

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD
DEL CUSCO**

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ANTROPOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA

FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES

Carrera Profesional De Antropología

TESIS FINANCIADA POR LA UNSAAC



**“LA COLONIZACIÓN DEL IMAGINARIO INDÍGENA: UNA
INTERPRETACIÓN DEL ARTE MURAL DE LA IGLESIA DE SAN JUAN DE
HUARO”**

**Tesis presentada por la Bach. LIGIA ABIGAIL BRAVO PAREDES, para
optar al título profesional de Licenciada en Antropología.**

ASESOR:

Dr. JESÚS WASHINGTON ROZAS ÁLVAREZ

Cusco – Perú

2015

DEDICATORIA

Esta investigación va dedicada a todas las personas que me acompañaron en la intensa labor de escribir, en especial a mis padres Ligia y Juan José por su infinito amor, y porque su enseñanza fue la inspiración de esta investigación. Y a Mariano por su incondicional compañía y por brindarme su aliento en todo momento.

Abigail Bravo Paredes

AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar mi profundo agradecimiento a mi asesor de tesis, Dr. Washington Rozas Álvarez, por acompañarme en todo el proceso investigación y la confección de este documento. Por guiarme como un buen maestro y un buen amigo; por enseñarme que los caminos de la investigación son vastos y hay que recorrerlos con compromiso y alegría, porque solo así nós construimos como mejores seres humanos.

A mi querido amigo Edwin Chavéz por las valiosas enseñanzas de todos estos años; por movilizar e inspirar en cada uno de nosotros, los amigos que visitamos su casa, el ánimo de asumir la vida con compromiso.

Al Sr. César Aguirre, director de la institución SEMPA, quien generosamente me permitió realizar la sesión fotográfica del templo de Huaro, poniendo su confianza en esta propuesta de investigación.

A todos los familiares y amigos con quienes compartí libros, conversaciones y opiniones, y que hoy se alegran de ver que este proceso llegó a su fin.

Muy agradecida de ustedes.

ABIGAIL

ÍNDICE

DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTOS	
PRESENTACIÓN	
INTRODUCCIÓN	08

CAPITULO I:

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. 1. Problema Objeto de Investigación	12
1. 2. Objetivos	16
1. 2. 1. Objetivo General	16
1, 2. 2. Objetivos Específicos	16
1. 3. Marco Teórico	17
1. 3. 1. Enfoque Teórico	17
1. 3. 2. Estado del Arte de la Investigación	26
1. 3. 3. Marco Conceptual	30
1. 4. Metodología	33
1. 4. 1. Método de Investigación	33
1. 4. 2. Unidad de Análisis	37
1. 4. 3. Unidad de Estudio	37
1. 4. 4. Ámbito de Estudio	37
1. 4. 5. Técnicas e Instrumentos	37
1. 5. Justificación	38

**CAPÍTULO II:
CUSCO A FINALES DEL S. XVIII E INICIOS DEL XIX: CONTEXTO GENERAL**

2. 1. Situación Económica	42
2. 2. Situación Política	48
2. 3. Situación Social	54

**CAPITULO III:
LA IGLESIA COLONIAL Y EL ADOCTRINAMIENTO DEL INDÍGENA**

3. 1. Consideraciones previas sobre el fenómeno religioso	62
3. 2. La Iglesia colonial y sus métodos de adoctrinamiento	64
3. 3. La Iglesia cusqueña y las doctrinas de indios	74
3. 4. Adoctrinamiento del indígena: Aculturación del indígena	80

**CAPITULO IV:
HUARO: PUEBLO Y DOCTRINA DE INDIOS**

4. 1. Reseña Histórica del pueblo de Huaró	84
4. 2. El templo de San Juan-Bautista de Huaró	91

**CAPITULO V:
ARTE COLONIAL RELIGIOSO: EL ARTISTA Y SU OBRA**

5.1. El Arte colonial Religioso	95
5. 2. Tadeo Escalante	102
5. 3. La pintura mural de Huaró	10

**CAPITULO VI:
LAS POSTRIMERÍAS Y LOS MURALES DEL TEMPLO DE HUARO**

6. 1. Las Postrimerías o Novísimos	108
6. 2. Descripción, Análisis e Interpretación de las Postrimerías de Huaro	125
“El Árbol de la Vida”	131
“Las Dos Muertes”	144
“La Muerte”	159
“El Juicio Final”	175
“El Infierno”	200
“Gloria”	221

**CAPITULO VII:
LA COLONIZACIÓN DEL IMAGINARIO INDÍGENA**

7. 1. El porqué de las postrimerías en la Iglesia de Huaro	239
7. 2. El cómo de la colonización del imaginario indígena en Huaro	243
7. 3. El buen cristiano, el buen siervo	250
7. 4. Las postrimerías de Huaro en la creación del indio siervo	256
Conclusiones	262
BIBLIOGRAFÍA	264

INTRODUCCIÓN

“La Colonización del Imaginario Indígena: Una interpretación del arte mural de la iglesia de San Juan de Huaro”, es una investigación inspirada en los murales de las postrimerías de Huaro. La primera visita que hice al templo, en el año 2010, me dejó una impresión tan duradera que llegado el momento de elegir un tema de investigación tenía la certeza de que éste sería el tema. Esa impresión se puede describir como la fascinación por la suma de colores y las pequeñas figuras interactuando en la penumbra de las paredes de aquel gran edificio, visiones que me recordaban al Bosco, Brueghel, Blake y los artistas anónimos del arte hermético medieval, cuyas obras siempre me maravillaron por su capacidad de cifrar el misterio de lo trascendente y de propiciar una actitud contemplativa en sus observadores, pues como afirma Ananda K. Coomaraswamy: “La manufactura, la práctica del arte, es , así, no sólo producción de cosas útiles, sino en el más alto sentido posible, educación de los hombres” (Coomaraswamy, 2010: 291). Algo que de seguro todos los que visitan el templo intuyen. De aquella experiencia, lo primero fue pensar cuál habría sido la razón por la que se habían pintado semejantes murales en un pueblo como Huaro; ciertamente, en el Cusco no es fácil encontrar un conjunto mural que aborde el tema de las postrimerías que esté tan bien conservado, que sea tan contundente en su visualismo y tan prolífico en su lenguaje. Esta incógnita fue el detonante de todo este proceso de investigación que felizmente concluye en el presente documento.

La serie de las postrimerías en Huaro está constituida por seis murales que se encuentran en el sotacoro de la iglesia. Las “postrimerías” hacen referencia a la retórica escatológica del Catolicismo, para la cual el destino de la humanidad y del mundo está determinado por la segunda llegada o revelación de Cristo. Por esta razón, la temática de las postrimerías fue de gran importancia en la labor evangelizadora de la Iglesia en las colonias americanas. Los curas doctrineros consideraban que ésta era una herramienta efectivísima para la “conversión” de los indios, quienes antes de la llegada de los iberos vivían entregados a la idolatría y la barbarie, como dan cuenta los testimonios de los cronistas eclesiásticos. No obstante, los murales de Huaro datan de los primeros años del s. XIX y, a juzgar por la calidad y tamaño de las obras, estas fueron hechas para que todos los presentes en la misa, indios o no, puedan observarlas, mientras el sermón del cura intentaba persuadirlos, recordándoles que eran hombres pecadores, y que de seguir así, luego de su muerte, irían a padecer los más espantosos tormentos en el

infierno; y ahí, justo a la derecha, aparecía el mural de “El Infierno”, mostrando con dramatismo que el infierno era un lugar real.

Frente a este panorama, pensar que los murales de Huaró fueron hechos para combatir la persistencia de los indios en sus prácticas idolátricas, resultaba una respuesta que sentía inconclusa, sin la consistencia suficiente. En ese sentido, indagar sobre el contexto de Huaró y el Cusco en el momento en el que se realizaron los murales, fue de suma importancia para saldar esta dificultad. A partir de esto, se observó que el acontecimiento crucial de aquella época fue la rebelión del cacique José Gabriel Condorcanqui, en 1780, que se había levantado contra las autoridades coloniales que oprimían a los suyos, los indios. Este acontecimiento tuvo grandes repercusiones en el pueblo de Huaró, que para entonces seguía siendo una doctrina de indios. La convulsión social generada por el levantamiento de los indios fue una seria amenaza para los poderes coloniales. Aun suprimido el movimiento liderado por Condorcanqui (1781), esta situación fue la que llevó a los poderes de la Iglesia a actuar para sofocar en el indio el deseo de rebelarse, en Huaró, por ejemplo, se encargó al artista Tadeo Escalante realizar los seis murales.

Fernando Guzmán y Magdalena Pereira nos ofrecen otro interesante ejemplo que refuerza lo expuesto; los historiadores realizaron el estudio de los murales de las postrimerías del templo de Parinacota, pueblo ubicado al norte de Chile, que antiguamente fue una doctrina de indios de origen aymara. Los murales de Parinacota muestran características muy especiales, transgreden los cánones de composición y los lineamientos iconográficos propios de esta temática. No se sabe quien fue el autor o autores, pero sí se sabe que, al igual que en Huaró, los murales fueron pintados después de los eventos de 1780. Para Guzmán y Pereira, los murales de Parinacota fueron realizados en la coyuntura de crisis originada por los acontecimientos que siguieron a la incursión de los militantes tupamaristas en la zona, quienes terminaron desollando vivo al curaca de Codpa, Diego Felipe Cañipa, como castigo por negarse a adorar de su lealtad al rey de España (Guzmán y Pereira, 2012). Ambos conjuntos murales, el de Huaró y el de Parinacota, fueron mecanismos ideológicos para reafirmar la legitimidad del orden social establecido por vía religiosa. Reafirmar el orden social colonial significaba mantener a la población indígena en la misma posición de marginalidad, viviendo una vida al servicio de “otros” y heredando la misma cruz a sus descendientes. El sadismo con el que era tratado el indio es algo incuestionable, como remanentes contemporáneos de esto podemos mencionar la existencia de indios pongos en

nuestro país hasta hace cincuenta años, o la existencia de los llamados “criaditos”, a los que siendo niños pequeños, se trasladaba de sus pueblos a la casa de los patrones, donde se les hacía trabajar en las labores de la casa; en varias ocasiones estos “criaditos” eran objeto de la furia de los “señores”.

En el s. XVIII, las nociones del juicio, cielo e infierno estaban presentes en el imaginario indígena, así como las imágenes de cristos desgarrados en la cruz, de santos martirizados de mil formas y de condenados atrozmente torturados en el infierno; a través de estas imágenes se instaba al indio a imitar el ejemplo de santos y cristos mártires, todos ellos adeptos al sufrimiento y masos como para no rebelarse contra sus verdugos. En este sentido, el adoctrinamiento a través de la “imagen escabrosa” pone de manifiesto la importancia de lo imaginario como ámbito donde se desarrolló el conflicto, se trata pues de la apología a una serie de metáforas, mitos, historias del Cristianismo revisadas y elaboradas para anular la autonomía de los naturales, entendida como la capacidad que proporciona al hombre la libertad de pensar, comprender y transformar el mundo en el que vive. Pero ¿Cómo hacer que el indio pueda soportar ese sufrimiento? ¿Cómo hacer de ese modo de vida algo capaz de ser vivido? La socialización del modelo del Cristo de la cruz fue fundamental, como el modelo victorioso del mártir – héroe, que siendo un siervo sumiso de Dios Padre, es torturado y ejecutado por los hombres, pero después de su muerte asciende al cielo donde no hay más tormentos.

La prédica sobre las postrimerías promovía la convicción de los indios en la justicia de Dios, quien llegado el momento indicado se revelaría a los hombres separando a los buenos de los malos, premiando a unos y castigando a los otros. Esta concepción trascendental de la justicia era contraria a lo que el movimiento de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru, había demostrado, es decir, que con independencia de Dios, los indios podían reclamar justicia, haciéndola descender de lo alto del cielo hasta la tierra donde los hombres podían hacer uso de ella. Podemos imaginar la encrucijada en la que se encontraba la población indígena de Huaro, que se debatían entre la lealtad a la Corona y la lealtad a Túpac Amaru. Como conclusión de esta investigación, los murales de Huaro sirvieron para afirmar un modo de vida orientado a que el indio se convierta en un siervo sumiso, a la imposición de este modo de vida lo hemos llamado “colonización del imaginario indígena”.

El documento presenta el siguiente orden: El capítulo I corresponde a los aspectos teóricos y metodológicos que sirvieron de guía para la ejecución de la investigación. El capítulo II explica el contexto general del Cusco a finales del s. XVIII e inicios del s. XIX, período en el que se inscribe la manufactura de los murales. En el capítulo III indagamos sobre la Iglesia colonial y la lógica de los métodos que empleaba para el adoctrinamiento del indio, analizando el fenómeno desde la perspectiva antropológica de la “aculturación”. El capítulo IV corresponde a la historia del pueblo de Huaru, como doctrina de indios, y la iglesia de San Juan de Huaru. En el capítulo V se abordó el tema del arte colonial de carácter religioso, en él se incluyó la reseña del artista, autor de la obra, Tadeo Escalante. El capítulo VI y el más extenso corresponde al estudio iconológico de cada uno de los murales, lo que permitió interpretar el mensaje de las obras. Por último, en el capítulo VII se desarrolló la colonización del imaginario indígena a través de los murales de las postrimerías de Huaru.

CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. 1. Problema Objeto de investigación

La ciudad del Cusco, fue uno de los centros más importantes de producción de pintura religiosa, cuya institución por excelencia fue la Escuela Cusqueña. Este arte, se concibe mestizo desde sus orígenes, como resultado de la convergencia de dos corrientes culturales: la europea y la indígena; manifestando una nueva expresión estética, a la que el historiador Pablo Macera ha denominado “arte andino colonial” (Macera, 1993). La Iglesia de San Juan de Huaro, que corresponde al mismo pueblo de Huaro, provincia de Quispicanchis – Cusco, es una de las parroquias de indios más representativas de la pintura mural colonial. En ella se conserva una serie programática de murales, consideradas por los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert como las más importantes de la pintura cusqueña en los últimos 70 años, y que son muestra de la independencia del estilo del arte cusqueño respecto a las influencias foráneas (De Mesa & Gisbert, 1982).

En esta investigación nos abocaremos específicamente al estudio de seis murales que corresponden a la temática de las Postrimerías, concepto que hace alusión a los últimos momentos de la existencia humana: muerte, juicio, infierno y gloria; considerándolos pertinentes por las siguientes razones:

- Los seis murales conforman una unidad temática, por lo tanto tienen unidad de sentido.
- La representación plástica de las Postrimerías fue común en las parroquias de indios por el impacto emocional y el efecto sugestivo que tenía entre la población.
- Estos seis murales están ubicados estratégicamente en el sotacoro de la iglesia, de modo que son las primeras imágenes con las que se encuentra el feligrés.

El jefe de obra y autor de estos murales fue Tadeo Escalante (1770 – 1840), considerado el último pintor de la época colonial, quien firma la obra en el año de 1802. Esta fecha indica que los murales fueron elaborados en una época posterior a las iniciales campañas de evangelización y extirpación de idolatrías, pues para entonces la labor de la Iglesia no era iniciar a indios neófitos, sino afianzar y consolidar la fe cristiana en terreno ya dominado. De modo que, aun en el siglo XIX, la colonización del imaginario indígena seguía siendo un proyecto en curso.

Los seis murales o paños a los que hacemos referencia son:

a. “Las Dos Muertes”:

El mural está dividido en dos escenas. En la parte superior, la escena transcurre en la plaza de un pueblo, en una esquina la muerte espera al hombre virtuoso. En la parte inferior puede apreciarse un suntuoso banquete, uno de los personajes que está sentado a la mesa es una mujer sin rostro que es arrastrada violentamente por la muerte.

b. “El Árbol de la Vida”:

Representa un árbol en cuya copa hay un grupo de personas que celebran en festín; de un lado, la muerte corta el árbol y del otro Cristo toca una campana para advertir a los hombres que llega la hora, mientras la Virgen María ruega al cielo. Un demonio hala de una soga para que el árbol caiga.

c. “El Juicio Final”:

Esta clásica representación apocalíptica, muestra la resurrección de los muertos. Cristo observa desde el cielo con los brazos extendidos; al lado izquierdo se aprecia la puerta del cielo custodiada por un ángel, a través de la cual ingresan lo justos; a la derecha se encuentra la cabeza del Leviatán que devora a los muertos y los confina al infierno. Ángeles y demonios aparecen luchando y guiando a los muertos hacia su destino final.

d. "El Infierno":

En la parte superior está Satanás montado sobre un condenado, que probablemente sea el apóstol Judas por llevar una bolsa con monedas de oro. Los condenados, presentes en toda la superficie del mural, son torturados por los demonios, muchos de los cuales tienen rasgos de animales; pueden apreciarse muchos elementos de tortura medieval, al extremo izquierdo aparece nuevamente la cabeza del Leviatán devorando a los condenados.

e. "La Muerte":

El personaje principal es un esqueleto que sostiene una espadaña y un reloj de arena, en su interior se aprecia el espíritu como la imagen de una figura femenina en actitud de súplica, que representa el alma. A sus pies, los despojos de las autoridades: tiara, corona, casco y cañones. En primer plano hay una cuna y un féretro que representan el principio y el fin de nuestra vida. Un moribundo yace en su lecho y al fondo unas parejas confiadas que no ven a la muerte que las acecha.

f. "La Gloria":

Se aprecia el ascenso de los justos al cielo, desde lo alto Cristo, extiende los brazos en actitud de diligente. Abajo se encuentran los santos que lo ayudan en su labor. El ascenso se da en orden jerárquico, en primer lugar están los apóstoles, luego los Papas y Cardenales, después las autoridades religiosas menores, finalmente el vulgo, entre los que se mezclan criollos, mestizos e indios, el propio Tadeo Escalante incluye su imagen. En medio de la multitud se aprecia un árbol con el símbolo de la evangelización.

Las imágenes expuestas en estos seis murales están inspiradas en modelos europeos, los mismos que se replicaban en todos los territorios donde la Iglesia buscaba establecer su dominio. La elección de temas escabrosos en el arte religioso respondía a la necesidad de ejercer poder sobre los pueblos vencidos. La prédica sobre las Postrimerías jugó un papel fundamental, la cuestión para el feligrés era saber cómo ascender al cielo y evitar el temible infierno, esto a través

del abandono de la vanagloria y los placeres de la vida; ya lo expresaban los monjes cartujanos, quienes pedían a Dios que erradique el amor propio, origen de todos los vicios. Del mismo modo, se instaba al indígena a seguir una vida correcta según lo establecido, pero, paralelamente, se le instaba a asumir los sufrimientos e injusticias de la vida terrenal – penurias de las que en gran medida eran responsables las instituciones coloniales –. En apariencia, la evangelización era una concesión benévola que se hacía al indígena, pero esta encubría la maquiavélica intención de establecer un mecanismo ideológico que anule el deseo de emancipación y la garantice la servidumbre del indio.

Así mismo, la pintura mural de la Iglesia de Huaró ha sido ampliamente estudiada desde la perspectiva de la historia y de la historia del arte, teniendo en consideración un elemento indispensable: la idiosincrasia del artista y la carga personal o subjetiva, que el artista imprimió en su obra. Para muchos investigadores, el arte andino colonial, era una forma de manifestar, de manera indirecta, las contradicciones del sistema colonial y la persistencia de lo autóctono, en otras palabras, era una forma de resistencia. Llegado a este punto nos encontramos frente a una encrucijada aparente: ¿el arte andino colonial de carácter religioso fue una manifestación de resistencia o un mecanismo de dominación? Ambas cosas. Puede considerarse una manifestación de resistencia en tanto el fenómeno se estudia desde la perspectiva del artista y el sentido que éste busca dar a su obra. Sin embargo, es ineludible que en este tipo de arte la producción del pintor de la época estaba supeditada a la demanda de la Iglesia; de modo que, desde la perspectiva de la función social del arte, éste fue, a todas luces, un mecanismo de dominación. Estas dos perspectivas, aunque opuestas, no son excluyentes, sino muestra de la riqueza del fenómeno; en esta investigación nos circunscribimos a esta segunda perspectiva del arte como mecanismo de dominación. Frente a esta problemática elaboramos tres preguntas, una general y dos específicas:

¿Cuál fue el contexto histórico en el que fueron elaboradas las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaró referidas a la temática de las postrimerías?

¿Cómo las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaro sobre la temática de las postrimerías fueron utilizadas para la colonización del imaginario de la población indígena del siglo XIX?

¿Qué mensaje transmitían las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaro referidas a la temática de las postrimerías a los feligreses indígenas en el siglo XIX?

1. 2. Objetivos

1. 2. 1. Objetivo General.-

Describir y analizar el contexto histórico en el que fueron elaboradas las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaro sobre la temática de las postrimerías.

1. 2. 2. Objetivos Específicos.-

1. 2. 2. 1. Conocer y comprender el uso de las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaro sobre la temática de las postrimerías en la colonización del imaginario colectivo de la población indígena del siglo XIX, para luego analizar dichas obras individual y colectivamente desde una perspectiva antropológica, histórica y simbólica.

1. 2. 2. 2. Interpretar el mensaje que transmitían las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaro referidas a la temática de las postrimerías a los feligreses indígenas en el siglo XIX.

1. 3. Marco Teórico

1. 3.1. Enfoque Teórico

Como paso preliminar, consideramos necesario establecer una definición apropiada de “cultura” que pueda enlazar todos los tópicos desarrollados y, además, sea el eje de esta investigación. Con este propósito, nos remitimos al antropólogo Clifford Geertz, para el cual la “cultura” es aquella urdimbre o matriz de significación que teje el hombre y en la cual está inserto; estamos frente a una definición semiótica (Geertz, 1973). Al afirmar que el hombre que crea cultura también crea símbolos, esta cualidad creativa ha hecho que el hombre se aleje del curso natural que siguen otras especies animales, y que configure su propio desarrollo, desplazando al homo sapiens por el “homo simbolicus”, pues más allá de ser un animal racional, que indudablemente es, en lo profundo es un animal simbolizante. Así mismo, cuando hablamos de cultura no nos referimos a una entidad en sí misma, sino a un “contexto” dentro del cual pueden describirse todos los aspectos y fenómenos de la vida humana (Geertz, 1973).

- **El Imaginario Colectivo:**

Como parte de nuestro enfoque teórico hemos distinguido la categoría de “imaginario social” o “imaginario colectivo”, siendo este el aspecto central de la investigación. Lo “imaginario” debe entenderse como la dimensión desde la cual los seres humanos definimos y consideramos una determinada percepción de la realidad, entonces facultados de la imaginación, los hombres construyen y estructuran el mundo. Bachelard y Sartre hacen referencia a la imaginación como: “Fuente de ensoñación y creatividad a través del cual se proyecta un nuevo registro de lo real, opuesto así a la realidad ordinaria” (en Carretero, 2001: 132). En esta construcción de lo “real”, lo social constituye un aspecto ineludible, que nos remite a la pregunta ¿quién establece lo real, el individuo o el colectivo? A esto responderemos con lo afirmado por Ángel E. Carretero, para quien lo social siempre es algo más que lo psicológico; por más sui generis que resulte lo

imaginado por un individuo, esto siempre será herencia de una representación mayor, social, de la cual se nutre y reformula" (Carretero, 2001).

Cuando hablamos de imaginarios sociales o colectivos, contextualizados en un tiempo y espacio determinados, reconocemos el origen social del conocimiento; estos influyen en el pensamiento conceptual de los individuos. Mediante el imaginario la sociedad es capaz traducir y ordenar su experiencia, por ello cada cultura construye y estructura el mundo de forma distinta a través de herramientas conceptuales y sensibles diferentes.

En palabras de Emmánuel Lizcano:

El imaginario es el lugar de la «creatividad social», no lo es menos de los límites y fronteras dentro de los cuales cada colectividad, en cada momento, puede desplegar su imaginación, su reflexión y sus prácticas. Matriz de la que se alimentan los sentidos, el pensamiento y el comportamiento [...] Así, el imaginario es el lugar del pre-juicio, en el sentido literal del término. El lugar donde anidan aquellas configuraciones que son previas a los juicios y sin las cuales sería imposible emitir afirmación ni negación alguna (Lizcano, 2006: 57 - 58).

Los imaginarios sociales educan la mirada de los hombres, quienes miran las cosas a partir de configuraciones imaginarias, es decir, a través de la visión de las cosas o, si así se desea, de su representación ideal. Todo individuo es socializado en dichas configuraciones, de modo que cada imaginario abre un amplio bagaje de percepciones, caminos y modos de ser, pero a la vez nos limita otros creando un cerco de posibilidades a nuestro alrededor. Sin embargo, Lizcano advierte que no podemos considerar al imaginario como una entidad en sí misma, pues no es visible, es, más bien, un concepto, una herramienta, una categoría académica necesaria para comprender el mundo simbólico de los pueblos (Lizcano, 2006: 46).

El filósofo Cornelius Castoriadis contribuye a la comprensión del imaginario social desde una ontología constructivista, en él se institucionalizan todas las

significaciones de una sociedad: “Toda sociedad es un «sistema de interpretación» del mundo, y aún aquí el término «interpretación» resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo” (Castoriadis, 1994: 69). En consecuencia, el tema de las identidades culturales debe entenderse como la problemática de sistemas de interpretación; un grupo social corre el riesgo de descomponerse como unidad, cuando su sistema de interpretación está en peligro.

- **El Imaginario y lo Simbólico**

Lo simbólico corresponde al dominio de los imaginarios sociales. La facultad de simbolizar abre al hombre la posibilidad de remitirse a un ámbito ideal e invisible que trasciende la realidad sensible. El símbolo puede representar ideas, principios, valores y nociones que no tiene referente directo en la realidad; ciertamente, el antropólogo Gilbert Durand afirmaba que lo simbólico nos introduce en una “poética de la trascendencia”. El imaginario, investido de lo simbólico, es el resultado de una actividad fundamentalmente intelectual, que en lugar de apelar a la lógica racional, recurre al mito como ordenador del mundo y la realidad:

De manera que “el mito es esencialmente un modo por el que la sociedad caracteriza con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo, una vida que estaría de otra manera evidentemente privada de sentido (Castoriadis, 1994: 71).

