires de Cay-Cay.

Al igual que en Cuzco, también en estos

pueblos de vecindario (nominalmente) blanco se hizo presente a fines del XIX y principios del XX el paisajismo convencional de imitación europea; y que sólo tiene interés histórico. A esta clase pertenecen los murales que tolera la Plaza de Armas de Andahuailillas; y las montañas suizas y el Guillermo Tell hechos en la casa Estrada Moscoso de Calca. Se trata de una artesanía inferior de espaldas a todo lo que es Cuzco. Sólo por excepción es mencionada la realidad inmediata aunque siempre sin arte. Pensamos en el ferrocarril que ostenta un hotel de Urcos y en el avión de esa casa Estrada. Esta última acredita además la influencia y el prestigio de los modelos urbanos sobre las poblaciones campesinas; entre 1930-45 los "vallunos" (trabajadores de los valles cañones) gozaban haciéndose retratar junto a sus murales.

Nos quedan por ver las Casas-Haciendas como último eslabón de este complejo continuum campo-ciudad que hemos mencionado. Algunas fueron verdaderos palacios o fortificaciones donde se combinaba el refinamiento urbano con las exigencias a la vez militares y económicas de las haciendas andinas tradicionales. Casas que fuera de las habitaciones del dueño contenían graneros, cárceles, capillas, pequeños mercados, subterráneos, etc., funcionando como unidades casi autónomas. Aunque tenemos noticia de la presencia de murales en muchas de ellas: haciendas de Ugarte, Nadal y Oliart (en Yucay, Urubamba y Calca) nos limitaremos a estudiar sólo cuatro: Quispicanchis, Zavaleta, Angostura y Púcuta, todas cerca del Cuzco hacia el sur dentro de la gran zona artística que incluye Huaro, Andahuailillas y Urcos. Esos pocos ejemplos bastan para indicarnos que los murales de las casa-haciendas han tenido la misma cronología que todos los demás grupos ya analizados.

Una vez más debemos citar a Valleumbroso a propósito de Quispicanchis, su casa hacienda vecina a Oropesa. En su tiempo fue el mejor palacio rural de todo el Perú. De su dueño conocemos desgraciadamente muy poco. Hombre riquísimo había juntado una gran biblioteca que depositó en Quispicanchis y en su palacio del Cuzco donde quiso abrir una sala pública de lecturas.

Fue corresponsal de Voltaire y organizó en el Cuzco unas famosas tertulias donde se hablaba francés y quechua. Los empleados españoles le acusaron simultánea y contradictoriamente de abusar contra sus indios y de querer coronarse Rey del Perú. Hay evidencia de su admiración por el pasado incaico. Ordenó pintar un cuadro genealógico de Manco Cápac a Huayna Cápac. Y fue uno de los impulsores de ese estilo cultural neo-inca que antes de la revolución de Túpac Amaru fue promovido por algunas élites cuzqueñas, así criollas como indígenas. Pero al mismo tiempo era muy europeo en sus gustos artísticos.

Tal como es hoy la casa-hacienda de Quispicanchis apenas si deja adivinar lo que fue en su tiempo. Construida íntegramente en piedra con su gran portada y dos espadañas, tenía un ancho parque y tres patios cercados por una doble arquería, pilas de alabastro y estatuas importadas de Italia y Francia. El molino fue adornado con el escudo familiar y dos grandes cabezas de puma. Del interior han desaparecido artesanados, puertas, muebles y libros, vendidos, como las pilas y estatuas a los negociantes de antigüedades. A fin de siglo pasado la casa fue parcialmente restaurada por los Garmendia. Entonces la vio Charles Wiener. Sospechamos que los nuevos dueños aprovecharon algunas de las decoraciones de Valleumbroso. El friso pintado en algunas habitaciones tiene en un medallón la fecha 1889 y es atribuido por los monogramas a doña Mercedes Albistur de Garmendia. Podría sin embargo haberse sobrepuesto a murales del siglo XVIII. Los temas predominantes son ángeles y cornetas alternadas con motivos de tapicería (monos, ¿vizcachas, conejos?) al estilo de la próxima Canincunca. Pero evitando la policromía los dibujos son severamente blancos (o plata) sobre fondo negro o azul oscuro como en la casa cuzqueña de la calle Marqués.

Muy cerca de Quispicanchis está la hacienda Zavaleta en que la parte más antigua es la pila del patio interior con su cabeza de toro esculpida en piedra. Subsisten aquí tres conjuntos decorativos, todos ellos republicanos. Los dos más tardíos están en

el mirador y el patio: uvas y golondrinas azules sobre fondo rosa. El conjunto más importante se encuentra en lo que hoy sirve de comedor. Los motivos son religiosos (San Pedro, San Pablo, María Magdalena, San Jerónimo, Santa Rosa, Mártires, etc.) con adornos florales. El muralista de mano elemental quiso trabajar las paredes como si fueran lienzos, simulando incluso la madera de los cuadros. Predominan los colores claros a la ténpera (azules y amarillos) y el grueso contorno de las figuras como en la casa de Hurococondo. Este conjunto podría ser de la segunda mitad del XIX.

Del paisajismo que invadió Cuzco desde fines del XIX hay también algunos malos ejemplos en la hacienda Angostura. De igual valor (=nada) aunque posteriores son los murales de la hacienda Púcuta. Los hay firmados por Morales (1910) y Rivero (1938) y presentan a veces escenarios andinos. La misma familia La Torre responsable de estas pinturas parece haber encargado los murales de la fábrica de tejidos de Urcos, a pesar de todo, más discreta y homogénea dentro de su general mal gusto. El artesano coloreó las paredes para simular mármoles como hemos visto que ocurrió en varias iglesias. Luego pintó inseguramente algunas alegorías que celebran el triunfo industrial.

Nada sabemos prácticamente acerca de cómo fueron pintados estos murales civiles o religiosos entre los siglos XVI-XIX. En su mayoría no fueron frescos como lo prueba la escasa penetración del colorante en la superficie. Más generalizada, por lo menos en la segunda mitad del XVIII, estuvo una técnica que consistía en aplicar sobre las paredes el Ccontay (tierra blanca) fijada con el zumo del Aguacollay o Giganton (Cactus). Sobre esta superficie blanqueada y seca se pintaba con los llamados "colores a la tierra", de procedencia local, disueltos en cola, goma y huevo batido con agua. El mismo procedimiento valía cuando se sobreponían aplicaciones a los murales como se ve en el arco toral de Checacupe. Se elegía entonces tela muy gruesa y, de preferencia, la variedad llamada *Yanasca*.

La ejecución de los murales debió ser necesariamente un trabajo colectivo. El maestro responsable de la obra se auxilia-

ba con numerosos aprendices, y oficiales y hasta simples operarios de albañilería para la preparación de los andamiajes. Es posible que existieran planos y dibujos que fijasen en líneas generales el proyecto convenido entre el muralista y su clientela. El carácter repetitivo de las decoraciones permitía que el maestro se limitase quizás a ejecutar los modelos básicos de cada sección, dejando que sus auxiliares concluyeran ya sea mediante dibujo directo o por empleo de matrices. El director de la obra se reservaba las partes difíciles y principales, como era el caso de los murales escénicos.

En cuanto a sus modelos, las fuentes de inspiración de los murales y decoraciones anexas, fueron mucho más numerosos que los de la pintura en lienzo. Esta última se apoyó fundamentalmente en grabados (Kelemen, Soria, Stassny) o en otros lienzos. Desde fines del XVII pero todavía más en el XVIII, incluyó también las escenas costumbristas de la vida real y la copia de estatuas ("statues painted" —Kelemen). Si exceptuamos la vía escultura-pintura, podemos decir que los lienzos encontraron dentro de su propia órbita el repertorio que necesitaban. En la ornamentación de techos y paredes observamos, en cambio, la adaptación de motivos y lenguajes de procedencia diferente a los propios murales. Esas transferencias aseguraron en principio una mayor riqueza y dinamismo de formas de lo que hubiera resultado de una inspiración más clausurada. Señalaremos algunas fuentes de esas adaptaciones: 1) en primer lugar, por ser la más antigua, la carpintería mudéjar de los techos que (Andahuailillas) fue imitada pictóricamente aplanando sus motivos; 2) grabados, como indicó Kelemen para el Santiago de Checacupe; 3) ¿grabados o lienzos? como se duda ante el Condenado que pintó Salamanca en su celda. Puede venir del lienzo que sobre el mismo tema guarda también La Merced. O del grabado que ese lienzo copió. Este sería también el caso de los murales de Colquepata; 4) lienzos como el mural de Monserate en Chincheros que copia, con torpeza, un cuadro de Chihuantito; 5) altares, como es evidente en Cay-Cay cuyos murales de la fachada repitieron parcialmente los de un altar; 6) diseños arquitectónicos, empleados

por ejemplo en los murales de Salamanca y Huaró; 7) otros Murales, como ocurre con el Santiago de Checacupe, probable modelo de Batalla de Clavijo en Huaró; 8) escenas costumbristas de la vida cotidiana como en los Molinos de Acomayo; 9) tapices como el zócalo de Canincuna y el friso de Caycay; 10) casullas como en las bandas "textiles" de Huaró; 11) esta enumeración no excluye otros probables modelos. Las "estipites" del techo de Chincheros pueden haber sido hechas a partir de dibujos grabados pero también inspirándose en portadas de piedra o altares tallados en madera. Habría que tener en cuenta asimismo el registro decorativo de las artes domésticas, en particular la cerámica y los vestidos. Demás está decir que a menudo asistimos a un fenómeno de combinación: cuando el muralista se valía de varias fuentes para obtener un solo diseño. Hay que advertir por último, que descubrir el origen de un mural, en nada afecta la posible creatividad de su realizador.

Cronología. Al margen de estos problemas nos interesa como cuestión previa un ordenamiento cronológico del muralismo cuzqueño. Hemos indicado su larga duración desde el siglo XVI a raíz de la Conquista hasta mucho después de la Independencia criolla. Esa proposición sugiere una coincidencia básica entre el arte de un lado y del otro la cronología general de la historia peruana tal como hoy se encuentra institucionalizada. Pero es al mismo tiempo un ordenamiento peligroso. Nociones como Colonia y República son, en principio, nociones de carácter político administrativo. Es legítimo usarlas como un marco global de referencia siempre que no se olvide que su valor es sobre todo didáctico y procede de una convención operacional. Con frecuencia sin embargo sirven también para designar implícitamente entidades y procesos históricos de una naturaleza diferente y mucho más amplia. Su campo semántico se amplía con variantes como Edad Colonial, Época Republicana, Cultura Colonial, Cultura Republicana bajo el supuesto que la estructura política ha constituido el factor dominante en la composición de todos los demás sectores. Lo cual está aún por demostrar. Es posible que así haya ocurrido. Como tam-

bién lo es que desde el siglo XVI hasta la fecha hayan existido dos matrices socio-culturales directamente asociadas a la dominación europea y a la mediatizada liberación criolla. Habría, según esta perspectiva, un arte colonial y un arte republicano no sólo por el hecho que cada uno de ellos fuera contemporáneo de una cierta conformación política, sino en virtud de una específica relación como partes de aquellas matrices, modalidades o procesos mayores.

Como fuere, siempre resultan necesarias las cronologías sectoriales. Solamente esas cronologías nos permiten conocer la coherencia interna y las leyes propias de cada desarrollo particular. Nuestra imagen de la realidad histórica descubriría el modo como se combinan desiguales campos de fuerza, con sus propias velocidades, elementos y direcciones dentro de una órbita de gravitación común.

A propósito del arte cuzqueño o, en general, del arte andino posterior a la Conquista, ha de recordarse que toda cronología no coincide necesariamente entre nosotros con la caracterización de los estilos. O, en otras palabras, que la seriación americana de esos estilos no es siempre igual a la seriación de los estilos europeos. Los tiempos son a veces distintos. Este es un fenómeno reconocido por casi todos los historiadores del arte americano. Lo que decimos no es una arriesgada novedad; pisamos al contrario un camino seguro y ya frecuentado, al que sin embargo falta todavía un buen sistema de señales. Sin oportunidad para desarrollar el tema sólo precisaremos algunos puntos. La desviación cronológica entre Arte Americano y Arte Europeo, es parte de un proceso más amplio al que; siguiendo a Verlinden, hemos llamado "rearaización colonial" (Macera 1964, 1970, 1972) que comprende toda la sociedad, economía y cultura de los territorios sometidos a la expansión europea. No es cierto que los modelos metropolitanos se repitan automática e íntegramente en las provincias coloniales. Porque aquello supondría una igualdad que resulta excluida por el sistema de dominación. Por eso en América hubo esclavos cuando ya no los había en Europa y el feudalismo andino se prolonga hasta el pre-

sente, en pleno edad industrial. El escalonamiento y la coexistencia de diversos "tiempos" dentro de una sola actualidad histórica (la americana por ejemplo) puede ser aplicación voluntaria de una política dictada desde la metrópoli y, a la vez, adaptación forzosa a las condiciones locales que son interpretadas, por la metrópoli, como "resistencias" o "incapacidades". El resultado es un universo heterogéneo, hecho de abreviaturas, resúmenes y residuos, donde se da a la vez y parcialmente lo que, en otras latitudes se diferencia e individualiza. La magia de los nombres y los números disimula estos hechos. Es peligroso una nomenclatura que mencione los siglos (XVI-XVII-XVIII-XIX) y los estilos (Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococo, Neoclásico) y luego los coordine severamente para aplicarla al arte andino. Cuando la arquitectura barroca cedía en Europa, explosionaba localmente en el sur peruano y no sólo revitalizaba el manierismo sino que se reajustaba a una concepción prehispánica del espacio y sus formas. Y el gótico mismo (Angulo Iniguez 1945) pervivió hasta fines de la colonia en el Perú porque sus estructuras elásticas resistían mejor a los temblores.

Al proponer una cronología del arte mural andino (XVI-XX) están presentes todas esas precauciones. Hablaremos de rococó, mudéjar o barroco. Pero estaremos diciendo algo menos (y algo más) de lo que esos nombres designan en la historia cultural europea. Si no añadimos siempre "colonial" y "andino" es para no emplear un lenguaje derogatorio que no sólo hace del tiempo y el espacio categorías gramaticalmente adjetivas sino que, además, tampoco define la respectiva causación cultural. En el siguiente esquema excluimos la tradición mural prehispánica y nos limitamos a los siglos XVI-XX.

I/ *Antes de 1600: Mudéjar, Renacimiento y ¿Manierismo pre-Bitti?*

1/ Decoración Mudéjar (Cara de Checacupe, Techo de Andahuailillas).

2/ Influencia Renacentista (Virgen "restaurada" de San Jerónimo, Dos Apóstoles "restaurados" de Huasac).

II/ *Fines del XVI, principios XVII: Manierismo del Bitti y seguidores inmediatos*

3a/ Inicial europeo (Juicio Final del Bitti en la Cofradía de los Indios, desaparecido. Arco toral de Chincheros).

3b/ Manierismo local (Camino al Cielo de Andahuailillas).

III/ *Mediados del XVII: Barroco*

4/ Adaptación escénico-decorativo (¿Meditallones de Colquepata?).

IV/ *Finales del XVII: Barroco*

5a/ Salamanca.

6b/ Decoración textil (Cay-Cay).

V/ *Mediados del XVIII: Neo-Manierismo-Rococó, Andino- Estilo "Mestizo"*

6/ Línea Zapata-Gutiérrez-Vilca (Mural de las Gradas de La Merced).

VI/ *Finales del XVIII, Primera República: El Nuevo Arte*

7/ Escalante en Huaró.

VII/ *Mediados del XIX, Segunda República: Liberación provincial*

8/ El mural-lienzo-retablo. Escalante en Acomayo.

VIII/ *Finales del XIX: Descomposición*

9/ Pérdida rural (Murales de Peralta en Colquepata).

10/ Pérdida urbana y "victorianismo". (Paisajes invernales de Casa-Pando).

IX/ *Principios del XX Desaparición, Confusión*

11a/ Propaganda industrial (Fábrica de Urcos).

11b/ Neo-Costumbrismo local (Siega de Checacupe).

11c/ Indigenismo urbano (Incas de Casa Morales).

X/ *Decorativismo Decadente*

12a/ Designación notarial (Reloj del Terremoto 1951).

12b/ Cultos privados marginales (Virgen de Fátima-Checacupe).

Algunas indicaciones acerca de este esquema. Los trabajos murales puestos entre paréntesis no son siempre los únicos ni el ejemplo más típico de la categoría respectiva. La cronología que proponemos deberá en el futuro ser completada y hasta reemplazada por otra organizada según criterios muy diferentes. Pensamos en un estudio que tenga en cuenta no tanto ni sólo los estilos europeos y sus "modificaciones" (?) americanas. Sino, más bien, el doble proceso según el cual la representación euro-

pea del espacio y las formas fue erosionada desde adentro por sus usuarios y productores andinos. Mientras, al mismo tiempo se iba formando una nueva representación artística. El arte europeo va desde los espacios topológicos y proyectivos de la Edad Media hasta el espacio perspectivista del Renacimiento (Francastel, Arnheim). Este último, como dice Francastel "no es un sistema de representación mejor que otro. Es también un modo convencional de representación. Está vinculado a un cierto estado de civilización y a un conjunto de actividades humanas específicas". El arte andino colonial comenzó con esta última representación que no coincidía con la imagen del mundo (Naturaleza e Historia) que tenían las poblaciones andinas así antes como después de la Conquista. Era un producto final elaborado que no podía ser entendido ni recibido como correcto y que no servía para dar cuenta de la propia experiencia. Se le admitió, como todo lo demás de la colonización: a medias y por obediencia al dictado del poder. Las "dificultades" que los artistas andinos tuvieron para ajustar su labor a las exigencias de este espacio perspectivista, más que dificultades derivadas de una supuesta inhabilidad, deben ser entendidas como *formas de resistencia*. Esta resistencia determinó procesos de selección. Fueron preferidos aquellos aspectos del arte europeo que coincidían de alguna manera con las concepciones, sensibilidades y situaciones históricas del universo dominado. De allí, como veremos, el éxito del mudéjar y de ciertos rasgos del manierismo; el énfasis sobre el color y la miniatura. Selección y, también, creación que termina por elaborar una nueva representación del espacio tal como en su fase final, se advierte en los "Primitivos Andinos" que renuncian definitivamente a la perspectiva. Esta no fue una regresión ni una pérdida, sino la normalización y el reajuste de la expresión artística en función de una determinada experiencia colectiva. Así la historia del arte andino tiene un desarrollo inverso a la historia del arte europeo. Comienza por donde éste termina y hace suyo lo que el otro ha abandonado.