Para Durand la función principal del “imaginario simbólico” es propiciar el tan deseado equilibrio social o, en palabras del mismo Durand, la homeostasis social. Esta función se manifiesta en cuatro niveles:

1. Eufemización: Podríamos considerarlo como el nivel vital, pues surge como respuesta a lo ineludible de lo precedero y de la muerte. Propicia el equilibrio reconociendo la muerte para luego restaurar la vida.

2. Psicosocial: Compensa las deficiencias y excesos de una estructura simbólica determinada o, simplemente, de la vida social.
3. Teofanía: En la ordenación de los símbolos existe una jerarquía que remite a una fuente absoluta y divina, es entonces la manifestación simbólica de la divinidad de Dios.
4. Antropológico - Cultural: El imaginario atiende los desajustes generados por la hegemonía de la civilización científico – técnica y modernizante, que afecta la relación entre los hombres y entre los diferentes pueblos. Lo imaginario se convierte en un espacio de comunión al apelar a un origen común, a la humanidad (Durand, 1971).

Es este último nivel el que aborda la problemática de la investigación, pues la imposición del régimen virreinal fue el acontecimiento decisivo para que los pueblos del Tahuantinsuyo sean incorporados al mundo de la modernidad. Innegablemente, el trauma generado por esta violenta fractura con el pasado inmediato, hizo necesaria la apelación de lo imaginario. En el pensamiento de Durand, una de las ideas principales, y que es una contribución de la antropología, es considerar a lo imaginario como facultad universal, común a todos los hombres, y que aporta una forma arquetípica para cada pueblo – sociedad o colectivo -, pues lo imaginario está dominado por el medio cultural. Como resultado de esto, afirma A. Carretero remitiéndose a Durand:

[...] en cada civilización, el régimen imaginario pretende liberarse de la frustración de sus aspiraciones reprimidas bajo esta presión, buscando una proyección que le de libre curso a la dimensión imaginaria y arquetípica [...] Una vez expresadas las aspiraciones arquetípicas estas adquieren una solidez que termina por frustrar nuevas formas de proyección arquetípica” (Carretero, 2001: 152)

- **Dominación Ideológica y Colonización del Imaginario**

Si bien el imaginario cumple una función homeostática, al mismo tiempo es el terreno donde se ponen de manifiesto todos los conflictos sociales y, en consecuencia, la lucha para ejercer el poder. En efecto, el establecimiento y legitimación de un orden social, se explica a través de la “producción de la realidad” y del quehacer ideológico. Por lo tanto, la lucha ideológica vendría a ser la oposición entre aquellos que procuran hacer aceptar el “modo de vida existente”, y los que tienden a su transformación. En esta lucha, la ideología del grupo dominante, que se manifiesta en lo imaginario y pretende colmar las aspiraciones de la sociedad entera, logra su supremacía mediante una actitud “positiva” y “afirmativa”, el historiador Nicos Hadjinicolaou afirma:

Este carácter «afirmativo», «positivo» de la ideología se manifiesta en la manera en la que se entabla la lucha de clases. Se trata de una lucha sin «antagonistas», ¡un combate sin combatientes! Hecho paradójico: generalmente, participar en la lucha ideológica no significa, como podría sugerírnoslo la palabra «lucha», propagar defender, atacar o glorificar las ideas políticas de una clase [...], sino simplemente afirmar los valores de una clase, los cuales nada tienen que ver con la política o la división de la sociedad en clases (en Carretero, 2001: 14).

Hay que denotar, que lucha ideológica y la lucha política guardan una estrecha relación. Esta última entendida como la oposición entre las fuerzas que procuran el mantenimiento de las relaciones sociales existentes, y las que tienden a su transformación. El antropólogo Clifford Geertz afirma que: “Un mundo completamente desmitificado es un mundo completamente despolitizado” (Geertz, 1994: 167)

Como señala Lizcano, es por vía imaginaria como se legitiman unos grupos o acciones y se deslegitiman otros, es ahí donde ocurren los diversos modos de heteronomía y alienación. Como ya planteara Etienne de La Boétie en su “Tratado de la Servidumbre Voluntaria”, ningún sistema de dominación se mantendría sin

un fuerte grado de identificación de los dominados con quienes les dominan. Y esa identificación en la que se legitima el dominio se consigue siempre en el camino de la batalla del imaginario. Dada la indeterminación de la realidad, y en particular de la realidad social, antes de su constitución por un imaginario concreto, el secreto de la dominación estriba en “colonizar el imaginario del otro”, imponiéndole el mundo de uno como el único posible. Para comprender de qué manera se da esa ocupación de un imaginario por otro ajeno, basta observar cómo se emplean las metáforas de este imaginario dominante que imponen una perspectiva que no se muestra como tal sino como expresión de las cosas mismas, que así resultan inalterables (Lizcano, 2006).

- **Alienación, Heteronomía Social y Religión**

La alienación y la heteronomía social son nociones fundamentales para comprender la problemática de la dominación ideológica y, en definitiva, de la colonización de imaginarios. El primer término, la alienación, hace alusión a una transformación de conciencia, en la que ésta se torna en contra de las aspiraciones fundamentales del grupo social, las cuáles derivan de sus condiciones de existencia. El segundo término se refiere al condicionamiento de la voluntad de la sociedad por imperativos externos a ella. La alienación y la heteronomía constituyen procesos y, a la vez, efectos de la colonización de lo imaginario, podemos añadir que son formas de enajenación, es decir, de desposeer y privar a los hombres de su capacidad creativa, y sobre todo de su capacidad para transformar lo establecido.

Castoriadis nos indica que, si bien aceptamos que la realidad es obra y creación de la sociedad, en un momento dado la sociedad pierde conciencia del origen autoinstituyente de su realidad social. A partir de esta incapacidad de la sociedad por reconocer que lo real nace de un proceso histórico surgen la alienación y la heteronomía social (Castoriadis, 1994). Como lo expresa A. Carretero:

Es un estado prototípico caracterizado por una petrificación significativa de lo real a partir del encubrimiento de su dimensión temporal, lo que impide a la

sociedad la posibilidad de un autocuestionamiento. La inercia y la perpetuación de lo social, radicaría en esta incapacidad de los individuos para reconocer su realidad como algo socialmente instituido (Carretero, 2001: 181)

Para Castoriadis la heteronomía social es una característica propia de las sociedades donde la religión desempeña una función esencial. La capacidad alienante de la religión se explica como el ocultamiento del origen instituido de la realidad, del mundo y de la sociedad; por el contrario, la religión atribuye su origen a razones y fuerzas extrahumanas, o sea, dadas por designio divino, lo que lo hace incuestionable e inmodificable. La religión, investida de creencias y prácticas ligadas a lo sagrado establece un sentido de la vida social que homogeniza las aspiraciones de la sociedad a través de un imaginario social determinado, de modo que la sociedad desconoce que la capacidad de transformar la realidad reside en ella misma (Castoriadis, 1994).

Al abordar la problemática del simbolismo del poder, en su tratado "Cetros, Reyes y Carisma", Geertz explica cómo en las sociedades modernas y tradicionales la élite gobernante precisa de una colección de historias, ceremonias, insignias, formalidades y accesorios que han heredado o que han inventado, para justificar su existencia: "La intensa concentración sobre la figura del rey y la decidida construcción de un culto, a veces de una religión completa alrededor de este, hace que el carácter simbólico de la dominación resulte demasiado palpable" (Geertz, 1994: 150) ¿Cuál habría sido el resultado de las campañas de conquista del Nuevo Mundo sin la mediación de la Iglesia Católica?

- **El Arte como sistema simbólico**

En lo cotidiano, se entiende por arte a toda actividad humana cuya finalidad es la creación de obras que procuren belleza, esto para el deleite o contemplación de un público; sin embargo, desde el estudio de la antropología el problema se complejiza, José Alcinas afirma: "se plantea el fenómeno del arte como una realidad de carácter universal que forma parte del contexto cultural de todas las sociedades humanas del pasado o del presente" (Alcinas, 1978: 15). Así mismo,

para Herskovits, lo que distingue al arte de las otras actividades humanas es el embellecimiento de la vida ordinaria. Pero, como sabemos, la noción de belleza es relativa, de manera que frente al fenómeno estético es necesario establecer contextos estéticos, es decir, el lugar y momento donde se inserta la noción de belleza (En Alcinas, 1978).

El arte se considera un subsistema de esta gran urdimbre que es la cultura; es entonces, una producción simbólica que tiene la peculiaridad de expresar una forma de sensibilidad, la cual es una elaboración de la sociedad en un espacio y tiempo determinados. Ya lo expresaba Geertz cuando escribía que: "El arte se origina en una sensibilidad característica, en cuya formación participa el conjunto de la vida – una sensibilidad en la que los significados de las cosas son las cicatrices que los hombres dejan en ellas -" (Geertz, 1994: 122). El arte, además, debe entender como lenguaje o modelo, es decir, como un medio de expresión de amplio alcance, que solo puede ser apreciado y entendido ubicándolo en su contexto. Jaime Cortéz cita a Claudio Malo, quien propone la siguiente definición poniendo énfasis en este sentido comunicador del arte: "Aquello que ha sido hecho por el hombre buscando una expresión - respuesta estética. Así entendido, el arte tiene que ver con los propósitos del realizador cuyo éxito depende de la medida en que la respuesta positiva o negativa se da en el público o en la del contemplador que capta o no el mensaje" (En Cortéz, 2005: 4 - 5).

En cuanto a la cuestión estética, relativa a la belleza y a la que siempre se ha asociado lo artístico, al extremo incluso hacerlos indistinguibles, preferimos remitirnos a lo expuesto por el filósofo e historiador del arte Ananda K. Coomaraswamy: "La composición de obras de arte como las que exponemos no se debe a razones estéticas, sino a razones expresivas" (Coomaraswamy, 2010: 282). Coomaraswamy reconoce que efectivamente la belleza es una atribución dependiente, subordinada a un propósito mayor, es decir, expresar conocimiento. Quedarnos en el discernimiento del arte como lo meramente estético significaría reducir el fenómeno a la "aparición de las cosas", mientras lo importante en el estudio antropológico del arte es la comprensión de su naturaleza, por ello: "El arte

es una virtud intelectual, no física; la belleza tiene que ver con el conocimiento [...], este es su aspecto atractivo” (Coomaraswamy, 2010: 283). Sólo la cognición implícita en el arte es capaz de conmover al espectador, es decir, de generar una respuesta sensible; como diría Geertz, al apelar a la sensibilidad del observador los símbolos que constituyen el sistema del arte se relacionan con la sociedad de manera ideal y no mecánica (Geertz, 1994)

Con lo dicho anteriormente podemos inferir la relación entre el arte y el imaginario, donde el arte es el medio de expresión a través del cual las estructuras simbólicas del imaginario pueden materializarse y, de igual modo, el imaginario sería fuente y código para la creación artística, estableciendo los límites y posibilidades de lo que es representado, incluso, lo imaginario designa lo que es arte y lo que no. Podemos entonces afirmar que a un tipo de arte corresponde un imaginario social específico. El arte, constituye un vehículo privilegiado para la expresión física de los imaginarios, pues es uno de los sistemas culturales que ofrece mayor libertad de expresión.

La supremacía de la visualidad como medio de aprehensión de lo real - claramente apreciable en las sociedades contemporáneas - establece un régimen de lo que es verdad y lo que se debe creer. En gran medida, la imagen es una unidad de lectura universal, aunque su interpretación pueda diversificarse. La imagen artística es capaz de representar lo real a través de un lenguaje metafórico especializado, dotado de una densa matriz de significaciones y que hacen que la imagen sea una unidad polisémica, con estos atributos es capaz de expresar lo complejo o desconocido de manera cercana y clara. Su estudio, entonces, corresponde a la Semiótica. Umberto Eco se refiere a ella como: “disciplina que estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación” (Eco, 2000: 24), en el caso específico de esta investigación la imagen es el elemento primordial del proceso comunicativo.

1. 3. 2. Estado de Arte de la Investigación

- **La pintura mural de la Iglesia de San Juan de Huaro:**

La Iglesia de San Juan Bautista de Huaro, ubicada en el pueblo que lleva el mismo nombre fue construida en la segunda mitad del siglo XVI por la Congregación Jesuita Española. Su pronta edificación explica la importancia de erradicar el culto andino y cimentar las bases del culto cristiano entre los pobladores de la zona, estos eran miembros de la panaca inca de los ayarmaca y descendientes del pueblo wari. Los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert en "Historia de la Pintura Cusqueña" afirman que en las pinturas murales de Huaro el artista Tadeo Escalante logra un arte nuevo y valedero que entronca en lo popular. Su arte es evidentemente herencia de los últimos maestros del Cusco, se libera del academicismo para adaptarse a los imperativos de la época, pues al originarse en el Barroco Andino, estilo caracterizado por su gran riqueza de expresión, se presta a una mayor libertad interpretativa. Tadeo Escalante se encuentra dentro de la tradición de pintores de la Escuela Cusqueña de Marcos Zapata, de quien copia tipos y formas pictóricas, como puede apreciarse en Huaro la profusión de figuras con una inocencia infantil, de astros y escenas de la ciudad del Cusco, son elementos característicos de los maestros pintores del Cusco (De Mesa y Gisbert, 1982).

Los murales de Huaro fueron firmados por T. Escalante en 1802, al artista también corresponden los murales de la Iglesia de Belén y el Molino de los Incas, en la localidad de Acomayo. De Mesa y Gisbert señalan que, en el conjunto mural de Huaro los temas se tratan episódicamente en relación a un grupo de asuntos que deben interpretarse siguiendo cada una de las escenas. Dichos grupos pictóricos son cinco, acomodados en las siguientes partes de la iglesia:

- El arco triunfal, pintura dedicada a ensalzar la figura de San Juan Bautista, patrono de la iglesia, lo rodean los Doctores de la Iglesia, representados por seis figurillas, aunque tradicionalmente son cuatro, estos son San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo, Santo Tomás de Aquino y San

Buenaventura. En las enjutas del arco están pintados los Evangelistas quienes yacen frente a la Trinidad, esta última sostiene un círculo de fuego donde está la esfinge de San Pedro. María aparece con los atributos papales: tiara y llaves, esta referencia al papado es interesante. Poco más abajo están pintados los Papas. En el intradós se ven ángeles, luna, sol y estrellas.

- La nave está dispuesta en franjas horizontales, el friso superior lo compone una fila de Papas y una cenefa con corderos y diversas escenas de santos. En el mascarón aparecen canéforas en cuya boca cuelgan frutas. En la tarja se presencian escenas que al parecer corresponden al Antiguo Testamento. En la parte baja de la nave hay grandes composiciones de santos y escenas de su vida. Las partes libres muestran decoración textil y por momentos aparecen escenas de la vida popular, lo que es típico en Escalante.
- En los arcos que sostienen el coro se representa a San Juan Bautista y San Pedro, a la izquierda están los arcángeles junto a la Sagrada Familia, a la derecha están las virtudes: Prudencia, Justicia, Fortaleza, etc. La temática de las virtudes es una de las preferidas por Escalante.
- El sotacoro está dispuesto en seis pinturas murales que representan las Postrimerías, también conocidas como los Novísimos. El término hace alusión a las cuatro escenas o situaciones del fin de la vida del hombre según el pensamiento escatológico del Cristianismo, estas son: 1) muerte, 2) juicio, 3) infierno y 4) gloria (De Mesa y Gisbert, 1982).

Por otro lado, el historiador Pablo Macera establece que antes de Tadeo Escalante hubieron manos que decoraron la Iglesia de Huaro, siendo lo más antiguo el techo del presbiterio. Sin embargo, luego de estas inferencias, quedan como obras de Escalante los conjuntos de mayor belleza, unidad e importancia: 1) La totalidad del techo pintado, a excepción del presbiterio. 2) El mural de San Juan Bautista en el arco toral. 3) La decoración en las dos paredes de la nave. 4) El coro alto y bajo. 5) "Las dos muertes". 6) "El Árbol de la Vida". 7) "El Infierno". 8)

“El Rompimiento de Gloria”. 9) “La Muerte y el Alma” - mural también conocido como simplemente “La Muerte”-. En relación a la autoría del mural el “Juicio Final”, al que P. Macera denomina como “Las Postrimerías”, existen algunas dudas en relación al año en el que este mural fue firmado, que podría ser anterior al nacimiento de Escalante, por lo demás todo indica que corresponde a Escalante. Para realizar todas estas obras, Tadeo Escalante tenía a su disposición a un equipo de oficiales y aprendices, encargados de las decoraciones menores (Macera, 1973).

- **La Evangelización a través del Arte Mural:**

En la época virreinal, el arte mural estuvo al servicio de la Iglesia Católica cuyo objetivo principal era ganar para sí el alma del indio, con tal propósito, se dispuso la representación de temas de índole religiosa, aludiendo claramente a la biblia o a la filosofía cristiana. Erradicar todo atisbo de herejía se convirtió en un imperativo de la Iglesia, como lo demuestra el sacerdote Francisco de Ávila en 1610, al denunciar la persistencia de ritos prehispánicos en la zona de Huarochirí; desde entonces el mural se consolidó como: “un arte impregnado de miedo que construyó un glosario provisto de un visualismo patético que pretendía extirpar las prácticas prehispánicas” (Rodríguez y Etchelecu, 2010: 39). En este sentido, el mural jugó un papel importante, pues era el elemento que ilustraba la prédica sermonaria, esto resultó ser muy eficaz para convocar a grupos numerosos y maximizar el poder de convicción; ejemplo de esto es el testimonio del jesuita Antonio de la Vega (año 1600): “Y ha avido notables mudanzas y conversiones de los yndios con la consideración de juicio y gloria y penas de los condenados que esta todo pintado en las paredes de esta yglesia y capilla y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios...” (Gisbert y De Mesa, 2010: 15)

La característica común de esta amalgama de temas era la cuestión escatológica: la muerte física y espiritual, la condenación del alma, el castigo del pecado, entre otras escenas apocalípticas. El énfasis en estos aspectos respondía a una intención deliberada de generar un estado permanente de temor al castigo del

pecado, sobre todo entre la población oriunda, como lo señala Sabine McCormack, "La evangelización en América se encaminó rápidamente hacia una coerción religiosa, una conversión por la fuerza a partir de la cual se introdujeron de manera simultánea los dogmas católicos, así como un conjunto de costumbres y valores occidentales" (En Rodríguez y Etchelecu, 2010: 40)

A través de Felipe Guamán Poma, se sabe que, desde el siglo XVI, las postrimerías fueron la temática predilecta de los murales y lienzos que ornamentaban las parroquias de indios. Agustina Rodríguez y Leontina Etcheleu rastrean los orígenes de esta iconografía y la sitúan en la Alta Edad Media:

La amenaza del infierno desde la prédica y el continuo señalamiento sobre los pecados eran ley de la vida en el Medioevo. Ante la incertidumbre que causaba el Más Allá, era preferible cualquier escena infernal que sirviera a su representación, por más terrible que fuera. El Apocalipsis de San Juan y el Evangelio de San Mateo fueron el alimento literario para una primera elaboración de la iconografía sobre el infierno (Rodríguez y Etchelecu, 2010: 34).

En la predica católica, se buscaba advertir a los conversos de los sufrimientos y tormentos que experimentarían los hombres que no cumplían la ley de Dios, y – claro está – de sus representantes en la tierra. Para la salvación del alma, los predicadores invocaban virtudes como: el arrepentimiento, la confesión, la pureza y la humildad, a las que se llegaba mediante el reconocimiento del pecado y la consecuente penitencia. Traducir este discurso a imágenes fue un esfuerzo necesario para lograr la eficaz sumisión de los fieles. De acuerdo a las autoras, conforme a esta teología mística el alma puede purgarse sufriendo, por los gemidos y lágrimas, solo así se libera de sus obras malas y de sus consecuencias, y luego estará en condiciones de contemplar las visiones divinas (Rodríguez y Etcheleu, 2010).

1. 3. 3. Marco Conceptual

- **Aculturación:**

Proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que provienen de culturas distintas, y se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas, entre formas de vida de sentido opuesto, que tienden a su total identificación y se manifiestan, objetivamente, en su existencia a niveles variados de contradicción. En definitiva, el fenómeno de la aculturación es el conflicto entre elementos opuestos de dos culturas antagónicas (Aguirre, 1957)

- **Adoctrinamiento:**

Práctica que busca inculcar ciertos pensamientos en las personas. Para cumplir con sus objetivos apela a distintas acciones hasta conseguir que los adoctrinados asimilen e incorporen las ideas en cuestión.

- **Arte:**

Lenguaje, una estructura o un sistema cultural que expresa la sensibilidad característica de un grupo social, por lo tanto, dicha sensibilidad es una formación colectiva. El arte materializa la experiencia social y enfatiza una actitud particular frente al mundo para que los hombres puedan indagar en él, de manera que, una particular expresión artística y la concepción de la vida que lo anima son inseparables. Por ello, el arte debe entenderse a partir del contexto en el que nace. (Geertz, 1994).

- **Colonialismo:**

Es el dominio, establecido y mantenido durante largo tiempo, sobre un territorio extranjero, separado de la potencia dominante a la que se halla subordinado. Este concepto nació para designar la dominación sobre gente de otra raza; más específicamente, el dominio o control político directo por países europeos o de origen europeo. De acuerdo a Balandier, el colonialismo se produce en el contacto entre una civilización tecnificada, de origen cristiano, de economía potente y

acelerado ritmo de vida, y una civilización carente de tecnología moderna, no cristiana, de economía atrasada y lento ritmo de vida; y por la imposición de la primera sobre la segunda (Eumed, 2000).

- Dominación:

Predominio que ejerce un grupo social sobre otro, estableciéndose una relación asimétrica. Se entiende como el uso de recursos para obtener determinados fines en interés del agente principal coaccionando la conducta de sus subordinados. La autoridad constituirá, jerárquicamente, el ámbito sistemático por excelencia de la política y de la legitimidad (Máiz, 2007).

- Evangelización:

La difusión, prédica y conversión al Cristianismo de los no cristianos. La acción evangelizadora consiste en la explicación de la misión en la Tierra de los hombres para cumplir el plan de Dios.

- Ideología:

Sistema de representaciones: imágenes, mitos, ideas o conceptos; dotados de una existencia y un papel históricos en el seno de una sociedad. Se distingue de la ciencia en que la función práctico-social es más importantes que la función teórica. Aparentemente, la ideología se nos presenta como algo consciente, sin embargo, su verdadera naturaleza descansa en lo inconsciente, es decir, a través de la ideología nos acercamos a la realidad sin darnos cuenta que esta se nos impone (Althusser, 1968).

- Imaginario Social o Colectivo:

Sustrato básico de la vida mental que, lejos de abocarse únicamente a la producción de conceptos y a la práctica instrumental, alude a una dimensión cultural a partir de la cual el hombre elabora su interpretación del mundo y organiza el conjunto de su propia cultura, de modo que, la imagen simbólica es la unidad esencial del conocimiento. La producción del imaginario social se inscribe

en la noción de “trayecto antropológico”, según el cual, el imaginario de una cultura no se produce de manera caótica sino que sus imágenes, originadas en un plano intelectual y afectivo, nacen de un incesante intercambio entre los impulsos vitales y subjetivos de los individuos y las fuerzas que emanan del medio social y cósmico (Durand, 1971).

- Imaginario Indígena:

Categoría que define el imaginario colectivo de la sociedad o pueblo dominado en el marco de la colonización. La forma de concebir el mundo que emana de la población originaria de un territorio colonizado es menoscabada y desestimada como sistema de interpretación válido por el grupo social dominante.

- Postrimerías:

Doctrina de la escatología católica que alude al destino final de la humanidad y que concibe cuatro momentos del plan divino: muerte, juicio, infierno y gloria o cielo.

- Religión:

Sistema simbólico de la cultura que armoniza las acciones humanas con un orden cósmico. Proyecta imágenes de orden cósmico al plano de la experiencia humana. La religión propicia vigorosos estados anímicos y motivaciones en los hombres, para alcanzar un sentido de revelación o de comunión con lo divino, esto lo hace formulando concepciones de un orden general de existencia; dichas concepciones se asumen como verdades ulteriores que demandan la fe de los hombres, de modo que los estados anímicos y motivaciones adoptan un realismo único (Geertz, 1973).

- Símbolo:

Unidad de la convencional de comunicación que se caracteriza porque depende de una definición particular, para su correcta interpretación. En el símbolo, la entidad física portadora del mensaje representa al mensaje sin que exista una

relación intrínseca entre ambos, por ejemplo: cuando se usa la imagen de una “corona” como marca comercial de una clase de cerveza es un símbolo, pues no hay relación intrínseca previa, la “corona” y la “cerveza” provienen de contextos diferentes. La comprensión del significado de un símbolo implica una semejanza afirmada. Cuando la imagen de la “corona” se utilizó para representar una marca de cerveza, lo que se pretende es asociar alguna cualidad o rasgo que comparten la “cerveza” y el símbolo “corona” pese a pertenecer a contextos culturales distintos mediante una convención socialmente aceptada (Leach, 1976).