Además de estos problemas generales,

cada mural tiene los suyos propios. Tanto en lo que se refiere a una identificación de estilos como en lo que respecta al tiempo exacto en que las diferentes obras fueron hechas. La mayor parte de los murales que describimos más adelante son anónimos y sin fecha. Para un segundo grupo muy reducido, no más de diez u once sitios, es posible sugerir fechas aproximadas e indiciarias. Y sólo en cinco casos conocemos de un modo absoluto el año en que fueron pintados. De estos últimos, dos (Chincheros, Huaro) corresponden al período colonial español y los otros (Acomayo, Colquepata, Pucuto) a la República. El más antiguo de todos se encuentra en el arco toral de Chincheros y es de principios del XVII, entre 1600-1607. Por desgracia la inscripción donde figura el dato está hoy cubierto por varias composuras:

"Siendo Cura de esta doctrina de Monserrate... el licenciado Mejia... hizo esta Santa Iglesia cubrirla y la obra siguiente... la capilla mayor y la hechura... los altares de San Sebastián, Santiago, pintar el cuerpo de ella el coro bajo y los... portales y campanarios, torres, custodia... bordados y dorados los frontales e imágenes de la Madre de Dios *por mano de Don Diego... Mayor de... en año de (¿1600 ó 1603?) hasta 1607*".

Pero aunque la fecha mencionada no puede ser generalizada para el resto del templo; sirve, en cambio, como veremos para ubicar cronológicamente murales de otros sitios. Hay luego un vacío de casi doscientos años para los siglos XVII y XVIII. Hasta que a principios del XIX Tadeo Escalante firmó y puso año (1802) a los murales de Huaro. Al mismo Escalante debemos otra fecha, esta vez republicana, en la Capilla de Belén (Acomayo) que él restauró en 1832. Pero sólo vale para el medallón donde pintó su autorretrato ya que lo demás ha desaparecido. Y esto en el mejor de los casos pues el trabajo de Escalante fue "refrescado" en 1952. Del primer siglo republicano no habría pues otra fecha que la de 1890-91 para los murales que Mariano Apolinar Peralta pintó en Colquepata. Podemos aplicarla a unas pocas secciones de la iglesia (portada, zócalos, ingreso al coro). En cuanto

al siglo XX no hay más que los murales de la hacienda Pucuto firmados por Morales (1910) y Rivero (1938).

Hay, es cierto, otros murales fechados pero de modo tan inseguro que no los incluimos en la relación anterior. Mencionaremos dos, uno civil y otro religioso. El primero se vincula a la familia Garmendia —fines XIX (hacienda Quispicanchis). Ya lo hemos examinado. El segundo resulta todavía más discutible. Es el caso de *Las Postimerías* pintadas sobre la puerta del batisterio de Huaró. Lo habíamos atribuido a Tadeo Escalante y por lo tanto de fines del período colonial. Así lo han supuesto también otros autores. Pero recientemente (1973) Pablo Mendivil ha creído leer el año 1646 en un libro que sostiene el pequeño demonio de la parte central. Mientras que Don Teófilo Benavente sostiene que esa fecha es 1746 ó 1776.

Fuera de estas pinturas murales con inscripciones fechadas existen otras para las cuales sería posible fijar con gran aproximación el momento en que fueron hechos. No por una definición de sus estilos, sino por inferencias históricas de otro orden: en la medida que se vinculan con personas o acontecimientos con precisa ubicación cronológica. El *Bautismo de Cristo* en la Iglesia de Urcos, por ejemplo, podrá ser fechado sin dudas cuando sepamos el período de actividad de su autor el pintor indio Don Francisco Cusi-Huaman. Lo mismo diremos del techo de Chincheros donado por el cacique Don Martín Huaman Pusi Sayox. Con mayor precisión todavía podemos ubicar a principios del XVIII los murales de la celda de La Merced puesto que la biografía de Salamanca ha sido ya suficientemente aclarada. En otros casos el propio tema de los murales indica su cronología. Los murales de *La Peste* en Catta y Marcapata han de ser forzosamente posteriores a 1720, fecha de la gran epidemia que asoló el Cuzco. Como *La Derrota de Tupac Amaru* en Chincheros fue pintada, con toda evidencia, después de 1780.

Este tipo de inferencias no siempre resultan tan fáciles y evidentes. Pensamos por ejemplo en la decoración que adorna las puertas del Batisterio y el Coro de la ige-

sia de Andahuailillas. Se le ha relacionado siempre con el lingüista Juan Pérez de Bocanegra que fue cura de ese pueblo a principios del XVII. Esta es una opinión generalizada desde muy antiguo entre los habitantes de Andahuailillas; y casi todos los estudiosos del arte andino la han hecho suya. Nosotros también la compartimos. Pero subsisten algunas dudas. El vínculo entre ese estilo mural y Pérez Bocanegra y el fechado resultante tendrían su mejor prueba en el alarde profesional con que han sido escritas en varios idiomas las jaculatorias del Batisterio. Nos hemos inclinado todavía más por esta interpretación cuando el profesor Alfredo Torero nos hizo ver que entre esos idiomas universales figuraba el Puquina además del Latín, Quechua, Castellano y Aymara. El Puquina había sido en tiempos antiguos una de las "lenguas generales" del sur andino; y, de creer al *Ritual* de Oré, mantenía algo de su prestigio a fines del XVI. Pero debió perder posiciones a medida que avanzaba el proceso de quechuización colonial. O sea que el Puquina sólo podría haber sido reconocido como idioma del mismo rango que el latín o el quechua en fechas muy tempranas durante los siglos XVI-XVII. Pero toda esta argumentación nuestra estaría amenazada por dos preguntas: a) ¿Hubo o no un empleo local del puquina en Andahuailillas aun en fechas relativamente tardías, digamos hasta el siglo XVII? ¿Qué sabemos acerca de la filiación etno-lingüista de los *ayllus* que componían su población? b) ¿Podrían acaso las jaculatorias haber sido copiadas mucho después de la época de Pérez Bocanegra?

Para todos los demás murales, o sea aquellos sin fecha absoluta certificada directamente o por inferencias biográfico-históricas, la ubicación cronológica debe ser resuelta en cada caso concreto. Teniendo en cuenta no sólo la identificación de estilos (cuyo peligro ya hemos señalado) sino también las relaciones internas dentro de sus respectivas ubicaciones.

Los Estilos. Del siglo XVI no hay seguridad que sea ninguno de los murales hoy visibles. Desde luego que pudo y debió haberlos. Por lo pronto la pintura del Cuzco no comenzó con Bitti sino, como bien dice

Soria (1959) en época muy temprana, poco después de la conquista. El lienzo por ahora más antiguo es ya de 1565, según el mismo autor: una Virgen de La Merced que resulta anterior al cuadro fechado, la Misa de San Gregorio hecha por Jerónimo González (1606). Igualmente tempranos son los dibujos de Huaman Poma-Murúa. Sin mencionar mapas etnográficos como el de los Zeques hecho por Cristóbal de Molina. En cuanto a los murales todos los autores coinciden en sugerir su aparición desde mediados del XVI. Wethey (1949) piensa que pudieron estar asociados al "estricto clasicismo del alto Renacimiento italiano". Soria lo da por hecho: "En el primer siglo de la Conquista las paredes de iglesias y conventos se decoraban generalmente con grandes murales inspirados en libros flamencos. Hoy día casi todas esas pinturas han desaparecido por haberse derribado, caído o reconstruido las iglesias o por haberse encalado las paredes. En algunos casos será posible hallar las pinturas y ponerlas al descubierto otra vez, siendo necesario una campaña sistemática para toda Sud América, ya que en Méjico se han encontrado más de cien ejemplares del siglo XVI".

Pero si todos admiten como históricamente probable o casi segura la existencia de murales del XVI, resultan en cambio discutibles algunas adjudicaciones. Mesa-Gisbert (1962) consideran que uno de los murales de san Jerónimo es del XVI y se encuentra entre los más antiguos del Perú. "En esta iglesia existe, dicen, una Inmaculada pintada al fresco que es uno de los ejemplos más antiguos en todo el Perú. Sobría en líneas y en color, con la simbología en torno a ella, nos da la primera versión de la Inmaculada que fue tan popular entre los artistas cuzqueños". Es posible que el primitivo mural tuviese esas características y antigüedad. Pero lo que hoy vemos es una "restauración" muy tardía sin la técnica del fresco. Podría ser de la segunda mitad del XIX.

Tampoco estamos seguros que *El Alma camino del Cielo*, mural de Andahuailillas, sea del XVI. Soria, a quien muchos han seguido, parece vacilar al respecto. Como ya lo había hecho Kelemen (1951) para el

Mural de Clavijo en Checacupe, Soria indicó en 1956 que el de Andahuailillas se inspira en grabados hechos a fines del XVI en Amberes. Subrayamos: se *inspiraba*. Nada más decía en el texto. Pero con mayor decisión en el apéndice de Ilustraciones (figura 73) llegó a fechar el mural entre 1590-1600. En una publicación posterior sin embargo (1959) Soria ha sido más prudente y se limitó a decir que los murales de Checacupe y Andahuailillas deben ser anteriores a 1650.

Pero si no hay murales quedan sí en cambio decoraciones muy tempranas en el interior de los templos. Nos referimos a los techos mudejares. Lo mejor quizá (además de Andahuailillas) sea la gran viga mudéjar del presbiterio de Checacupe en cuyo centro se ha pintado la cara de una Virgen de factura medieval con evocaciones románicas y bizantinas. Esta Virgen de Checacupe, pintura edificacional y sobre madera, quizá sea la más antigua pintura del Cuzco. Posiblemente muchas otras iglesias cuzqueñas tuvieron artesonados mudéjares muy antiguos. Este fue uno de los primeros estilos decorativos traídos al Perú por los españoles. Se le encuentra tanto en las iglesias indias, como también en los templos españoles de la ciudad del Cuzco (puerta de Santo Domingo) al igual que en otros sitios españoles del Perú (techo de San Francisco de Lima). A pesar de esta generalización podemos decir que el mudejar penetró más profundamente en las poblaciones indígenas que en las españolas. No tanto como decoración solamente, sino también y sobre todo como arquitectura.

No hemos de entremeternos en la discusión sobre "los invariantes" y los estilos "horizontales" que no evolucionan, sino permanecen y se transmiten imperialmente desde la península hasta las tierras de América (Chueca Goitia). Pero nos preguntamos si Chueca Goitia tiene razón cuando relaciona el alargamiento de las plantas de algunas iglesias americanas con "la persistencia de disposiciones y estructuras mudejares". Chueca explica ese alargamiento mudéjar como un sub-producto de la tecnología. "La razón del espacio profundo en la arquitectura mudejar proviene de la cubrición leño-

sa. Los límites que impone la longitud de las vigas de madera en las armaduras de par y núdillo obligan a las naves de poca anchura y para obtener un espacio capaz es necesario desarrollarse en longitud". Pero a la vez piensa que la adopción de ese alargamiento en América era un propósito en sí mismo, de carácter estético y político: "Esta longitud procuraba un alejamiento del altar en la que el santuario adquiriría una mítica distancia y se potenciaba su sentido sacral. Quién sabe si este alejamiento llegó a constituir para el amerindio un símbolo de divinidad (que coincide) con el tipo de relación creyente-divinidad que encontramos en la evangelización de los pueblos americanos". Sólo una mayor información sobre los costos y posibilidades técnicas de la edificación religiosa; sobre los objetivos políticos de la evangelización, nos dirán en qué medida son ciertas esas hipótesis. No hay que olvidar al respecto que la iglesia india ha de ser de una sola nave donde todos los fieles se reúnan, una verdadera *ecclesia* masificada. El alargamiento vendría a ser quizás una coincidencia fortuita con lo mudejar y no una consciente utilización de ese modelo.

Pero aún entonces, después de estas reservas a propósito de la arquitectura, el mudejar seguiría siendo no sólo el más antiguo de los estilos en la decoración interior de los templos del Perú (fuesen para indios o para españoles) sino también un *estilo de prestigio* mucho mayor entre los indios que entre los españoles. Andahuailillas es un buen ejemplo de lo que decimos. El "auténtico" techo mudejar sólo está en el presbiterio. Si existió en el resto de la nave desapareció con las lluvias y terremotos. Pero cuando hubo que elegir una decoración para las partes destruidas se tomó como referencia y modelo a la carpintería mudejar. No para repetir el trabajo en madera (¿sabían hacerlo a fines del XVII, en el XVIII o XIX?) sino para transferir sus diseños a la pintura plana, bidimensional, que cubriría los nuevos techos. Así lo hicieron en ese pueblo todos los artesanos que fueron contratados hasta la época republicana. Podríamos suponer que se guiaron por un principio de uniformidad. O por ese respeto a lo

anterior, a lo hecho primero, a "la cosa de los antiguos", a "la cosa de los abuelos" que se halla en el interior de la sociedad andina. ¿Por qué sin embargo prevalecieron la uniformidad o/y el respeto a la forma dada? Sin duda porque las opciones de reemplazo no tenían igual o mayor fuerza persuasiva que esa forma mudejar. En otras palabras la reiteración (modificada) del mudejar, su conversión de carpintería en pintura, acusa una preferencia. Esta preferencia es la que debemos explicar. Sin que hablemos de imitación. Pues todo lo sería, hasta las decoraciones que fueron excluidas.

¿Qué pudieron ver los indios del Perú en la geometría mudejar, en su abstracción lineal, en su refinamiento aristocrático? Quizás eso mismo: geometría, abstracción, línea, refinamiento, aristocracia. Es decir los componentes que antes de la Conquista española habían impuesto a la cultura andina sus clases dirigentes. Por lo menos desde Wari en adelante y aunque también hubiese una tradición figurativa. De otro lado, la decoración mudejar coincidía con los diseños textiles andinos. Y el techo de madera parecía el toldo de una carpa o esos *ponchos* y mantas que todavía hoy sirven de dosel en las fiestas religiosas de la Sierra peruana. De este modo el círculo quedaba cerrado: tejido árabe-carpintería mudejar-pintura ("textil") andina. El estilo más tempranamente impuesto por la colonización europea fue recibido y apoderado por los vencidos y se convirtió en un medio para conservar sus propias tradiciones. Sin saberlo, el artesano andino ponía en evidencia y *regresaba* a sus orígenes al propio estilo que estaba empleando. Volveremos alguna vez a esta noción del Regreso como una categoría que define la función histórica de América después de la invasión europea. América fue la oportunidad histórica en que los orígenes de diferentes procesos se hicieron evidentes porque todos ellos (sociales, económicos, artísticos) alcanzaron su desarrollo hasta el absurdo.

El Manierismo. A esa temprana decoración mudejar que no dejó murales sino techos y sólo una pintura (*La Cara de Checa-cupe*) siguió la influencia del Manierismo europeo no sólo en los propios murales sino

también en la escultura y la decoración de portadas. El Manierismo se encuentra además, debido al jesuita Bitti, en los principios de la Escuela Cuzqueña de Pintura. Al igual que el término "Mestizo", que examinaremos más adelante, el Manierismo es otro de los conceptos que más debates ha ocasionado entre los historiadores del arte americano. Algunos piensan que el concepto en vez de aclarar confunde y prefieren, con más sencillez, limitar el desarrollo del arte quinientista europeo a la oposición entre Renacimiento y Barroco, sin ninguna fase intermedia diferente. La palabra Manierismo ha tenido una fortuna muy desigual desde que la usó Vasari. Luego de trescientos años de empleo peyorativo (a veces se le hizo sinónimo de "amaneramiento") fue reivindicada por Dvorak como nos recuerda G. R. Hocke (1961). Para algunos autores (Curtis 1953), no habría un solo manierismo sino varios manierismos. Y como el concepto Barroco en la acepción de Wofflin, también el Manierismo designaría una fase o momento por el cual atraviesan todos los estilos artísticos. Y podría ser definido como toda tendencia anticlásica anterior, posterior o coetánea a cualquier clasicidad. Los puntos culminantes de estos manierismos serían en la historia del arte europeo, los años finales de las Edades Antigua y Media y los siglos XVI y XVII (Curtis, Hocke).

La hipótesis es atrayente; y de las pocas que permitirían un análisis comparativo a escala mundial entre artes alejadas y diferentes. Dentro de la cultura andina podríamos en ese sentido, identificar varios "manierismos". El más notorio sería la fase V del Mochica (Larco Hoyle) donde lo táctil se disolvió para que el espacio sin profundidad de los ceramios sirviera de fondo claro a los dibujos en silueta. Manierista sería también el estilo Ofrendas. Y hasta habría un manierismo en el arte inca. Correspondería no al Inca Imperial ni al Inca Provincial sino a una sub-clase que proponemos llamar Inca cortesano: un refinamiento último para uso de las clases superiores del Cuzco y que no tuvo tiempo de avanzar al resto del Imperio porque lo interrumpió la Conquista española. Ese manierismo aristo-

crático cuzqueño más que inca, coincidió con el momento en que el Imperio dejó de tener un centro geo-político y el Cuzco ya no era el "ombligo de la tierra". Cuando la aristocracia inca recordó más sus privilegios que sus funciones de mando y dejó solo al emperador Huayna Cápac frente a los quito mientras no le fueran admitidas todas sus exigencias. Fue el manierismo de una ciudad, el Cuzco, que pese a todo (camino, "tucuiricos", "mitimae", "chasquis") no podía controlar el territorio conquistado y vio cómo la división se alzaba al norte cuando la placenta del último Inca verdadero fue enterrada en Tomebamba y no en el Cuzco. Fue el arte de los nobles que jaqueaban al poder central y querían convertir a los "yanaconas" en siervos feudales pero manteniendo la ilusión imposible de un Imperio estable y expansivo. En ese momento el Cuzco no fue "La Otra Roma" que mintió piadosamente Garcilaso, sino la Ciudad de los Muertos denunciada por el Inca Huáscar. Fue el arte de la disolución y la crisis.

Para lo anterior sólo caben los puntos suspensivos. Preferimos seguir por ahora a quienes utilizan el término Manierismo para definir un estilo temporalmente intermedio entre el Renacimiento y el Barroco. Se le ha caracterizado como un arte irracional, anti-clásico, anti-naturalista, contrario al Renacimiento. Pero, como señala Hauser, también sería posible encontrar en el Manierismo elementos clásicos, racionales y naturalistas. Lo que según él define ese estilo es la tensión entre todos sus elementos. El Manierismo expresa en el arte la crisis y la inseguridad del hombre europeo después de la gran confianza en sí mismo que le había dado el Renacimiento. Las promesas de ese Renacimiento no se habían cumplido. Y la imagen artística y científica de la realidad que había propuesto parecía ser a principios del XVI una fuente de alienación. Había sido el mundo literario, como recuerda Hauser, el que había enloquecido a Don Quijote. Toda la sabiduría renacentista se convertía de pronto en un engaño. Los hombres no sabían quiénes eran ni cuál su mundo. Había que reformular de nuevo todas las preguntas.

El manierismo denunció esta crisis, de la que fue testigo, víctima y contra la cual combatió. Una crisis que afectaba todos los sectores de la vida europea y donde todo terminó siendo lo que al principio no parecía ser. La lucha de los reyes contra los abusos feudales no trajo la justicia sino la arbitrariedad más poderosa de los Estados Absolutos. La libertad de las costumbres celebrada como una reconciliación entre el Hombre y la Naturaleza, había concluido en el desenfreno cada vez más curioso y artificial. La Reforma de la Iglesia amenazaba con destruir su unidad y provocar un contra-movimiento más intolerante. Los turcos destruían el Imperio cristiano de Oriente y amenazaban las puertas del Sacro Imperio Occidente. El Mediterráneo se fraccionaba. Los antiguos poderes económicos, las soberbias ciudades italianas (sede del Renacimiento), empezaban a decaer. Mientras que países casi secundarios, en los límites de Europa, como Portugal y España, se convertían en potencias de primer orden. Europa atravesaba por una crisis, política, social, económica, cultural que le obligó a revisar toda su imagen del mundo. De pronto se vio enfrentada a los grandes espacios creados por las expediciones atlánticas y ante la evidencia de una Tierra redonda. América desafiaba todas las convicciones establecidas. Era el asiento de todos los sueños (oro, bondad natural, desnudez) pero también de todas las pesadillas (canibalismo, fiebres, calores tropicales, sfilis). Colón dio muestra de cordura cuando se negó a creer en su propio descubrimiento. Sospechó quizás que un mundo efectivamente nuevo —y no unas simples islas en el camino que iba de Europa al Asia— alteraba definitivamente el universo mental de su época (Bataillon).

El manierismo negaba que el arte renacentista fuese un lenguaje adecuado para dar cuenta de esta realidad. Había que experimentar otras soluciones que por lo menos dieran testimonio de la crisis, aunque fuese a través de la descomposición de lo ya consagrado. En pintura había que cuestionar algunas de las normas del Renacimiento y promover la creación individual. Actuar, pintar según "la manera" personal

de cada uno; o intentarlo. Nuevos valores y procedimientos son introducidos en la pintura. No resulta fácil ni su descripción ni su análisis. Para una visión de conjunto resumiremos un excelente trabajo de Alicia Polvarini de Reyes, cuyas investigaciones sobre Quispe Tito (1973) comentaremos más adelante. El manierismo fue responsable de ese pasaje de lo táctil a lo visual que se produjo en la pintura europea del siglo XVI (Wolfflin 1924). La pintura se alejó de la arquitectura y la escultura para instalar su propia autonomía. Los manieristas utilizaron para ellos diversos procedimientos: el impulso vertical o las figuras de la "manera largada" (Parmigiano, Greco); la focalización de la luz en las figuras y la separación nítida de las zonas claras y oscuras del manierismo de la luz que hizo suyos los recursos de Leonardo (Beccafumi); la agresividad del primer plano en el manierismo de "quadratura" (Volterra). Todos, de una u otra "manera", reivindicaron los valores del color y la luz y rompieron las regularidades prescritas por el Renacimiento. "Las estructuras del espacio y de la escena fueron separadas no sólo exteriormente sino internamente en partes distintamente organizadas, lo cual permitió que diferentes valores espaciales, dimensiones y conjuntos dominaran diferentes sectores de un lienzo". Apareció así un nuevo mundo visual que registraba plásticamente toda la inestabilidad de la época y donde al lado de la luz y del color que embellecen e individualizan asomaron a veces los monstruos fantásticos para patentizar cuan amenazada estaba la realidad.

¿Cuánto de este manierismo llegó al Perú y por qué tuvo éxito tan duradero entre los artistas andinos? ¿Qué influencia tuvo en los murales cuzqueños? En lo que toca a estos últimos hay que tener en cuenta no sólo la pintura manierista sino también la ornamentación manierista. Esta última nos dice Santiago Sebastián (1967) se divulgó por toda América debido al libro de Serlio del que hubo una primera traducción española ya en 1552. "Gracias a Serlio, algunos principios del manierismo italiano adquirieron carácter internacional y los modelos decorativos que tomó de la Roma antigua fue-

ron copiados e interpretados en lugares lejanos. Por su obra impresa la cultura clásica tuvo un florecimiento, aunque en buena parte de sentido anticlásico". A Serlio se debería, continúa el mismo autor, la ornamentación geométrica que apareció en Sudamérica a fines del XVI; parte de la cual a veces ha sido confundida con el mudéjar. También los techos manieristas en el Cuzco y estípites como las de la puerta de San Andrés de la misma ciudad (trasladaba al teatro de Mesón de la Estrella). Esas estípites manieristas fueron el origen, de lo que Guido y Uriel García llamaron "indiatides canéforas". Conocieron una larga vida en los Andes peruanos y no sólo en su parte sur. Las hemos hallado también en algunos techos pintados como el de Chincheros, llenas de color y cambiados en representaciones del Sol y la Luna. Este registro de temas puede ser ampliado en el futuro. ¿Ingresaron o no al Perú las tendencias fantásticas del manierismo? Walter Palm (1966) lo niega y afirma que sólo emigraron los elementos regulativos. Habría que averiguar sin embargo cuál fue la procedencia, dónde se inspiraron, los artistas andinos que —en lienzos o murales— pintaron Las Postrimerías e Infiernos con sus demonios monstruosos. Esas fantasías, representadas ya en el medioevo, se encuentran a veces en lienzos barrocos pero algunas bien pueden venir también del manierismo. Como que Bitti pintó un mural sobre este tema.

Quizás algo después que Serlio y los diseños ornamentales, se desarrolló la pintura manierista en América. Debemos a Martín Soria y a sus admirables trabajos la historia de ese estilo en el Perú. Su directo y principal introductor en el Cuzco fue el jesuita italiano Bitti quien pintó no sólo en Lima (1575, 1583; 1592-93; 1605-1610) sino también en todo el sur andino desde Guamanga a Chuquisaca, incluyendo desde luego al Cuzco (1583-1591, 1597-1605) según sabemos por las investigaciones de Vargas Ugarte y Soria. No discutiremos cuáles fueron las fuentes de Bitti: ¿Vasari, Zucchi, Zucari, como piensa Soria? ¿O más bien la línea de Rafael-Romano y las obras de Parmegiano y Pantormo según proponen Mesa-Gisbert? Nos interesa más bien destacar dos

hechos. Primero, que el Bitti no es un pintor aislado y solitario sino artista institucional al servicio de la catequesis jesuita. Gracias a la Compañía de Jesús viajó por todo el Perú obteniendo un territorio de influencia que de otro modo le hubiera sido difícil recorrer. Por esa misma circunstancia, dentro de la política educacional de la Compañía, es de suponer que su taller fuera una verdadera escuela de aprendizaje donde fueron iniciados en el manierismo los que después fueron artistas locales. De otro lado, la influencia del Bitti no se limitó a la pintura en lienzo. Incluyó también la escultura, el arte mural y la orfebrería religiosa. Su labor proselitista se facilitó además por la colaboración del hermano Pedro de Vargas, pese a que éste después de un tiempo abandonó la Compañía. De Vargas son algunas obras que hoy pasan enteramente como de Bitti. Distinguir la mano de cada uno de esos dos artistas ocasionaría un hermoso capítulo en la historia del arte cuzqueño. Por consiguiente, en resumen, después del XVI, gracias a todos esos hechos, existía en el Perú un registro muy amplio de inspiración manierista en casi todas las artes plásticas.

¿Hasta cuándo duró el manierismo en el Perú, por lo menos en el Cuzco? La fecha más tardía para las obras de Gregorio Gamarra, seguidor inmediato de Bitti es 1614. Pero ésta no tiene porqué ser una fecha final ni para Gamarra ni para el estilo manierista. Poco sabemos acerca del manierismo subsistente en la obra de Riaño no tanto por su aprendizaje en el taller de Medoro sino debido a su residencia en el Cuzco donde vio de cerca obras de Bitti. Y fuera de lo dicho por Harth-Terré (1945) y Benavides (1954) nada conocemos sobre el manierista indio Pedro Loayza. Ambos pintores pueden haber prolongado el manierismo aún dentro de pleno período de influencia barroca y cubrirían, en parte el trecho que separa a Gamarra de Pardo Lagos. Un indicio de la pervivencia manierista cuzqueña alrededor de 1630 lo encontraríamos en el órgano de Andahuailillas cuya construcción Kelemen (1951) fecha en ese año siguiendo la opinión de M.A. Vente. Las pinturas que la adornan se inspiran fielmente en los

ángeles de la Coronación de la Virgen hecha por Bitti y hoy en La Merced del Cuzco. En principio pues podríamos señalar una duración mínima de medio siglo para el primer manierismo manifiesto en la pintura cuzqueña.

Pero el Manierismo persistió más allá de esas fechas. Dentro de la Pintura, en el propio Quispe Tito y otros maestros cuzqueños de XVII quedaron del manierismo algunos tratamientos de la luz, el alargamiento que a veces dieron a sus figuras, la gracia y levedad cortesananas del gesto y la dislocación del espacio. Luego el Manierismo fue reavivado por el Rococó que, como bien dice Bialostocki, en el fondo no fue una prolongación modificada del Barroco sino un estilo manierista con sus espacios carentes de profundidad. A este ciclo epigonal del Neo-Manierismo Andino, a medias Rococó (que Mesa-Gisbert han llamado Manierismo dieciochesco) perteneció Marcos Zapata, artista clave, al que siguieron Cipriano Gutiérrez y Antonio Vilca. Discípulo de alguno de estos últimos debió ser el gran muralista Tadeo Escalante, con quien el Manierismo se transformó, implicado con lo "mestizo" y "popular" en un estilo creador y diferente de donde proceden los llamados Primitivos Andinos del siglo XIX. Así el gran estilo dominante de la aristocracia europea terminó siendo un arte marginal refugiado en las aldeas campesinas.

¿Fue al principio el manierismo en el Perú un arte exclusivamente europeo?. ¿Su éxito fue únicamente debido a la persuasión jesuita y a la excepcional personalidad tan versátil del Bitti?. ¿Qué hombres, qué grupos sociales podían reconocerse en el manierismo?. Por cierto, no los conquistadores. Aunque sólo fuese por la razón del campanero: cuando llegó el manierismo a fines del XVI esos conquistadores estaban ya muertos o viejos. Cuestión aparte, que no tocaremos, es saber cuál fue el Arte de los Conquistadores; es decir el arte que ellos prefirieron. Cronológicamente los comienzos probados del manierismo (1580-1620, aproximadamente) coincidieron con seis series de hechos de naturaleza diferente pero relacionados entre sí: 1) la definitiva organización del virreinato iniciada por Toledo; 2)

el auge minero de Potosí, con todos sus efectos en los demás sectores económicos; 3) la influencia literaria italiana en los medios cultos urbanos; 4) el desarrollo de refinamientos cortesananos dentro de ciertos sectores de la sociedad señorial; 5) intensificación de la mística y catequesis religiosas; 6) ofensiva cultural contra el universo indio.

Desde el punto de vista español ésta no era una sociedad en crisis sino un periodo de asentamiento. Habían pasado la Conquista y las Guerras Civiles. Los indios estaban al parecer definitivamente vencidos. Sayri Tupac había ya vendido sus derechos a la corona inca "a cambio de una hilacha del mantel"; mientras el último soberano de Vilcabamba era muerto en el Cuzco. Los grandes soldados españoles también habían sido derrotados y se habían resignado a ser encomenderos y dueños de hacienda. El Perú no estaba gobernado por los conquistadores sino por aristócratas, abogados, clérigos y funcionarios enviados desde España. Había, al fin, llegado el momento de gozar lo conquistado —lo conquistado por otros. Lima, Cuzco, Arequipa, Trujillo, cada una de las ciudades españolas, podía repetir, a escala colonial, los modelos de la aristocracia europea y crear la imagen de una vida cortesana. Para las élites urbanas de ese tiempo el Manierismo no venía a ser el arte de la crisis y la disolución ni una protesta contra la falsedad de una norma. No traía el cuestionamiento de un mundo y una cultura. Era simplemente un arte aristocrático. El arte no tanto de lo que eran como de lo que querían ser; la expresión de un ideal. Sin advertir que esto, en sí, ya era una negación de la realidad.

Para los indios, en cambio, el manierismo cumplió funciones más complicadas y ambiguas. Era en primer término el arte de sus señores. Pero no de todos los que veían a diario en los pequeños pueblos y grandes haciendas. Sino de los que habitaban en los palacios de las grandes ciudades o venían a ocupar los curatos de sus parroquias. El manierismo presentaba a la masa indígena una imagen amable de la colonización hecha de luz, colorido y belleza formal. En vez de retratos realistas, el manierismo

ennoblecía las facciones de sus personajes. Altos, hermosos, delgados, jóvenes, los europeos aparecían como arquetipos físicos para admiración de los indios. Así, desde un principio, el manierismo introdujo dos claras alienaciones entre la población andina. La primera derivaba del inevitable cotejo entre esas figuras humanas idealizadas y las mujeres y hombres españoles con quienes a diario tropezaban los indios. La segunda, más grave, venía del contraste entre aquellos modelos de belleza manierista y la configuración biológica predominante entre la población campesina de los Andes. Frente al verticalismo manierista, la herencia racial y la adaptación ecológica determinaban estaturas más bajas y desarrollos horizontales.

El manierismo, arte de una alienación colonial, instrumento suyo; placer aristocrático y urbano. Pero también sin paradoja, un buen medio de expresión para los campesinos conquistados. Los españoles vivían seguros, no los indios. El suyo sí era un mundo en crisis en el que habían dejado de tener valor todas las leyes conocidas. Como había ocurrido con algunos de los primeros manieristas europeos. Pero esta vez, en los Andes en una magnitud mucho mayor, con una calidad derogatoria más intensa. A raíz del gran trauma de la Conquista la realidad se había deshecho y vuelto contraria. El mundo había perdido sus límites. No terminaba en la Mama-Cocha, la madre de todas las aguas sino que se prolongaba, "plus ultra", a través del Océano. El más terrible de los Pachacutec (trastornos) había puesto de cabeza al mundo, todo había perdido su gravedad y razón de ser. El Inca, hijo de Dios, había sido vejado por los hermanos de Pizarro. Los Incacuna que habían gobernado desde Argentina a Colombia valían menos que los mítimaes del Africa (negros esclavos). Todos los signos se habían invertido. Lo que antes era bueno, ahora era malo. "Trocósenos el reinar en vasallaje".

El estilo manierista con sus figuras inestables y sus fantasías monstruosas; y con su organización sectorizada del espacio proporcionaba a los hombres andinos una imagen verosímil de su situación. El indio había perdido la tierra y todo el mundo era "ancho y ajeno". Carecía de un centro ab-

soluto y único. Desde todos los costados se hacían presentes las figuras del mal. Esta pesadilla que después interpretó el manierismo andino, fue la que inspiró la *Quillca* de Huaman Poma donde el indio va a ser devorado por el tigre (español) la vulpeja (el curaca colonial) y la sierpe (el cura).

Desde luego sólo estamos indicando aquellas probabilidades que mejor pueden explicar el éxito del manierismo en el territorio andino. Al hacerlo quisiéramos prevenir algunos errores. Primero, no desconocemos que el manierismo "consumido" por los indios fue por lo menos al principio "producido" por los europeos. Segundo (y es lo más importante) las conexiones entre el manierismo y los indios no pueden ser referidas exclusivamente al impacto de la Conquista. Han de situarse dentro de un marco más general: ¿Cuánto de la cultura pre-hispánica intervino en las representaciones artísticas andinas posteriores a la Conquista? Diferimos la pregunta para más adelante cuando al estudiar el neo-manierismo del XVIII reconsideremos la significación de Quispe Tito en el período inmediatamente anterior, durante el XVII.

Algunos de los problemas mencionados pueden ser vistos en los murales andinos. ¿Murales manieristas? Sí y quizás antes del Bitti, en las primeras iglesias de planta renacentista, al lado de los techos mudéjar y siguiendo los diseños decorativos de Serlio. De seguro, en todo caso, a fines del XVI y por mamo del Bitti según noticia de Vargas Ugarte (1948) y Soria (1956). Este último, de quien cojemos la noticia, habla de "unas pinturas catequísticas en la iglesia de la Cofradía del Nombre de Jesús, capilla india anexa a la compañía del Cuzco y sugiere (el padre Vega) que serían de Bitti. Representaban (dice Vega); "el juicio, gloria, y penas de los condenados... y particularmente *las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios que están allí bien dibujados por sus especies y diferencias*". (Subrayado nuestro). Soria piensa que ese tema era "desagradable" para el refinamiento de Bitti. Mientras que Mesa-Gisbert (1962) lo encuentran "aleccionador" para un cristiano. En todo caso se ajustaba a las tradiciones fantásticas del ma-

nierismo y estaba destinado no a todos los cristianos sino a los indios de preferencia. Estos murales de Bitti quizás influyeron en otras representaciones, posteriores y similares muy comunes en el sur andino y la actual Bolivia. ¿En las Postrimerías de Quispe Tito, en el anónimo de San Jerónimo, en el Virgo Potens de Marcos Zapata, en la serie del Credo en Canincunca?

Manierista sería también parte del arco toral de Chincheros. Al menos por sus fechas tan tempranas (1603-1607) según hemos visto y por el estilo de una de sus figuras. Pero no descartamos que este mural manierista haya aprovechado un fondo anterior de tipo renacentista, limitándose a una sobreimpresión. El modelo Chincheros se relaciona con otras decoraciones murales del Cuzco, posiblemente de la misma época, cuyos vestigios encontramos en el arco toral de San Jerónimo.

Junto al mural "europeo" de Chincheros y sus similares, hubo murales de estilo manierista hechos por mano indígena. Una prueba indudable: El Bautismo de Cristo pintado en Urcos por Diego Cusi-Guamán. Nada sabemos de este artista que parece haber sido indio noble. A propósito de él y de su obra Mesa-Gisbert dicen:

"De todas las pinturas murales que hay en los pueblos cercanos al Cuzco, ninguna tan notable como la que firma Diego Cusi Guaman... Cusi es un manierista y muestra buena escuela. En el fresco aludido las figuras lo son todo, no hay paisaje ni detalles anecdóticos. San Juan y Cristo son tipos ideales de esbeltísimas proporciones, luciendo sus cuerpos con un paganismo renacentista... Cusi Guaman a quien solo conocemos por esta obra parece un discípulo del Bitti. *La escena del Bautismo repite el lienzo sobre el mismo tema que pintara el jesuita para San Juan de Juli...* Huaman simplifica la escena, cambia un poco los tipos de los protagonistas, alargándolos aún más sobre el ya esbelto canon de Bitti; además dobla en ambas figuras una de las rodillas, dándoles esa inestabilidad propia del manierismo".

Supongamos que nadie haya tocado este mural desde que lo pintó Cusi-Guamán. Admitamos también que su autor hubiese visto

lienzos de Bitti. Nos preguntamos con todo si el Bautismo de Juli que se atribuye a Bitti pudo inspirar o no el mural de Urcos. Mesa-Gisbert afirman que el mayor alargamiento de las figuras de Cusi-Guamán y la genuflexión de los personajes centrales son simples variantes con relación al supuesto lienzo de Bitti. Creemos advertir sin embargo diferencias básicas en la composición misma de cada una de esas obras. El lienzo de Juli no está organizado como el mural de Urcos en función de una diagonal sobre la que se construye dos movimientos. Uno ascensional de izquierda a derecha apartir del ángel. Y otro en sentido inverso determinado por la posición del Bautista y los recursos de iluminación. En la obra de Juli se enfatiza el movimiento de Cristo y el Bautista, y se deja libre un espacio central que los separa. Cusi-Guamán, eligió una posición diferente para esas dos figuras: fijándolas sobre el tronco y la piedra que no hay en Juli y obteniendo a la vez paradójicamente en el mural un efecto de inestabilidad que tampoco hallamos en el lienzo. Otras diferencias menores son prescindibles. El cayado por ejemplo sostenido en Juli por el antebrazo y en Urcos por el hombro.