1. 4. Metodología

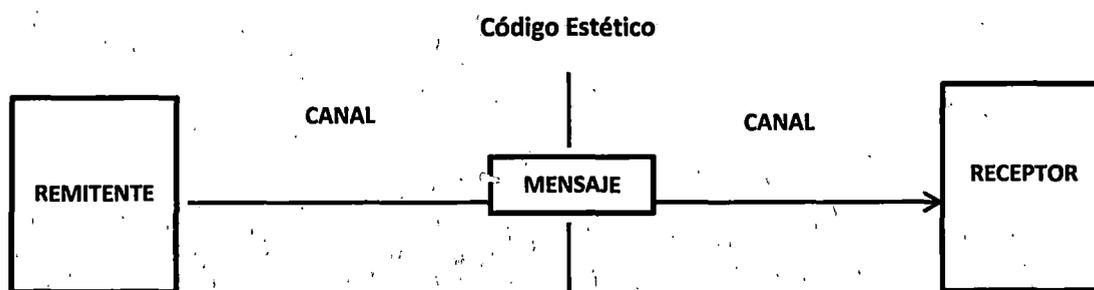
Dada la naturaleza del fenómeno esta investigación es inminentemente cualitativa, así mismo, considerando la importancia que tuvieron las imágenes de los murales de Huaro en el adoctrinamiento de la población indígena, nos abocaremos a comprender de qué manera éstas sirvieron de instrumento para lograr la sumisión de los indios en el marco teórico de los imaginarios sociales. Consecuentemente, buscamos comprender el efecto de esta acción intrusiva sobre la visión y modo de ser de la población indígena, a la que hemos llamado colonización del imaginario indígena. Por esta razón, desarrollamos todo un trabajo de interpretación de las seis pinturas murales, que constituyen la serie temática de las postrimerías, para ello empleamos el programa metodológico de la Iconología, propio de la Historia del Arte pero ampliamente utilizado por otras disciplinas sociales; finalmente recurrimos a la Semiótica para comprender el sistema significativo de los murales, así como para comprender el proceso comunicativo mediante el cual el cura doctrinero, como representante de la Iglesia, transmitía el mensaje a los indios cristianizados

1. 4. 1. Método de Investigación

Para establecer el contexto global en el que fueron realizadas las pinturas murales, así como el momento histórico en el que fueron empleadas para adoctrinar a la población india, siendo este el primer objetivo planteado,

realizamos una investigación histórica y etnohistórica mediante crónicas, textos académicos y especializados, y logramos definir: a) el contexto general en el que se inscribe la manufactura de los murales, que es materia del capítulo II, b) los antecedentes históricos del pueblo de Huaró y la Iglesia de Huaró, materia del capítulo III, c) el proceso de evangelización y consolidación de la fe cristiana en la zona, contenido del capítulo IV, e) las características del arte religioso colonial, manifiesto en el estilo Barroco, así como la idiosincrasia del artista Tadeo Escalante y las características de su pintura, contenido del capítulo V. Como resultado de esta parte de la investigación pudimos identificar el sentido y la función de los murales para la época y la localidad que se detallan en los capítulos subsiguientes.

Posteriormente, para explicar cómo la Iglesia, a través de los curas de doctrina, empleó las pinturas murales con la finalidad de consolidar la fe cristiana entre los indios (segundo objetivo), se investigó sobre los métodos de adoctrinamiento en el virreinato del Perú, los efectos sobre los conversos y la perspectiva de la Iglesia sobre los indios paganos y rebeldes, para ello recurrimos a fuentes documentales, entre crónicas y textos especializados, con un enfoque etnohistórico; los resultados de esta parte de la investigación, contenidos en el capítulo IV, fueron aplicados a la comprensión de la transmisión del mensaje evangelizador a la población indígena en el contexto de la misa, como proceso comunicativo del lenguaje visual desde un enfoque semiótico, para lo cual nos servimos del siguiente esquema:

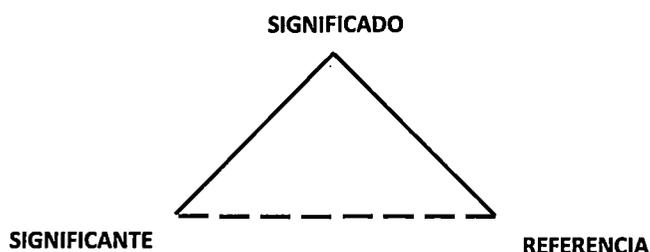


Gráfica N° 1. Fuente: Alcinas (1978). **Temática de la Obra**

Por último y como tercer objetivo, se interpretó cada una de las seis pinturas murales, y de esta manera aproximarnos al mensaje inmerso en las postrimerías de Huaro. Esta parte de la investigación tiene gran valor porque expone cuál fue el sentido intrínseco de las obras y que, de alguna u otra forma, la población indígena de Huaro fue incorporando a través de las imágenes y símbolos, pues como concluimos en el capítulo VII, todos estos elementos sugestivos sirvieron para inculcar en el indio un modo de vida, con valores y principios que contribuyeron a perpetuar tu condición de dominación, llevando a cabo lo que anunciamos como la colonización del imaginario indígena. Con este propósito, realizamos una sesión fotográfica de los murales. Las fotografías fueron el insumo con el que realizamos la interpretación iconológica de las obras, este enfoque, propuesto por Erwin Panofsky, establece tres niveles de significación, que realizamos para los seis murales en el capítulo VI:

- 1) Nivel Pre – iconográfico: De significación primaria o natural, se realizó una descripción simple de los elementos y las características formales (color, figuras, personajes) de las obras; además se describieron los gestos, las acciones y el ambiente que se podía percibir de la escena. Para facilitar esta tarea, cada mural se dividió en sectores o planos.
- 2) Nivel Iconográfico: De significación secundaria o convencional, se identificó y explicó el asunto o temática de las obras. En este nivel se realizó una investigación de las fuentes escritas y gráficas relacionadas a las pinturas murales de Huaro, para conocer los dogmas del Cristianismo en las que están inspiradas las pinturas murales de Huaro, así como los grabados, pinturas, etc., que sirvieron de modelo iconográfico para los murales. Para organizar la secuencia de modelos iconográficos diseñamos e incorporamos un cuadro en el que organizamos cronológicamente las obras relacionadas, que nos dio la ventaja de sistematizar la “historia de los tipos” o la secuencia iconográfica precedente a los murales de Huaro.
- 3) Nivel Iconológico: De significación intrínseca o contenido, se interpretó el asunto o temática de la obra para hallar el mensaje intrínseco. En primer lugar

se explicó los conceptos e ideas subyacentes en la obra, relacionando la temática de los murales a los principios, valores, nociones y sensibilidades que se pretendía inculcar en la población indígena a través de la evangelización católica; así mismo, contrastamos esta información, con la situación que vivían los indios en aquella época, de esta manera construimos lo que Erwin Panofsky denominó como “historia de los síntomas”, es decir la mentalidad o forma de pensar del observador que interviene en la significación que atribuirá a la obra, pero además, en el modo el que la obra afectará al observador. Para sistematizar el contenido del mensaje intrínseco empleamos la categoría del símbolo dominante, del antropólogo Víctor Turner, porque son aquellos que condensan muchos significados en una sola forma y que son los valores axiomáticos y característicos de una sociedad (Turner, 1999). En cada paño se identificaron los símbolos dominantes, los que fueron analizados empleando el esquema del “sistema triádico de significación”:



Gráfica N° 2. Fuente: Eco (1988)

Donde el “significante” vendría a ser el símbolo mismo o la entidad física. El “significado” sería lo que es dicho por el símbolo, o sea, la imagen ideal. Y la “referencia” o referente sería el objeto u acontecimiento de la realidad al que hace referencia el símbolo. Para solventar la información recabada la autora de la tesis asistió al VIII Encuentro Internacional de Barroco del año 2015, donde pudo dialogar con distintos especialistas del arte colonial, de esta manera puedo resolver algunas incertidumbres iconográficas que se presentaron en el desarrollo del capítulo VI. El capítulo VII centraliza las formulaciones de los capítulos anteriores.

1. 4. 2. Unidad de Análisis

La significación de las pinturas murales de la Iglesia de San Juan de Huaro

1. 4. 3. Unidad de Observación

Las seis pinturas murales sobre las postrimerías de la Iglesia de San Juan de Huaro. Estas piezas fueron seleccionadas para esta investigación porque, dentro de todo el conjunto de murales de la Iglesia de Huaro son los que mejor evidencian la colonización del imaginario indígena.

1. 4. 4. Ámbito de Estudio

La investigación se realizará en La Iglesia de San Juan de Huaro, ubicada en el pueblo de Huaro, provincia de Quispicanchis, departamento de Cusco.

1. 4. 5. Técnicas e Instrumentos

- **Observación:** Como técnica para establecer realizar el estudio iconológico y semiótico de las seis pinturas murales que componen nuestra muestra.

Instrumentos:

Fotografías

Libreta de observación.

- **Documentación:** Utilizamos diversas fuentes bibliográficas y gráficas. Entre estas fuentes documentales contaremos con bibliografía especializada, histórica y crónica.

Instrumentos:

Libreta de anotaciones

Fotografías sobre las pinturas murales

Dibujos e imágenes relativas a las pinturas murales

1. 5. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación es relevante y pertinente en razón de:

En primer lugar, explora uno de los ámbitos culturales de mayor riqueza significativa: el arte, para comprender cómo desde el plano de la sensibilidad y la sutileza de la imagen fue posible colonizar el imaginario indígena, pues es en este concepto donde estriba la verdadera fuerza de la dominación entre los seres humanos.

En segundo lugar, propone una mirada crítica sobre el arte mural colonial, pues si bien muchos investigadores han descrito el fenómeno como una manifestación pintoresca, este fue el instrumento de adoctrinamiento utilizado deliberadamente para opresión del indígena.

En tercer lugar, aunque se sitúa en la época colonial los efectos de este fenómeno tienen resonancia en la sociedad cusqueña contemporánea. Los murales de Huaro, así como toda obra artística que perdura en el tiempo, sigue cumpliendo la función para la que fueron elaborados, es decir, el mensaje sigue siendo el mismo.

En cuarto lugar, la Iglesia de Huaro constituye uno de los puntos de visita de la Ruta del Barroco, recorrido turístico que va siendo promocionado en los últimos años, en tal sentido esta investigación constituye un aporte para elaborar nuestro propio juicio sobre el significado del arte colonial.

Finalmente, esta investigación abre la posibilidad de revisar y discutir los supuestos religiosos sobre los que se asienta la tradicional sociedad cusqueña, pues como herederos de la colonia, corresponde tener elementos de juicio que nos aproximen a una actitud crítica y finalmente conciliadora.

CAPÍTULO II:
CUSCO A FINALES DEL S. XVIII E INICIOS DEL XIX
CONTEXTO GENERAL

Al finalizar la manufactura de los murales de la iglesia de San Juan de Huaro, el artista Tadeo Escalante firmó su obra señalando el año de 1802, fecha que se circunscribe a un periodo de la historia del Cusco caracterizado por la crisis económica y la inestabilidad sociopolítica ¿Por qué? Desde un panorama más amplio, en el s. XVIII los pilares de lo que fue el imperio español comenzaron a tambalear. El continente europeo experimentaba una vertiginosa transformación mientras que España aún concebía una economía mercantilista y una sociedad preindustrial. Las tres guerras que había experimentado: Sucesión Española de 1701 – 1713, Sucesión Austriaca 1740 – 1748 y la guerra de los Siete Años 1756 – 1763; sumado al nacimiento de nuevas potencias europeas y la competencia entre estas por controlar un mercado intercontinental cada vez más limitado, empezaron a resquebrajar el señorío de España sobre las colonias hispanoamericanas. Para contrarrestar esta situación se formularon las llamadas Reformas Borbónicas, escritas en 1743 durante el reinado de Carlos III, con ellas se buscaba modificar los sistemas económico y político para retomar el control del territorio americano, Francisco Quiroz señala: “En cuanto a América, se reducía a asignarle el verdadero papel de las colonias: proveedoras de materias primas y mercado de ventas para los productos de la manufactura metropolitana” (Quiroz, 2000: 669).

En el ámbito económico las Reformas Borbónicas se orientaron a fortalecer el monopolio comercial de la metrópoli, es decir, mantener la dependencia mercantil de las colonias en relación a la producción industrial de España, para lo cual se aumentaron los impuestos, se ejerció un mayor control en la circulación de mercancías y se dictó el Reglamento de Aranceles Reales para el Comercio Libre entre España e Indias (1778); el objetivo de este último era agilizar el intercambio entre España y las colonias, eliminando el contrabando y la intervención de otras

potencias, en otras palabras, era un 'libre comercio' inserto en un monopolio imperial. Estas disposiciones enriquecieron a un reducido sector de importadores de Lima, pero afectaron negativamente a la producción interna del virreinato peruano, en la región del Cusco significó la desaparición de los obrajes. Sin embargo, en 1797 la Corona permitió el comercio con otras potencias, esto como muestra de que la metrópoli había perdido la hegemonía comercial con sus colonias. (Quiroz, 2000: 678 - 679). Si en un primer momento el sistema económico local estaba articulado al sistema económico metropolitano de manera simbiótica, con las reformas ambos sistemas entraron en una carrera competitiva.

En el ámbito político, las Reformas se orientaron a centralizar la autoridad colonial en la metrópoli y limitar el poder de las instituciones burocráticas a cargo de los criollos. Con esta visión se pusieron en marcha medidas como la división del virreinato del Perú en dos: el virreinato de Nueva Granada (1717 – 1739) y luego en el virreinato del Río de la Plata (1776); la creación de este último recortó los privilegios que la Corona había concedido al Perú, y afectó drásticamente la economía, sobre todo para Lima y las regiones del sur, que vieron interrumpido el comercio con el Alto Perú y que, en adelante, deberían competir con los productos que ingresaban desde Buenos Aires, porque si bien se autorizó la introducción de mercancías al Perú desde el puerto de Buenos Aires, se prohibió el comercio en sentido contrario. Entre la población, esta medida se percibió como la mutilación del territorio que históricamente había conformado el virreinato del Perú. No obstante, Ana María Lorandi y Cora Bunster afirman que: "... pese a las rupturas jurisdiccionales, los vínculos sociales y económicos entre el Alto y Bajo Perú nunca pudieron anularse totalmente durante este período" (Lorandi y Bunster, 2013: 33 - 34). Ambas regiones, Alto y Bajo Perú, seguirían comerciando al margen de la ley bajo la modalidad del contrabando, además, pertenecían a una misma unidad cultural, predominantemente indígena, por lo tanto, tenían las mismas obligaciones tributarias.

Otra de las medidas fue limitar la intervención política y la actividad burocrática de los criollos, quienes a lo largo de dos siglos se habían incorporado al sistema colonial sin ningún obstáculo, en adelante los puestos administrativos de mayor rango serían ocupados por los peninsulares, quienes serían designados directamente por la Corona. Como era de esperarse, esta medida no fue bien recibida pues antes solamente se tenía que pagar una suma de dinero para acceder a alguno de estos puestos, como fue el caso de muchos criollos empoderados. De esta manera se pretendía reducir la injerencia de los americanos en el gobierno colonial, como resultado de esto los virreyes y las audiencias vieron recortadas algunas de sus facultades.

Si las Reformas Borbónicas pretendían viabilizar el espíritu de avanzada de la nueva casa real, siguiendo el ejemplo del absolutismo ilustrado de Francia, estas fueron consideradas como desproporcionadas, e incluso nocivas, por la población americana, pues perjudicaban directamente a criollos, indios y mestizos, quienes no tardaron en manifestarse en contra, siendo la rebelión de Túpac Amaru II la de mayor relevancia. Como intuyendo el resultado de la efervescencia social, el Visitador José Antonio Areche advertía en sus informes el peligro de un "levantamiento de la indiada" con el apoyo de los criollos, de quienes había que desconfiar por no ser fieles a la Corona. Para el historiador Charles Walker algunas de las reformas fueron efectivas en los ámbitos de lo fiscal y lo económico, sin embargo, el objetivo de hacer de los indígenas unos súbditos productivos fracasó, y además, profundizó la brecha que existía entre ellos y el resto de la sociedad (Lorandi y Bunster, 2013: 29). Por otra parte, también generaron el rechazo de los criollos, quienes se convirtieron en los críticos intelectuales del sistema y los próceres del movimiento independentista, evocando los principios de la Ilustración, paradójicamente, años antes los consejeros reales habían recurrido a los mismos principios para concebir las Reformas Borbónicas.

John Lynch ha interpretado la imposición de la Reformas Borbónicas como una "Segunda Conquista de América", que puso en evidencia las contradicciones internas del régimen colonial:

Por tal motivo la centralización que las Reformas Borbónicas pretendían tuvo un éxito relativo, pues el sistema policéntrico estaba excesivamente consolidado y el intento de modificarlo provocó una reacción impensada: Los territorios americanos de la Corona de España no se emanciparon por la influencia de las revoluciones francesa o americana, sino por efecto de la implosión de un sistema finalmente agotado (Lorandi y Bunster, 2013: 31).

Siguiendo con lo propuesto por Lynch, para Alberto Flores Galindo, las reformas tuvieron un efecto tan agresivo e impositivo como la misma conquista, pues así lo experimentaron los comerciantes locales, los artesanos, los arrieros y los indios tributarios. Sobre estos últimos, se proyectó empadronarlos para tener un registro que hiciera más eficiente el pago del tributo, llegando a incluirlos en el pago de la alcabala y el diezmo. En palabras del mismo Flores Galindo: "España estaba por fin ejerciendo un imperialismo comercial clásico" (Flores, 1994: 134).

2. 1. Situación Económica

Desde su fundación como ciudad colonial, el Cusco se articuló a la economía del virreinato como una región comercial, siendo el punto medio en el que se encontraban los intereses de Lima y Buenos Aires; de modo que, todas sus actividades económicas se orientaron a abastecer a otras regiones con productos que iban desde la coca y el maíz, tan esenciales para la subsistencia de la población, hasta los lienzos de la escuela cusqueña. Como señalamos, el Cusco experimentaba una desaceleración en su producción y la reducción de su mercado, esto tuvo efectos en todas las actividades económicas que antaño desarrollaba con éxito: a) La producción y comercialización de la coca, b) la

producción de granos, especialmente maíz y trigo, y c) la fabricación de textiles en obrajes y chorrillos.

El gran mercado de estos productos era el Alto Perú, en especial la ciudad de Potosí, en la que se encontraba la mina de plata más rica conocida hasta entonces. El demencial ritmo de explotación de la mina de Potosí demandaba la fuerza de trabajo de muchos hombres, indígenas provenientes de distintos lugares llamados a cumplir con la mita minera, certeramente Flores Galindo señala que “españoles e Indios, no constituyen dos mundos separados y apenas relacionados eventualmente, sino un todo que actúa vivamente en función de este nuevo espacio económico, el mercado potosino” (Flores, 1994: 72). Potosí era el principal polo de desarrollo, cuyo alcance y efecto hizo que el Cusco se convirtiera en un sub polo de desarrollo, con una sociedad a todas luces mercantil y una economía eminentemente urbana. El Cusco suministraba a esta población trigo, coca, maíz, chocolate y ropa, siendo la coca el producto cusqueño de mayor demanda. Sin embargo hacia 1715, la producción de la mina había llegado al mínimo, y ya hacia la década de 1780 las relaciones comerciales entre el Alto Perú y Cusco eran muy débiles, esto debido además, por la incorporación del Alto Perú al recién creado Virreinato del Río de la Plata.

En cuanto a la coca, elemento insigne de la cultura andina y de carácter ritual, José Tamayo afirma que, si bien durante el incanato ya se consumía la coca, ésta estaba reservada para los paladares de la nobleza; sólo en la colonia los españoles difunden y popularizan su consumo, quienes aprovechando sus cualidades estimulantes contra el hambre y el cansancio, la reparte y venden entre los indios, con tal de lograr un mayor rendimiento en su trabajo (Tamayo, 1992: 267), ya lo expresaba Flores Galindo: “Coca para la República de Indios, vino para la República de Españoles” (Flores, 1994: 71). En este sentido, el Cusco era el centro de producción de coca más importante del virreinato, ésta era cultivada en la región anti de Paucartambo, específicamente en el valle de Cosñipata, luego de cosechada se trasportaba hacia el sur mediante un complejo sistema de trajineros,

o arrieros, que hacían el camino desde el Cusco, pasando por Puno, hasta llegar a Jujuy; en este largo recorrido los trajineros emplearon el antiguo sistema de tambos, mediante el cual se aprovisionaban de lo necesario para garantizar el buen destino de su mercadería, dicho sistema de tambos aún subsistía por la imposición de una mita de tambos.

Para hacer de la coca un negocio rentable se instauró la mita de la coca, que consistía en el reclutamiento forzoso de mano de obra indígena para cultivar y cosechar la hoja de coca, este trabajo no remunerado tenía una duración de todo el año. Las consecuencias fueron nefastas, pues los indios, oriundos de la sierra, sufrían las condiciones climáticas del valle tropical a las que no estaban acostumbrados. Son numerosas las cartas de los curacas que denuncian la desaparición de pueblos enteros, pues se llevaban a los hombres a trabajar la coca del valle, y a cuestras les seguían sus familias, la mayoría de ellos nunca regresaban, y los que sí lo hacían mostraban los signos de la temible uta. A lo largo de la historia virreinal, la mita será sinónimo del infortunio del indígena. A mediados el s. XVII, la producción de coca cayó a 20' 000 cestos por año, siendo que en 1590 la producción era de 100' 000 cestos. Dicha cifra de 20' 000 se mantuvo hasta los últimos años del s. XVIII. La caída en la producción de coca estuvo directamente asociada a la disminución de la plata en la mina de Potosí. Sin embargo, a partir del s. XIX, ésta experimentó un incremento, tal como lo demuestra el cuadro que elaboramos con los datos proporcionados por Magnus Morner (Tamayo, 1992: 294).

Producción de coca en Cusco entre 1785 – 1789 y 1803

Años 1785 – 1789			Años 1803		
Paucartambo	19' 323 cestos	84. 7 %	Paucartambo	30' 000 cestos	62 %
Calca	2' 300 cestos	10. 5 %	Calca	10' 120 cestos	26 %
Lares	240 cestos	1. 1 %	Lares	6' 000 cestos	11. 3 %

Cuadro N° 1. Fuente: Tamayo (1992)

Observando el cuadro, podemos notar además que Calca y Lares incrementan significativamente su producción, aun cuando Paucartambo sigue dominando el mercado.

José Tamayo afirma que los cultivos de coca en el valle de Cosñipata se vieron gravemente afectados al iniciar el s. XIX, esto debido a dos factores: en primer lugar, la propagación de una plaga de gusanos que rápidamente destruyó muchas parcelas y que, a la larga, hizo desaparecer la hoja de coca del territorio de Cosñipata. En segundo lugar, sucedió lo que el historiador llama el repliegue de la frontera: los nativos amazónicos de esta zona organizaron una serie de incursiones violentas a las haciendas cocaleras para expulsar tanto a los dueños como a los trabajadores, en un intento de recuperar un territorio que consideraban suyo. En 1785, un hacendado denunciaba a un grupo de indígenas amazónicos que ingresaron violentamente a su propiedad, los imputados fueron capturados, eran seis indígenas amazónicos de los cuales uno logró escapar. Este periodo marcaría el fin de la explotación cocalera como sistema de mita (Tamayo, 1992: 271).

La hacienda constituye otro aspecto fundamental para comprender la economía regional del Cusco, a través de ella se organizó toda la producción agrícola, y además fue la modalidad más sofisticada de propiedad sobre la tierra, para Luis M. Glave, con el establecimiento del virreinato se produce lo que llama la masificación de la propiedad privada de la tierra. Este proceso se inicia con la entrega de tierras a los españoles que participaron en la campaña de conquista, a modo de premio por su hazaña. Otro mecanismo empleado por los españoles para hacer de este patrimonio fue la ocupación de facto, que en otras palabras, era la invasión violenta de las tierras de los nativos del Cusco, quienes con el tiempo vieron cada vez más reducidas sus posibilidades de acceder a ella. Con la promulgación de la ley de venta de tierra en el año 1573 por el virrey Francisco Toledo, estas tierras obtenidas de manera fraudulenta pasaron a ser propiedad

legal de los españoles, en detrimento del derecho de los indígenas (Glave, 2009: 83).

Para el trabajo agrícola existía un mita de hacienda, que vinculaba de manera asimétrica a los indios y al propietario de la hacienda, pues en la mita el trabajo no era remunerado, los primeros asumían una postura servil, mientras los segundos una postura señorial, bien lo refleja Tamayo al señalar que “lo que había en el campo cusqueño colonial era un sistema cuasi señorial. Un sentido señorial de la posesión de la tierra, pues como dice Álvaro Jara: «la tierra sin hombres puede hacer un labrador, un cultivador. Pero sólo la tierra con hombres en condición servil, puede hacer un señor»” (Tamayo, 1992: 279). Sin embargo, entender la hacienda desde un punto de vista únicamente económico no es suficiente, ésta a su vez cumplió funciones religiosas, demográficas y fiscales, en ella se organizaba la vida de todos sus miembros como si fuese una ciudad, una representación de la sociedad en micro.

En el s. XVIII, la hacienda de antaño se convierte en la “empresa agrícola colonial”, denominación propuesta por Glave (2009: 87) para distinguirla de la hacienda tradicional. Esta empresa agrícola alcanza un grado de especialización que maximiza los beneficios, y se caracteriza porque, por un lado, conserva la forma arcaica de explotación de la tierra a través del trabajo del indígena y, por otro lado, la comercialización de su producción se realiza a través del intercambio monetario, de modo que el hacendado fue el agente intermediario entre la economía rural y la economía urbana, en este sentido Macera señala: “El carácter fundamental de la hacienda, pese a sus rezagos semif feudales, fue el de ser una empresa capitalista” (Tamayo, 1992: 220). En muchos casos, estas empresas agrícolas se convirtieron en latifundios y subsistieron durante la República. La expropiación de las tierras de los indígenas, muchas de ellas colectivas, no les dejaba otra opción que asimilarse a la fuerza de trabajo en el nuevo marco económico de la empresa agrícola colonial, esta situación se hizo evidente cuando

en la segunda mitad del s. XVIII muchos habían abandonado sus ayllus y vivían en las haciendas.

En la década de 1780, la hacienda entró en crisis. La demanda del maíz cusqueño, el principal producto agrícola del Cusco, disminuye dramáticamente. El Alto Perú, que antaño era su mercado más importante prefiere consumir el maíz de Cochabamba y otras regiones del Alto Perú, por ser más barato. Como señalamos, una de las razones de esta crisis fue la formación del virreinato del Río de la Plata, que debilitó el intercambio entre ambas regiones, como sucedió con otros productos. Así mismo, la rebelión Tupamarista tuvo repercusiones en las haciendas, sobre todo en aquellas ubicadas en el Valle del Urubamba, algunas de las cuales fueron saqueadas. Otro factor a tomar en cuenta, fue el cambio en la forma obtención de mano de obra, la mita de hacienda fue progresivamente relegada imponiéndose el yanaconaje y la contratación de indios “maquipuras”. El indio llegaba a ser yanacona o colono bajo dos condiciones, primero para pagar sus deudas y segundo para rentar una parcela de tierra, a cambio de la cual tenía que entregar una fracción de sus productos y realizar algunos servicios para el hacendado. La situación de los “maquipuras” era distinta, ellos percibían una remuneración por su trabajo, en teoría eran los únicos que no estaban irremediablemente sujetos a esta empresa, pero el dinero que ganaban estaba destinado al pago del tributo. No obstante, los dueños de hacienda se las ingeniaban para retener a los indios mediante los repartos, venta forzosa de artículos innecesarios que sumían al indio en un eterno endeudamiento.