Estas comparaciones sugieren que el modelo de Cusi-Guamán debe ser buscado en otras áreas que no sean las del lienzo de Juli. Quizás en un grabado o pintura relacionado con el Bautismo que Mateo Pérez de Alesio hizo en Malta. Conocemos este trabajo gracias a una ilustración que reproducen Mesa-Gisbert en su estudio sobre Alesio (1972). Lo más convincente es la similitud en la posición del Cristo. No decimos que el mural de Urcos venga de la pintura de Malta. Sino que ambos se relacionan más entre sí que cualquiera de ellos con el lienzo de Juli. Pertenecen a una órbita de influencia común. Su referencia local más inmediata se encuentra no en Juli sino en el *Bautismo de Cristo* pintado por Luis de Reañón para la vecina iglesia de Andahuailillas.

Por lo demás el mural de Urcos evidencia las dificultades que su autor tuvo para aprender los dictados europeos. Cusi-Guamán acertó en el color pero luchó con la musculatura del desnudo y los problemas del escorzo.

De mano indígena o mestiza e inspiración manierista podrían ser también los murales escénicos sobre *Los Dos Caminos del Alma*, pintados en Andahuailillas. Acerca de uno de ellos (*Camino del Cielo*) hemos comentado anteriormente las opiniones del profesor Soria. No hemos visto el grabado de Wierix que Soria señala como fuente. En todo caso, este dato, por sí solo, nada nos dice acerca de la fecha del mural; pues quien lo hizo pudo copiar el grabado muchos años después, quizás a mediados del XVII después de la residencia del Bitti en el Cuzco. Para el otro mural (*Camino del Infierno*) desconocemos aún si también intervinieron grabados europeos. Estos murales representan, para fines de edificación religiosa, el reiterado tema de la oposición cristiana entre el placer y la virtud que también fue pintado en Huaro y en la celda del padre Salamanca, cada uno de los tres por mano y en tiempo diferentes. Es manierista la gracia cortesana del caballero que domina la escena del Camino al cielo. También lo es la división en diagonal del espacio. Pero hay, asimismo, características de orden local. No tanto en los personajes, pues todos son europeos, salvo el cacique que viaja en la barca del Infierno. Como más bien en las "dificultades" (que bien podrían ser "soluciones" propias) que evidencia todo el trabajo. Nos encontramos sin duda ante un artista que dominaba el color pero se apartaba de las reglas europeas del dibujo. Lo revela su incomodidad para traducir a la escala mayor de los murales las proporciones menores del grabado que tuvo a la vista. El tamaño de los personajes no se ajustó además al significado que tenían dentro de la narración ni a las necesidades impuestas por la perspectiva. Esta actitud es mucho notoria en *El Camino del Infierno* que en el mural de lado opuesto. Por lo demás, la composición original parece haber sido modificada y en vez de un espacio construido en función de un solo punto de perspectiva existen varios espacios sectoriales cada uno con su perspectiva particular.

El Barroco. Si bien el Manierismo nunca desapareció del todo dentro de la cultura andina colonial, había sin embargo dejado de ser a mediados del XVII el estilo domi-

nante y de moda. Lo sustituyó el Barroco cuya influencia algunos prolongan hasta 1750 y quizás a través de la arquitectura de "estilo mestizo" hasta fines del XVIII. Por más que en la pintura esas fechas deben ser acortadas pues ya desde la primera mitad del XVIII se hicieron presentes el Rococó y el neomanierismo andino. El Barroco ha suscitado numerosos malentendidos. Se le tiene a veces por el arte representativo de la época colonial pese a que no fue el primero de los estilos europeos venidos al Perú ya que apareció cien años después de la conquista. Su desarrollo no coincidió como el Manierismo con el auge económico sino con el estancamiento (luego que empezaron a agotarse las minas de Potosí); y con la decadencia política de los Austria. Con un momento histórico de larga duración durante el cual la sociedad española (metropolitana y colonial) quedó inmovilizada y perfeccionó un sistema basado fundamentalmente en el control de las poblaciones campesinas. Es el arte de una derrota generalizada de la España católica que tomó las apariencias de un desquite victorioso en las tierras de América donde el poder imperial se mantuvo hasta principios del XIX.

Con razón han dicho Tapié (1955) y Francastel (1957) que el Barroco es un modo general de vida antes que un estilo de arte. Estuvo asociado a ciertas estructuras de tipo social (grandes propietarios rurales), religioso (países católicos), político (monarquías absolutas) y laboral (talleres). Fue también un estilo agresivo y proselitista: "Aparece ligado a un dominio cerrado donde circulan ideas, formas y reglas de acción y de fe, de carácter imperativo. Allí la penetración de los jesuitas y de las órdenes religiosas controladas por Roma y la Casa de España se detiene, el Barroco retrocede".

A pesar de lo dicho, el Barroco está mal representado entre los murales andinos. Es posible que los gustos decorativos de los siglos XVIII-XIX hayan recubierto y hecho desaparecer los murales barrocos del siglo XVII, respetando en cambio al mudéjar y al manierismo con los que tenían mayores afinidades. Pero también podemos preguntarnos si los artistas barrocos del Perú prefirieron

con frecuencia pintar lienzos en vez de pintar paredes. Lienzo y mural se excluyen funcionalmente. Compiten en principio por el uso del mismo espacio. Para el pintor de "cuadros" la pared es a veces sólo una ocasión material, un soporte dónde colgar su obra. Para un muralista la pared lo es todo en sí misma; y espera que ningún lienzo venga a ocultar su trabajo. En algunas épocas (arte románico o bizantino por ejemplo) puede darse una integración de todas las manifestaciones plásticas. El Barroco no pudo en cambio hacerlo fácilmente. Basta para comprobarlo con visitar las iglesias de los alrededores del Cuzco. Detrás de las grandes telas barrocas veremos con frecuencia murales más antiguos (Andahuailillas, Pitumarca, etc.). El barroco podía consentir de buen grado a la decoración mural en los espacios marginales que no servían para la exposición de sus telas: arcos, techos, ventanas, zócalos. Espacios con todo, suficientes por su amplitud física como para que podamos hablar de un muralismo barroco durante la segunda mitad del XVII. Un muralismo anterior al barroco andino o "mestizo" de la arquitectura del XVIII cuando los murales se reintegraron a la gran lujuria decorativa de ese tiempo que todo lo combinó, desde el manierismo y el barroco hasta el rococó.

Estas son, desde luego, suposiciones. Difíciles de confirmar o rechazar. Ciertos temas decorativos se repiten desde el XVI a nuestros días. Los murales barrocos andinos, más escasos que los manieristas y rococó, pueden haber usado temas decorativos que venían desde la Antigüedad y el Renacimiento y que continuaron siendo aprovechados durante toda la época colonial española. Con estas precauciones, asignamos al Barroco, o por lo menos a la segunda mitad del XVII y principios del XVIII, algunos pocos murales cuzqueños, como algunos vestigios en los arcos de Tinta y parte de las decoraciones de las ventanas y de la capilla del Señor de Achacrapa en Andahuailillas. Podría serlo también el techo de Chincheros (cuyas "estípites" vienen del manierismo) y pudo haber uno en Huaro de donde Escalante quizás copió los escudos de Croacia y Hungría. Dentro de sus límites cronológicos

se encuentra asimismo la Celda del padre Salamanca en La Merced del Cuzco; y bajo su tardía influencia la capilla de Santo Roma en la ciudad del Cuzco, capilla donde se incorporan modalidades de otra stirpe posterior.

Con mayor cautela nos preguntamos acerca de las relaciones que con el Barroco podrían tener otros conjuntos. ¿Los Medallones de Colquepata, anteriores a los 16 grandes murales inspirados en grabados o lienzos barrocos? ¿Algunos sectores de Pitumarca y Cay-Cay?

Rococó, Neo-Manierismo y "Estilo Mestizo". El siglo XVIII fue para el Perú y todo el Imperio español un tiempo de crisis, primero gradual y luego violenta. Así en el orden social y político como a nivel de la cultura. La independencia criolla (siglo XIX) y la fracasada Revolución India (ss. XVIII-XIX) se encuentran al final de este proceso cuyas causas pueden agruparse en tres series de hechos principales. Unos fueron de carácter internacional, o por lo menos pan-europeo y se refieren a la disolución del Antiguo Régimen en sus bases políticas (Revolución Francesa), económicas (Revolución Industrial, Decolonizaciones) e ideológicas (desarrollo del "pensamiento moderno"). Otras causas operaron en el interior mismo del Imperio y repercutieron en todas sus provincias aunque de modo desigual. Pueden resumirse en a) la ruptura definitiva pero no formalizada del monopolio comercial español y b) en el fracaso del Nuevo Orden imaginado por el Despotismo Ilustrado.

Intervinieron, por último, en el caso Perú, algunos agravantes específicos. Dentro de la nueva estrategia colonial el Perú, como ha dicho Guillermo Céspedes, resultaba menos importante que la fachada atlántica (Nueva Granada, Buenos Aires). Desmembrados muchos de sus territorios, el gran virreinato austriaco se había reducido bajo los últimos Borbones a las audiencias de Lima y Cuzco. Charcas y hasta Puno habían escapado de su órbita y dependían de Buenos Aires. Toda la selva del Marañón (Maynas, Jaén) le era disputada por el gobierno de Quito. Además, la metrópoli se desentendió de la antigua aristocracia criolla y



1/ Techo mudejar
Andahuailillas, ss. XVI - XVII.

2/ Viga mudejar y techo del
Presbiterio. Checacupe, s. XVI

3/ Arco toral. Chincheros, 1603.

4/ Alma camino del cielo.
Andahuailillas, s. XVII.

5



5/ Organo (influencia de Bitti).
Andahuailillas, s. XVII.

6/ Techo del Cacique.
Chincheros.

7/ El Infierno de Huaró.
Escalante, s. XIX.

6







8 11 |
9 12 |
10 | 13

8/ Batalla de Clavijo.
Checacupe.

9/ Bajo Coro. Cay-Cay.

10/ Bajo Coro. Pitumarca,
ss. XVII - XVIII.

11/ Puerta de las Cinco
Lenguas. Andahuailillas,
ss. XVI - XVII.

12/ Arco toral. Pitumarca.

13/ Bajo Coro. Canincunca.

13



14/ Techo y arco toral.
Pitumarca.

15/ Murales escénicos.
Colquepata.

16/ Mural de San Cristóbal.
Colquepata.



15



16

17/ Santa Catalina de
Alejandría. Cay-Cay.

18/ Mural de las Gradass, 1776.
La Merced.

19/ Procesoión de Pumacahua.
Chincheros, s. XVIII.



19



20/ Sala de Santa Catalina,
s. XVIII.

21/ Sala de Santa Catalina,
s. XVIII.

22/ Bajo Coro. Colquepata.

20



21



22



23



24



23/ Fiesta criolla. Murales de Casa Yabar, principios del s. XIX.

24/ Fiesta criolla. Murales de Casa Yabar, principios del s. XIX.

25/ Derrota de Túpac Amaru. Chincheros, s. XVIII.



25

26/ Incas de Escalante.
Acomayo, s. XIX.

27/ Coro de Huaru.
Escalante, s. XIX.



26



27

28/ Techo de Huaró.
Escalante, s. XIX.

29/ Antiguo Testamento,
Acomayo. Escalante, s. XIX.

28



29



Fotos: Wilfredo Loayza.

30/ Arbol de la vida criolla,
Huaru. Escalante, s. XIX.



buscó una renovación de las élites intermedias. Las encomiendas fueron suprimidas y los corregimientos no siempre fueron dados en compensación de estas pérdidas como se había prometido. Mientras que, con todo cálculo, se iniciaba una re-españolización de la administración pública prefiriendo abiertamente a los peninsulares en vez de los criollos. La política anti-criolla de Amat y de Areche no fue, en este sentido, un caprichoso episodio. Se ajustaba mucho más a las intenciones de la metrópoli que el blando pro-criollismo de Guirior, emocionalmente secuestrado por la oligarquía limeña.

Ese desplazamiento de los grupos indios de poder local coincidió con la capacitación y elevación por parte de la Corona de nuevos estratos sociales. Los primeros virreyes borbónicos habían sido todavía reclutados entre la primera aristocracia peninsular. Hasta fueron en algunos casos (prelados Morcillo y Liñán) más tradicionales, más siglo XVII, que los últimos gobernantes austriacos. Pero con Carlos III, al promediar el siglo, el máximo poder virreinal se militarizó. Desde Amat en adelante hasta Ayacucho con la Serna, todos los virreyes del Perú fueron oficiales de la Fuerza Armada española. Los grandes señores fueron reemplazados por militares de una nobleza menos poderosa y por consiguiente más fiel. El Conde de Lemos podía en el siglo XVII escribir orgullosamente a Madrid: "La grandeza de mi Casa la han hecho Dios y el Tiempo". Y cuando algún Austria llamaba a su virrey Primo y Pariente decía con frecuencia una verdad y no una simple cortesía. Los virreyes de Carlos III y Carlos IV no tuvieron en cambio otra grandeza que la de su nombramiento y casi ninguno ostentó título nobiliario por herencia.

La convergencia de dos fracasos (Antiguo Régimen, Despotismo Ilustrado) y un resentimiento (Criollos) constituye una de las claves de la historia peruana durante el XVIII. Una. La otra, decisiva y catalizadora, fue el desarrollo simultáneo, unas veces conflictivo y otras coincidente de dos movimientos de liberación nacional: El Movimiento de Liberación Nacional Indígena y el Movimiento de Liberación Nacional Criollo. Más adelante, a propósito del "Mestizo" hablaremos

de ambos. Por ahora nos limitaremos a algunas caracterizaciones generales. El movimiento criollo fue urbano, literario, de élite, vinculado a las ideologías europeas y de intenciones reformistas. El movimiento indio fue rural, mesiánico, de masas y revolucionario: no quería "mejorar" el sistema colonial sino suprimirlo. La diferente historia de los héroes indios y criollos reflejó estas divergencias originales. El criollismo tuvo escasos mártires (Melgar, Zela, Angulo). A sus conspiradores se les desterraba o eran enviados a presidio. A veces los castigos fueron menos ostensibles: bastó el farol de un mayordomo para asustar al Doctor Unanue y regresarlo a sus lecciones en la Escuela de San Fernando. O se cambiaban en premios: Baquijano terminó de Consejero de Indias después de habersele vetado ser Rector de San Marcos.

Pero hubo otra diferencia esencial en lo que respecta a las motivaciones actualizadas opuestamente por criollos e indios. La literatura nacionalista criolla fue, a menudo, una Literatura del Resentimiento desde el *Estado Político* de Victoriano Montero hasta las *28 Causas* de Riva-Agüero. El criollo condicionaba su lealtad al premio: Sería buen vasallo de haber un buen señor. El Mal Rey convirtió al vasallo en conspirador. Los criollos creían que sus abuelos los conquistadores habían ganado las Indias para España. Había, según ellos, un pacto implícito o explícito entre esos conquistadores y la Corona. Obediencia a cambio de privilegios. Si España no respetaba estos últimos en la persona de sus descendientes, los criollos darían por roto el compromiso y tomarían el premio por sus manos. El Derecho a la Rebelión y la Independencia era, por ejemplo en Vizcardo, el Derecho al Premio de la Conquista. Ayacucho fue la venganza y continuación de Jaquijaguana. Aunque la tomaran los nietos de quienes traicionaron a Gonzalo Pizarro para colaborar con La Gasca.

Lo que había de egoísmo castigado en esta posición criolla encontró su disfraz en las ideologías europeas de la Ilustración y el proto-liberalismo. Los intereses criollos parecían entonces coincidir con los "intereses generales de la Humanidad": más racionales, modernos y más justos que el antiguo

orden español. Así, el descontento criollo que terminaría en una Revolución Reaccionaria podía hablar en nombre del Progreso Universal.

Para los indios, por el contrario, nada de esto era válido ni pertinente. La Conquista no podía ser vista como el principio, ni histórico ni moral, de su liberación. No venían de las victorias de Pizarro sus títulos de rebelión; sino de los vencidos por Pizarro. El suyo no era un chantaje por los premios no recibidos. Tampoco actuaban al amparo de filosofías modernas. Querían la restauración de una felicidad colectiva en virtud de una necesidad social y una promesa religiosa.

Estos procesos de definición "nacional" no pudieron prescindir totalmente, en ninguno de los dos casos, de lo europeo que rechazaban dando lugar a diferentes combinaciones históricas. Es dentro de este contexto que hemos de entender los cambios artísticos ocurridos durante el siglo XVIII con respecto a los modelos del XVII. No hemos de estudiar ahora la variante criolla que (en Lima al menos) luego de la decoración rococó obedeció en arquitectura los dictados neo-clásicos de Matías Maestro. Lo hicimos (Macera 1962) a propósito de las relaciones entre lenguaje y modernismo en el Perú del siglo XVIII. Reseñábamos entonces el desarrollo de las ideas estéticas que desde los ataques al "gótico" del marqués de Soto Florido (1755) condujeron hasta el "Poema Epico en [...] la Renovación de San Francisco" (1805) y el "Verjel Dominicano" (1807) de Casimiro Novajas, con su ardorosa defensa del arte neo-clásico. Aunque nuestra información es todavía escasa al respecto, todo indica que en las ciudades criollas de la costa nor-central, con escasa población indio-mestiza, el arte fue una repetición de los modelos trasatlánticos. Las élites criollas sólo se asociaron a verdaderas creaciones artísticas cuando, como en la arquitectura arequipeña o cajamarquina, predominaba el componente no-europeo.

Dejando de lado al criollo, nos interesa aquí ese nuevo arte que durante el XVIII se distanció progresivamente de los modelos españoles sin ser, no obstante, una simple rearcaización de los modelos indígenas pre-

hispánicos. Todos admiten su existencia aunque la califican de diversa manera. Para algunos es una simple adaptación provincial (Gasparini); o un fenómeno que se encuentra en otros lugares y tiempos de la historia del arte (Kubler); mientras que otros autores (Wethey) hablan de una "fusión hispano-india" o de un barroco andino o estilo mestizo en arquitectura (Mesa-Gisbert); cuando no de un arte criollo o mestizo (Guido). En un apéndice sobre el concepto Mestizo fijamos nuestra posición al respecto. Al margen de los nombres, estos designan una época que disolvió más que otras los componentes aisladamente europeos, los desestructuró y recompuso para intentar un orden representativo diferente. Ocurrir entonces lo que en palabras de Goldschmidt llama Ilmar Luks (1973) un "progreso regresivo". La decadencia de las formas es más bien un progreso hacia su renovación y, siempre según Luks, se disocian de su significado anterior para asumir funciones y categorías artísticas diferentes.