Otras empresas cusqueñas de gran alcance comercial fueron los obrajes y los chorrillos, centros dedicados a la elaboración de tejidos. Los primeros eran talleres de producción a gran escala que disponían de varios telares, entre 25 y 50, y además tenían batanes; mientras los segundos eran talleres familiares y, por lo tanto, mucho más pequeños. Los obrajeros eran considerados los comerciantes prominentes del Cusco, esta fuerte industria proporcionaba bayetas, paños, pañetas, jergas y pabellones a la población. Sin embargo, y pese a su éxito, la Corona estuvo en contra de los obrajes, en 1590 se prohibió el trabajo de los

indios en los obrajes a través de Real Cédula, del mismo modo en 1771 se ordenó la demolición de los chorrillos que funcionaban sin licencia. Según José Tamayo, en el Cusco existieron 18 obrajes y 24 chorrillos, entre los cuales se incluye el obraje de Huaró (Tamayo: 1992, 261).

Los obrajes alcanzaron sus mayores réditos entre el s. XVI y la primera mitad del s. XVIII, en efecto, hacia 1760 la exportación al Alto Perú llegaba a 3' 000 000 de varas de textiles. Esta cifra desciende progresivamente y en 1803 se exportaron solamente 605' 550 varas al mismo destino. Las razones de este descenso fueron: a) La competencia de textiles ingleses, que con la revolución industrial, superaron ampliamente a la industria cusqueña, b) el establecimiento del libre comercio, que hizo vulnerable la producción de los obrajes del Cusco, c) la desarticulación del Cusco con el mercado del altiplano y el sur andino, a partir de la creación del virreinato del Río de la Plata y d) La supresión de los repartos que en buena medida eran textiles, esta disposición se tomó luego de la rebelión de Túpac Amaru. No obstante, la crisis de los obrajes dio lugar a la proliferación de los chorrillos, los cuales terminaron desplazando a los primeros ya que sus productos eran más baratos y accesibles a la población indígena. Como veremos, en 1792 existían numerosos chorrillos en Paruro, Quispicanchis, Canas, Abancay y Cusco. Ya al iniciar el s. XIX los chorrillos eran pequeñas industrias exitosas cuando los obrajes prácticamente habían desaparecido. Para el trabajo en los obrajes existía también una mita de obraje, con todas las características de un sistema esclavista. Los indígenas trabajaban largas horas sujetos con cadenas al cuello, en estas condiciones muchas veces se presenciaron motines que fueron violentamente reprimidos, como ocurrió en los obrajes de Paruro.

2. 2. Situación Política

En el ámbito político, el Cusco de este periodo se caracteriza por la inestabilidad y las manifestaciones en contra el régimen colonial. Se hacen presentes en la

escena las voces que declaran y reclaman la autonomía de las colonias, denunciando la opresión ejercida por España y la explotación de los pobladores naturales. Alrededor de esta idea general se irán construyendo distintas corrientes insurgentes, siendo la más importante la rebelión del cacique José Gabriel Condorcanqui, que tuvo un gran alcance en toda la región sur y un alto coste humano. Finalmente el movimiento tupamarista terminó siendo reprimido drásticamente, y sus líderes brutalmente castigados. Bajo esta atmósfera, el antiguo sistema colonial entrará en un progresivo estado de crisis que culminará con la independencia del virreinato del Perú (1821 – 1824).

Aún en el s. XVIII el Cusco seguía siendo la segunda ciudad más importante del virreinato. En el imaginario colectivo, el Cusco conservaba el espíritu imperial que le habría conferido el haber sido el antiguo centro político y ceremonial del Tahuantinsuyo. Sin embargo en los últimos años de este siglo su importancia fue decayendo, para tomar una posición cada vez más marginal en relación a la capital de Lima, su eterno rival, y luego de Arequipa. Esta situación se prolongará hasta la época republicana, convirtiéndose así en una de las regiones más deprimidas del sur andino. El establecimiento del Libre Comercio con los puertos españoles ahondó la rivalidad entre Cusco y Lima, enemistad que aunque económica también era de carácter político y social. Los criollos de la élite cusqueña siempre se habían resistido a la supremacía limeña, y a modo de proteger sus intereses políticos y económicos desarrollaron un discurso con tono regionalista, que se encargaron de difundir entre los mestizos, incluso entre los indios. Con las Reformas Borbónicas la política centralista fue reforzada, y se dio a Lima la potestad de intervenir jurídicamente en los asuntos del Cusco.

Así mismo, los funcionarios reales de la metrópoli consideraban que los criollos del Perú gozaban de un poder excesivo que hacía peligrar los intereses de la Corona, la solución era restringir su poder y mantenerlos en estricta vigilancia, con tal objetivo se encomendó al visitador José Antonio de Areche la tarea de

escarmentar a la élite peruana. La más afectada, en este sentido, fue la élite cusqueña, como refieren Lorandi y Bunster:

Los funcionarios reales prefirieron aplicar castigos ejemplares a los criollos cusqueños, menos prestigiosos en términos generales, dejando a los criollos limeños, de mayor rango social e intelectual, solamente bajo una discreta vigilancia. Las razones que justifica una desvalorización de la sociedad cusqueña son de distinto orden, pero en lo político inmediato las sospechosas relaciones de una parte de sus miembros con los líderes de la insurgencia indígena incitaron a las autoridades a dudar de la fidelidad del Cusco, incluso no faltaron voces que reprocharon al Rey haber concedido a la ciudad el título de Fidelísima. (Lorandi y Bunster, 2013: 55).

Ciertamente, la rebelión de Túpac Amaru II tuvo repercusión en la desacreditación del Cusco frente a la autoridad real, sin embargo, la rivalidad entre ambas regiones tiene un origen más antiguo, en profundidad se trata de la tensión entre la sierra y la costa, Lima como sede del gobierno y la nobleza, tenía fuertes vínculos con la metrópoli, y por lo tanto representaba la dominación de los colonos peninsulares, mientras Cusco representaba al poder conservador y la sociedad tradicional, anquilosado en el tiempo de los primeros conquistadores, incluso en la memoria del glorioso Tahuantinsuyo. Por ello, además su fuerte vinculación con la población indígena.

En este clima de tensión estalló la rebelión del cacique cusqueño José Gabriel Condorcanqui. En noviembre de 1780, el mencionado personaje ordenó capturar y ejecutar al corregidor de la provincia de Tinta, Antonio de Arriaga, y proclamó la supresión de la alcabala, la mita, y las aduanas, anunciando que estas eran acciones amparadas en la ley del rey, se trataba de algo sin precedentes. Para Flores Galindo, el trasfondo de la rebeldía de Túpac Amaru II fue la competencia mercantil entre Lima y provincias, esto sin duda alguna, pero añade también que, el antagonismo entre Lima y Buenos Aires tuvo gran repercusión en el

levantamiento. El Cusco estaba ubicado en medio de estos dos polos rivales, por un lado Lima representaba al antiguo sistema colonial con dominio del Pacífico, y Buenos Aires, representaba el nuevo sistema colonial con dominio del Atlántico. El conflicto se hizo evidente cuando en 1778 se promulgó el reglamento de Comercio Libre, que favoreció el crecimiento económico del Río de la Plata, en detrimento de la economía peruana, siendo la región andina la más afectada (Flores, 1994: 109 - 135).

Esta fisura al interior del mismo sistema político colonial, afectó directamente a los comerciantes como Túpac Amaru que, aún siendo un indio noble, vio en todo esto una nueva forma de abuso incapaz de ser tolerable:

El capital limeño no es solo rentista sino puede asimilarse a la imagen de un organismo parasitario, esos comerciantes que trabajosamente, por medios compulsivos o no, comienzan a formar un mercado, no cuestionan el colonialismo ni la servidumbre; en cambio, los comerciantes provincianos no pueden evitar el enfrentamiento contra un sistema que objetivamente los oprime y les impide siquiera aspirar a constituirse en un grupo social. El desarrollo del mercado interior puede encontrar en ellos promotores más confiables que en los funcionarios coloniales (Flores, 1994: 113).

Hacia 1759 y 1780 los indios tenían que pasar por serias dificultades para incorporarse en un mercado colmado y donde la competencia era desleal, mientras tanto, la urgencia de obtener el dinero al pago del tributo o el pago de los repartos era una tarea angustiosa. Túpac Amaru tuvo muchos adeptos en los pueblos de las provincias del valle sur: Canas, Canchis y Quispicanchis; donde la población indígena era muy numerosa y la mayoría eran indios tributarios y dueños de tierras. En comparación a los indígenas de Paucartambo, Urubamba y Ollantaytambo, que eran yanaconas de hacienda, los indios próximos al sur gozaban de una mayor independencia, además, a lo largo de su vida realizaban numerosos viajes aprovechando su proximidad al corredor Lima – Buenos Aires.

Todas estas condiciones crearon en esta población una conciencia de clase crítica y transformativa frente al orden social. Jorge Hidalgo señala que entre los españoles se corría la voz de que el indio con tiempo libre y con dinero, es indio perdido (Flores Galindo, 1994:114). De modo que, los militantes tupamaristas eran indígenas que si bien estaban supeditados a la autoridad colonial, su situación se permitía mayor autonomía en comparación a sus iguales; sin embargo, al ser un movimiento que surgió súbitamente, no tenían una organización determinada, y tampoco un plan estratégico claro. Para Francisco Quiroz la rebelión fue una expresión "antiseñorial", es decir, se procedió a destruir grandes propiedades, como obrajes y haciendas, símbolos de la opresión del indio y se atacaron todas las formas de trabajo indígena gratuito que beneficiaba exclusivamente a los señores. Así mismo, no olvidemos que personalidades de origen criollo y peninsular estuvieron implicados a favor de la rebelión, lo que demuestra que los vínculos del líder Túpac trascendían la esfera indígena. En la provincia de Quispicanchis se sabe que el líder recibió dinero para costear el traslado de los insurgentes al Cusco, una de las familias benefactoras fueron los Escalante de Acomayo, quienes en varias ocasiones proporcionaron alimentos y animales a los tupamaristas (Quiroz, 2000: 699 - 700).

Luego de una serie de triunfos, los tupamaristas lograron sitiar la ciudad del Cusco en diciembre de 1780, poco después su suerte cambiará. El corregidor del Cusco ya había movilizado a un ejército contra los tupamaristas con ayuda de los caciques enemigos; paradójicamente este ejército estaba conformado por indígenas de Paucartambo, Urubamba, Ollantaytambo y Abancay, se trataba pues de una guerra civil. Para febrero de 1781, el visitador Areche llegó a la ciudad con un ejército de más 17 mil soldados, los rebeldes experimentaron una derrota tras otra, cuando en abril del mismo año Túpac Amaru fue hecho prisionero junto a sus principales seguidores y a su familia. Todos fueron interrogados y torturados brutalmente para revelar a sus cómplices y admitir su hipotética relación con la enemiga Inglaterra. La sentencia procedió rápidamente, el 18 de mayo de 1781 en la plaza mayor del Cusco los acusados fueron ejecutados uno a uno ante la vista

del pueblo y las autoridades (Quiroz 2000: 696 - 697). El último en ser ejecutado fue Túpac Amaru, a quien luego de obligar a ver la ejecución de los suyos más cercanos, le cortaron la lengua, estiraron sus extremidades en un intento de descuartizarlo y finalmente lo decapitaron.

Tal ensañamiento resulta completamente desproporcionado; sin embargo, el despliegue de tremenda brutalidad tenía la clara intención de aleccionar de manera contundente a la población indígena, como el antídoto que mermara su impulso transformador y su conciencia autónoma. Las acciones rebeldes continuaron en la región altiplánica, donde la masacre de curas y "blancos" - entre españoles, criollos y mestizos, en fin todo aquel que presentara rasgos europeos o algún signo de autoridad - alarmó a las autoridades, quienes se apresuraron a sofocarlos. Contrariamente a lo que sucedió en dicha región, Túpac Amaru instaba a sus seguidores a no atacar a curas, criollos y españoles sin motivo, sin embargo, la masa enardecida sin su líder descargó su ira de manera también de manera desproporcionada, "entonces se evidenció que mientras los líderes (nobleza indígena) proyectaban una revolución para romper con el colonialismo y modernizar el país, ampliando las posibilidades para el tráfico mercantil, los campesinos entendieron que eran convocados para un pachacuti: demasiados signos lo venían anunciando" (Flores, 1994:123)

A partir de la rebelión de Túpac Amaru, se recortó considerablemente el poder político de los indígenas nobles: Se eliminaron los curacazgos reemplazándolos por los alcaldes de indios, se prohibió el uso de vestimentas incas, se destruyeron los lienzos que retrataban a los incas, se prohibió la escritura en lengua quechua, se prohibió que los indios firmen como incas y se impuso el uso del castellano. Los castigos aplicados a los criollos implicados fueron leves en comparación a los aplicados a los indígenas, con lo cual se buscaba reconciliar a los mismos con las autoridades españolas, después de las controversiales Reformas Borbónicas. Así mismo, se eliminaron los corregimientos y, en consecuencia, los repartos para atenuar el enojo de la población indígena, sin embargo, los repartos seguían

realizándose clandestinamente, además, los indios tenían que asumir dos nuevas cargas tributarias: el tributo personal y el diezmo (Quiroz 2000: 703); en definitiva, para esta población, las disposiciones contra revolucionarias se percibieron como una segunda conquista o reconquista.

La rebelión fue el último camino al que Túpac Amaru recurrió, antes había solicitado una audiencia para abolir la mita minera entre los indios de Canchis y Quispicanchis, sin ser escuchado; Pablo Macera explica de qué manera el líder defiende el levantamiento como un empresa entroncada en el propio Cristianismo, ciertamente esta era la única forma de ampararse en los principios del orden establecido:

En las cartas y proclamas, mientras el mundo andino es comparado con la opresión de Israel, España se asimila a la imagen tiránica del antiguo Egipto y los indios con el pueblo elegido en busca de su tierra, de su propio país, a la espera del mesías como en el Antiguo Testamento. Imágenes de la tradición judeo-cristiana que vienen en auxilio de una concepción que es definitivamente autónoma...". Para poder admitir que la corona se haga mascaipacha hace falta no solo que la explotación se torne insoportable, sino que además los rebeldes encuentren sustento y explicación a sus actos en la cultura, en una concepción del mundo propia, elaborada a lo largo de muchos años navegados contra la corriente dominante (Flores Galindo, 1994: 106).

2. 3. Situación Social

A lo largo del virreinato, la estructura jerárquica social estaba determinada por la procedencia étnica y la riqueza de los individuos. Esta estratificación por castas, a la que José Tamayo denominó acertadamente "estratificación étnica", fue establecida en el s. XVI, perdurando hasta el s. XIX, y aún en la época republicana existieron marcados rasgos de la misma. Una buena fuente que ilustra la

estructura social cusqueña es la serie de cuadros del Corpus Cristi del Cusco, del Museo Arzobispal. Las obras datan del s. XVII y no se conoce su autor, pero en ellas se aprecia la siguiente escena:

La serie es un muestrario admirable de todas razas humanas: blancos, con pelo y barba rubia, otros, morenos y aceitunados, probablemente andaluces o extremeños. Indios, con su faz cobriza, y ropas raídas y pobres. Negros, algunos, cuyas caras apenas asoman, y hasta nos ha parecido ver un rostro oriental, tal vez un filipino, llegado al Qosqo, vía Acapulco, por el galeón de Manila. Pero lo más interesante, es el efecto que hace la presencia de las razas, en la procesión misma, distinta a la de los que solemnemente la contemplan. En la puerta de la catedral, a la entrada del Santísimo, los grupos étnicos se hallan segregados, claramente segregados. Al centro los blancos llevando el palio; a los lados, indios con sus trajes típicos, seguramente indios nobles del Qosqo, están separados de los 'chunchos' amazónicos, y por el otro, a la derecha: mestizos e indomestizos con sus rostros típicos. Cada raza, tiene un sitio, prefijado de antemano, en esta sociedad estratificada, por la raza.... Lo primero que notamos es una clara estratificación étnica. Una segregación tácita. Hay algo que los separa, que los obliga a separarse, de modo que nadie puede ascender o cambiar de status, porque cada quien tiene su propio sitio inmodificable (Tamayo, 1992: 343).

A través de esta descripción del Corpus Cristi, podemos establecer que, a los factores propiamente sociales de ordenamiento se sumaron elementos étnicos y culturales, por lo tanto la movilidad social se dio en casos excepcionales. Fuera de lo étnico, otro criterio de estratificación fue el patrimonio económico, de modo que, así como había españoles de alto status, también existían aquellos que no tenían fortuna y cuya pobreza los ponía al nivel de la plebe, algunos incluso terminaron siendo confundidos con los indios. De igual manera, había indígenas nobles que gozaban casi de los mismos privilegios que la élite peninsular, cuyo status era muy superior al status del indígena común; esta situación cambió drásticamente

luego de sofocada la rebelión. Por otro lado, el Cusco era una de las tres ciudades donde se concentraba la mayor población blanca, junto a Lima y Arequipa albergaban el 42% de la población española del virreinato en el año de 1792, que vivía sobre todo en las urbes (Quiroz 2000: 668).

A comparación de los primeros años de la colonia, los españoles que arribaron al Perú en el s. XVIII tuvieron serias dificultades para incorporarse a una sociedad dominada por la élite criolla. Hacia finales del s. XVIII e inicios del XIX, la élite criolla cusqueña era reacia, e incluso hostil frente a los nuevos españoles, a quienes trataban con sumo menosprecio. Al respecto José Tamayo hace la siguiente referencia sobre una de las familias más poderosas del Cusco, los Esquivel:

De modo que los Esquivel, paradigma de la clase alta nobiliaria, tendían a controlar el mayor trozo posible del poder local. Pero su ambición de mando, se entretrejía con la animadversión existente entre peninsulares y criollos, detestaban a los españoles residentes en el Cusco, y encausaron la ira popular contra éstos, ayudándose sobre todo en los mestizos y aun en algunos indios, a los que les discursaban en quechua, idioma que poseían a la perfección. Los Esquivel eran una suerte de demagogos privilegiados, que agitaban a las masas de criollos, mestizos e indios (su clientela) contra los «guambos» y «pukakunkas» españoles” (Tamayo: 1992, 346 - 347).

En esta referencia encontramos otro elemento importante, es decir, el uso del quechua entre la élite cusqueña. La difusión y uso del quechua entre los criollos de la élite cusqueña, da cuenta de la cercanía que había entre ellos y la población indígena, para la élite limeña esto era motivo de desprestigio y discriminación. Lorandi y Bunster afirman que la ciudad del Cusco estaba conformada mayoritariamente por indios y mestizos, mientras la población limeña era multiétnica con una movilidad más dinámica (Lorandi y Bunster, 2013: 55). El quechua siendo un elemento propio de la cultura subordinada, se incorporó al uso

y costumbre de la cultura dominante, como manifestación de una aculturación a la inversa que cumple una función práctica: facilitar la comunicación. Tras largos años de convivencia, la convivencia íntima entre lo europeo y lo nativo americano se hizo visible, el crecimiento de la población mestiza cambió la configuración social del Cusco – y del virreinato en general – y auguró el nacimiento de una nueva sociedad. En el siguiente cuadro elaborado con los datos proporcionados por Magnus Morner y Aramburú – Remy (Tamayo, 1992: 247 – 248) se muestra la evolución demográfica del Cusco como región y del Cusco como ciudad:

Población del Cusco entre los años de 1689 y 1786

Año	1689 – 1690	1768	1786
Habitantes por la región del Cusco	126, 550	143, 700	206, 605
Habitantes por la ciudad del Cusco	13, 600	-	31, 982
% de Indígenas por la región	92%	78, 4%	-

Cuadro N° 2. Fuente propia.

Podemos observar que entre los años de entre 1689 - 1690 y 1786 los habitantes de la región y de la ciudad del Cusco se duplican. Entre 1689 - 1690 y 1786, la población de la crece discretamente; pero el dato que más relevante es el decrecimiento de la población indígena entre 1689 - 1690 y 1786, lo que sólo puede significar el ascenso de la población mestiza (Tamayo, 1992: 248). Para el año 1804, cerca de la mitad de la población de la región era censada como indígena.

En el ámbito social, la rebelión de Túpac Amaru develó las tensiones existentes entre los diferentes grupos étnicos, ella contribuyó a desmentir la idea la sujeción del indio como un gesto benévolo frente a su condición natural de sujeto servil. De manera que, iniciada la lucha, una de las acciones notables de subversión fue "matar españoles", aun cuando Túpac Amaru trató de inducirlos a la mesura el desborde de la masa fue incontenible. En el Cusco y Puno, muchos rebeldes atacaron a personas que mostraban algún rasgo español, sin serlo

necesariamente, bastaba con tener el color de la piel más clara o la vestir de modo tal para ser acusado de español. Como un acto extremo, se denunció que en algunos poblados del Alto Perú los rebeldes habían asesinado a los niños blancos, siendo hechos reales o a constatar igualmente nos preguntamos ¿Qué cosa motiva actos de este tipo? Flores Galindo propone la siguiente explicación:

[...] en el trasfondo están imprescindibles fenómenos estructurales: la explotación colonial, el menosprecio de los blancos sobre los indios, la brutal injusticia que acarreó la conquista, el etnocidio [...] Los hombres y las clases sociales requieren de una visión del mundo, una ideología y una moral que los cohesione y además les permita asumir sus actos [...] Siguiendo el derrotero que Jan Szeminski ha trazado en sus investigaciones, podemos tratar de introducirnos en la mentalidad andina. Los españoles podían ser muertos de la manera en la que lo fueron, porque no eran buenos cristianos, no cumplían con las normas que ellos predicaban, eran herejes: el discurso de la conquista invertido. En los textos de los rebeldes reciben nombres como impíos y excomulgados. Son colocados en los límites de la humanidad, como la encarnación de demonios, anticristos o pishtacos (Flores, 1994: 119 - 120).

A través de algunos documentos de la época, se recoge el testimonio de los indios que dice que los corregidores vienen a chupar y aprovechar la sangre y el sudor, como símil que hace viva alusión al grado de crueldad con el que actuaban los corregidores, que con el tiempo se convirtió en la expresión verosímil de la calidad demoniaca del hombre blanco, "pishtaco".

En España quedó latente el temor por una nueva revuelta. La Corona cuestionó y sancionó a Areche por la dureza con la que había castigado a los líderes de la rebelión, pues esto alimentó el odio que los indios tenían hacia *los blancos*, el mismo Areche intentó apaciguar la situación, pero las medidas que tomó lo único que hicieron fue acentuar las diferencias entre indios y no indios, "las reformas echaron por la borda las concepciones que habían encubierto y sustentado el

dominio de España [el patrimonialismo y las jerarquías estamentales]" (Flores, 1994: 119 - 120). Cuando en una sociedad rígidamente organizada, la estructura de verticalidad falla – ya sea por las Reformas Borbónicas o la rebelión liderada por Túpac Amaru, en este caso - las fronteras que separan a los grupos en cuestión se debilitan y la sociedad experimenta una crisis de poderes, que pone en evidencia el trasfondo humano del artificio que alimenta un orden colonial, este artificio, no es nada más y nada menos que la noción de una sociedad fragmentada que encubre la dinámica de intercambio cultural en la que confluyen todas las castas.

Para Lorandi y Bunster, la postura que adoptó la casa borbónica frente al gobierno de las colonias responde a la implementación de una "pedagogía del miedo", en palabras de las autoras este concepto debe entenderse como: "el recurso que tenía la cualidad de recordar a la población en general que una de las principales obligaciones del Estado es «vigilar y castigar» a quienes se aparten de la obediencia debida al soberano". (Lorandi y Bunster, 2013: 186).

CAPÍTULO III:
LA IGLESIA COLONIAL Y
EL ADOCTRINAMIENTO DEL INDÍGENA

“Dios es verdaderamente nada, y si es algo no lo es más que en mí solo, cuando me elige para él”
(Ángel Silesius, siglo XVIII)

Desde un principio, la Corona española concibió el proyecto colonizador como una empresa transoceánica que maximizara sus beneficios económicos y que consolidara su hegemonía frente al resto de imperios europeos, sin embargo, la colonización fue anunciada como un proyecto misional, como una nueva cruzada para combatir, en esta ocasión, al paganismo y al culto idolátrico de los nativos americanos, a quienes, como cristianos piadosos, había que evangelizar. La misión evangelizadora fue el argumento perfecto mediante el cual se justificó la imposición del régimen colonial, astuta artimaña que por siglos pretendió encubrir sus verdaderos propósitos, siendo la Iglesia su institución ejecutora. Como señala Alberto Flores Galindo: “El dominio de las almas era un terreno privilegiado en una sociedad en la que el poder político estaba estrechamente articulado a instancias sagradas. El dominio sobre otros hombres dependía del ejercicio y la manipulación que se pudiera hacer con elementos mágicos y religiosos” (Flores, 1994: 70).

Los principios que guiaron las luchas de “reconquista”, para expulsar a los moros de España, se proyectaron en la colonización del Tahuantinsuyo, propiciando un Cristianismo Militar, es decir, un sentimiento religioso capaz de convencer a los españoles de ser agentes promotores de la cristianización, Rafael Sánchez – Concha afirma que: “El cristianismo militar robustece en los soldados la esperanza de su salvación, por oficiar de mensajeros de la verdadera religión. De este modo los expedicionarios pudieron ver al apóstol Santiago cabalgar por los cielos durante las batallas contra los indígenas, y a la virgen María desviar las flechas de los naturales” (Sánchez - Concha, 2000: 591). Según lo dicho, no podemos

constatar que el fervor religioso de los soldados españoles haya sido el principal aliciente para embarcarse en una misión de tales dimensiones, por el contrario, las riquezas del Nuevo Mundo y los beneficios de ser un hidalgo fueron incentivos poderosamente atractivos; queda claro que éste fue el discurso con el que se trató de dar solemnidad y cierto tono sagrado, a una empresa llanamente mundana.