Este nuevo arte no es indio, criollo, español ni mestizo. No sólo porque esos adjetivos evocan a menudo nociones biológicas. Sino porque, aun tomados en toda su latitud, sin perjuicio de sus equívocos, no bastan (cada uno por sí solo) para caracterizar lo que ocurrió con el arte andino del siglo XVIII. Si apurásemos una ponderación diríamos que fueron dos los factores decisivos. El primero ha de encontrarse en los indios; más aún en los patrones culturales pre-colombinos y en su *respuesta*, no simple adaptación, al hecho colonial. Y luego, en este mismo hecho colonial en la medida que dentro de cualquier sistema imperial las colonias no son equivalentes a las provincias. No podemos hablar de las colonias como provincias alejadas. La distancia con respecto al centro imperial es sólo una de las diferencias entre provincias metropolitanas y colonias de ultramar. Estas últimas eran nuevas realidades histórico-sociales que llevaban dentro suyo la posibilidad y necesidad de un modo peculiar de representación artística. El poder central español pudo oponerse a este fenómeno de diferenciación; pero no lo evitó del todo. El arte colonial fue diseñado como una transferencia de mo-

delos venidos de Europa. Pero terminó siendo algo distinto, sobre todo en aquellos territorios demográfica y culturalmente preocupados por sociedades avanzadas como la andina, azteca o maya. Es posible que ese arte tenga algunas similitudes con el arte que se ha producido en otros tiempos y continentes cuando estuvo asociado a fenómenos de ruralización y aculturación. Pero no es el mismo arte y aguardamos un estudio comparativo que lo demuestre plenamente.

La desviación con respecto al arte occidental importado ocurrió desde muy temprano en el Perú. Afectó incluso a los propios artistas europeos. En el más representativo de todos ellos, el jesuita italiano Bitti, se puede observar este proceso de americanización, como ha observado con gran fineza Elizabeth Z. de Kelemen en una comunicación verbal a Soria que transcribiremos:

“Andando el tiempo, el modo de Bitti empieza un poco a hacerse americano, desarrollando un *estilo taquigráfico* (subrayado nuestro) porque tiene que trabajar rápidamente para cumplir con sus numerosos encargos. Además su público apreciativo no son los aficionados conocedores de Europa, sino creyentes sencillos que estaban más conmovidos por un estilo espiritual (acentuando líneas de contorno en vez de modelado) que por una ilusión de la realidad” (Soria 1956).

Más pronunciada (y de una diferente calidad) fue aún ese apartamiento en el caso de los artistas indios y mestizos. Huaman Poma y sus *Quilcas* son aquí un primer ejemplo que todavía no ha sido suficientemente analizado desde el punto de vista de la historia del arte. Pero en el propio XVII, cuando ya había escuelas y talleres establecidos, los indios que allí acudían, se esforzaron por conciliar sus lecciones europeas con las necesidades de expresar su propia imagen del mundo. Un reciente estudio de Alicia Polvarini de Reyes ha revelado definitivamente este aspecto en la pintura de Quispe Tito, a pesar de su aparente europeísmo. El espacio nos dice ella, no se organiza en Quispe Tito siguiendo fielmente las leyes de la perspectiva renacentista sino que lo segrega en planos, cada uno con sus

elementos de regulación.

No en todos los pintores se dio este fenómeno con igual intensidad. A fines del XVII y principios del XVIII no faltaron indios y mestizos ganados por la influencia clasicista y barroca, como es notorio en Sinchi Roca y en Basilio Pacheco. Si bien este último resultó menos “europeo” en su serie de Ayacuchó que en los trabajos cuzqueños. Incluso a mediados del siglo XVIII, entre los seguidores de Zapata, algunos (Vilca, Gutiérrez) son más “progresistas” que otros (Chacón) aunque todos participen de la misma renovación.

Todos estos avances y retrocesos confluyeron en la primera mitad del XVIII con la aparición del Rococó, el desarrollo del 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 maciso, estatuuario y realísticamente espacioso”. El Barroco había contenido en el Cuzco el desarrollo de todo separatismo regional de la pintura. Nada se le había opuesto con eficacia. El propio genio de Quispe Tito cedió ante el prestigio de un estilo que representaba mejor que cualquier otro los poderes absolutos de la Conquista y el Antiguo Régimen. Pero ahora surgía frente a él otro lenguaje universal competitivo, con iguales recursos técnicos y bajo igual amparo político, ya que venía de Francia, cuna de la nueva dinastía. El Rococó empezó por ser un No al Barroco, razón suficiente para ser admitido por aquellos a quienes era incómoda, e interrumpía la disciplina cultural vigente en el Perú bajo los Austria del XVII. El Barroco no desapareció desde luego. Su última línea de resistencia estuvo en la arquitectura. Pero lo hizo a costa de su propio significado cultural y de sus funciones de control político y psicológico: dejando de ser europeo para convertirse en un barroco

andino o "mestizo". Lo que de él se retuvo en la arquitectura por otra parte (el decorativismo, el horror al vacío, el efecto de masa monumental en los edificios) fue aquello que coincidía con la cultura que el barroco, por otras vías, había contribuido a sojuzgar. En pintura perdió rápidamente el terreno. No sólo porque el margen de las innovaciones artísticas está condicionado por sus costos (es más fácil y barato pintar que edificar). Sino porque el Rococó encontró un aliado en el Manierismo al que nunca habían renunciado del todo los artistas cuzqueños. La idealización de la figura, la gracia de la línea, los colores claros eran un lenguaje inteligible para quienes podían en el Cuzco ver las obras de Bitti y sus discípulos. Nada mejor, por último que las superficies planas, los paneles blancos, los elementos tenues y las dimensiones reducidas —conque Kelemen caracteriza al Rococó— para un artista contrario el riguroso ordenamiento espacial del Barroco.

Este neo-manierismo rococó triunfó en el Cuzco a mediados del XVIII. Desconocemos si se trata de una transferencia escolarizada. No se conoce ningún artista que por entonces hiciera en favor del rococó lo que Bitti hizo por el manierismo. Una vez más los grabados constituirían los primeros ejemplos. Pero también los diseños utilizados en las cosas de la vida diaria. El carácter mediato de esta instrucción a larga distancia demostraría más que una pasiva capacidad de imitación un cierto tipo de coincidencia previa en los artesanos locales.

Es siempre arriesgado individualizar fechas y nombres en materia de historia del arte cuando nos referimos a los orígenes de estilos y escuelas. Mucho más aún si, como en el presente caso, nos hallamos ante cambios profundos de orden tan general. De otro lado, en investigaciones de esta clase, fundamentalmente *históricas*, la importancia de un artista, las funciones que ha cumplido, son hasta cierto punto independientes del valor intrínseco de sus obras, entendido ese valor como ejecución o logro final. Con estas reservas proponemos relacionar el nuevo arte cuzqueño del siglo XVIII con la obra de Marcos Zapata y sus inmediatos seguidores, Cipriano Gutiérrez y Antonio Vil-

ca. Marcos Zapata, activo a mediados del XVIII, puede no ser el iniciador del movimiento que describiremos, pero es por ahora aquél en quien más tempranamente se hace visible su dirección. O todavía mejor quien primero pudo formalizar y unificar corrientes y anticipaciones aisladas anteriores a su obra. No fue sólo un artista sino también el jefe de un taller en vías de convertirse en una empresa comercial. Sus obras, o las de sus gentes, llegaron fuera del Cuzco hacia el interior de Charcas y por el norte hasta Ayacucho. La suya, además de la extensión geográfica, fue una influencia socialmente diversificada. Sus trabajos se encuentran en los principales conventos e iglesias (Catedral, San Francisco, La Compañía, Almudena). Pero también salieron de su taller docenas sino cientos de cuadros para una clientela popular y privada. Toda esa actividad, todo ese éxito, suponen excepcionales dotes de organización y mando. Pero también, sobre todo, una capacidad de síntesis para interpretar los gustos y preferencias de las diversas clientelas, seleccionar en cada caso algunos elementos y elaborar un nuevo modelo artístico de aceptación general.

Aunque lentamente, cada vez con mayor seguridad, se va comprendiendo el significado de Zapata dentro del desarrollo del arte andino. Mesa-Gisbert, por ejemplo, encuentran a Zapata falto de atractivo, soltura y color. Pero reconocen que es una "personalidad importante y definida" y subrayan tanto el éxito local que obtuvo como el carácter industrial y masivo de su producción. Con toda justicia comparan su influencia a la de Quispe Tito y relacionan su obra con la de Tadeo Escalante en Huaro. Según ambos autores, el estilo de Zapata podría ser definido como manierismo diciochesco y se caracterizaría por 1) "Grandes composiciones y largas series. Sus cuadros están hechos para verse a distancia y llenar con un poco de color y alegría los muros ciegos"; 2) poco apego al detalle y baja calidad de ejecución; 3) proyección de elementos sobre un mismo plano; falta de atmósfera y profundidad; 4) uso casi exclusivo de azules y rojos intensos (Mariluz Urquiso); 5) dibujo duro; 6) rostros estereotipados y

un peculiar amaneramiento de los vestidos; 7) concepción esencialmente decorativa.

El balance final resultaría adverso a Zapata, según Mesa-Gisbert, que prefieren la obra de Moncada. Con la misma severidad juzgan a toda la escuela o "círculo" de Zapata:

Marcos Zapata. "Pese a que su pintura es poco atractiva es una de las personalidades más importantes en el panorama artístico del XVIII cuzqueño"... "Después de Quispe Tito el que deja mayor huella en la pintura del Cuzco es Zapata"... "Producto de algún taller industrializado como el de Mauricio García, donde los aprendices se forman como simples obreros que deben atender ante todo a la cantidad, supeditando a esto todo valor estético"... "Nada queda en Zapata del delicioso colorido de Quispe Tito"... "La escuela cuzqueña, a esa altura del siglo (con Zapata) había llegado a sacrificar todo en aras de una concepción esencialmente decorativa con figuras formales y extremadamente idealizadas... Pierde todo contacto con la tradición realista que lo unía a la escuela española"... "Ya no llega ningún pintor europeo... los pintores criollos se ven librados a sus propios medios dejándose llevar por su afán de reproducir según moldes establecidos, composiciones conocidas, cuya popularidad y aceptación conoce de antemano".

Cipriano Toledo y Gutiérrez. "Desafortunado colaborador de Zapata"... "Hombre sin ningún genio y además inhábil artesano que copia a su maestro sin reparos ni arte de ninguna clase".

Ignacio Chacón, Antonio Vilca. "Representan en el Cuzco la muerte del barroco mestizo... por la desaparición de aquellos elementos que sirven para enriquecer toda composición. La belleza formal y estereotipada de las figuras no responde a ninguna corriente nueva; no hace más que seguir una de las invariantes de la pintura cuzqueña del siglo XVIII recogiendo los tipos que popularizó Zapata".

Tadeo Escalante. "El conjunto de Huaro es probablemente el más importante en los últimos cuarenta años de pintura cuzqueña y nos sirve ante todo para mostrar la independencia del estilo cuzqueño respecto a las

influencias foráneas. En efecto Escalante es producto exclusivo de la pintura andina, trabaja dentro de la tradición cuzqueña, derivando su estilo del de Zapata de quien copia tipos y formas"... "Encantadora ingenuidad y sencillez". (En los murales de las Dos Muertes)... "Como pintor en verdad es más malo que bueno; ninguna de sus figuras vale por sí".

Todavía esperamos por lo que se ve una plena reivindicación de Zapata. Nada sabemos de sus años de formación, ya que las primeras décadas del XVIII, durante las cuales hizo su aprendizaje, continúan siendo un vacío en la historia del arte cuzqueño. ¿Qué vínculos hubo entre Zapata, Mauricio García y Pedro Nolasco Lara? ¿Cuál es el verdadero significado de su deuda con Quispe Tito? ¿Fue mirando por su cuenta que recibió esa influencia; o se trata del aleccionamiento que recibió en un taller particular? ¿Qué otros pintores del Cuzco pueden ser mencionados entre las fuentes de inspiración de Zapata? Lo único que podemos decir es que Zapata reaccionó creativamente. Estuvo menos apegado que Basilio Pacheco a la tradición renacentista y barroca con sus juegos de perspectiva arquitectónica. Compartió con Mauricio García y Pedro Nolasco y Lara algunas modalidades que vienen del XVII (nubes, cabezasaladas, arcángeles de rodilla desnuda). Usó y hasta abusó de las escenas compartimentadas, empleó los paisajes flamencos. Estaba obsesionado por un amaneramiento que le lleva a subrayar la línea de las piernas y rodillas bajo el vestido. Pero aprovechó todas esas imitaciones y limitaciones para personalizar su estilo. Por encima de todo supo tomar dos decisiones novedosas: Desentenderse de las exigencias de la perspectiva europea mucho más de lo que, de un modo diferente, hizo Quispe Tito. Y traer un nuevo registro de coloración a la pintura cuzqueña.

El Rococó, después de todo, era en Europa un arte cortesano y refinadísimo. También lo fue en el Perú pues de otro modo no entendemos porqué Zapata tuvo tanto éxito entre la aristocracia cuzqueña. Al mismo tiempo, sin embargo, el Rococó se puso al servicio de gustos más extensos y colectivos. No se trata ya, que como neo-manie-

rismo y antibarroco, ese Rococó respondiera mejor a la imagen del mundo que tenían la mayoría de los pobladores andinos. Más decisiva resultó una explosiva combinación entre el Rococó andino de un lado y del otro los dos factores que hemos indicado como determinantes del nuevo arte cuzqueño: costumbrismo y popularización.

Sería demasiado fácil vincular automáticamente ese costumbrismo con los movimientos de concientización nacional que hemos descrito. Existía la relación pero fue muy complicada. Basta recordar que era español el obispo Compañón que hizo pintar acuarelas a un grupo de artistas locales del norte del Perú. Y que la literatura costumbrista "criolla" (?) tuvo entre sus representantes a los peninsulares Cabiedes, Carrió y Terralla. La más célebre versión del drama quechua *Ollantay* fue redactada por un aristócrata criollo. Y El *Mercurio Peruano* donde estaría presente el nacionalismo criollo fue promovido por el italiano Rossi. La mayoría de sus artículos fueron además escritos por españoles como lo demostraría con porcentaje y erudición cualquier tesis de bachiller que aplicase esta hipótesis. Pero aunque el costumbrismo fuese promovido en parte por los peninsulares no puede ser descrito correctamente como una nueva importación colonialista. Primero porque esa participación no fue exclusiva. Segundo porque los efectos y funciones del costumbrismo resultaban contrarios a la colonización, puesto que elevaba el rango cultural y la estimación socio-política de las realidades locales al darles acceso a la representación artística. Del lado de los peninsulares significaba por último admitir claramente que América no era Europa.

En la pintura cuzqueña hay menciones costumbristas que datan del XVII, aunque sean escasas. (La serie del Corpus, los caciques de Chihuan Tito). En el siglo XVIII se generalizó este interés por lo propio. Se le encuentra en las mal llamadas "artes menores" (bargueños, petacas, keros, ponchos). En la decoración arquitectónica del Barroco andino con motivos de la fauna y flora regionales o de la mitología pre-colonial (felino-ciempiés). Aunque demora aparentemente en la pintura en lienzo donde se ma-

nifestaría en la reproducción de motivos del paisaje urbano (Plaza de Armas del Cuzco) y las figuras de donantes. Ampliaríamos el inventario si consideramos también las "Estatuas Pintadas" cuya abundancia denota una popularización masificada de la clientela artística y una privatización de los cultos religiosos. No es bien conocido el origen de estos cuadros que se vendieron numerosamente y que pintaban estatuas *vestidas*. No vale hablar de los iconos bizantinos ni de las escuelas griegas activas en Venecia durante el XVI. Al menos mientras no se muestre la conexión concreta. Es posible en cambio que el siglo XVII proveyera algunos modelos de composición que después fueron vulgarizados. En cualquier caso, esos lienzos del XVII subrayan la inspiración local. Porque no pintan arquetipos sino que reproducen con todo verismo una determinada imagen, tal como podía verse en una iglesia conocida por todos los devotos.

Todo este proceso tan complejo —social a la vez que artístico— tuvo expresión en los murales. Del XVIII son algunos de los conjuntos de mascarones y "tapices" que repiten registros decorativos más antiguos. Pueden verse en Canincunca y en otras iglesias citadas más adelante. Próximos en el tiempo son los "grutescos" del Batisterio de Sangarara parte de la *Capilla de Santo Roma* de las clarisas del Cuzco. ¿También el arco toral de Pitumarca?. Pero más representativos de las tendencias culturales de la época son, entre otros, *La Peste de 1720* pintada en Catca y Marcapata; el *Mural de las Gradás* en La Merced del Cuzco (1776); *La Derrota de Tupac Amaru* y *La Procesión* en Chincheros (posteriores a 1780); *La Huida a Egipto* en el toral de Ocongate. Y, sobre todos, el espléndido conjunto pintado por Tadeo Escalante en Huaró.

Los cinco primeros (Catca, Marcapata, La Merced, Chincheros) son de un mismo tiempo y estilo, cuando no del mismo taller. Ocongate y Huaró, junto con los molinos de Acomayo (siglo XIX) pertenecen a Escalante. A mediados del XVIII hubo al parecer uno —o varios— artistas que bajo la influencia de los talleres de Zapata-Gutiérrez-Vilca traspusieron a los murales las innovaciones ensayadas en el lienzo. Pero

con mayor libertad, profundizando su separación respecto a los modelos artísticos europeizados. *La Peste de 1720* no tiene ejecución fechada y bien puede ser posterior al *Mural de las Gradadas*. En tal caso, el valor de este último consistiría en haber configurado plenamente no sólo un registro de formas sino también la modalidad general de representación que prevalecieron en murales posteriores. Su autor se inspiró sin duda en el rompimiento que pintó Quispe Tito en sus *Postrimerías* del Convento de San Francisco, uno de los lienzos más prestigiosos del Cuzco. Pero es algo más que una variante impuesta por la diferencia de temas. (En La Merced: *El Nacimiento de Jesús*). Con toda decisión se ha prescindido de la perspectiva. Las figuras planas, frontales, arquetípicas, sin profundidad ni movimiento se ordenan de abajo arriba en niveles superpuestos. Nada tienen ya que ver con la expresividad y el dinamismo del barroco. El propio rococó ha quedado atrás, aunque se conservan algunas de sus formas popularizadas (arcángeles, nubes, pliegues). La descomposición de la representación artística europea, insinuada y progresiva en los lienzos del neo-manierismo-rococó andino se ha completado en este mural.

Dentro de esta misma escuela se hizo presente el costumbrismo en la pintura mural. Los temas elegidos (la Gran Epidemia y la Gran Rebelión de Tupac Amaru) fueron los dos hechos decisivos que más golpearon la memoria de la población andina durante el XVIII. Como en uno de los paneles del órgano de Santa Clara (*Lavanderas en la Plaza del Cuzco*) o, más tarde, en los molinos de Acomayo, es evidente que los artistas cuzqueños encontraban en su propia realidad una fuente de inspiración más frecuente de lo que había ocurrido en siglos anteriores. Una vez más se prescindía de lo europeo y se intensificaba el movimiento de liberación.