En el s. IV, La Iglesia Católica había logrado consolidarse en Europa como una institución de amplios poderes, y para el s. XIII tenía el monopolio religioso en gran parte de este continente: Las abadías y monasterios construidos para el recogimiento y la contemplación de Dios se habían convertido en centros políticos y económicos que funcionaban con independencia de los poderes locales civiles y eclesiásticos, por ejemplo, los obispos tenían a su disposición verdaderos ejércitos, y sus comitivas bien podían confundirse con las de cualquier príncipe. En este sentido consideramos pertinente la afirmación de Eric Solera y Armando Robles: "La estrategia fundamental de la Iglesia [objetivamente dada y en forma no siempre consciente] es la reproducción de la estructura del poder religioso establecido, en la cual ésta detenta su monopolio" (Solera y Robles, 2001: 31).

La relación entre la Iglesia y la Corona española no siempre fue de mutuo acuerdo, luego del establecimiento del régimen íbero la pugna entre ambas instituciones por ganar mayor poder puso en evidencia sus intereses particulares, de modo que, a inicios del s. XIX, muchos clérigos eran partidarios de la autonomía de las colonias americanas y apoyaron activamente a los movimientos independentistas. En este contexto, podemos afirmar que el Cristianismo fue el mecanismo ideológico que sirvió para impulsar la lealtad política entre los nuevos siervos del rey, mientras tanto, el clero operó como una red de inteligencia. Para José Tamayo:

La Iglesia Cusqueña, cumplió el papel de informante privilegiado sobre las coyunturas político - sociales. Un poder intelectual como guardiana y difusora de una ciencia escolástica, mediatizada por el subdesarrollo de un área

marginal del Imperio Español de ultramar. Un poder económico fundamental, porque la Iglesia a través de diversos mecanismos, resultó captando el excedente en forma privilegiada (Tamayo, 1992: 282).

En definitiva, la Iglesia Colonial se convirtió en la institución más sólida y mejor saneada del virreinato del Perú, lo mismo puede afirmarse en el caso de México colonial; según Tzvetan Todorov: “[...] el objetivo de la conquista es extender la religión cristiana: en la práctica, el objetivo religioso es uno de los medios que aseguran el éxito de la conquista: fin y medios han intercambiado sus lugares” (Todorov, 1987: 116).

3. 1. Consideraciones previas sobre el fenómeno religioso

¿Por qué la religión es el terreno privilegiado para “el dominio de las almas”? En términos antropológicos, la religión es un vasto sistema simbólico que procura dar un sentido trascendente a la vida de los hombres, así mismo, proporciona coherencia a los individuos e integración al colectivo social, de acuerdo a Alfredo Fierro, la religión es el conjunto de reacciones apropiadas frente a lo sagrado; desde esta perspectiva no existe sociedad que prescindiera de la experiencia religiosa. La cualidad de lo sagrado sería la potencia sobre humana, entendida también como fuerza o energía, que el individuo religioso procura poseer o hacerla favorable para sí, en el caso del Cristianismo – no sólo católico – la potencia de lo sagrado se da como un regalo o dádiva divina. Un aspecto general de todas las religiones, es que estas operan mediante una noción básica: la dialéctica entre lo sagrado y lo profano; ésta última categoría corresponde al mundo de lo cotidiano, la utilidad y el provecho, mientras que lo sagrado corresponde a lo diametralmente opuesto (Fierro, 1994). La importancia que cobra la religión en la vida de los hombres es un hecho innegable, ella tiene la capacidad de conmoverlo, inspirarlo, transformarlo y condicionarlo, pues la experiencia religiosa trasciende la esfera del pensamiento racional y filosófico para habitar en la esfera de la emotividad;

ciertamente podemos decir que la experiencia de Dios es sensible al corazón. Sin embargo, para el Cristianismo, así como para otras religiones monoteístas, la sacralidad queda reservada a la divinidad trascendente (la idea absolutamente trascendente de lo divino sería herencia del judaísmo y la filosofía griega), ajena por completo al mundo físico, pero entregada al uso profano del hombre y finalmente secularizado, pues, como señala Fierro: “lo sagrado está hechizado de ser realidad” (Fierro, 1994: 47).

El Cristianismo contiene un corpus de mitos, ritos, creencias y formulaciones que constituyen su núcleo instructivo - pedagógico, lo que en otras palabras sería su doctrina. La doctrina cristiana, así como cualquier doctrina religiosa, guarda en sí una cosmovisión propia y única, sólo así es capaz de dar cierta ordenación a la vida profana de la comunidad. Queda claro entonces, que la religión ejerce influencia sobre la vida cotidiana de los hombres, pues cuando la religión interviene en la vida cotidiana también impone determinadas pautas de conducta, apelando a una regulación ética. Mediante la ética religiosa la experiencia religiosa se racionaliza y seculariza progresivamente, pues la doctrina trata de relacionar las creencias religiosas contenidas en los mitos con las cuestiones profanas, que en gran medida tienen que ver con las relaciones sociales de poder; de acuerdo a lo dicho, podemos evidenciar que la doctrina del Catolicismo sirvió para justificar la legitimidad de las jerarquías sociales en la Europa Medieval y luego en la América colonial, según el mismo autor esta legitimación religiosa de los grupos de poder se manifiesta de dos maneras que validamos:

- En primer lugar, cumpliendo una función “apologética”, es decir, asumiendo la defensa de las creencias que le sirven de fundamento.
- En segundo lugar, cumpliendo una función “ideológica”, como discurso legitimador del orden social establecido.

Ahora bien, situándonos en un contexto semejante al de la colonización, los conflictos entre pueblos o entre grupos sociales atribuyen una doble dimensión a las jerarquías sociales, los dioses del pueblo vencedor se consagran como entidades benévolas, mientras que los dioses del pueblo vencido se convierten en portadores del mal, potencialmente peligrosos y temidos como demonios (Fierro, 1994), del mismo modo que cuando el pueblo judío de Israel relata su triunfo sobre el pueblo de Canaán y toma posesión de ese territorio, proclamando que Dios - su dios - había mandado tomar esa tierra como suya. En consecuencia, en el relato mítico, el dios cananeo Baal asume las características de una entidad maléfica, como figura diametralmente opuesta a Yahvé, y que, con el tiempo fue asociado a Lucifer y llamado "diablo". Una transformación similar habrían de experimentar los dioses andinos.

3. 2. La Iglesia colonial y sus métodos de adoctrinamiento

Entre las primeras expediciones ya se contaba con la numerosa presencia de frailes y clérigos, quienes, muy aparte de ejercer sus funciones religiosas, hacían las de cronistas e incluso intérpretes. El fraile dominico, Vicente de Valverde, quien acompañó la expedición de Francisco Pizarro al reino del Perú, fue el que inició la tarea evangelizadora en estas tierras. El encuentro entre los españoles y los indígenas en Cajamarca de 1532, se desarrolló alrededor del extraño diálogo que sostuvieron Valverde y el inca Atahualpa, esto con la ayuda del intérprete Felipillo. ¿Cuál fue la función que cumplió Valverde en esta historia? En su calidad de ministro de Dios, Valverde era el más indicado para dirigirse al inca, es decir, hacer la parte protocolar del plan para capturar al inca.

La historiadora Mercedes López – Baralt menciona el relato del cronista Guamán Poma, quien cuenta como con la cruz y la biblia en manos Valverde se acercó al inca y le dijo que él era embajador y mensajero de otro señor (refiriéndose al rey de España) que era amigo de Dios, entonces, Valverde instó al inca a ser amigo

de este gran señor y adorar la cruz y creer en el evangelio, pues todo lo demás era cosa de burla. Atahualpa preguntó al clérigo quién le había dicho todas esas cosas, a lo cual Valverde repuso que el evangelio, y le entregó la biblia, el inca examinó el libro y al no encontrar nada que le refiera algo sobre el mensaje de Valverde, lo echó por tierra. Entonces el fraile incitó a los soldados españoles con estas palabras: "¡Aquí, caballeros, con estos indios gentiles son contra nuestra fe!" (en López – Baralt, 2010: 97).

El relato de Guamán Poma puede aproximarnos a la imagen de una puesta en escena meticulosamente armada y estudiada, en la que se intenta persuadir al inca de rendirse gentilmente ante la cruz y la Corona. La cuestión es que, la forma de proceder de Valverde, sea la versión de crónica que fuere, habría servido para justificar la intervención militar de los peninsulares. Pizarro y Almagro, se dirigieron a sus soldados con estas palabras: "¡Salgan, caballeros, contra estos infieles que son contra nuestra cristiandad y de nuestro emperador y rey, demos en ellos!" (León Portilla, 1970: 143 – 144). Es este hecho un buen ejemplo de cómo la religión interviene en instancias profanas para legitimar la colonización. Había que justificar la captura y ejecución del inca, desestimar su autoridad para hacerse del poder y, de esta forma, dar inicio a la colonización de los pueblos del Tahuantinsuyo.

En su etapa inicial, el proyecto evangelizador estuvo caracterizado por la diversidad de métodos, estrategias y contenidos aplicados por las distintas órdenes religiosas. Las primeras en llegar al virreinato del Perú fueron las órdenes franciscana, agustina y dominica; esta última, gozó de una potestad indiscutible por su participación en la empresa de Levante, y Vicente de Valverde se convirtió en el máximo representante dominico; de manera que, en enero de 1537 le fue encomendada la dirección de la diócesis u obispado del Cuzco. La creación de las diócesis, entendidas como territorios o distritos que se designaban a un prelado para que ejerza jurisdicción espiritual, fue la primera institución administrativa de la Iglesia. Recién en 1541 se creó la diócesis de Lima, que en 1546 fue elevada a la

categoría de arquidiócesis, de la cual dependían todas las diócesis de Sudamérica.

La amplia independencia con la que operaban las órdenes hacía notable la falta de una directriz que diera un sentido unitario a la evangelización, de modo que muchos indios cuestionaban la fiabilidad de los conocimientos que se les impartían, así como la calidad moral de sus evangelizadores; esta situación se hizo más crítica cuando, a falta de clérigos, se encargó la tarea a algunos laicos, la mayoría de los cuales eran encomenderos. Para Serge Gruzinski esta etapa se inscribe en lo que denomina "contexto fractal", aludiendo al periodo colonial en el que las redes de las instituciones y de los poderes coloniales no se hallaban claramente definidos; era un momento de luchas entre los colonizadores (pizarristas y almagristas), de enfrentamiento con la resistencia indígena y de experimentación (Gruzinski, 1994).

En este contexto, pese a la diversidad de métodos, el interés del clero se concentró en buscar correspondencias y analogías entre los elementos religiosos del Cristianismo y el culto indígena. Juan Carlos Estenssoro sostiene:

Los misioneros buscarán abiertamente una continuidad ritual y también la de las necesidades simbólicas. Basta que - los indios - sepan que es Dios y no el ídolo quien puede satisfacer sus necesidades y quien las satisface con mayor eficacia, y abandonarán consecuentemente el antiguo destinatario del culto aunque no necesariamente sus formas (Estenssoro, 2001: 459 – 460).

Se trató de una conversión que privilegió la forma y relegó el fondo del fenómeno religioso, que en la premura se abocó a reemplazar a los ídolos para la transformación rápida de los indios paganos al Cristianismo. Los evangelizadores de entonces, afines al humanismo renacentista, consideraban que, en un plano sustancial, las categorías y principios del Cristianismo eran universales, como las nociones de cielo, diablo o pecado; por lo tanto, su labor se ceñía a descubrir

aquellas compatibilidades “latentes”. Una primera tesis del clero fue que el diablo había sembrado la confusión entre los indios y había adoptado las formas elementales de los sacramentos cristianos para propiciar su propio culto, como áter ego de Dios, como su imitador maligno o como diría un sacerdote de la época: “la mona de Dios” o “el simio de Dios” (Estenssoro, 2001: 465). Entonces, el argumento de la Iglesia para justificar su presencia no era exactamente la resistencia de los indios al Cristianismo, lo que sí podría sugerirse en el caso de los judíos y moros, sino la lucha contra el gobierno del diablo en tierras americanas. Esto explica por qué no existió una institución similar a la Santa Inquisición que castigara con la misma crueldad a los indios paganos, pues aunque el tribunal del santo Oficio de la Inquisición se instituyó en el Perú en año de 1569, fue sobre todo con el propósito de garantizar el estado de derecho de la Iglesia Católica en las colonias españolas y detener la difusión del protestantismo.

Frente a esta situación, más simulada que real, se tomaron distintas medidas, dado el panorama, se establecieron paralelos culturales, por ejemplo se buscaron palabras equivalentes de creador, ángel, demonio, paraíso, cielo, infierno, alma, etc., en las lenguas vernáculas, este material sirvió luego para la elaboración de compendios de carácter etnográfico. Así mismo, se modificaron, e incluso se reelaboraron, ciertos mitos y creencias indígenas de acuerdo al evangelio, por ejemplo, en la crónica de Polo de Ondegardo se documenta como en tiempos del incario los ídolos - huacas pedían a los indios el cumplimiento de los siguientes ordenanzas: venerar a los ídolos, no matar, no robar, no desear a la mujer del prójimo, no hablar mal del Inca, etc. (Estenssoro, 2001) Como una versión local de lo que serían los diez mandamientos.

Al respecto, es importante revisar la labor de los agustinos, quienes se dedicaron a comparar e identificar deidades indígenas con Cristo, María, santos y apóstoles, inspirados en la obra “Ciudad de Dios” del mismo San Agustín. En ella se postula la relación dual del mundo cristiano y el mundo pagano, aseverando que las verdades cristianas serían verdades universales que existen en la naturaleza y,

por lo tanto, entre los pueblos paganos: romanos, griegos y americanos. Los agustinos son autores intelectuales de la analogía entre la Virgen María y la Pachamama, como lo demuestra el testimonio del clérigo Alonso Ramos Gavilán: "María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo [...] esto es sin resistencia en las manos ni huida en los pies, es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María" (Gisbert, 2004: 19). Este enunciado profusamente alegórico, que identifica a la Virgen con la montaña y a Cristo con la piedra preciosa, cobraría un sentido pragmático cuando se asociaría esta imagen a la del Cerro Rico de Potosí, fuentes escritas cuentan cómo los indios empezaron a adorarlo bajo la nómina de "reina", y tal fue su eficacia que se convirtió en una de las temáticas predilectas de la pintura religiosa de lienzo.

A partir de la década de 1560, las condiciones para el proyecto evangelizador empezaron a cambiar. Por un lado, se celebraron los tres Concilios Limenses, convocados por el arzobispo de Lima, el dominico Jerónimo de Loayza, para resolver el problema de la unidad de la doctrina. El primero se llevó a cabo en los años de 1551 y 1552, el segundo en 1567 y el tercero en 1582 y 1583. En este último se establecieron las nuevas pautas para la evangelización del indígena que señalamos a continuación:

- La creación de un seminario para formar adecuadamente al clero secular y corregir la vida mundana de los sacerdotes.
- La institución de un procedimiento para administrar sacramento a los indios
- La defensa de los naturales del abuso de los peninsulares, especialmente de los encomenderos.
- La difusión del Catecismo en lengua castellana, quechua y aymara.

Otros factores fueron la llegada de los decretos del Concilio de Trento a Sudamérica, la necesidad de administrar mejor el trabajo indígena para la explotación en las minas de plata, la llegada del virrey Toledo y de la Compañía de Jesús. Paulatinamente, la primera modalidad de adoctrinamiento se irá abandonando, así como el interés por integrar elementos de la religiosidad indígena. Para Estenssoro: “Es con el tercer concilio limense que se fijarán pautas definitivas y únicas para la evangelización, intentando darle una neutralidad étnica al mensaje católico. Una nueva etapa comienza entonces. La Iglesia consolida una infraestructura colonial en un proceso equiparable al que el Estado había llevado a cabo en tiempos del virrey Toledo” (Estenssoro, 2001: 461).

López – Baralt explica cómo con el arribo del Concilio de Trento a América las prácticas catequísticas se basaron en el espíritu milenaristas del clero. Si en el discurso de los primeros evangelizadores el propósito era luchar contra el dominio del diablo, a partir del s. XVII se pregonará la cristianización de los indios como una forma de enmendar los errores y vicios que los reformistas denunciaban en la Iglesia europea. Los franciscanos, afines a este espíritu milenarista, vieron en la evangelización de los nativos americanos la posibilidad de establecer un verdadero reino cristiano, muestra de ello son las reflexiones del fraile Jerónimo de Mendieta, quien inspirado en las ideas de Joaquín de Fiori, propuso que la humanidad viviría tres grandes edades, y que ya había experimentado dos: la Edad del Padre y la Edad del Hijo. La Edad del Espíritu estaría por venir y tendría como hito la conversión del indígena americano, para entonces el clero dirigiría el mundo, y su gobierno llevaría a la tan anhelada paz evangélica (López - Baralt, 2010). Sin embargo, el Concilio de Trento en tierras americanas cumplió una función ulterior: La creación de una Iglesia contrareformista. El rey Felipe II quería evitar el empoderamiento de una Iglesia crítica e independiente, capaz de cuestionar a la misma Corona, la solución era aunar los principios utópicos erasmianos con la explotación de la mano de obra indígena, aplicar la piedad en la medida necesaria para hacer del trabajo del indio algo relativamente tolerable,

garantizando la rentabilidad de la empresa colonial ¿Cómo? Fomentando el espíritu contrareformista, al que ambos – Corona e Iglesia - eran afines.

Esta nueva etapa está caracterizada, por el empoderamiento de la Iglesia, como diría Tamayo: “La Iglesia se estableció como un Estado dentro del Estado. Sobre todo a través de los recursos del Obispado y de las órdenes religiosas, especialmente los jesuitas” (Tamayo, 1992: 282). Así mismo, hacia el s. XVII, los métodos, obras y estrategias de la primera evangelización no sólo fueron descartados, sino también condenados y destruidos. La idea era hacer una limpieza de todo elemento prehispánico que tuviera presencia en el ámbito del oficialismo religioso. La investigación de Estenssoro, pone en evidencia lo paradójico del discurso evangelizador, pues a lo largo de los s. XVII y XVIII la Iglesia asumió una actitud hostil frente a manifestaciones que ella misma había tolerado, estimulado e instituido, no por ignorancia o dejadez, sino por conveniencia; y dada la nueva coyuntura, la Iglesia inició su lucha contra estas manifestaciones atribuyéndolas a la persistencia del espíritu idólatra de los indios y empleando como remedio la extirpación de idolatrías.

Con la asunción de Francisco de Toledo como nuevo virrey del Perú en el año de 1569, se dio inicio a este cambio en la labor evangelizadora. Conocido como un personaje absolutista, Toledo llevó a cabo las transformaciones que darían un corpus legislativo al sistema colonial. Instituyó la mita, el tributo indígena y las reducciones, medidas que afectaron irreversiblemente la vida de la sociedad indígena. En particular, la creación de las reducciones o pueblos de indios estuvo asociado al proyecto evangelizador, encontrando en la Compañía de Jesús a su mejor aliado. Alexandre Coello explica el trasfondo de su implementación:

Las razones para reubicar a los indios en reducciones giraba alrededor de un principio político básico: el de la policía humana y cristiana. Su aplicación en el Nuevo Mundo fue desigual, pero es evidente que el territorio andino fue sometido a un ambicioso plan de inspección y reorganización a causa de su

importancia política, económica y demográfica para la Corona española” (Coello, 2005: 1509).

Para entonces, muchos clérigos habían manifestado la necesidad de crear núcleos demográficos para llevar a cabo su labor doctrinera, consideraban que esta era la única forma de alejar a los indios de la influencia del “maligno”, pues cada reducción o pueblo de indios se convirtió en una doctrina a cargo de un cura doctrinero. En efecto, mediante la creación e las reducciones los indios fueron obligados a vivir de acuerdo a una estructura espacial que facilitaba la vigilancia y control del doctrinero, el corregidor y el curaca. Esta fue la combinación perfecta para los propósitos de los poderes coloniales, pues bajo un mismo espacio – geográfico y social – se articularon tres mecanismos de coerción: la autoridad religiosa, la autoridad civil y la autoridad civil indígena.

La Compañía de Jesús, llegó al virreinato en el año de 1568. Esta orden de reciente fundación basó su misión en lo que sus miembros llamaban el Instituto de la Compañía, especie de estatuto que reunía los principios del espíritu jesuita. De acuerdo al Instituto se prohibía que cualquier jesuita se asentara definitivamente en un lugar determinado o recibiera remuneración alguna por su labor, resultando incompatible con el sistema de doctrinas que requería de la presencia permanente de un cura, basaba buena parte de su economía en el trabajo y los impuestos de los indios. Sin embargo en poco tiempo, la contradicción entre ambos sistemas logró traducirse en una síntesis, con beneficios tanto para las autoridades coloniales como para la Compañía; esta orden llegó a poseer una cantidad de haciendas agropecuarias, que solo podía sostener mediante el trabajo de los indios de las doctrinas: “Las disputas por las parroquias o doctrinas de indios en la década de 1580 entre la Compañía de Jesús y los sacerdotes seculares, fueron más que luchas por las jurisdicciones religiosas. Lo que estaba en juego era la articulación de la voluntad expansionista de la Compañía con las estructuras políticas y económicas del incipiente Estado colonial” (Coello, 2005: 1517).

Estenssoro afirma que, en adelante, los jesuitas redefinirán las nuevas políticas de evangelización. Cuestionarán las prácticas de adoctrinamiento de sus predecesores y serán protagonistas de las campañas de extirpación de idolatrías (Estenssoro, 2001). Para José de Acosta, teólogo principal de la Compañía, fue un error bautizar a los indios con total ligereza y sin tener la certeza de la autenticidad de su conversión, y habiendo recibido el bautizo cristiano también debían acceder a la confesión y la comunión. Los jesuitas se dedicaron a la instrucción de los indios nobles administrándoles dichos sacramentos; esto generó un importante cambio en la evangelización: la religiosidad católica practicada por los indígenas se aproximó a la practicada por los españoles, pues se incorporaron dos nuevos sacramentos: la confesión y la comunión; con ellos se introdujeron nociones propias de la cultura íbera entre los indios.

Los jesuitas, además, incentivaron las campañas de extirpación de idolatrías iniciadas en la década del 1610, cuyo objetivo era erradicar todo atisbo o rezago del culto indígena. El jesuita José de Arriaga, fue autor del método de extirpación utilizado como guía para todos los curas y frailes que asumían la función de “visitadores de idolatrías”, y que por lo general debían ser personas persuasivas y conocedoras de las lenguas nativas; la mayoría de jesuitas cumplían estas características, por ende accedían con facilidad al cargo de visitadores y extirpadores. No es de extrañar entonces que el ocaso de la persecución idólatra coincida con la expulsión de la Compañía de Jesús del virreinato del Perú (1767). Flores Galindo señala que:

El indio, que ya era el equivalente del pobre europeo, lo será en adelante también del judío. La extirpación tomará como paradigma – lo ha dicho Pierre Duviols – a la Inquisición. Pero es cierto aquí, como replica Manuel Marzal, no se ajustició a los indios idólatras. En realidad no se los quiso suprimir. El objetivo era acabar con sus ídolos y demonios, para utilizar el lenguaje de los extirpadores, y reconciliarlos con la fe. Es decir dominar sus almas (Flores, 1994: 72).

Al llegar el s. XVIII, la Iglesia había consolidado su poder con mayor independencia y su influencia social era preponderante. Sin embargo, hacia la década de 1780 la crisis general afectó a las órdenes religiosas, las fuentes refieren que habían problemas en relación al relajamiento moral del clero, la competencia de jurisdicciones entre las autoridades eclesiásticas y las autoridades civiles - militares, y el temor de una sublevación criolla (Lorandi y Bunster, 2013: 133). Según Cahill, el aliciente de los postulantes al sacerdocio era la seguridad de recibir una remuneración, de modo que la mayoría de veces no se tenía una vocación religiosa. Por otro lado, los conflictos de la Iglesia con el poder civil y las exacciones fiscales exigidas por la Corona fastidieron a tal punto al clero, que fueron disminuyendo su lealtad. En efecto, las relaciones entre ambas instancias era tensa, en parte por los esfuerzos de las Audiencias e Intendencias de centralizar el poder en sus manos, lo que afectaba directamente a la Iglesia (en Tamayo, 1992).

La política centralista de Carlos III quería limitar la injerencia de la Iglesia al simple cuidado de las almas, siendo que por años ésta había participado en todos los aspectos de la vida colonial. En este sentido, el acontecimiento más notable fue la expulsión de la Compañía. Los jesuitas no reconocían la autoridad absoluta del monarca, pues ésta se subordinaba a la del Papa, por lo tanto eran un obstáculo para el poder real; así mismo, los bienes y propiedades que habían amasado los involucraba en una competencia corporativa no sólo dentro de la misma Iglesia, sino con las otras instituciones coloniales. Para las otras órdenes religiosas ésta fue asumida como una advertencia y una muestra de la rigurosidad con la que la Corona podía intervenir para proteger sus intereses. A inicios del s. XIX, esta situación llegó a su punto culmen, con la invasión francesa de 1808 las medidas anticlericales se radicalizaron y los impuestos agrarios afectaron seriamente la economía de las haciendas de la Iglesia, esto llevó a un gran sector del clero a rechazar el poder insular y a alinearse en favor de la clase criolla (Tamayo, 1992). Pocos años después, ocurrió lo que la Corona tanto temía: la sublevación de las colonias americanas.

3. 3. La Iglesia cusqueña y las doctrinas de indios

El 15 de noviembre de 1533, los hombres de la empresa de Levante llegaron al Cusco, ciudad cuya imagen ya antes vibraba en sus mentes por los relatos que habían escuchado de los indígenas en Panamá. Al día siguiente de su arribo – y respondiendo a la misma lógica que emplearon en Cajamarca - convocaron a una misa que ofició el propio Vicente de Valverde. Poco tiempo después, en el año de 1535, el rey de España pidió al Papa la erección del Cusco como diócesis, la primera y más antigua de América del Sur, y presentó a Valverde para su designación como obispo, quien, investido de los atributos correspondientes, dispuso la creación de un Cabildo Eclesiástico, institución que operaba como un consejo de clérigos con injerencia en todos los asuntos de la diócesis; ordenó además la construcción de la Catedral del Cusco, eligiendo para su simiente la residencia del inca Wiraqocha y su linaje, llamada Kiswar Qancha. De esta manera quedó instituida la primigenia Iglesia Católica en el Cusco.

En sus orígenes la jurisdicción del obispado del Cusco abarcaba un territorio que incluía Quito, Popayán, Lima, Trujillo, Huamanga, La Paz, Paraguay, Charcas, Chile, Tucumán y Río de la Plata. Esto dotaba de una omnipotencia única al Cusco que contravenía el proyecto de crear una capital portuaria de carácter centralista, por ello, de acuerdo a los documentos expuestos por Horacio Villanueva, en 1541 fue creada la arquidiócesis de Lima, con lo cual Cusco quedaba reducido a su provincia Arequipa, Huamanga, La Paz y Charcas. El año de 1546 fue nuevamente recortado, pues se construyó la Catedral de Charcas, y en 1609 se erigió el obispado de La Paz, Huamanga y Arequipa, de manera que, al iniciar el siglo XVII, como consta en el Auto Vicerreal de 1613, el obispado del Cusco incluía 14 corregimientos: Vilcabamba, Yucay, Los Andes, Quispicanchis, Canas y Canchis, Cabana y Cabanilla, Azángaro y Asillo, Caraballa, Chilques y Masques, Chumbivilcas, Cotabambas, Aymaraes y Abancay (Villanueva, 1982).

Hacia 1689 la diócesis cusqueña seguía estando compuesta por los mismos 14 corregimientos, cuya configuración se mantendrá estable en adelante. Cada corregimiento estaba conformado por un número de parroquias o doctrinas, que en total sumaban 137 parroquias de indios y españoles. En la catedral de la ciudad se disponía de tres curas, dos de ellos para la población de españoles y uno para la población africana. Para proseguir es necesario esclarecer a qué nos referimos cuando hablamos de “parroquia”, “doctrina” o “curato”. Es frecuente encontrar en los documentos de la época que los tres términos se emplean para referir lo mismo. De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española los términos “parroquia” y “curato” son sinónimos, ambos aluden al territorio y al conjunto de feligreses que están bajo la jurisdicción espiritual de un cura de almas; en tanto el término “doctrina” también encierra este significado, pero se sitúa en el contexto hispanoamericano colonial, éste alude particularmente al pueblo de indios conversos antes del establecimiento de las parroquias o curatos. Villanueva encuentra además que “curato” y “doctrina” eran las expresiones populares, o comunes de “parroquia”. Sin embargo, existían separadas las llamadas parroquias de españoles y las parroquias de indios, de las cuales, las primeras eran nombradas popularmente como “curatos”, mientras que las segundas eran llamadas “doctrinas” o “doctrinas de indios” (Villanueva, 1982).

Las parroquias coloniales eran complejas unidades administrativas, muy aparte de proporcionar servicios religiosos las parroquias estaban a cargo de la administración de las rentas eclesiásticas, así mismo, el párroco encargado asumía la tarea de recolectar el diezmo y de complementar, en funciones y objetivos, la labor administrativa que le correspondía estrictamente al clero secular, Macera señala que éste era el caso de los padrones demográficos: “[...] base del tributo que, como sabemos, constituía una de las primeras rentas del virreinato peruano. Fue gracias a esos padrones parroquiales que el virrey Duque de La Palata pudo por ejemplo efectuar su Censo todavía no hallado en su totalidad” (en Villanueva, 1982: XIV).

En 1689, de las 137 parroquias, 114 eran atendidas por clérigos seculares, y sólo 23 de ellas por sacerdotes de órdenes regulares de la siguiente forma:

- En 7 parroquias repartidas en Cotabambas y Aymaraes, cumplían servicio frailes agustinos.
- En 6 parroquias repartidas en Quispicanchis, Cusco y Chumbivilcas cumplían servicio frailes dominicos.
- En 9 parroquias repartidas en Chumbivilcas, Aymaraes, Chilques y Masques cumplían servicio frailes mercedarios.
- En la parroquia de Guayllabamba, del Marquesado de Oropesa cumplían servicio un fraile franciscano.

A lo largo del s. XVII el número de clérigos regulares encargados de las parroquias se redujo considerablemente, muchos de ellos preferían la vida en los conventos. En gran parte, los curas doctrineros o párrocos eran criollos, con lo cual se esperaba garantizar una mejor comprensión del espacio geográfico y de los hombres del sur, sin embargo, según Macera ellos mantenían su identidad aparte en el orden estético y de la sensibilidad personal (Macera, 1984). Españoles o criollos encontraban por igual que el cielo, el clima y las condiciones de vida en las doctrinas eran insoportables. El cura de Azángaro, un criollo completo y aristocrático escribió unas líneas quejasas sobre el duro paisaje alto andino: "Toda es tierra destemplada por los grandes y fríos aires de las cordilleras de nieve, que la bañan sin criar flores ni árboles, porque aún a los insensibles destruye con sus rigurosos hielos; siendo esto sólo habitación para los indios nacidos en esta tierra [...]" (Villanueva, 1982: XV). Más horror producían los andes selváticos, como lo confirma el testimonio del cura de Ayapata: "Son los andes frontera de enemigos y sumamente enfermas y con extremo húmedas, por cuya razón insta al cura o a su

teniente asistir estos parajes con manifiesto peligro de la vida, así por sus peligros en el camino, como por las emboscadas de los infieles” (Villanueva, 1982: XV).

El poder económico de la Iglesia colonial es un hecho irrefutable, sin lugar a duda esta fue la institución económica más poderosa del periodo virreinal, aun en la actualidad dispone de una serie de recursos – económicos, políticos e ideológicos - que hacen posible su vigencia en un contexto mundial en el que se anuncia una creciente secularización. En la colonia, sus principales fuentes de ingresos fueron el diezmo y el sínodo. El diezmo, que constituía el pago de los productores agropecuarios por el 10 % de su producción, afectaba formalmente a los criollos y españoles, la población indígena estaba exenta de pagarlo, sin embargo, al conformar la mano de obra esencial en la hacienda, también era afectada de modo indirecto pero sustancial; este impuesto operaba bajo el siguiente mecanismo: Se realizaba un cálculo anticipado de la producción de cada hacienda por un año o por dos; posteriormente el Cabildo Eclesiástico anunciaba lo que se llamaba el “remate” por cada curato, que era una especie de concurso público para asignar a un encargado el cobro del diezmo. El cobrador se presentaba en las haciendas, y pedía la declaración de producción al propietario, esta declaración se denominaba, “tazmía”; el diezmo beneficiaba principalmente al Obispo, el Cabildo Eclesiástico, los prebendados y los curas doctrineros, parte de ese enorme excedente se dispuso para la construcción de monumentos coloniales, según Tamayo: “La renta de los diezmos fue muy importante para enriquecer a la Iglesia y para la construcción de monumentos coloniales religiosos, así como la suntuosa inversión en el arte y artesanía de élite, ejemplo de ello fue el mecenazgo del obispo cusqueño Mollinedo” (Tamayo, 1992: 284); aunque Tamayo sólo hace referencia a Manuel de Mollinedo, sus dos sucesores también promovieron el arte y arquitectura, entre los tres personajes construyeron 50 iglesias para el periodo de 1673 – 1700 tanto en la ciudad como en las doctrinas del campo, para las cuales también se dispuso la manufactura de lienzos, retablos y, en su defecto, murales. El “sínodo” consistía en la suma de una fracción del tributo indígena y las diversas utilidades parroquiales, además de la renta fija del

clero, es decir, las obras pías, las capellanías, las donaciones testamentarias, los legados, los censos y las limosnas.

Quienes también tenían la posibilidad de gozar de una posición económica privilegiada eran los curas doctrineros, recibían una renta anual que variaba entre un mínimo de 800 y un máximo de 8' 000 pesos anuales, cifra nada despreciable considerando que aquella época el alquiler anual de un inmueble era de 80 pesos. Paralelamente a sus actividades eclesiásticas, los curas doctrineros desarrollaban otras actividades lucrativas, muchos de ellos eran comerciantes insertos en los rubros donde se jugaban los grandes intereses de la época: el comercio de la coca y la caña. Además, entre el clero secular la hacienda constituyó una fuente de ingresos esencial; cada orden religiosa era propietaria de varias haciendas trabajadas por los indios pertenecientes a las doctrinas, la mayoría de veces, en calidad de indios pongos.

Dichas haciendas eran verdaderos centros agroproductivos, de la misma manera, las órdenes eran verdaderos grupos corporativos que competían por el control de la tierra; muestra de ello, es que en el Cusco existían 34 grandes haciendas de propiedad de los conventos. En este sentido, los jesuitas eran los capitalistas y empresarios agrarios más exitosos de la época, pues controlaban una red comercial que se extendía de Perú a Paraguay, en el Cusco las haciendas jesuitas eran: Huraypata, Jawaqollay, Molino de Tinke, Vicho, Molle Molle, Picchu, la Calera, Pisac, Vilcar, Camray Aquni, Las Salinas, Pachachaca, Qoyungo, Santa Ana, Santa Margarita de Sallaq, Tamborada, Chinchaypuqyo, Taspito, Conipata (Macera, 1984). La misma iglesia de Huaro fue una parroquia de indios administrada por la Compañía de Jesús hasta su expulsión.

De la misma forma, la Iglesia obtuvo gran cantidad de tierras mediante las capellanías y censos, esto en detrimento del bienestar económico de la región. Pero a fines del siglo XVII, las órdenes religiosas, antes tan poderosas, sufrieron una crisis económica muy seria. La ley de Consolidación de 1804, las perjudicó, y

la fuente principal de ingresos de un prebendado era la cuota de los diezmos (Tamayo, 1982). El aparato económico eclesiástico dependía fundamentalmente del diezmo, sin embargo, con la crisis de las haciendas, a fines de la Colonia, las rentas decimales no pasaron por una coyuntura favorable, por lo que se intentó hacer pagar el diezmo a los indígenas, al respecto Tamayo señala:

Con el tiempo, también los indígenas, sobre todo los kurakas, pagaron diezmo, pagándose incluso diezmo por las tierras comunitarias. En el Qosqo la nobleza indígena buscó privilegios y los kurakas de Andahuaylillas fueron acusados de negarse a pagar los diezmos, pero pese, a que el pago decimal por las comunidades no parece muy caro, los indios nobles cusqueños prefirieron una táctica alternativa. Incorporarse al mecanismo expoliador de los diezmos, para su propio beneficio, porque los kurakas actuaban como fiadores de los diezmos, como lo hizo Mateo Pumaqawa (Tamayo, 1992: 284)

Si a mediados del siglo XVIII, el obispo y los miembros del Cabildo Eclesiástico compartía una renta del diezmo de 50' 000 pesos anuales, en 1800, la crisis de las haciendas cusqueñas y el cierre del mercado alto peruano, redujo esta renta a la tercera parte. Frente a esta situación, los Cabildos pidieron a la Corona una renta mínima "decente". Villanueva explica que, hacia 1814 los diezmos estaban nuevamente reducidos y las rentas episcopales producían apenas 24' 000 pesos anuales, la renta de los diezmos no llegaba a 15' 000 pesos. El Obispo tenía un salario y rentas de 40' 000 a 50' 000 pesos anuales, y la mayoría de curas recibían una gran parte de sus rentas en mercancías en vez de dinero, patrimonio que debían optimizar comercializándolo. A falta de bancos de ahorros, invertían en el comercio, y algunos conventos importantes guardaban el dinero de los particulares, como si fueran bancos (Villanueva, 1982).

En medio de la ruina económica de la región, como suele suceder en toda crisis, las contradicciones internas de la Iglesia brotaron todas juntas: De un lado, después de un prolongado proceso de colonización se había gestado una nueva convicción de pertenencia en las colonias; el clero cusqueño, compuesto por criollos y mestizos, adoptó una postura nacionalista que se tradujo en el acta de 1733, mediante la cual el Cabildo Eclesiástico del Cusco acordaba no nombrar a ningún presbítero foráneo, es decir, peninsular; ni siquiera en calidad de itinerante; los clérigos peninsulares eran acusados de usurpadores y espías. De otro lado, la Iglesia que durante años había desempeñado la función de la "Intelligentsia" de la época – término utilizado por Tamayo -, por ser el sector letrado que tenía mayor contacto con las clases bajas, se vio desequilibrada por la coyuntura de 1780 – 1814, en consecuencia la relación entre el alto y bajo clero se volvió conflictiva, entre curas y obispos existía una relación de tensión.

3. 4. Adoctrinamiento del indígena: Aculturación del indígena

Como lo sugiere este apartado, el adoctrinamiento del indígena fue el encubrimiento de la aculturación del indígena, para sentar las bases de su explotación. Al hablar de "aculturación", estamos definiendo la realidad social subyacente a nuestro problema, es decir, la lucha o el conflicto entre dos sociedades distintas y contrapuestas, así como, las relaciones de poder que, al fin y al cabo, las unen. El antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán, define el fenómeno de la "aculturación" de la siguiente manera: "Es el proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas. Se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas, entre formas de vida de sentido opuesto, que tiende a su total identificación y se manifiesta, objetivamente, en su existencia a niveles variados de contradicción" (Aguirre, 1957: 49).

Ponemos énfasis en la “aculturación” como el proceso que forma parte del cambio cultural, de manera que el adoctrinamiento o evangelización en tierras americanas planificó y dirigió a voluntad este cambio cultural, en el que los hombres de las múltiples etnias congregadas en torno al Tahuantinsuyo, abandonasen su ethos, pues desprovistos de su raigambre, reducidos a individuos y homogeneizados bajo la nómina de “indios”, ejercer dominio sobre los mismos sería una empresa duradera y provechosa. Sin embargo, para el clero, el fundamento de su labor estaba inspirado en el humanismo renacentista, el mismo que se traduce en la integración de la humanidad entera, teniendo al Cristianismo como el factor unificador.

Entonces surge la pregunta ¿en qué medida se daba dicha “integración”? Para comenzar, dentro del proceso de “aculturación”, la lucha entre colonizados y colonizadores se manifestaba en la necesidad de existir como entidades claramente diferenciadas, por ello se instauraron las dos repúblicas: una para indio y otra para españoles; a inicios del s. XIX los linderos de este sistema de apartheid eran muy dudosos, pues ya habían pasado casi tres siglos de mestizaje que habían irrumpido en esta polaridad nativos – colonos, que dio como resultado la aparición de otras castas: los criollos y mestizos. De estas castas los criollos desplazarían a los peninsulares y los reemplazarán en el poder, y los mestizos constituirían un grupo demográficamente numeroso.

La evangelización, lejos de aproximarse al ideal renacentista de “integración de la humanidad”, operó como un mecanismo integrador a partir de la idea del conflicto, es decir, si concebimos que el fenómeno de integración forma parte de lo que hemos denominado como cambio cultural, entonces la integración vendría a ser resultado del proceso de “aculturación”; se define como el cambio que nace de la conjunción de grupos que pertenecen a estructuras sociales diferentes. Desde esta perspectiva, la integración, en lugar de propagar la armonía y la hermandad de la humanidad como lo sostenía el clero, instituía la continuidad del conflicto. La integración entendida desde el clero se expresa como una visión teórica, y a la vez

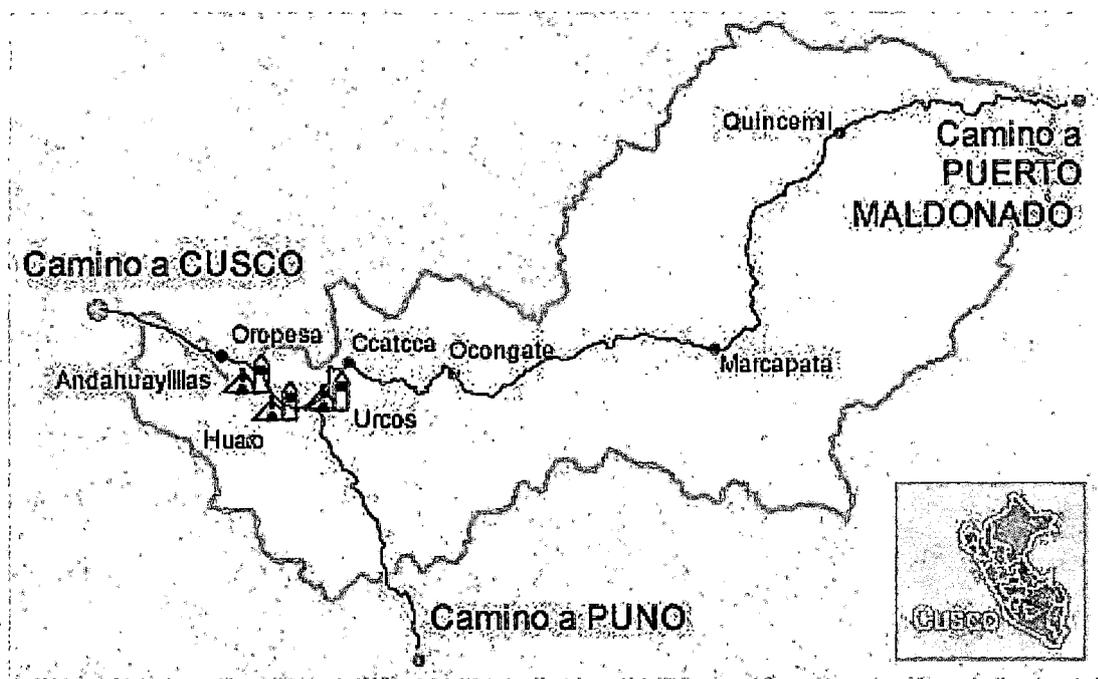
idílica, de la igualdad de los hombres ante Dios, pero en el devenir histórico este fenómeno se nos revela muy diferente. Aguirre Beltrán explica que la integración supone la prolongación del conflicto a partir de la coexistencia de dos fuerzas antagónicas:

1. La concentración de la sociedad total, se propone la incorporación del grupo social dominado.
2. La dispersión de los grupos opuestos, para mantenerlos separados (Aguirre, 1957: 53 - 55).

Probablemente la Iglesia sea la institución colonial que mejor evidencie la presencia de estas dos fuerzas, pues el indio podía ser elevado a la categoría de hijo de Dios, hecho que lo colocaba en la misma condición de los iberos y criollos. Pero ésta era sólo una cuestión nominal, porque en otros ámbitos dicha igualdad era inconcebible. El indio nunca llegó a ser reconocido como un cristiano pleno, negándosele privilegios religiosos como el acceso al oficio clerical. En efecto, los contactos históricos de colonización siempre originan una serie de contradicciones que contravienen la idea de una sociedad igualitaria y de la práctica de relaciones democráticas. Flores Galindo recoge un ejemplo significativo del pensamiento del clero colonial a través de las palabras de San Alberto, arzobispo de Chuquisaca, quien en su libro "Catecismo Real", considerado un best seller de la época, sostiene que el mundo se divide en dos, los destinados a la salvación y los condenados, los cristianos y los bárbaros, quienes aceptaban el orden colonial y aquellos que osaban rebelarse. Para estos últimos sólo quedaba el castigo: "La cárcel pues, el destierro, el presidio, los azotes, la confiscación, el fuego, el cadalso, el cuchillo, la muerte son penas justamente establecidas contra el vasallo inobediente, díscolo, tumultuoso, sedicioso, infiel y traidor a su rey" (Flores, 1994: 189).

CAPITULO IV:
HUARO
PUEBLO Y DOCTRINA DE INDIOS

La redefinición del espacio ritual indígena en el espacio ritual católico dio lugar a la atropellada carrera por construir templos y organizar a la población bajo una administración parroquial, de igual manera, la construcción del templo de San Juan en el pueblo y actual distrito de Huaro corresponde a este proceso histórico. Huaro está ubicado en la provincia de Quispicanchis del Cusco, exactamente a unos 46 km. de la misma ciudad; se asienta en la cuenca del río Vilcanota, presentando una altura media de 3 179 m.s.n.m., por estas características es un espacio geográfico de condiciones favorables para el desarrollo humano, de hecho se ha comprobado que fue un territorio habitado desde el año 5' 000 antes de nuestra era.



Mapa N° 1. Fuente: www.rutadelbarrocoandino.com

4. 1. Reseña Histórica del pueblo de Huaró

Si nos remontamos a la época de los primeros pobladores del Cusco, las fuentes confirman que el territorio que corresponde a la provincia de Quispicanchis siempre estuvo sometido a constantes movimientos demográficos, migraciones e invasiones, y por ello se convirtió en un espacio de intensos intercambios culturales. De acuerdo al Archivo Histórico de la Provincia de Quispicanchis, los grupos étnicos Pukara, Tiahuanaco y Wari fueron las influencias culturales externas más importantes en la región; particularmente, el pasado pre incaico de Huaró se remite a la etnia Wari. En principio, podemos denotar la evidente semejanza que existe entre la fonética de ambos vocablos: “wari” y “huaroc” o “huaro”, ciertamente, la última expresión es una continuidad del primer término, pues durante su dominio, los waris controlaron la parte alta del Vilcanota, entre Sicuani y Lucre, prueba de ello es la presencia del sitio arqueológico de Pikillaqta, dicha extensión incluía a Huaró (Archivo Histórico de la Provincia de Quispicanchis, 2005). Vale mencionar la referencia que ofrece Flores Galindo, a través del testimonio de un indígena procesado en el pueblo de San Francisco de Mangas en el que relata un antiguo ritual de enfrentamiento entre los “llacuaces”: los habitantes de las alturas dedicados al pastoreo, y los “huaris”: los habitantes de los valles, eminentemente agricultores (Flores, 1994).

Es posible imaginar la importancia de Huaró a partir del esplendor de Wari y de su obra en Cusco. Fueron estos hombres, provenientes del Chinchaysuyo, los que trajeron una serie de innovaciones resultantes de lo que Tamayo llama “un sincretismo explosivo”, es decir, la suma de distintos factores culturales como el desarrollo de las fuerzas productivas, la consolidación de una fe religiosa procedente del Altiplano y centralizada en el culto a la deidad Wiraqocha, un amplio comercio que integraba varias regiones y una política de expansión sustentada en la fuerza militar (Tamayo, 1992). De acuerdo al Archivo Histórico de Quispicanchis, los grupos étnicos de la provincia se dedicaban al cultivo de especies de altura, la crianza de camélidos y la comercio, sin embargo, en Huaró, paralelamente se desarrollaban actividades rituales con la finalidad de restablecer

la salud de los enfermos (Archivo Histórico de la Provincia de Quispicanchis, 2005).

Así mismo, Wari no es la única matriz cultura de Huaro. Entre los pobladores originarios del valle del Huatanay, aun antes de la llegada de los incas, esta región estaba habitada por la etnia Ayarmaka. Si el Cusco preincaico estaba conformado por los grupos étnicos Pinawa, Walla, Alqawisa, Sawasira, Lares, Poques y Antasaya, el poder de los ayarmaka sobrepasaba a cualquiera de estos, inclusive, luego de la destrucción de Wari, estos estuvieron a punto de asimilar a los wallas, sawariras y alqawisas (Espinoza, 1977). Sus dominios se extendían desde la localidad de Quiquijana hasta Ollantaytambo, controlando buen aparte de las tierras productivas del valle. A la llegada de los incas, los ayarmakas ofrecieron gran resistencia, aunque finalmente fueron asimilados a la nueva estructura, convirtiéndose en los colaboradores de los incas, sólo así conservaron ciertos privilegios y subsistieron como grupo durante el incanato bajo la modalidad de panaca. María Rostworowski menciona al respecto:

La zona del Qosqo, estuvo habitada originalmente, entre otros, por un pujante curacazgo llamado Ayarmaka. «Ayar» es el nombre de la quinua silvestre y en el Qosqo, existía en el cerro Quisqo, una waka llamada «qapi» [raíz de quinua] que representaba el origen del Qosqo. Además el octavo seq'e sería de los ayarmakas y sus asientos fueron Tambocunsa, Amarukancha y Aguayrocancha (Tamayo, 1992: 60).

En el periodo incaico del Cusco, de los treinta y ocho o cuarenta pueblos que rodeaban la ciudad, dieciocho de ellos pertenecían a los ayarmakas, y recorrían el camino del Qollasuyo. De acuerdo a las crónicas, entre dichos pueblos lo más notables eran: Qespicancacha, Muina, Urcos, Quehuar, Cauña y Huaruc. (Tamayo, 1992) De acuerdo al historiador Uriel García, cuando se hubo establecido el domino inca:

"[...] Huaro paso a formar parte de la cadena de tambos que acompañaban el curso del Vilcanota de la misma unidad étnico - social de Quiquijana, Chupanhuaroc, Urcos hasta Rumicolca, incluyendo a Andahuaylillas. Aldeas que suministraban cereales y pequeñas manufacturas al mercado del Cusco, al mismo tiempo que ejercían el control de una encrucijada de caminos que conducían a gran parte de las provincias quechuas" (García, 1963: 162 – 163).

Con la llegada de los conquistadores españoles en 1533, las tierras de los valles del Huatanay y del Vilcanota fueron repartidas bajo la modalidad de encomiendas, las que además incluían una cantidad de indios que constituían su fuerza de trabajo. La nueva disposición del espacio no fue aceptada por todos los indígenas, de modo que, en Quispicanchis una parte de esta población optó por refugiarse en las zonas altas de puna, en donde las condiciones climáticas y la escases de agua representaron grandes dificultades. Los ayllus fueron desplazados a terrenos incómodos, poco productivos y sin riego, mientras que las tierras fértiles ribereñas resultaron propiedad de los españoles por derecho de guerra (Archivo Histórico de la Provincia de Quispicanchis, 2005).