Al final de este proceso encontramos a Tadeo Escalante, activo entre 1807-1840, tiempo que va desde los murales de Huaró hasta los que hizo en Acomayo donde nació. Al filo entre el coloniaje y la República, Escalante sirvió de intermediario entre el nuevo arte cuzqueño del siglo XVIII y los

“primitivos andinos” del siglo XIX. Poco sabemos de su vida y aprendizaje. Mestizo noble, al parecer descendiente de Atahualpa, estuvo de niño en el Cuzco, donde según Uriel García, vio el suplicio de Tupac Amaru. Este hecho, dice el mismo autor, le habría inspirado las torturas que pintó en *El Infierno* de Huaró. Nada sabemos de su juventud como aprendiz y oficial de algún taller de pintores. Fuera de sus propios trabajos, en vez de noticias tenemos leyendas. Una tradición en Huaró dice que Escalante, ya muy viejo, se hizo trasladar al Cuzco donde murió y fue enterrado junto al altar de la Virgen de Belén de la que era devoto. Otra versión más plausible asegura que su cuerpo está en la capilla de Belén, sí, pero del propio Acomayo.

Las mismas dudas existen acerca de su filiación o apariencia étnica, pues no coinciden los tres autorretratos suyos que hemos reconocido en Acomayo y Huaró. El de la Capilla de Belén es de 1832 y lo presenta muy mestizo, casi indio. Puede ser énfasis de quien refaccionó la pintura en 1952. El de sus molinos, en el centro, de jefe de un escudo, es demasiado convencional. Parece un caballero español del XVIII. El más verosímil, y de su mano, lo hemos descubierto en el único civil de los personajes que forman el Rompimiento de Gloria vecino al coro de Huaró. De mediana edad, pelo castaño, vestido sin lujo, más bien blanco, denota la posición intermedia que el pintor debió ocupar dentro de la jerarquía social cuzqueña.

Tadeo Escalante comenzó siendo un discípulo de los numerosas que tuvieron los talleres de la línea Zapata-Gutiérrez-Vilca. A todos y cada uno de ellos es deudor el arte de Escalante. Algunos ejemplos bastan: *La Procesión de la Virgen de Belén* (Zapata; iglesia de Santa Ana) le sirvió en la parte superior de su mural *La Muerte Benigna* (Huaró). La serie de *El Credo* de Cipriano Gutiérrez (Canincunca) inspiró quizás la resurrección de los muertos en *Las Postrimerías* de Huaró. Y, sin duda, el autor del *Mural de las Gradadas* (¿maestro personal de Escalante) le dio el impulso y las ideas básicas: frontalidad, aplanamiento, tipos humanos. Este registro de préstamos e influencias puede ser ampliado en lo que toca

al dibujo, la coloración y algunos arreglos decorativos. De Mauricio García, Pedro Nolasco y Lara, Marcos Zapata, etc. le llegaron a Escalante las cabezas aladas de ángeles, sus arcángeles de rodilla desnuda, las nubes. Sin perjuicio que las fuentes de esos modelos se encuentren en el XVII. De Cipriano Gutiérrez, más que de otros, copió sus columnas coronadas o en punta de diamante. Sus Cristos sentados, de torso desnudo y cruz como cayado, se ven en Antonio Vilca (fuera del mismo Zapata). De todos ellos y su tendencia aprendió por último Escalante la preferencia por los colores puros, la gama cálida, la miniaturización, el desprecio por la perspectiva: desprecio, no inhabilidad para ejecutarla.

Escalante supo aprovechar creadoramente esas lecciones y darles un desarrollo más riguroso en la dirección hacia la que apuntaban. Antes que nada explotó sus limitaciones. No hay evidencia que haya sido pintor de lienzos. Durante casi toda su vida fue, principalmente, pintor de murales. Sólo alrededor de 1820-30 ensayó con fortuna un arte diferente. Esta especialización le dio un excepcional dominio de las técnicas y materiales del mural. Pero sobre todo condicionó su propia concepción artística. Comprendió lo que llamaríamos el valor subversivo de esos fondos claros y tenues de los lienzos del rococó andino. El maestro del *Mural de las Gradass* había ya descubierto que el color de las paredes ofrecía un sustento cromático adecuado a la composición sin perspectiva. Pero no había llevado ese descubrimiento hasta sus últimos efectos. Así también, a mitad de camino, quedaron los murales de Catca y Chincheros. Escalante, en cambio, convirtió el blanco en el elemento básico no sólo de combinaciones cromáticas sino también de todo su sistema representativo. En Huaró es el color dominante. Es algo más que el fondo sobre el cual destacan sus rojos, verdes y azules. Es el color que organiza: ilumina el espacio, separa los sectores y los unifica en la composición. Pero el blanco es sobre todo el secreto recurso de un artista que desdeña la profundidad perspectivista y la reemplaza (Ocongate y Huaró) por un nuevo concepto: el Espacio Blanco, inmenso, irreal e in-

finito; el Espacio Puro, no profundo.

Desde luego, Escalante no se deshizo de los convencionalismos en los que había sido educado. Los espacios blancos debieron en Huaró ceder con frecuencia frente a la decoración rococó y el horror al vacío; ese horror al vacío que en Escalante reconcilia al rococó cuzqueño que se aleja del barroco con la arquitectura barroca de las portadas "mestizas". Lo mismo observamos en Ocongate. Acomayo mismo aparece a veces vacilar como puede verse en *La Creación del Mundo*. Aunque *La Cápacuna*, *Los Cuatros Elementos*, *El Árbol de la vida* y las decoraciones costumbristas, rescatan nuevamente las funciones cromático-compositivas del blanco. Fue por esta época, al parecer, cuando Escalante adoptó una decisión revolucionaria. Deshecho el imperio español, decae el Cuzco con las guerras peruanas civiles e internacionales. No había tiempo ni dinero en los pueblos andinos para encarar grandes trabajos murales a este maestro que vivía retirado en sus molinos. A lo más cabían algunas oportunidades locales, como la capilla de Belén (1832). El tiempo y la habilidad adquirida sobaban para emplearlos en pintar su propia casa. Escalante se veía a las puertas de una desocupación forzosa que quizás no lastimaba su economía pero sí sus impulsos creadores. Renunció entonces a los murales pero no suspendió su actividad artística. Mejor dicho siguió pintando murales pero esta vez eran "murales portátiles", trozos de mural, murales-cuadros. Este fue el origen de los hoy llamados 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. Sobre cuero, pero con más frecuencia sobre telas gruesas de lana o algodón se aplicaban la imprimación y la coloración al temple que hemos descrito a propósito de los murales. De la pintura al caballete retuvieron estos Primitivos el tamaño y el carácter domiciliario del arte destinado a clientes particulares. Los retablos pueden haber confirmado la frontalidad de las imágenes y la superposición de planos que los murales cuzqueños habían encontrado por su cuenta desde mediados del XVIII. En estas "pare-

des recortadas", a menudo de fondos blancos, persiste el mismo abandono de la perspectiva que hemos descrito. Se encuentran ya, del todo, fuera de las tradiciones europeas.

El arte de Escalante tuvo muy pronto seguidores. No estamos seguros de poder hablar de una Escuela de Acomayo, pues desconocemos si hubo allí o no un verdadero taller con oficiales y aprendices. Pero sí es evidente que desde la primera mitad del XIX los Primitivos adquirieron una rápida difusión y prestigio entre las poblaciones rurales del Cuzco. Paradójicamente esta nueva modalidad, filial desprendida del muralismo, reactivó y reinfluyó en los propios murales, como puede verse en la Capilla Lobatón de Huarcoondo y en las Vírgenes-Mártires de Cay-Cay. Al principio, así los murales como los Primitivos, fueron fieles a los modelos creados por Escalante. Pero en la segunda mitad del XIX se observan algunas variaciones. Una línea continúa insistiendo en los fondos blancos puros del espacio vacío. Otra introduce colores diferentes.

A fines del XIX y principios del XX sabemos que habían talleres de "artesanos" (así eran vistos por las gentes de la ciudad) en los pueblos de Tinta, Quiquijana, Combapata, San Pedro y San Pablo. Nuestro amigo Salvador Rodríguez nos informa que también existieron en Paucartambo, lo que aún no hemos confirmado. Fue, al parecer, primero en San Pablo y San Pedro y luego en San Blas del Cuzco donde estos Primitivos fueron modificados al combinarlos con los moldes de yeso que a su vez derivaban de modelados que se sobreaplicaban a la superficie pintada.

Por entonces, estos Primitivos eran ya un arte independiente, sin relación con los murales que los habían originado. Los murales mismos habían decaído como puede apreciarse en los trabajos de Peralta (Colquepata) y en las hornacinas bajas de las fachadas de Cay-Cay y Andahuailillas. Explicar esa decadencia será materia de un estudio posterior.

El Arte Mestizo. No sin temor introducimos en este trabajo un breve resumen acerca del debate que provoca el término "Mestizo" como categoría que designa un momen-

to, modalidad o componente en la evolución del arte andino. Este ha sido un concepto de fortuna muy variable en la cultura americana. En el Perú tuvo su boga alrededor de los años 1920-1940 debido fundamentalmente al movimiento indigenista local: un movimiento, es bueno recordarlo, no sólo artístico y científico sino también sobre todo de orden político. Los indigenistas fueron en su mayoría intelectuales urbanos de clase media o miembros de los sectores deprimidos de la aristocracia provinciana. Al hablar de los componentes mestizos e indígenas de la historia americana buscaban ellos algo más que nuevos conceptos que les permitieran pensar científicamente esa realidad. Querían, al mismo tiempo, fabricar las herramientas ideológicas necesarias para cambiar radicalmente el sistema político-social establecido. Lo mestizo, lo indio no fueron pues definiciones exclusivamente vinculadas a las manifestaciones artísticas. Formaban parte de una reivindicación mucho más amplia. Hasta entonces, como recuerda Kubler (1966), casi todos los historiadores del arte veían a las producciones artísticas del coloniaje americano como simples extensiones de las escuelas europeas. Cualquiera que sea el grado de imprecisión e ingenuidad de los indigenistas, su mérito (y el mérito de conceptos como "Mestizo") consiste en haber provocado una reacción entre los mismos especialistas contra esa simplificación etnocéntrica pro-europea. Kubler comprueba, con cierta desilusión, que después que Angel Guido (1934) emplease por primera vez el concepto arte mestizo (o "criollo"), su uso se ha generalizado cada vez más: cuándo en 1964 Gasparini envió un cuestionario sobre el tema sólo dos de doce interrogados se confesaron opuestos al empleo del término mestizo en la historia del arte americano. Pero la discusión no ha terminado ni podrá terminar por acuerdo de mayoría. A la opinión autorizada de Kubler se han unido recientemente las críticas de Gasparini (1965) y las de Bonet (1971). Mientras que Mesa-Gisbert (1965, 1968, 1971) han ofrecido una rehabilitación prudente del concepto Arte Mestizo. Examinaremos las opciones y argumentos de esos autores para luego, en su segundo momento, presen-

tar algunos análisis complementarios sobre cuestiones de método relacionadas con el concepto "Mestizo".

Gasparini ha comenzado por hacer suya la objeción de Kubler para quien "Mestizo" sería un "término racista" inconveniente para designar obras de arte plástico. Si bien, como dice Gasparini, no ha sido ésta la intención de quienes le han empleado. Mestizo, para los defensores de su uso, significaba simplemente "mezcla de productos culturales de distinta procedencia". Pero aún con esta restricción el vocablo no está oficialmente definido y su campo semántico incluye conceptos, como provincial, ingenuo, primitivo, arcaico y espontáneo, todos los cuales estarían por examinar. En cuanto al fondo de la cuestión, a las realidades mismas del arte americano, cualquiera que sea el nombre que se les dé, Gasparini, asume una posición escéptica. Limitándose a la arquitectura sostiene que ésta ha sido en América esencialmente repetitiva "de principios estructurales y conceptos distributivos importados y luego aplicados pasivamente. Los espacios internos de los templos populares y mestizos carecen de dinamismo y originalidad". Los componentes autóctonos sólo aparecen en los ornamentos "en una actividad más emparentada con la decoración que con las experiencias que califican al quehacer arquitectónico". Puede hablarse, según él, de una arquitectura como mestiza (no de un estilo), en el sentido de una reelaboración popular (no primitiva) de temas importados. Sería éste un fenómeno continental y no privativo del Perú y Bolivia. Tal arquitectura mestiza se definiría por contribuciones decorativas entre los cuales Gasparini menciona de un lado los motivos pre-renacentistas y del otro la técnica planiforme señalada por Dorta. Pero acerca de esta última Gasparini piensa que aunque "se identifica con la sensibilidad indígena", se encuentra también en los diseños provinciales y rurales de cualquier parte del mundo (Kubler) y se debe o bien a una rudimentaria pericia artesanal o bien a una simplificación causada por la fatiga de la repetición. En resumen, para Gasparini, "La arquitectura Colonial hispanoamericana es una arquitectura provincial y la arquitectura po-

pular o mestiza es a su vez una manifestación local de esa arquitectura provincial".

En la misma línea, con igual severidad crítica, Antonio Bonet ha subrayado que el arte americano sufre un efecto inhibitorio de lo indígena como resultado del proceso de aculturación colonial. De modo que todo o gran parte de lo que se ha considerado característico de un arte americano "propio" no vendría a ser sino aplicaciones de un temario europeo. Algunos de los motivos ornamentales más conspicuos (sirenas, mascarones con la lengua afuera, "indiatides caneforas") nada tiene que ver con los indios, los mestizos o la realidad americana. Son motivos de origen manierista divulgados en grabados, colofones y viñetas de libros. La técnica planiforme sería, como han dicho Kubler, primero, y después Gasparini, un caso de primitivismo que se encuentra en otras partes. Y en cuanto a las manifestaciones de ese primitivismo no serían sino deformaciones rearcaizantes de temas clásicos.

Muy diferente es la posición asumida por otros autores (Castedo, Mesa Gisbert, Bayón). Castedo se ha preocupado por especificar algunas constantes de la arquitectura barroca andina. Para la ciudad del Cuzco menciona, entre otras, la solidez del edificio, el uso de estructuras incaicas, el color oscuro de la piedra, los cupulines semiesféricos de las torres, el detalle mudejar del recuadro. Bayón ha enfatizado todavía más el carácter creador de la arquitectura andina y sus composiciones de espacio. Sus conclusiones se basan sobre todo en un análisis de la catedral de Puno. La Iglesia, dice, está construida como una gran pirámide hueca. Diríamos nosotros como si primero se hubiera concebido su gran volumen externo, sus relaciones con el conjunto que le rodea; y luego se hubiera decidido y ajustado la composición interior del espacio. La catedral de Puno, como otras iglesias andinas, surge con su efecto impositivo y casi brutal dominando a la ciudad-paisaje. Para alcanzar sus soluciones el artista se ha valido de sus propias dificultades tecnológicas y de los condicionamientos del suelo. Los expedientes anti-sísmicos (los contrafuertes) se convierten en recursos estéticos. Pues lo

que se ha querido, lo que se obtiene, es la relevancia artística de las masas y los materiales. Por eso el cuerpo principal del templo se ramifica hasta constituir verdaderas formaciones geológicas, como cerros humanizados, hechos habitación. Por eso, también, dice Bayón, el material de cincel, para que la piedra quede todavía más al descubierto. Esta arquitectura no fue un plagio. Se organizó con originalidad en función de una tradición cultural anterior e independiente de la europea, por más que también se sirva de ésta. Sólo es comprensible y resulta necesaria allí donde la encontramos, en los Andes, como la parte que el hombre incorpora a las realidades materiales de su naturaleza. "La historia sudamericana (del arte), termina Bayón, no es solamente la pariente pobre de la historia europea: sobre un mismo reloj básico sus agujas marcan otra hora, la suya propia".

Consideremos, por último, con mayor demora los estudios de Mesa-Gisbert sobre arquitectura y pintura "mestizas". Mesa-Gisbert recuerdan las críticas de Kubler y son concientes de los peligros del concepto mestizo, pero lo aceptan con carácter operacional. "Hemos usado, informan (1968), 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 mestiza" ¿Cuáles son los límites y el contenido que ambos autores fijan a este concepto? Desde luego, como lo dijieran en 1971, de haber un fenómeno de arte mestizo, no estaría restringido al virreinato del Perú, sino que abarcaría también otras partes de la América española. Por no mencionar el problema de si hubo (y en qué son diferentes) un mestizaje luso-brasileño, otro hispánico-asiático en Filipinas y hasta quizás el de origen francés en el Caribe, Canadá, Louisiana y Nueva Orleans. No cabe en cambio plantearse la cuestión de un mestizaje anglo-indio porque los ingleses, más racistas que los latinos preferían matar a los indios y destruir sus

culturas en vez de aprovecharse de ellos.

Pero no es de ese arte mestizo americano en general del que se han ocupado Mesa-Gisbert. Les ha interesado, en el caso de la arquitectura, lo que otros autores han llamado Barroco Andino o Estilo Mestizo que corresponde a un grupo de fenómenos cuya fase más intensa, citamos textualmente, tendría sus límites cronológicos entre los años 1680-1780; en un territorio que va desde Arequipa hasta el altiplano de Bolivia:

"Con excepción del valle arequipeño, toda la región ocupada por el estilo mestizo sobre pasa los 3,500 metros de altura sobre el nivel del mar y está poblada principalmente por indígenas no quechuas. Los del sur del Perú especialmente en el departamento de Puno, son aymaras; otro tanto ocurre con los de la Paz y Oruro en Bolivia. Los de Potosí son Chibchas, charcas, etc. quechuizados. Esta faja va desde la Costa hasta Potosí. No toca el Cuzco y muy raramente extiende sus brazos sobre los valles orientales de Bolivia".

No es oportuno mirar más de cerca la realidad histórico-geográfica del territorio circunscrito por Mesa-Gisbert. De otro lado, habría que examinar si algunas de las características del "Barroco Andino" son o no extensivas a otros "estilos mestizos" americanos. Cifnendo nuestra exposición a la de Mesa-Gisbert, describiremos esta arquitectura del sur andino en función de: 1) el desarrollo de las plantas; 2) la concepción del espacio y 3) la decoración. En las plantas, la arquitectura americana ha ofrecido, dicen los autores citados, escasas variantes con respecto a Europa. A lo más podría mencionarse dos edificios en Lima: Los Huérfanos (planta elíptica sobre un rectángulo), Santo Tomás (patio circular); y una iglesia en Charcas: Santa Teresa de Cochabamba (muros polilobulados). En cuanto al tratamiento del espacio interior, Mesa-Gisbert argumentan que el desinterés que muestra el estilo mestizo se encuentra ya en las culturas andinas pre-coloniales. Por contraste la arquitectura andina mestiza es una arquitectura de masas "hacia afuera" que se incorpora al conjunto urbano y sirve a los propósitos de una colectivización religiosa.