En esta etapa inicial del virreinato, Quispicanchis era una extensión del Obispado de Cusco, aunque posteriormente se estableció como corregimiento de la intendencia del Cusco, siendo su sede el pueblo de Urcos, rebautizado con el nombre cristiano de la reducción de "San Clemente de la Laguna de Vicos". Urcos en la época hispánica se convirtió en un pueblo de acceso hacia los centros mineros de plata en Potosí por lo que se constituyó en un lugar de gran confluencia de viajeros que transitaban de Oriente a Occidente, y viceversa, por lo tanto. De esta manera, adquirió una gran importancia económica y política. La proximidad entre Urcos y Huaro hizo que éste último recibiera la influencia del comercio y dinamismo de Urcos.

Sin embargo, en 1786 se estableció una nueva organización política, en la cual se reconocían doce curatos para el corregimiento de Quispicanchis donde Huaro o

“Guaro”, de acuerdo al archivo histórico, se convirtió en la nueva capital de la provincia desplazando a Urcos. La administración de Quispicanchis en adelante se centralizó en Huaró (Archivo Histórico de la Provincia de Quispicanchis, 2005). Indudablemente, un acontecimiento como este no es casual, solo cinco años antes se produjo el levantamiento tupamaristas (1780 - 1781), y como sabemos los caciques de Urcos se unieron a los militantes ¿esta medida habrá sido una forma de sancionar la “traición” de Urcos? Para responder esta incógnita se precisa un estudio histórico e historiográfico más profundo. Así mismo, catorce años después de la elevación de Huaró el muralista Tadeo Escalante firmaba los murales del templo de Huaró (1802).

El levantamiento indígena liderado por José Gabriel Condorcanqui, iniciado en 1780, congregó adeptos a todo lo largo de las provincias de Canas, Canchis y Quispicanchis principalmente, pasando por numerosos pueblos, entre ellos Huaró, al respecto Uriel García refiere lo siguiente:

Desde finales del siglo XVIII, época en que las fuerzas de la insurrección de Túpac Amaru saquearon el obraje que aquí existía, desde temprano la comarca de Huaró experimentó un estancamiento acentuado a través de toda la historia republicana del siglo XIX, debido más que todo a la subsistencia de la envejecida economía colonial, favorable al parasitismo de los terratenientes y debido también a la política centralista, de tipo colonial, ejercida por los políticos de Lima, la capital del virreinato y hoy de su epígono, la República (García, 1963: 162).

Ciertamente, una de los primeros tramos del itinerario revolucionario fue el camino entre Quiquijana y Andahuaylillas. Dada la referencia de Uriel García, podemos deducir que la entrada de los tupamaristas a Huaró fue violenta, en consecuencia la simbólica destrucción de su centro de producción más importante, el obraje, pudo haber generado muchas reacciones, a favor y en contra; por un lado, los indios rebeldes que procedían de Canas, Canchis y Quispicanchis, eran en su

mayoría propietarios de tierras, por la misma razón que en estas provincias las haciendas era escasas, además de acuerdo a la información censal, éstos se definía como indígenas: 83% en Quispicanchis, 90% en Canas. (Flores: 1994) ¿Cuál habrá sido la repercusión de la revolución entre la población indígena de Huaro?

Es posible que los indígenas de Huaro hayan tenido el mismo perfil insurgente, tratándose de la misma zona geográfica, sin embargo, a diferencia de los pueblos de Quispicanchis más alejados del corredor comercial hacia Potosí, Huaro tuvo una mayor influencia española, al igual que Andahuaylillas (Archivo Histórico de la Provincia de Quispicanchis, 2005). Así mismo, la presencia de dicho obraje habría influido fuertemente en la visión de la población indígena de Huaro a favor de lo insurgente. Distintas fuentes hacen referencia al obraje como una institución ignominiosa, cuyo trabajo era impuesto al indio como mita o como servicio personal a favor de los padres y curas doctrineros. El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala nos ofrece tres ejemplos gráficos del trabajo indígena en los obrajes bajo la supervisión de padres y curas doctrineros.



Fig. 1. Folio 564. Fuente: Guamán Poma (2007 [1613])

En la fig. 1, el cronista refiere: “Padre/ Que hace tejer ropa por la fuerza a las indias, diciendo y amenazando que está amancebada y le da de palos y no le paga” (Guamán Poma, 2007 [1613]:11).

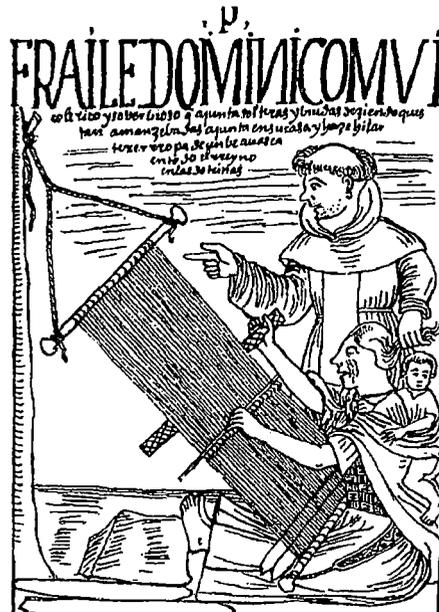


Fig. 2. Folio 645. Fuente:
Guamán Poma (2007 [1613])

En la fig. 2: “Padre/ Fraile dominico, muy colérico y soberbio, que ajunta solteras y viudas, diciendo que están amancebadas, las ajunta en su casa, y las hace hilar, tejer ropa de cumbe y auasca, en todo el reino en las doctrinas / doctrina” (Guamán Poma, 2007 [1613]: 79).



Fig. 3. Folio 647. Fuente:
Guamán Poma (2007 [1613])

En la fig. 3: "Padre/ Fraile mercedario Morúa, son tan bravos y justicieros, y maltratan a los indios, y hacen trabajar con un palo en este reino, en las doctrinas, no hay remedio / doctrina" (Guamán Poma, 2007 [1613]: 81).

No es difícil imaginar que los mitayos del obraje de Huaro vivieron una situación muy similar a la que grafica Guamán Poma. Flores Galindo afirma que en el pueblo de Urcos la población se volcó masivamente a favor de Túpac Amaru porque el indígena de Quispicanchis presenta un perfil muy particular:

Los habitantes de Canas y Quispicanchis no obedecían a ese estereotipo de campesino, inamovible, de vida sujeta a la rutina. El horizonte de ellos trascendía las montañas locales. Una situación opuesta era la que vivían los campesinos de hacienda: los yanacunas permanecían sujetos a los lazos serviles que regían el funcionamiento de las haciendas andinas (Flores Galindo: 1994 ,113).

Sin embargo, tenemos que considerar el caso contrario, para matizar el fenómeno, pues como sabemos la realidad social no es una realidad maniquea, el caso de los indios del Valle del Urubamba fue distinto, los tupamaristas tomaron represalias contra aquellos que consideraban leales al poder español, incluyendo a sus congéneres, es decir, indios españolizados. No obstante, de acuerdo a lo establecido, podemos inferir que en Huaro la rebelión efectivamente reivindicó a una mayoría indígena.

Si una revolución manifiesta el deseo de quiebre con el orden establecido, es el momento de manifestar las frustraciones reprimidas, por ello y en esta coyuntura los rebeldes terminaron enfrentados con la misma Iglesia, pues si bien Túpac Amaru quería lograr la adhesión de la Iglesia a su favor y recurría constantemente a imágenes del Cristianismo para justificar la revolución – en el caso de la opresión de Egipto sobre los judíos, homologado a la opresión de España sobre el indio americano -. En un principio, y de manera soslayada, Amaru contaba con el apoyo del mismísimo obispo Moscoso. Pero, el espíritu insurgente de la población indígena congregaba una multiplicidad de expectativas, algunas contrarias entre

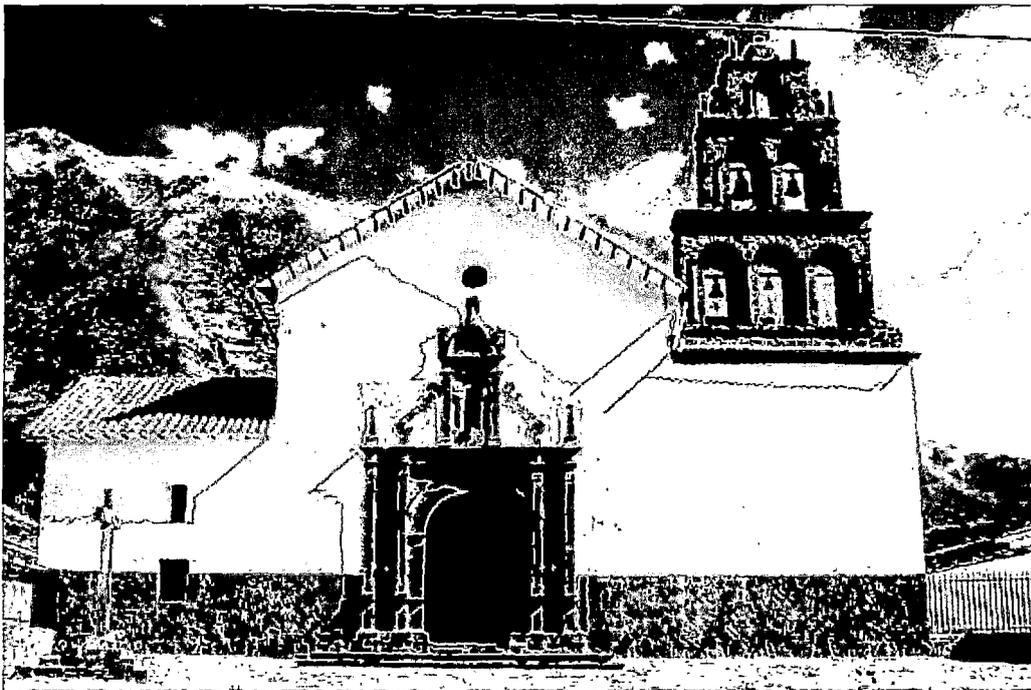
ellas, mientras los nobles del Cusco pretendían algo más que una reforma, la masa indígena pretendía la transformación radical de un mundo que luego de 200 años seguían considerando ajeno, ciertamente creían que eran llamados a un "pachacuti". Naturalmente la revolución terminó volcándose en contra del clero, el historiador nos presenta un interesante testimonio en el que se manifiestan los indios del pueblo de Livitaca en el año de 1780: "Y se pronunciaron así ante Túpac Amaru - Tú eres nuestro Dios y Señor y te pedimos no hayan sacerdotes que nos importunen.- A lo que él replica que no podía ser así, porque de acatar el pedido nadie los atendería al momento de la muerte" (Flores: 1994, 121 – 123).

En consecuencia, a fines del s. XVIII en la región del Cusco se experimentaba un ambiente de convulsión social en el que peligraba la hegemonía de las instituciones coloniales, más aun en las regiones de donde habían salido los rebeldes. La vigorización de la predica fue uno de los recursos empleados, llevando a cabo un conjunto de medidas y acciones que hemos convenido llamar "la reconquista de las almas", es decir, si en el momento de instauración de la Iglesia colonial se realizó lo que Flores Galindo (1994) llama "la conquista de las almas", el emprendimiento evangelizador de esta institución se manifestaría repetidas veces, muestra de ello son las famosas extirpaciones de idolatrías en la sierra central, que pretendía vigilar al indio obsesivamente a razón de su idolatría. Las Reformas Borbónicas detonan una serie de circunstancias en las que la Iglesia se aprestó a radicalizar su discurso y ratificarse en su posición hegemónica, a este emprendimiento adoctrinador post rebelión es al que llamamos "la reconquista de las almas".

4. 2. El templo de San Juan Bautista de Huaro

La construcción del templo de San Juan Bautista de Huaro se inició en el siglo XVII y se concluyó el año de 1647, este periodo corresponde al momento de la expansión de la Compañía de Jesús, a raíz de la llegada al Cusco del padre

Bernardo Demócrito de Bitti, quien además de ser una importante figura jesuita fue también uno de los maestros pintores de la colonia más representativos. La iglesia se ubica en la plaza del pueblo, como correspondía a la ordenación espacial del típico pueblo español. A simple vista se puede apreciar la monumentalidad del templo, el cuidadoso trabajo de los artistas puesto en esta edificación nos demuestra la importancia del monumento, los templos que presentan una arquitectura similar estaban diseñados para atender a una gran concurrencia. Llama nuestra atención su portada de piedra labrada, en ella se alza como figura principal la imagen de San Juan Bautista.



Fotografía 1. Frontis del templo de Huaru. Fuente propia.

San Juan Bautista, nombre con el que se erige el templo y doctrina de indios de Huaru, es uno de los personajes emblemáticos de la Biblia, al que la tradición cristiana ha identificado con los desposeídos del mundo, al tratarse de una parroquia de indios, la imagen de Juan Bautista en la literatura bíblica pareciera asemejarse a la imagen del indígena desposeído. En efecto Juan Bautista es descrito de la siguiente manera: "Además de la piel que llevaba colgada de la

cintura, Juan no tenía más que un manto colgado hecho de pelo de camello. Su comida eran langostas y miel silvestre” (Mateo: 3, 4-5). En efecto, Juan Bautista era un profeta judío cuya misión era anunciar la llegada del hijo de Dios, invocando a los hombres a ser árboles de buen fruto, es decir, buenos siervos de Dios: “[...] como el Agnus – Dei o Cordero de Dios, como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres, que lo simboliza y lo acompaña” (García, 1963: 171). Con su forma de vida austera y humilde, Juan Bautista se convirtió en la figura arquetípica del buen siervo, sin embargo, debemos denotar que esta forma de vida nació de la libre voluntad de Juan, quien además era un reacio crítico de los gobernantes judíos, como se puede leer en la biblia; por lo tanto, su ejemplo nada tenía que ver con la sumisión del indio, que distaba mucho de ser su propia elección y que ciertamente era forma de vida impuesta.

El historiador Virgilio Cabanillas, recoge el interesante testimonio de un poblador antiguo de Huaró según el cual el atrio del templo sirvió de cementerio (Cabanillas, 2011), lo cual no resultaría extraño teniendo en cuenta que en aquella época era una práctica común, pues se creía que de esa manera el alma del difunto tenía el privilegio de trascender al otro mundo con las garantías de ir al cielo, claramente este era un privilegio de los señores notables.

Luego de la expulsión de la Compañía de Jesús de territorio americano (1767), la administración del templo de San Juan de Huaró pasó a manos del Arzobispado del Cusco. Esta institución, en los años de la revuelta tuvo que hacer frente a la asonada de indios rebeldes que habían osado incendiar la parroquia del pueblo de Sangarará y quienes, en consecuencia, terminaron siendo excomulgados – lo que para entonces significaba la anulación social pública -. No es difícil pensar que muchos de ellos vieron al obispo Moscoso como el gran traidor, que cedió impotente a la autoridad del visitador Areche. Es justo en ese momento que las acciones se radicalizaron, podemos evocar las violentas masacres de clérigos en la región de la Paz, actual Bolivia.

Esta primera semblanza de Huaro del s. XVIII nos conduce a la siguiente formulación: En este crítico contexto cusqueño donde “lo indio” se polarizaba en relación a “lo español”, la Iglesia que había funcionado como el órgano integrador – entendido tanto en el sentido coloquial como en el sentido del encubrimiento del conflicto – se encaminó nuevamente en su labor evangelizadora, pero esta vez para hacer que el indígena retorne a su actitud de mansedumbre, ya no combatiría el paganismo del indio, su enemigo virtual, ahora se enfrentaba a un enemigo más real: el indio rebelde. Proponemos entonces que los murales de las postrimerías en Huaro son resultado y expresión de los que hemos llamado la “reconquista de las almas rebeldes”. Tomemos en cuenta que la temática de las pinturas, las postrimerías, es mencionada en distintas crónicas como la predilecta para lograr persuasión de los indios.



Fotografía 2. Interior del templo de Huaro. Fuente propia

CAPÍTULO V:
EL ARTE COLONIAL RELIGIOSO: TADEO ESCALANTE Y LOS MURALES DE LAS
POSTRIMERÍAS DE HUARO

"Blake comparaba «las divinas artes o la imaginación» con el propio cristianismo y preguntaba: « ¿Acaso el Espíritu Santo no es otra cosa que una fuente intelectual?»

(Ananda K. Coomaraswamy)

Durante el periodo virreinal, una gran parte de la producción artística estuvo orientada a la difusión de la fe católica, principalmente en las artes plásticas, pues como lo señalamos antes, eran los medios privilegiados para emprender el proceso de aculturación dirigido a nombre de la evangelización del indio, sólo así se justifica la increíble profusión de lienzos, retablos y murales, siendo el Cusco una de las sedes más importantes de la producción de pintura colonial. Ya en 1533, mientras el capitán Diego de Mora retrataba al inca Atahualpa prisionero en Cajamarca, empezaron a circular por el vasto territorio del Tahuantinsuyo lienzos, tablas y láminas con representaciones de la nuevísima religión entre la población nativa.

5.1. El Arte Colonial Religioso

Pero ¿qué tipo de arte elevado traían consigo los hombres de la península? En toda Europa se experimentaba el Renacimiento como corriente que proponía la renovación del espíritu medieval, exaltando la perfección de la figura humana y retomando lo clásico como temática de sus composiciones, no obstante lo hacía conservando elementos estéticos y representativos del medioevo. De modo que, la primera influencia artística europea que llegó al virreinato peruano corresponde al Renacimiento. Pablo Macera señala que si bien la pintura mural tuvo a la pintura de lienzo como su principal modelo iconográfico, esta última se apoyó fundamentalmente en grabados, afirmación presente en Kelemen, Soria, Stassny. Estos autores demuestran que en el Cusco de los conquistadores, hacia la primera mitad del s. XVI, existían tablas flamencas, que pertenecían a la famosa escuela de Amberes (Macera, 1979). En este siglo, antes de 1580, la pintura colonial estuvo firmemente dirigida por los pintores peninsulares, influenciados a su vez por la obra de dos importantes artistas flamencos: Martín de Vos y

Pedro Pablo Rubens. Este arte, se caracterizaba por responder al “refinamiento y buen gusto”, de hecho era un arte que estaba dirigido a satisfacer las necesidades estéticas de la élite europea. Luis Eduardo Wuffarden refiere lo siguiente sobre el Renacimiento en la colonia:

A diferencia del simbolismo dominante en el arte incaico, la pintura y la escultura del Renacimiento, impuestas por los conquistadores, tenían como ejes la perspectiva y la representación «realista» del mundo visibles. Por tanto, no requerían de un conocimiento especializado de parte de sus potenciales espectadores, sino que apelaban a la simple mirada... esto contribuyó de manera providencial a la trasmisión de un repertorio de formas que habrían de cambiar radicalmente el imaginario de la región. De este modo las artes visuales llegaron a constituir un vehículo privilegiado dentro de los procesos de transculturación y evangelización que dieron forma a la sociedad colonial (Wuffarden, 2004: 16).

Las fuentes de reproducción, y en menor medida de inspiración, para el desarrollo del arte colonial fueron los grabados, lienzos y láminas provenientes de las escuelas flamenca, italiana y alemana. Sin embargo, hay que denotar la preponderancia del grabado flamenco. En Flandes (territorio de Bélgica y Holanda que antiguamente formaban parte de los dominios de España), se había formado una de las escuelas más importantes de la época en la ciudad de Amberes, a la cual la Corona española encomendaba la tarea de crear, representar y reproducir las escenas e imágenes destinadas a conformar el imaginario visual de los cristianos hispanos. En efecto, los mismos nobles españoles eran grandes admiradores de los pintores flamencos como el Bosco y Rubens, no parezca extraño que en la pintura virreinal encontremos similitudes con la obra de estos artistas. En este auge del grabado flamenco la llamada Editorial Plantiniana de la ciudad de Amberes obtuvo el monopolio de impresión de toda la literatura religiosa de España y América, aún en el Perú de 1844 se recibían libros de la Plantiniana.

En la segunda mitad del s. XVI, por distintos factores, la pintura se alejará del Renacimiento y estrechará aún más sus vínculos con la Iglesia. En España, católica a ultranza, se temía por el avance del movimiento reformista de Martín Lutero, cuestionador de la Iglesia y de su interpretación del Cristianismo. La Corona toma una serie de medidas derivadas del Concilio de Trento para “proteger” a sus colonias de dicho mal, es cuando

se encargó al jesuita Jerónimo Nadal la creación una obra que sea capaz de dotar a la imaginación humana del material necesario para poder recibir el mensaje consciente del significado de la palabra de Dios. Finalmente la obra de Nadal fue publicada por editorial Plantiniana en 1596 con el nombre de "Evangelicae Historiae Imagenes", compuesta por 153 láminas de grabados cuidadosamente elaborados, un número de estos ejemplares fueron llevados a las colonias americanas y tuvieron una importante influencia en la pintura y, consecuentemente, en la forma de adoctrinamiento de la población (De Mesa y Gisbert, 1982). Es posible incluso encontrar algunos lienzos cusqueños inspirados en dicha obra.

Poco después, el virrey Toledo incluyó dentro de sus reformas la ordenanza por la cual se dispuso que los naturales que tuvieran un oficio público (entre ellos, el oficio de pintor) fueran exonerados de tareas y trabajos considerados infames por los españoles, y por los mismos indios nobles. La nueva disposición fue bien aceptada y generó la expectativa de muchos indios, sin embargo, sólo aquellos que tenían la habilidad para el oficio y la economía para agenciarse un maestro, podían convertirse en pintores de escuela. En este contexto, llegan al Perú tres pintores italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, quienes introducirían modalidades artísticas más avanzadas y acordes a las necesidades evangelizadoras.

Sobre todo con el primero, el jesuita Bernardo Bitti, el Renacimiento será desplazado por el Manierismo y, casi paralelamente por el Barroco. En buena medida la distinción entre Manierismo y Barroco resulta ambigua, inclusive, en un momento se consideró que el Manierismo era la etapa de transición entre el Renacimiento y el Barroco, ahora se reconoce que son corrientes independientes; en este sentido, el Manierismo constituye una de las influencias primordiales de los pintores cusqueños, y por ende, del propio Tadeo Escalante, lo afirmado por Pablo Macera da cuenta de la trascendencia de dicho estilo:

El Manierismo expresa en el arte la crisis y la inseguridad del hombre europeo, después de la gran confianza que le había dado el Renacimiento [...] El Manierismo negaba que el arte renacentista fuese un lenguaje adecuado para dar cuenta de esta realidad [la crisis]. Con él, pareció un mundo visual que registraba plásticamente toda la inestabilidad de la época y donde al lado de la luz y el color que embellecen e

individualizan asomaran a veces los monstruos fantásticos para patentizar cuán amenazada estaba la realidad (Macera, 1993: 27 - 28).

El Manierismo representa la búsqueda por lo poco común, de la máxima originalidad y proclama la independencia del artista, así como su creación, poniendo especial énfasis en la inspiración. En consecuencia el Manierismo colonial estaba provisto de una temática nueva y variada que fue trabajada por artistas romanos y ambereses para responder a los imperativos de la evangelización y se irá aproximando a temáticas escatológicas.

En cuanto al Barroco, este estilo encontró en América un terreno propicio y se difundió rápidamente por toda la región andina. En efecto el Barroco corresponde al arte de la Contrarreforma católica y las grandes monarquías absolutas, se trataba de un arte creado para persuadir a un amplio público espectador apelando a su emotividad. El Barroco cuenta con una gran densidad ornamental y una retórica mística, recursos con los que se buscaba consolidar el sistema político, cultural y religioso virreinal, tras la eliminación de los últimos focos de resistencia indígena y luego de las sistemáticas campañas de extirpación de idolatrías (Wuffarden, 2004). Flores Galindo señala lo siguiente: "Es cierto que el Barroco fue un arte dirigido, ideológico [...] Sus teólogos captaron el poder de sugestión de las imágenes visuales, y trataron de diferenciarse del protestantismo, ante todo basado en la escribaldad, en la sola lectura de la Biblia" (Flores, 1994: 143)

Ciertamente, pese a ser un estilo foráneo, el Barroco fue adoptado de forma muy particular por la sociedad colonial, esta afinidad es evidente cuando comprendemos que lo barroco es expresión de la tentación del fruto prohibido, la atracción del abismo, es decir, la curiosidad por lo que se ha encriptado bajo el velo del misterio. Tamayo afirma que:

Su carácter popular y democrático, queda graficado en lo que dice Reymond; si la igualdad, no reina entre vosotros, reinará al menos, desde que traspuesto el umbral de la iglesia, hayáis penetrado en este santuario, donde toda la riqueza se os ofrece. Ningún estilo ha penetrado en la imaginación popular como el barroco. Por eso hay un barroco para cada país y para cada psicología nacional (Tamayo, 1992: 336).

Aunque, algunos investigadores concluyen el análisis estilístico del arte andino colonial, Pablo Macera propone una cronología más amplia en el caso del arte cusqueño, que abarca incluso el primer periodo de la incipiente república peruana, cuya transición de la colonia, por lo menos dentro del fenómeno artísticos, como una continuidad relativamente natural. Dentro de este esquema cronológico, los murales de Tadeo Escalante sobre las postrimerías de Huaro corresponden a lo que el historiador ha denominado "Nuevo Arte", es decir, un estilo sui generis vinculado al precedente Rococó y al Neomanierismo Andino, del que fueron exponentes los pintores cusqueños que influyeron en la obra de Escalante (Macera: 1979) ¿Qué fue el Rococó – Neo – Manierismo que Pablo Macera define bajo la categoría de "Estilo Mestizo"? El autor refiere lo siguiente que tiene resonancia con lo expuesto en el II capítulo de esta investigación:

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 [s. 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 paneuropeo 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»] (Macera, 1979:80)

Más adelante señala:

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 [...] El Rococó empezó por ser un No al Barroco [...] El Barroco no desapareció desde luego. Su última línea de resistencia estuvo en la arquitectura [...] El Rococó encontró un aliado en el Manierismo al que nunca habían renunciado del todo los artistas cuzqueños (Macera, 1979: 95 – 96).

Originalmente en Europa, especialmente en Francia, el Rococó fue un estilo creado para satisfacer las necesidades estéticas de la élite; sin embargo, en América ocurrió un efecto inverso, convirtiéndose en un estilo al servicio de los gustos más extensos y colectivos, distanciándose de una postura deliberadamente antibarroca, pues el Rococó fue el

lenguaje plástico que logró codificar de mejor manera la imagen del mundo que tenían la mayoría de los pobladores andinos, mezclándose con dos aspectos fundamentales de los artistas cusqueños: el costumbrismo y la popularización (Macera, 1979).