"Este interés por los conjuntos urbanos

y el tratamiento externo de las masas, que encontramos en el Perú desde Moche hasta Tiahuanaco, es una de las características que perdurará en la arquitectura virreynal. La construcción en base a terraplenes, con muros de contención y patios interiores es una invariante de las culturas pre-icaicas de la región del Collao... Ya no se puede hablar del atrio como un complemento de la iglesia; es un verdadero conjunto urbano que sustituye las funciones de la iglesia y donde se desarrolla toda la vida civil y religiosa de la comunidad. Los atrios tratan de llenar las siguientes necesidades: a) cristianización en masa; b) realización del culto al aire libre; c) mantener la importancia del culto a los muertos. En resumen, los espacios externos materializados en los conjuntos de atrios y pozas realizados muchas veces sobre plataformas artificiales y con vestigios de arquitectura rupestre son el testimonio más claro de que pervive en la arquitectura colonial una estructuración y concepción espacial precolombina".

Lo que para Gasparini era una prueba de la no-existencia de una arquitectura propia en América (eventualmente mestiza) se convierte para Mesa-Gisbert en una de las características principales y argumentos en favor de esta arquitectura. Si la América colonial se despreocupa del espacio interior es porque una tradición pre-hispánica la lleva a enfatizar los espacios exteriores. Los mismos hechos han sido invocados y relacionados de modo diferente por cada autor.

De nuestro lado nos parece convincente la argumentación de Mesa-Gisbert. Pero hay que considerar algunas otras posibilidades. En primer lugar esa arquitectura de masas implica una gran disponibilidad de mano de obra. Bien lo ha visto para el período colonial Chueca Goitia (1967) quien atribuye esa arquitectura a la iniciativa española y parece entenderla como una solución estética asociada a determinadas formas políticas de tipo imperial:

"La gran arquitectura americana posee un sentido de los recursos disponibles que la asemeja a la arquitectura imperial romana. Los romanos construyeron grandes y ciclópeas moles porque disponían de mucha mano de obra poco calificada... Los españo-

les hicieron lo mismo: organizaron con un sentido de economía y masiva amplitud los corpachones de sus fábricas, dejando para puntos concretos: fachadas, portadas, remates, la acumulación decorativa. La franqueza con que está manejada este concepto tiene a veces algo de brutal desenfado y desgarro... tanto la arquitectura imperial romana como la española son el polo opuesto de la gótica. Una es arquitectura de masas otra es arquitectura de esqueleto".

En otras palabras, además de tradición indígena pre-colombina, la arquitectura de masas sería también una modalidad artística propia de los sistemas imperiales, sean incas, romanos, egipcios o europeos. Y en vez de ser mestiza sería española. No olvidemos, sin embargo, que dentro del territorio andino coincidieron dos sistemas imperiales, uno de ellos el inca. Y que la arquitectura de masas era en los Andes una tradición antigua y continua, desde las primeras fases del Formativo, antes que Chavín. Lo que no ocurría en el caso español. Por último el carácter imperial de España es inseparable de su relación con América. Sin América no hay Imperio. Lo "imperial" ocurre en América y no en la península. Y es la ocurrencia histórica concreta lo que debemos explicar y relieves sin perjuicio de referirla a modelos de gran generalidad.

Suspendemos la discusión en este punto para regresar nuevamente a exponer la opinión de Mesa-Gisbert. El tercer grupo de elementos que ellos mencionan a propósito de la arquitectura mestiza se refiere a la decoración. Los clasifican en tres clases principales: 1) temas de la flora y fauna local; 2) motivos renacentistas, con predominio del manierismo; 3) motivos pre-colombinos. A los que M. G. añaden: 4) temas españoles (águila bicéfala) y 5) los motivos pre-renacentistas citados por Gasparini. Todos estos temas son trabajados de modo arcaico y planiforme, conservando del barroco sólo el horror al vacío. Por todo lo dicho, el estilo mestizo, según Mesa-Gisbert, sería una forma del barroco que no se limita a repetir el modelo europeo. No sólo porque incorpora tradiciones indígenas. Sino porque, dentro de la propia tradición europea, selecciona y retiene elementos pre-

barrocos. Como lo prueba la gran influencia que dentro de ese estilo mestizo tuvo el Renacimiento a través de la decoración manierista, y la conservación de las plantas arquitectónicas del XVI.

Los autores analizados no son, ya dijimos, los únicos que se han ocupado del problema del arte mestizo. Pero nos bastan para presentar el estado actual de la discusión. Quisiéramos ahora explorar, con más detenimiento, algunas de las dificultades que provoca la utilización del término mestizo. La primera de esas dificultades consiste en que no se ha cuestionado la legitimidad y extensión del campo empírico al cual se refiere el debate. Casi todo los autores mencionan exclusiva o preferencialmente a la arquitectura. Entre las pocas excepciones estarían Mesa-Gisbert quienes, además, han analizado el estilo mestizo dentro de la escuela cuzqueña del siglo xviii. En ningún caso se ha ido más allá de las plásticas mayores del coloniaje donde la disciplina europea fue más poderosa. Al parecer no se ha creído conveniente un estudio paralelo y complementario de las mal llamadas "artes menores". No es esta la única omisión como veremos. Pero introduce, desde el principio, en el propio campo artístico una indebida restricción. Para un mejor entendimiento de "lo mestizo" (sea que al final se niegue o pruebe su existencia) no bastan las edificaciones y lienzos. Hay que ampliar nuestro terreno de exploración. Pero aquí tropezamos con prejuicios muy arraigados. Debemos, en primer término, definir el impreciso límite que separa a la obra de arte de la artesanía y estudiar las relaciones que pudiera haber entre esta última y el folklore. Circulan al respecto asociaciones implícitas que cuando se evidencian son rechazadas por todos y nadie las reconoce por suyas. Se identifica al arte con la ciudad y al folklore con el campo. Lo que, se diga o no, supone vincular aquellas oposiciones con grupos de diversa índole (clases, estamentos, castas) diferenciados por su identidad étnica, el tipo de ocupación y su puesto dentro de la jerarquía social vigente. Sólo serían obras de arte aquellas que se realizan en función del gusto codificado por y para las clases urbanas. Lo

demás sería folklore popular.

No hacemos ninguna referencia personal. Menos aún pretendemos que cualquiera de los autores citados sostengan esa opinión. El sólo nombre de Kubler lo impediría; pero nuestro comentario no es una caricatura. Describe la estructura como modelo teórico que subyace en todos aquellos análisis que no toman en cuenta otro arte que el arte de las ciudades. Este punto de vista podía prevalecer pacíficamente antes de que la antropología pusiera al descubierto su fragilidad al revalorizar a las culturas pre-urbanas. Nadie puede, por ejemplo, conocer el arte andino colonial si visita únicamente sus ciudades españolas. O si en sus exploraciones artísticas del mundo rural se contenta con ver lo que hay de ciudad española dentro de ese mundo. Por otra parte ¿Qué es una ciudad? ¿Acaso un conjunto artísticamente homogéneo? Dentro de una misma ciudad la cultura y el arte no siempre son un solo arte y una sola cultura. Las clases superiores ostentan sus gustos y por efectos de demostración los imponen como norma superior. Pero a su lado pueden existir otras preferencias artísticas. Tanto más si la ciudad, el arte, la cultura y todo se inscriben, como ocurrió en América, dentro del contexto de una conquista. Hay una cultura de los dominados, una cultura de la pobreza, para emplear la feliz expresión de Lewis, que tiene sus propias formas de experiencia estética, sus propias soluciones artísticas. Las referencias de todas ellas a una matriz común, las coincidencias que se producen, no borran lo que tienen de diferente.

El observador no puede elegir un sólo patrón de análisis y valoración ante una situación tan variada. Nunca hemos comprendido, por ejemplo, porqué se llama *artística* a una gran talla de madera (cualquiera que sea su modo, calidad y destino); mientras que se califica de artesanía folklórica a la escultura en maguay, huamanga, berenguela o pasta. Igualmente oscuras son las razones que confinan a los Keros, la tapicería o la cerámica modelada al rango de curiosidades agradables, negando —por anticipado— su probable calidad artística individual. ¿Cuáles han sido en cada caso los criterios que separan y guían las estimaciones? A

menudo se invoca el carácter repetitivo de las cosas folklóricas así como el uso cotidiano y/o doméstico al que están destinadas. Pero ¿cuánto de la pintura o arquitectura, así en Europa como en América, no fue repetición continua de unos pocos modelos? ¿Y a qué estamos llamando cotidiano? ¿El lienzo colgado en la pared del dormitorio y el palacio que se habitaba eran menos cotidianos y domésticos que el retablo ayacuchano o el kero ceremonial del Cuzco? ¿O más? En cuanto al "valor intrínseco" de las obras (sin juzgar ahora la imprecisión del término) estamos seguros que la línea divisoria entre arte y no-arte no coincide necesariamente con la supuesta separación entre arte y artesanía folklórica. Hay toros de barro cocido modelados a mano y no hechos al molde por "artesanos" (¿artistas, por qué no?) andinos que implican soluciones estéticas superiores a la de un tallador que, para el servicio de las catedrales, se limitaba a copiar servilmente los originales europeos.

Hay pues un gran vacío en nuestro conocimiento de la plástica americana por haberla reducido con frecuencia a la arquitectura monumental y la pintura en lienzo. Que no lo son todo. Ni constituyen siempre el medio más expresivo para un determinado grupo de hombres. Y aunque lo fuesen, pueden resultar quizás mejor explicados, al menos dentro de la cultura andina, cuando se les relaciona con otros géneros artísticos, donde es probable que cierta clase de artistas (sin pronunciarnos por ahora acerca de su filiación étnica) tuvieran en estas zonas "marginales" una mayor libertad.

El problema de lo mestizo en el arte no ha de quedar sin embargo definitivamente aclarado sólo en virtud de esa extensión que de la arquitectura y el lienzo nos lleve a otros dominios artísticos conexos. El arte ha de ser explicado por sí mismo, según sus propias leyes de formación y presentación. Pero el arte también, en este caso, ha de ser explicado fuera de sí mismo. Porque la del arte mestizo es una pregunta fragmentaria, parte de una duda mayor acerca de si hubo o no una subcultura mestiza en algunas provincias americanas del imperio español. Una cuestión que nos lleva más allá

de las manifestaciones plásticas, sean murales, iglesias o keros; y que puede ser extendida primero a la música y la literatura para luego plantearla al nivel de todos los comportamientos culturales (el lenguaje hablado y el vestido por ejemplo). No sabemos si entonces la Cultura mestiza (incluyendo el Arte mestizo) se definiría; a) por la inclusión de un componente indio; de temas y sistemas procedentes de las culturas americanas pre-coloniales. Con lo que el problema se disolvería en otro igualmente complicado: ¿Qué ocurrió, cómo persistieron y cambiaron las culturas indias bajo el coloniaje europeo?; b) o más bien, en cambio se evidenciaría que esa Cultura Mestiza consistió en un *sistema de mediación*, con estructuras nuevas y cualesquiera que fuesen los temas que incorporase, indios o europeos.

Estas reflexiones nos conducen a nuevos problemas. No tanto *Qué* es lo mestizo (Arte, Cultura) como más bien *Quién* es un mestizo (socialmente). En otras palabras la discusión que hemos venido analizando se descompone en no menos de dos cuestiones diferentes: 1) Precisar las características del conjunto de hechos culturales que por vía de hipótesis se designen como Mestizos; 2) Definir al respectivo grupo social-étnico que pudiera haber sido el supuesto portador de esa cultura y ese arte mestizos. Asumiendo el riesgo de una paradoja eventual: La Cultura Mestiza no fue hecha por los Mestizos. Ya que la segunda cuestión admite dos posibles variantes: a) Los mestizos no llegaron a elaborar ninguna subcultura mestiza propia; b) La Sub-Cultura "Mestiza" existió pero no fue hecha exclusivamente por mestizos, sino también por otros grupos étnicos, incluyendo desde luego a los indios pero también a los criollos y negros. Quedando por establecer la importancia de cada una de esas contribuciones.

Nos vemos así en pleno dominio de la historia social de la que deseábamos prescindir. Todos sabemos que hubo mestizos en la América española. Pero también sabemos que estos constituyeron una inmensa variedad de categorías en cada una de sus provincias. Por esta razón una definición general del mestizo americano no sería muy útil para nuestro actual propósito. A lo más di-

ría: Fue mestizo en el Imperio español todo aquel que por filiación étnica procediera de un componente europeo y un componente no-europeo sin ser socialmente adscrito a ninguno de ellos. El componente no-europeo pudiendo ser Indio, Africano, Asiático o Mestizo. Exacta pero demasiada amplia, esta fórmula nada nos dice acerca de lo que concretamente se entendía por mestizo en Cuba, Venezuela o el Perú y cuán diferentes podían ser unos mestizos de otros. Violentaría además el uso histórico que tuvo el término mestizo, puesto que nunca fue pensado, al menos en el virreinato del Perú, con esa generalidad. Por cómoda que sea la abstracción hemos de reemplazarla por definiciones que se ajusten a las variaciones locales de cada tiempo y país.

En el Perú de los siglos XVI-XVIII (incluyendo la actual Bolivia), mestizos eran los descendientes de españoles (Criollos, peninsulares) e indios. Lo que significaba, en su mayor parte, hijos de mujeres indias o mestizas con padres españoles o mestizos. O de padres indios y madres mestizas. La unión entre indio y española ocurrió, en cambio, pocas veces y a lo más entre la alta nobleza indígena de ciertas provincias. También fue escasa la unión Mestizo/Española. De hecho el intercambio sexual durante la colonia era asimétrico y reflejaba, como se ve, los privilegios sociales derivados de una conquista asociada a una discriminación étnica. De acuerdo a lo dicho eran posibles 7 combinaciones:

- 1/ Español-India
- 2/ Español-Mestiza
- 3/ Mestizo-Mestiza
- 4/ Mestizo-Española
- 5/ Mestizo-India
- 6/ Indio-Mestiza
- 7/ Indio-Española

Si bien ninguna de éstas son combinaciones "teóricas", deben ser reclasificadas según su mayor o menor probabilidad y de acuerdo con lo que llamaríamos su grado de consolidación e identidad étnica. La probabilidad histórica a que nos referimos no puede sin embargo, una vez más, ser generalizada. Tampoco, por el momento, podemos explicarla. Sólo futuras investigaciones, a escala regional, nos darán una respuesta.

Lo mismo diremos del grado de consolidación étnica de cada uno de los diferentes grupos mestizos. Kubler (1958), citando el informe de Dionisio Farfán (1819), ha probado la existencia en el Perú colonial de un grupo "mestizo" que no era ya considerado tal debido a la predominancia del componente indio. Se trata de los Cholos, como categoría intermedia entre mestizos e indios y más cerca de estos últimos. "Farfán implica, dice Kubler, que el verdadero mestizo era por lo menos medio blanco; y que cualquier fracción menor de parentesco blanco clasificaba al individuo como Cholo". El verdadero Mestizo: He aquí un nuevo concepto, que con su inevitable opuesto: el Mestizo a medias, vienen a añadir un mayor enredo a un problema de por sí confuso. Todavía más si nos planteamos la pregunta de si pueden o no ser llamados mestizos (en el Perú) aquellos grupos en los que intervenían componentes negro-africanos. Aunque, por lo menos, parece seguro que durante el coloniaje formaban una casta aparte.

Es dentro de esta perspectiva que podemos apreciar mejor la severidad y las extremas precauciones con que Georg Kubler ha utilizado el concepto mestizo. Kubler es uno de los principales renovadores de la historia del arte colonial. Ha sido también y continua siendo uno de los líderes de la antropología americana. Nadie mejor calificado que él, por esta doble razón, para delimitar el significado (o los significados) del concepto mestizo y ponderar su utilización por diferentes disciplinas. Refiriéndose a la historia del arte, vimos que Kubler considera al término Mestizo "como una expresión racista y como designación inconveniente para obras de arte visual". Añade que el concepto peca de exclusión puesto que sólo menciona a una de las numerosas etnias coloniales. Mucho, por último, de lo que se llama Mestizo sería, según Kubler, un conjunto de fenómenos artísticos de orden universal que han ocurrido también en otros tiempos y lugares y no sólo en la América española.

No es sólo a propósito del arte que Kubler se ha preocupado por definir los alcances del concepto Mestizo. Lo ha hecho también desde el punto de vista etno-histórico

en su fundamental estudio sobre la evolución demográfica de los indios peruanos durante el período 1795-1940. Creemos que fue a partir de esta investigación que Kubler fortaleció sus reservas teóricas y metodológicas frente al concepto Mestizo como un uso indiferenciado que evocaba connotaciones biológicas y raciales. Lo citaremos textualmente:

“El término Casta es una intrincada mezcla de conceptos raciales, fiscales y sociológicos. En el uso general peruano probablemente significaba No-Indios o incluía blancos, negros, mestizos y otras razas que no fueran la india. Usualmente no obstante el término se aplica tan directamente al componente mestizo como para igualar Mestizo y Casta hasta donde está implicado el uso racial. Por otro lado, se encuentran implícitos en el término: clase social y ocupación... En el uso general el término casta era principal pero no enteramente igual al término mestizo. Es por lo tanto el uso intercambiabile de los tres términos: Casta, Mestizo y No-Indio en el sentido usado en el siglo XIX”.

“En el Perú las relaciones cuantitativas entre los grupos indios y no indios han sido largamente gobernados por los procesos de formación y reclutamiento de castas. El criterio “racial” interviene solo, debido a confusión verbal cuando los términos biológicos de uso diario, tales como “indio” y “mestizo” efectúan una doble labor como términos que no denotan status de casta”.

“Es con actitudes sociales hacia la raza más que con conceptos científicamente descriptivos de raza con lo que operamos en este estudio”.

“Nuestro sistema es enumerar como no-indio a toda raza fuera de la indígena. En lo principal no-indio puede ser tomado como un equivalente de Mestizo. El término “mestizo” tiene aquí sólo un significado de casta y no un significado biológico. Debe repetirse que estamos tratando no con una raza biológica, sino con actitudes sociales hacia la raza. Mucho más apropiados que “raza” son los términos de Castas, indias y no-indias. Una vez más, no estamos tratando con magnitudes objetivamente mensurables sino con aproximaciones sociales a las rela-

ciones entre las castas que son reales porque son deseables al grupo gobernante y cuenta con el permiso tácito o pasivo de los grupos gobernados”.

“La evidencia que tenemos es que la composición poblacional peruana es un proceso social y no biológico”.

Lo que Kubler desea probar (y de hecho prueba) es que el criterio biológico-racial no bastaba en el Perú colonial pero sobre todo bajo la República, para caracterizar por sí solo al Mestizo y diferenciarlo de otros grupos sociales. El Mestizo era fundamentalmente, de acuerdo a su pensamiento un hecho social. En ciertas condiciones un grupo determinado de pobladores podía ser considerado como mestizo en una época; y más tarde, sin que mediara cambio biológico sino social, ser calificado de indio. El caso citado de los Cholos demostraría, a su vez, la existencia de un proceso inverso: indios que se “convertían” (socialmente no racialmente desde luego) en Mestizos. El razonamiento y las ilustraciones de Kubler son persuasivos. Subsisten con todo algunas dificultades. El Mestizo sería una casta, definida por sus ocupaciones, o status, imagen colectiva y auto-identificación. Pero todos estos factores se movilizaban dentro de un ámbito de connotaciones raciales. Expliquémonos con algunos ejemplos. Un peninsular o criollo, por pobres que fuesen, aunque se dedicaran a la artesanía o fueran minifundistas, no corrían el “peligro” de ser alguna vez clasificados como Mestizos. Tampoco corrían esa aventura un negro esclavo del siglo XVIII ni un migrante chino del XIX. Los hijos de estos dos últimos serían, a su vez, llamados mulatos o injertos, pero no Mestizos. Como hoy mismo, 1974, sucede en el Perú. De otro lado, tampoco era posible que un indio fuese confundido con un blanco. Pero, como Cholo, podía “aspirar” a la condición de Mestizo. Mientras que un mestizo rico en quien predominaba el componente blanco (por la genealogía o la apariencia) podía quizás recibir el título de blanco. Pero siempre por excepción; no era frecuente. Incluso, de ser muy ilustre, la familia se preciaba de ser española sin perjuicio de recordar con orgullo su linaje indio. Pero entonces ya nadie pensaba en

ellos como mestizos, sino como "descendientes de los incas" o "descendientes del Cacique..." Así pasó con familias limeñas como Ampuero, Ontañón, Vásquez de Velasco, etc.

Todos esos ejemplos indican que el margen de confusión y permisividad entre las "castas" estaba limitado por lo que llamaríamos zonas de contacto étnico. Como bien lo ha dicho Miguel Maticorena (1973) "en la sociedad hispanoamericana la estratificación socio-económica, y sus clasificaciones anexas, coincidían con las divisiones étnicas". Nos encontramos pues casi como al principio y por desgracia después de un largo rodeo. ¿Qué hacer con este incómodo concepto de Mestizo que se nos escurre de las manos apenas queremos definirlo? ¿Renunciar a su uso? ¿Recortar la realidad social americana debido a nuestras dificultades como observadores? Quizás, lo proponemos, podamos hacer de la necesidad una virtud. Por lo pronto es una evidencia que el Mestizo colonial era una "casta", una categoría social en cuya formación intervenían criterios raciales y biológicos; fuera de otros complementarios. El grado de movilidad del Mestizo hacia otras castas no era una opción general y abierta. Parece más bien, una movilidad mucho más interrelacionada con el componente indio que con cualquier otro, incluyendo el blanco. El umbral que separaba a los mestizos de otros grupos no-indios (negros, blancos) era más difícil de franquear (en cualquiera de las dos direcciones posibles) que el umbral indio-mestizo o mestizo-indio. Había por último una serie de fenómenos de calidad en todas esas movilizaciones y trasposos de una casta a otra. La incorporación a la casta mestiza era un ascenso social tanto para los indios-cholos como para todas las castas no-indias fuera de la blanca. El Mestizo, a su vez, perdía status al convertirse en indio y lo ganaba si era admitido como blanco.

En el jerarquizado mundo social del coloniaje el Mestizo aparece como un cuerpo intermedio entre la gran mayoría india y la estrecha minoría blanca que ocupaba la cúspide de la jerarquía. Por el momento, sin embargo, a esta altura de nuestra exposición, no sabemos qué significa este concepto de "cuerpo intermedio". ¿Indica acaso úni-

camente la *posición* de los mestizos dentro de un esquema jerárquico? ¿O denota también ciertas funciones de mediación, que estarían por definir? El primer sentido aunque útil es puramente descriptivo y nada dice acerca del debate sobre las relaciones entre arte, cultura y mestizos. La otra hipótesis se refiere, en cambio, al centro de nuestro problema. ¿Qué hacían y podían hacer los mestizos en los diversos sectores de la vida social del coloniaje? ¿Fueron efectivamente dobles receptores de la cultura europea y de las culturas indias? ¿Cumplieron además funciones de trasmisión de uno a otro lado? ¿De haber ocurrido este doble proceso de recepción-trasmisión, cómo definirlo? ¿Estuvo o no asociado a un proceso de elaboración propia?

Nadie puede por ahora responder esas preguntas como no sea tentativamente. Empecemos por analizar la situación general de los mestizos andinos entre los siglos XVI-XVIII para saber la medida en que esa situación obstaculizaba o no su rol de mediadores culturales. Resulta difícil, en primer término, decidir cual es el mínimo demográfico requerido para que un grupo étnico, que no es políticamente el dominante, pueda desempeñar un papel de esa clase. Sin duda que al principio fueron tan pocos los mestizos que su desempeño al respecto debió ser imposible. Casi todo el Perú de 1586 continuaba siendo indio: 92.5% (Kubler 1958). Pero ya por entonces los mestizos aumentaban. "Se acaban los indios, decía Huaman Poma, se despueblan sus villas, todas las indias paren ya mestizos y cholos". Crecieron más durante el XVII y a mediados del XVIII los mestizos representaban ya el 22% de la población en el Perú (Maticorena 1973). O sea que en fechas relativamente tempranas, a lo más un siglo después de la Conquista, el volumen demográfico de los mestizos posibilitaba, en teoría, una actuación generalizada en los diversos sectores de la vida colonial. Pero estos datos numéricos significarían poco si por su ubicación geográfica los mestizos hubieran constituido un enclave demográfico sobrelocalizado en una sola región del Perú como sucedió primero con los negros y después con los chinos. Toda la información disponible

indica lo contrario. Había mestizos (de indios y blancos) en todas las provincias del Perú, sin excepción alguna. Los mapas elaborados por Kubler prueban, además, que para fines del XVIII predominaba en muchas de ellas. Los indios constituían una minoría (menos de 50%) en 17 de las 57 provincias que entonces había. Y si bien entre los no-indios hemos de incluir fuera de los mestizos a blancos, negros y otros, podemos decir que los mestizos eran mayoría no en toda la faja costeña, pero sí en las zonas de colonización oriental centro-norte, así como en las sierras de Cajamarca y la Libertad. Aunque muchos de estos mestizos fueran cholos. También eran "mestizas", sorprendentemente las provincias de Andahuailas y Cuzco, inmersas en zonas de neta y tradicional hegemonía india.

Pero si donde hubo indios había mestizos y éstos a su turno indican de hecho la presencia, aunque sea pasajera, de blancos, ninguno de estos datos nos ilustran acerca de las relaciones que entre esos grupos existían. Ni hay porqué prejuzgar que los mestizos sirvieran de agentes de comunicación entre los componentes básicos, europeo e indio. Más bien existen nidicios contra su operatividad como grupo social "puente". Para los europeos sólo dos eran las entidades básicas de un sistema colonial: La República de los Indios y la República de los Españoles. No había una República de Mestizos. Y la ausencia de esta formalización jurídica e ideológica no hacía más que reflejar la incoherencia interna de los propios mestizos que siendo indios a medias preferían ser blancos enteros y no admitían con gusto su condición especial. Su probable rol de intermediarios culturales estaba también dificultado por el desprecio y la desconfianza que les dispensaban así los indios como los españoles.

Una prueba de lo dicho es que durante el coloniaje sólo hubo en marcha dos movimientos de concientización nacional convertidos, eventualmente, en procesos decolonizadores de liberación. Ambos estuvieron vinculados a esas Dos Repúblicas fundamentales: el movimiento nacional indio y el movimiento nacional Criollo. No hubo un movimiento nacional Mestizo. Mientras que

los palenques, la cimarronería y el bandillaje de los negros insinúan que al respecto hubo siquiera conatos entre los esclavos. Las dos "conciencias nacionales" (ninguna de ellas *peruana*) pueden ser definidas como sub-producto del coloniaje en la medida que se formaron como *conciencias por contraste* u oposición. Los criollos peruanos supieron primero, y sobre todo, lo que no eran. En los indios ocurrió lo mismo, pero dentro de un proceso cualitativamente más rico y complejo. Y aunque nos aparta de nuestros propósitos directos, vale la pena que reconstruyamos este último proceso para comprender mejor lo que fueron y no fueron, hicieron y no hicieron los mestizos. El mismo concepto de Indios, con toda su generalidad que ciega las diferencias, es un concepto colonial. Los habitantes del territorio inca ("Perú") anteriores a la conquista europea no se veían como indios, es decir, como parte de un todo mayor que incluía cada una de las regiones étnico-político andinas. Ni siquiera había nombre especial para el Imperio. Este era simplemente la Tierra, el Mundo, los Cuatro Suyos. Quienes allí vivían eran los hombres; y cada grupo de hombres mantenía su identidad por mandato del Inca. Los primeros españoles interesados en la conquista militar percibieron esas diferencias y las convirtieron en oposiciones explotándolas en su favor, construyendo un falso frente de liberación multinacional andina contra los incas. No fue una lucha de indios contra indios, sino una lucha de huancayos, cañaris, chachapoyas, tallanes, etc. contra cuzqueños.

Durante los primeros decenios del siglo XVI un indígena de la Colonia Perú no se limitaba a identificarse como indio, sino que añadía ser conchuco, ayacucho, choquimarca, huánuco, etc. Con lo cual daba algo más que una precisión geográfica: mencionaba también su pertenencia étnica. Hubo un momento transicional en que éste último énfasis se fue borrando y dominó la primera connotación. A finales del XVI, luego de las *reducciones* que ordenó Toledo, todo el diferenciado universo multi-étnico andino se hallaba trastornado. Operaban entonces dos procesos contradictorios, de precedencia colonial: homogenización y regionalización de las

etnias andinas. Al romperse la cobertura imperial inca se abrió la oportunidad para una nueva diversificación regional andina. Este es el significado de aquellas "idolatrías" que a principios del XVII quisieron rehabilitar los cultos pre-incas. Pero muy pronto reaccionó el aparato imperial español. E impuso en todo el Ande un solo orden homogéneo que algunas veces completó y extendió el orden inca, adaptándolo a las finalidades del sistema colonial europeo. Para su propia conveniencia administrativa los españoles hicieron de los indios una colectividad indivisa, una sola República. Mientras que los indios aprendieron dolorosamente que por muchas que fueran sus diferencias internas, éstas eran menores que la gran diferencia colonial que los separaba del grupo conquistador europeo. Nosotros los españoles —Uds. los indios/Nosotros los indios— ustedes los españoles fueron entonces los términos esenciales de la conjugación histórica.

Los Indios (convertidos en República étnico-colonial) dieron por lo que vemos un doble salto cualitativo. A partir de una pluralidad de afirmaciones individuales (lo no-inca) adquirieron por negación (lo no-español) una afirmación colectiva y homogénea (indios). El complejo cultural Inca, símbolo e instrumento de dominación antes de la Conquista española se convirtió en símbolo e instrumento de liberación en el curso del coloniaje. La antigua dureza del Cuzco fue reinterpretada como justicia bondadosa frente al abuso europeo. El Inca es un nuevo símbolo: ha de morir teatralmente durante trescientos años hasta hoy mismo en todas las plazas indias de los Andes Centrales. Sus pallas lloran y cantan himnos a la Luna mientras el pueblo derrama una chicha espesa por las calles para representar su sangre real. Después los chicos indios persiguen, tirando manzanas podridas y huesos de frutas, a las figuras de Pizarro y Almagro vestidos como generales republicanos. La historia se reiventa. El odiado inca que había humillado a cientos de reinos andinos y de quien se maldecía con temor el nombre hubo de ser el salvador mesiánico que no podía morir (Arguedas, Roel). De nada vale que los españoles corten y escondan su

cabeza. Poco a poco, dormido bajo la tierra, le irá creciendo mágicamente su cuerpo. Cuando esté completo resucitará triunfante y los indios volverán a ser felices.

Los mestizos no tuvieron estos sueños. No quisieron ni pudieron incorporarse a esta República India y no pudieron aunque quisieron formar parte de la República de los españoles. Españoles e indios les desprecian o temen. Y ellos no son capaces de definirse de un modo autónomo. Algunos colaboran con los españoles contra los indios y se inscriben en las milicias que acompañan a los corregidores. Otros colaboran con los indios, o criollos, contra los españoles. En Ayacucho (1824) habrá soldados mestizos que luchan por el Rey y soldados mestizos que luchan por la Patria (¿Cuál?). Debido a esta posición equívoca se convirtieron en la segunda mitad del XVIII en factor estratégico dentro de los cálculos políticos en pugna. Lo tienen en cuenta, según Maticorena, quienes en ese tiempo quieren construir un *Cuerpo de Nación* que compense y supere a las Dos Repúblicas del período austriaco. Figuran, añade el mismo autor, tanto en las ideas de equilibrio (Vizcardo) como en las de balanza de poder (Lagos, Lequanda). Después de la Revolución de Túpac Amaru los españoles procuraron halagar a estos mestizos hasta el punto que Carrió de la Vandera que tanto los había despreciado en su *Itinerario* llegó a escribir más tarde: "Que no hay mestizos, que es lo más cierto. O que todos lo somos".

No parece probable que un grupo social con las características del mestizo andino fuera capaz como conjunto (por sí solo o de modo principal) de elaborar una cultura diferente a la cultura india y a la cultura europea. Lo que no significa que bajo el coloniaje no se haya producido esa cultura diferente; la misma que en su desarrollo formativo puede ser descrita como un doble proceso de aculturación-contraculturación cuyos factores y componentes procedían, en grado desigual, de los diversos grupos de la sociedad colonial y no sólo de los mestizos. Y que, en su dirección fundamental, en el origen, en las finalidades, fue una confrontación entre la cultura de los conquistadores y la cultura de los derrotados, en el curso

de un combate más general a muchos otros niveles fuera del arte y la cultura. Mientras que la contribución de los otros sectores (mestizos, negros, chinos) puede ser considerada sólo como complementaria o de predominancia exclusivamente original. En otras palabras, esa confrontación se inscribe al interior de un proceso continuo y no interrumpido de colonización empezado por la Monarquía Española en el XVI y seguido después por la República "peruana" de los siglos XIX-XX. Contra esa colonización invasora los universos indios militarmente vencidos, bajo una política social derogatoria, han opuesto una lucha por preservar su identidad y por controlar y/o impedir su integración al "todo nacional", recurriendo a la discrepancia abierta o a la adaptación estratégica.

Advirtamos, ya es claro, que la *cultura diferente* de que hemos venido hablando fue nada más que uno de los varios resultantes culturales de la dialéctica colonización-contra colonización. Podríamos al respecto distinguir no menos de tres sistemas culturales básicos conexos dentro del mismo territorio administrativamente unificado: a) sistema cultural europeo; b) sistemas culturales indios; c) sistemas culturales mixtos y nuevos (no mestizos) con variantes determinadas por el mayor o menor predominio de los componentes europeos o indios o por la aparición, simultánea o excluyente, de nuevos sistemas y temas culturales. Queda por ver como serían caracterizados los comportamientos culturales criollos y afro-asiáticos en la medida que se distanciaran de los mencionados.

¿Qué nombre dar a esa Cultura Diferente? ¿Mestiza como sinónimo de Mixta? Quiénes favorecen esta elección hemos visto que insisten en que la desprenden de toda connotación biológica y que sólo quieren significar la "mezcla" de elementos culturales. Pero la confusión permanece. ¿Podríamos, en su reemplazo, llamarla Cultura Andina, aunque se objete que en vez de una terminología "racista" estamos empleando conceptos geográficos? ¿Acaso entonces Cultura Peruana, dando por supuesto una nacionalidad que aun hoy no existe? ¿Simplemente cultura colonial americana para deno-

tar su ubicación y cronología pero cayendo en el error de suponer que sólo fue una variante de la cultura metropolitana, igual en todo el continente? ¿Se trata por último verdaderamente de una cultura o de fenómenos culturales que no llegaron a constituirse? Los nombres no son casuales porque expresan una hipótesis sobre la realidad que designan y resumen a la vez que predeterminan el curso de la investigación. Pero tampoco podemos discutir acerca de ellos hasta el punto de olvidarnos de esa realidad. Con todas estas precauciones, provisionalmente, para fines operacionales, preferimos en nuestro estudio hablar de una Cultura Andina Colonial. No es el mejor de los nombres; quizás el que menos malentendidos provoca. Delimita un territorio (los Andes centrales); un cierto período de tiempo (siglos XVI-XIX), varios factores determinantes (dominación colonial europea, culturas indígenas pre-coloniales) y expresa el carácter global de proceso (reestructuración de los componentes europeos e indígenas dentro de una sistemática nueva).

Pero estas hipótesis sobre el espacio y el tiempo que convienen a esa Cultura Andina Colonial y sobre las características de su desarrollo necesitan de mayores refinamientos. El espacio andino dista de haber sido un espacio cualitativamente homogéneo desde el punto de vista cultural y en particular desde la perspectiva de la confrontación entre indios y españoles. El tiempo tampoco ha sido uno solo en lo que toca a la profundización del proceso. A falta de una visión de conjunto apoyada en estudios monográficos, arriesgaremos algunas hipótesis. En cuanto a los problemas de zonificación dos parecen haber sido los factores decisivos: 1) subsistencia de una mayoría campesina indígena dentro de un mundo rural regido por la oposición comunidad india-hacienda española; 2) presencia de ciudades españolas con un fuerte sector de gremios y artesanos dedicados al consumo de los pobladores rurales y no sólo a una clientela urbana. Donde ambos hechos concurren, la cultura diferente, la cultura andina colonial, alcanzó un mayor grado de realización. Fue el caso de Cuzco. Donde las ciudades estuvieron rodeadas por un campesinado in-

dio escaso o interferido por las haciendas de esclavos negros (Costa Central) predominó el sistema cultural europeo. La ciudad se encerró culturalmente en sí misma, con la cara al puerto. Cuando hubo una distancia crítica entre campesinado y ciudad (Punas), sin red urbana intermediaria de significación, resultaron difíciles las relaciones entre ambos, y predominó el sistema cultural indio.

A estas causas hemos de añadir otros dos condicionantes: La mayor o menor cohesión interna del grupo indio alrededor de una élite de origen pre-colonial como ocurrió con los "indios nobles del Cuzco" después de la Conquista. En la medida que esta élite de príncipes y curacas colaboró con el régimen invasor pero también le resistió, influyó positivamente tanto en la conserva-

ción del sistema cultural indio como también en la formación del nuevo sistema intermediario entre lo indio y lo europeo. Lo mismo podemos decir del grado de relativa autonomía regional respecto al centro vice-metropolitano. Es cierto que Lima era "garganta" del Perú y que todo se le relacionaba. Pero no con igual intensidad. En ciertas ocasiones al lado de la "economía hacia afuera, hacia Lima y sus rutas marítimas, se estructuró una economía regional próspera con sus propios circuitos internos. En estas zonas, además, las distancias toleraban un mayor margen de iniciativa en la administración. Las expresiones culturales de tipo local resultaron entonces facilitadas, pese a que los modelos imperiales de cultura se habían extendido en todo el territorio colonizado.