Al revisar la trayectoria del arte colonial podemos establecer la importancia del Renacimiento, el Manierismo, Barroco y Rococó, cada uno de estos estilos en orden cronológico legaron su herencia a la sociedad colonial, no sólo en los artistas sino también entre el público espectador, cosificando un particular espíritu estético. Así mismo, al tratarse de arte religioso, podemos establecer que el deleite por este tipo de obras pasaba más por la dimensión de su simbolismo sagrado que por su belleza, es decir, lopreciado de la estética es que el deleite que concita es en lo esencial un medio, un vehículo, a través del cual los hombres podemos palpar lo trascendente. El arte colonial y religioso fue, en definitiva, un arte ideológico y político, creado para consolidar la hegemonía del Catolicismo y erradicar cualquier influencia que haga peligrar su poder.

En el devenir del desarrollo pictórico de la ciudad del Cusco no podemos dejar de mencionar un acontecimiento fundamental: la formación de la escuela cusqueña. Pues si bien los artistas de la colonia, indios o mestizos, vivieron el influjo del Renacimiento, Manierismo, Barroco y Rococó, el arte americano se separó progresivamente del arte europeo. Según Tamayo, la denominación correcta para esta nueva expresión visual que va del siglo XVIII al XIX es "arte sincrético", y no "arte mestizo" como enuncian muchos historiadores. Lo sincrético refiere una forma de aculturación que combina ambas influencias culturales y las supera con un sentido nuevo (Tamayo, 1992), mientras que lo mestizo encubre el sentido de conflicto que caracteriza al encuentro de dos culturas diferentes.

De esta manera, entre 1688 y 1770 el gremio de pintores del Cusco, que era la primigenia escuela cusqueña, se dividió en dos, los pintores españoles por un lado y los indígenas por otro. Los indios formaron su propia escuela a expensas de los pintores españoles, para los cuales los indios desvirtuaban los principios artísticos que el gremio había forjado durante años. Lo cierto es que, el gremio de pintores indios obtuvo gran independencia para ejercer su arte, y dicha libertad apresuró la creación de un arte colonial propio. En efecto, el gremio de pintores indios dio continuidad a la escuela cusqueña. Para Teresa Gisbert se pueden identificar dos corrientes, una de pintura erudita y culta en

contraposición a una pintura masiva, hecha principalmente por artistas indígenas y mestizos, y que se consolida en el s. XVIII, esta última respondería a lo que la historiadora a llamado Escuelas Andinas, entre las cuales están: La Escuela Cusqueña, la Escuela del Collao, la Escuela Potosina y la Escuela Quiteña. De esta manera los artistas popularizaron su obra (Gisbert, 1982).

Este fenómeno se presenta especialmente entre los pintores cusqueños, que para el s. XVIII eran en su mayoría indios, un 70% aproximadamente. Este tipo de pintura, al que corresponden los murales de Huaro, muestra las siguientes características:

1. Relega el criterio de la disposición del espacio renacentista, casi clásico en Bernardo Bitti, y lo divide en varios espacios concurrentes que dan la impresión de un espacio sin casi ninguna perspectiva, achatado y planiforme (Tamayo, 1992).
2. Idealización de la estética manierista, con representaciones que se aproximan a lo naif, en contraposición a la representación realista (Gisbert, 2004).
3. Desinterés por los juegos de luz y sombra (Gisbert, 2004).
4. Proliferan los elementos decorativos con figuras repetitivas de las flores, pájaros y plantas, además se presenta una andinización de los hagiográficos, de la temática del pasado incaico y la historia local (Tamayo, 1992).
5. Incorporación de elementos decorativos que emulan la geometría mudéjar (Macera, 1993).

Todos los autores consultados coinciden en que el arte colonial americano es dirigido para ser un arte clásico que propenda a la perfección, pero en su trayectoria termina propendiendo la imperfección, la pérdida de las normas y criterios de las bellas artes a las que tanto elogiaba la mirada del cultor europeo. Macera lo expresa de la siguiente manera: "Así la historia del arte andino tiene un desarrollo inverso a la historia del arte europeo. Comienza por donde este termina y hace suyo lo que el otro ha abandonado" (Macera, 1993: 22). En definitiva, la trayectoria del arte colonial es una muestra privilegiada del retorno a la geometría, la abstracción y el sincretismo de la imagen del

arte precolombino muy presente en el tejido y la pintura de los qeros. Este arte concebido como una manifestación de élite termina popularizándose, ello explica la existencia actual de numerosos talleres de pintores que se dedican exclusivamente a reproducir lienzos de la mítica escuela cusqueña. Para Macera:

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 (Macera, 1979: 69).

Tadeo Escalante

En la historia del arte el artista resulta siempre un personaje enigmático, nuestro caso no será la excepción. Reconstruir mínimamente el semblante de un hombre para comprender sus motivaciones, convicciones y restricciones a través de su obra no es tarea sencilla. Sabemos por Macera que Tadeo Escalante vivió entre los años 1770 y 1840, y que nació en el pueblo de Acomayo, aunque gran parte de sus años como pintor los pasó en el Cusco. En cuanto a su origen étnico se ha dicho mucho, por un lado, en un extremo, el historiador Teófilo Benavente ha señalado que Escalante fue un pintor indio, actualmente sabemos que no fue así; Pablo Macera señala que fue un "pequeño aristócrata de provincia" (Macera, 1979: XVIII) y Teresa Gisbert sostiene que fue un mestizo (Gisbert, 2004). Sin embargo, ambas historiadoras coinciden que Escalante fue un prominente pintor muralista que, por su patrimonio familiar, debió disponer de una economía sólida que le permitió retirarse del oficio de pintor y vivir de la producción de sus tierras en Acomayo, que para entonces producía gran parte de los alimentos destinados a Cusco (Macera, 1979).

En dos autorretratos, el de la Iglesia de Belén - Acomayo y el de la Iglesia de Huaro, Tadeo Escalante se representa como un individuo vestido a la usanza de la élite cusqueña, de rasgos hispanos y en actitud de gran devoción. No era extraño que los pintores de la colonia se pinten con rostros, vestimenta o ademanes europeizados; sin embargo, siempre incorporan algún detalle indumentario que revela su origen étnico, tal es el caso del pintor Diego Quispe Ttito quien si bien se muestra con rasgos españoles, incluye algún elemento distintivo de su casta. Por esta razón, coincidimos con Macera al definir a Tadeo Escalante como un aristócrata cusqueño.

Teresa Gisbert, además proporciona datos interesantes y señala que muy posiblemente, nuestro pintor pertenecía a la familia Escalante de Acos, y que esta misma familia guardó estrechas relaciones con Micaela Bastidas; la investigadora se remite a la carta de Julián Escalante, fechada en enero de 1781, dirigida a Micaela Bastidas, el remitente relata los detalles de las operaciones de guerrilla que estaban a su cargo. En otra carta del capellán Domingo de Escalante, proveniente de Acos en febrero de 1781, y dirigida nuevamente a Micaela Bastidas, le comunica que su madre le envía una cesta de frutas y, además, pregunta por la llegada de Túpac Amaru para pasar a saludarle. Esto constata que, efectivamente la región de la que provenía Tadeo Escalante estuvo con a favor de la causa tupamarista. Inclusive, Uriel García llega a sostener que el pintor estuvo presente en la Plaza Mayor durante el asesinato de los líderes del levantamiento (Gisbert, 2004), cierto o no, este episodio polarizó a los cusqueños de la época a favor o en contra. De acuerdo al testimonio que recoge Uriel García de uno de los pobladores más antiguos de Huaro, el artista representa en el mural del infierno a tres personajes involucrados en el martirio de los insurrectos, como condenados torturados por demonios (García, 1963).

Tadeo Escalante probablemente haya sido aprendiz y oficial en alguno de los muchos talleres de pintura que existían en el Cusco, llegando a tener el reconocimiento de “maestro pintor”, eso significaba que, a su vez, tenía bajo su supervisión a un colectivo de aprendices, oficiales y albañiles que lo auxiliaban con los que compartía el trabajo, de hecho, los encargos de murales significaban una ardua labor que sólo podía ser atendida por un numeroso equipo. El maestro muralista se dedicaba a la proyección de las imágenes y escenas en la pared, así como a la manufactura de aquellas partes que requerían mayor destreza, mientras que los pintores auxiliares se dedicaban los detalles menores. Por ello, a pesar de tratarse de una obra colectiva, el mural siempre conserva el sello distintivo del maestro.

Tanto Teresa Gisbert como Elizabeth Kuon afirman que Tadeo Escalante perteneció al círculo del pintor cusqueño Marcos Zapata, que trabajó durante los años de 1748 a 1773. Escalante hereda la representación figurativa característica de Zapata (Choque, 2009). Además, ambos pintores trabajan sobre temáticas similares, Zapata pinta “El Árbol de la vida” en el dintel de la puerta de la sacristía de la Catedral del Cusco, mientras Escalante

hace lo mismo en Huaró como parte de la serie de las Postrimerías (Gisbert, 2004). Macera nos aproxima aún más a este enigmático personaje:

Tadeo Escalante comenzó siendo un discípulo de los numerosos 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 (...)

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) (Macera, 1979: 99 - 100)

Sin embargo, Tadeo Escalante desarrolla un estilo propio que le da la fama del último maestro de la pintura colonial, por ello es considerado el precursor e intermediario del "Nuevo Arte". A continuación mencionamos algunas características importantes de su arte:

- El uso de una paleta cromática cálida
- La definición de las figuras bordeadas con un color más oscuro
- El uso de la ilusión del cuadro riportati o marcos pintados simulando ser cuadros de verdad
- La simulación de elementos arquitectónicos

- Uso de grandes superficies conteniendo los temas principales a los que se subordinan las escenas populares o cotidianas, debajo de ellos incorpora cortinajes, figuras geométricas, plantas o animales
- Empleo de una perspectiva aérea, pero usándola con profusa libertad.

Todas estas características están presentes en los murales de las Postrimerías de Huaro. La obra de Escalante es un claro ejemplo del abandono de los formalismos académicos para ejercer un arte propio.

A estimar por su obra, Tadeo Escalante fue un hombre religioso, Macera afirma que fue devoto de la virgen de Belén, patrona de su pueblo, para la cual pintó los murales de su iglesia, así mismo, era uno de los pintores a los que la Iglesia confería más encargos, incluso se puede sospechar que luego de su muerte fue enterrado en la iglesia de Belén de Acomayo (Macera, 1979). Más adelante, cuando Escalante ya se había retirado del oficio, realizó algunos trabajos de carácter religioso, las obras más famosas de esta etapa son el "Molino del Génesis" y el "Molino de los Incas", murales ejecutados en las paredes de los dos molinos de su propiedad en el pueblo de Acomayo. El primero constituye una obra fascinante, que posiblemente realizó en el periodo republicano. Además en el llamado "Molino de los Incas", Escalante incluye su autorretrato mostrándose como descendiente del inca Atahualpa (Macera).

Definitivamente Escalante fue un visionario de su época, a fin al movimiento libertario que se iba gestando en el territorio. Tadeo Escalante experimentó el quiebre del orden social en el territorio, recordemos que él vivió la coyuntura entre la Colonia y la República, y en medio presencié la rebelión de los tupamaristas, la incursión de las corrientes independentistas y los esfuerzos realistas por mantener un régimen cuyo control ya habían perdido. Por lo tanto, debemos ver en la figura de Escalante al hombre que da testimonio de la ruptura, de la vivencia de dos épocas, es el cronista visual de los sueños y anhelos sociales puestos sobre el nuevo orden y del espíritu de los hombres que apostaron por el ideal libertario.

La pintura mural de Huaro

Antes de la obra de Tadeo Escalante en el templo de Huaro Wuffarden señala que el famoso pintor Luis de Riaño realizó algunas obras murales en el año de 1569 (Wuffarden, 2004), de las cuales queda muy poca evidencia. Para Macera, la pintura mural más antigua encontrada en Huaro data de finales del s. XVI y corresponde al techo del presbiterio (Macera, 1993); en todo caso, ambos historiadores se corresponden. En Huaro, el mural es la modalidad pictórica de mayor profusión; si bien en esta investigación sólo nos abocamos al conjunto de las postrimerías, es decir, seis paños murales, el trabajo mural en el templo es mucho mayor, como veremos existen cinco conjuntos temáticos que se le atribuyen a Escalante:

1. Temática costumbrista: Corresponde a escenas de la vida pueblerina y la vida cotidiana. Escalante pinta ambientes propios de la geografía andina y situaciones de la sociedad colonial que acompañan las historias bíblicas (Macera, 1993).
2. Temática religiosa y hagiográfica: Relacionado episodios bíblicos, a la vida de los santos y la jerarquía eclesiástica. El primer gran paño de este tipo se encuentra en el atrio triunfal donde se puede apreciar al patrono del templo, San Juan Bautista acompañado de los seis *doctores de la Iglesia*. Escalante representa además a los cuatro evangelistas (Juan, Pablo, Mateo y Lucas), a la Virgen María y a los Papas. En la parte baja de la nave del templo están representados distintos santos con escenas de sus vidas. Así mismo, en la nave, hay un paño que representa la crucifixión de Cristo (De Mesa y Gisbert, 1982)
3. Motivos Decorativos: No corresponde a una temática en particular pero son elementos muy presentes en la pintura mural del templo, lo constituyen grutescos, canéforas, plantas, animales, flores, astros, mascarones y roleos (De Mesa y Gisbert, 1982).
4. Temática de las Postrimerías: Lo constituye una serie programática de seis murales (Macera, 1993) que constituyen nuestro objeto de estudio, las obras titulan:

- “El Árbol de la Vida”
- “Las Dos Muertes”
- “La Muerte”
- “El Juicio Final”
- “Infierno”
- “Gloria”

Tadeo Escalante firma los murales con el año 1802. La técnica empleada fue la estandarizada pintura al temple seco, pues son muy escasos los murales en América hechos al fresco. Los colores utilizados fueron extraídos de tinturas naturales como óxidos de minerales, tierras y frutos de vegetales, mezclados con distintos insumos entre los cuales la savia del gigantón era el aglutinante predilecto.

Sobre el estilo al que corresponden los murales, Macera afirma que la pintura de Escalante se encontraría dentro de lo que ha denominado como “Neo Manierismo Andino”, pues considera que con Escalante el Manierismo colonial se transformó, fundamentalmente porque se difundió entre la población rural, convirtiéndose en un estilo innovador, de donde proceden los llamados Primitivos Andinos del s. XIX, Macera dice: “[...] así el gran estilo predominante de la aristocracia terminó siendo un arte marginal refugiado en las aldeas campesinas” (Macera, 1993: 30). El Neo Manierismo, representa un arte que se ajustaba estéticamente a las necesidades de las clases populares andinas y las pequeñas élites de las provincias.

**CAPITULO VI:
LAS POSTRIMERÍAS Y
LOS MURALES DEL TEMPLO DE HUARO**

*“Aún en la noche el Fuego alumbrará los mundos.
Será el incendio purificador ¡Oh! El esperado
Apocalipsis, el Día del Yawar-Inti que no tardará en
amanecer. ¿Quién no aguarda la presentida aurora?”
(Luis E. Valcárcel en “Tempestad en los Andes”)*

Hacia esta parte de la investigación nos abocaremos únicamente al estudio interpretativo de los seis murales que conforman las postrimerías, con este propósito nos introduciremos en el mundo del Cristianismo; el lector notará que que en este capítulo hacemos constante referencia a la biblia. Como punto preliminar explicaremos ¿qué son las Postrimerías o, también llamados, Novísimos? Dentro del pensamiento escatológico (término proveniente de la voz griega “telón”, que quiere decir fin o meta) ambos conceptos sinónimos aluden al sistema que concibe cuatro últimos momentos en la existencia del ser humano, es decir: la muerte, el juicio final, el infierno y la gloria (Rodríguez y Siracusano, 2011). Esta visión del destino humano nos remite a una antigua tradición que hunde sus raíces en los registros textuales e icónicos de la Alta Edad Media.

6. 1. Las Postrimerías o Novísimos

La tradición judeo-cristiana concibe el inminente retorno de Dios a la Tierra, retorno que significaría la definitiva realización del plan divino sobre su creación. De esta manera, la parusía o revelación constituye la doctrina fundamental sobre la que se construyó el Cristianismo. En este sentido, el desarrollo del pensamiento teológico de la Iglesia Católica concibió la parusía en términos de las postrimerías, formulación que no se encuentra en el “Cristianismo primitivo” (etapa inicial del cristianismo anterior al Concilio de Nicea de 325 d. C), ni en el Cristianismo

ortodoxo. La lectura del evangelio de Pablo nos da una idea del sentido que tenía la parusía para los cristianos, pues como estos tenían que afrontar la persecución romana, las reflexiones de Pablo tenían la intención de alentar a los cristianos a permanecer fieles a su fe, de modo que la espera de Dios debía proporcionarles esperanza y liberarlos espiritualmente de sus opresores, como puede leerse en la Carta que envía a la comunidad cristiana de los Tesalonicenses (en la 2ª Carta a los Tesalonicenses). El teólogo Paul Tillich nos ofrece el interesante caso del filósofo Orígenes (185 – 254 d. C), considerado el precursor del Cristianismo de oriente, quien formula una interpretación espiritualista de la parusía, muy diferente a la interpretación de los pensadores del catolicismo:

La segunda venida de Cristo es su aparición espiritual en las almas de los piadosos. Vuelve a la tierra una y otra vez, no en una aparición dramática en términos físicos sino a nuestras almas. La gente piadosa se realiza en una experiencia espiritual. El «cuerpo espiritual» al que se refiere Pablo es la esencia o la idea del cuerpo material [...] Al final de los tiempos, todos los seres y las cosas se espiritualizan: desaparecerá la existencia corpórea. Esta famosa doctrina de Orígenes recibe el nombre de *apokatastasis ton panton*, la restitución de todas las cosas. En razón de que la libertad nunca queda cancelada, existe la posibilidad de que el proceso vuelva a comenzar. Orígenes era un filósofo empedernido de la libertad y eso es lo que lo diferencia de Agustín.

Esta espiritualización de la escatología fue una de las razones por las cuales Orígenes se convirtió en un hereje para la Iglesia cristiana, a pesar de que fue su mayor teólogo [...] En parte, esta reacción contra la doctrina de Orígenes se debió a una especie de realismo judío de la existencia corpórea, contra un dualismo griego. Y por otro lado, también estuvo motivada por la idea de una venganza contra aquellos que llevaban vidas más felices en la Tierra. Por lo tanto, lucharon por una idea muy realista y literal del juicio, la catástrofe final y el cielo (Tillich, 1976: 92).

A diferencia de Orígenes, la doctrina de la Iglesia católica optó por la construcción de una visión hipostática de la divinidad: “Los laicos, los sencillos, no estaban interesados en las especulaciones cosmológicas del Logos. Querían tener a Dios mismo sobre la Tierra en la figura de Cristo” (Tillich, 1976: 93). Esta necesidad de concebir a Dios en su manifestación más concreta dio lugar al movimiento de los “monarquianos”, definición que nace de la palabra “monarchia”, a la que se puede traducir como “el gobierno de un solo hombre”, en este caso el gobierno de Dios (Tillich, 1976). La Iglesia católica termina preconizando esta idea y formula la idea de las postrimerías con un sentido ascético y moralizador, dos aspectos esenciales para instaurar la monarquía de la Iglesia. De modo que, el sentido liberador y esperanzador de la parusía se terminó convirtiendo en la incertidumbre, la espera angustiosa y el miedo al castigo, es el discurso de la parusía en el sentido de la sujeción.

Con este propósito moralizador, el clérigo Julián de Toledo compuso el “Prognosticum Futuri Saeculi”, en el s. VII, considerado el primer tratado sobre el tema de los novísimos en el mundo de occidente. La obra reflexiona sobre las almas de los difuntos, a la vez que intenta establecer una relación de tiempo y espacio entre la muerte, la parusía y el juicio final. Otras dos obras fueron fundamentales en la consolidación del pensamiento escatológico de las postrimerías, hablamos de:

1. Los “Libros de las Consolaciones”: En los que se hacía una apología a los sufrimientos terrenales, y se instaba a la aceptación de los mismos como una forma expiación de los pecados, de manera que, la promesa de la vida eterna se convertía en el consuelo de los hombres.
2. Los “Exempla”: Compilaciones de relatos e historias de pecadores arrepentidos. Las órdenes mendicantes incorporaban dichas historias anecdóticas en sus prédicas añadiéndoles detalles conocidos por los fieles, como nombres de lugares y personas, para dar veracidad a lo expuesto.

Al respecto, no podemos dejar de mencionar a uno de los más importantes pensadores de las postrimerías, Dionisio el Cartujano. Escritor del s. XV, produjo la obra literaria "De quator novissimis", donde expone sus consideraciones sobre las postrimerías y la urgencia de buscar la "iluminación; para Dionisio el hombre debía humillarse y despreciar el mundo sintiendo la propia miseria; ponía especial énfasis en el rechazo de los soberbios, presuntuosos y no temerosos, porque los consideraba indignos, porque para lograr la iluminación había que pedirle a Dios que quite el amor propio, origen de todos los vicios ¿Podemos imaginar la contundencia de un discurso como éste? Más aun teniendo en cuenta que Dionisio el Cartujano fue un importante referente del misticismo cristiano del medioevo, obtuvo gran aceptación entre la población, laicos y clérigos, surgiendo un grupo de discípulos denominados los cartujanos (Rodríguez y Etchelecu, 2010).

Agustina Rodríguez y Leontina Etchelecu explican por qué se daba tanta importancia a la prédica de los novísimos:

Dentro de este conjunto de escritos, el hombre común sólo contaba con dos tipos de lecturas para estar a salvo de las vicisitudes escatológicas: las imágenes y los sermones. De la imbricación de ambas estrategias podría obtener una imagen potenciada por la predica sermonaria que abrevaría en la construcción mental del Más Allá [...] ya sea para inhibir comportamientos proclives al pecado o para instalar un sistema de valores. (Rodríguez y Etchelecu, 2010: 36).

En efecto, la prédica fue fundamental en la construcción del modelo de buen cristiano, tanto en Europa como en las regiones del mundo que permanecían bajo el dominio de alguna potencia europea, en este caso América. La efectividad de las postrimerías para lograr la "conversión espiritual" o el "cambio de vida" de la población, era reconocida y elogiada por el clero medieval al punto de considerar que era un género digno de poseer sus propias reglas de oratoria. Y se profundizó en el cómo hacer para maximizar los efectos de este discurso, para instalar un terror indeleble en el espíritu de los feligreses probando distintos recursos para los

que se prestó el ingenio humano, como la curiosa dramatización de un grupo de artistas que simulaban las voces de condenados durante el sermón del cura y que contaban las terribles penas del infierno; como éste hubieron muchos otros recursos que en nuestro tiempo nos podrí{an resultar triviales; sin embargo, se halló en el corpus de imágenes barrocas el complemento ideal para la prédica de las postrimerías.

La temática de las postrimerías, era una de las preferidas por el clero, muchos consideraban que garantizaba el arrepentimiento y confesión de los feligreses ¿en qué radicaría esta elogiada capacidad persuasiva? Rodríguez y Etchelecu sostienen que la persuasión se lograba al invocar visiones e imágenes que apelaban directamente a los sentidos, por ejemplo, en la representación del infierno, en la que por cierto se incidía muchísimo, se incluían sermones como estos que pueden revisarse en el Tercero Cathecismo: "Allí se oyen grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos; allí se ven horribles visiones de demonios fierísimos; ahí se gusta perpetua y amarguísima hiel, allí hieden más que perros muertos [...] allí están deseando siempre la muerte, y no pueden morir; más siempre tienen vivo el sentido, para más padecer" (Rodríguez y Etchelecu, 2010: 45). De este modo, la imagen se convirtió en una extensión de la palabra y el arte Barroco ofreció magníficos escenarios para ilustrar el misterio de lo que acontecería después de la muerte, apelando a la realidad de la experiencia sensible como vías de conocimiento. Por ello, el tema de los cinco sentidos aparece en una multitud de pinturas y series alegóricas barrocas. Cristina Ruíz establece que con San Agustín se acuñó la idea de que el hombre pecaba a través de sus sentidos, pues el mundo es bello, pero el placer que provoca la contemplación de esa belleza es perjudicial para el hombre; de modo que el amor hacia las formas sensibles es nocivo porque no se fundamenta en Dios, sino en la curiosidad (Ruíz, 1989). Por ello, muchos autores explican por ejemplo cómo usar correctamente la vista o cómo se debe emplear el oído para escuchar la armonía del mundo.

En Europa la doctrina de las postrimerías tuvo un gran impacto, por ello se replicó en América, especialmente para el adoctrinamiento de los pueblos nativos.

Sabemos por Guamán Poma que estas pinturas eran especialmente indicadas para las doctrinas de indios y que se pintaron desde el s. XVI, aunque en el Virreinato del Perú esta temática se reprodujo desde el s. XVII hasta inicios del XIX (Rodríguez y Etchelecu, 2010). Los templos de la región sur andina que presentan pinturas sobre las postrimerías, sea en lienzo o mural, son Curahuara de Carangas, Carabuco y Caquiaviri en Bolivia; en Perú, Andahuaylillas y Huaró. Localidades donde la labor evangelizadora de la Iglesia es evidente. De los cuatro momentos de las postrimerías, el infierno era especialmente abordado por los curas y doctrineros pues como señala Agustina Rodríguez y Gabriela Siracusano:

La descripción de las recompensas que esperaban a los bienaventurados en el Paraíso no funcionó como incentivo válido dado que los placeres terrenales, delicias tangibles para los indígenas, eran coartados por la Iglesia por ser considerados las puertas de todos los pecados. Ante las apacibles imágenes del Edén, el discurso moralizante de los predicadores sacó mayor provecho de los crueles castigos reservados a los olvidados de Dios, que de los inciertos premios asociados a un bienestar impensable para el ser humano, acostumbrado a las penurias de lo real. Es así que el infierno constituyó una herramienta fundamental de la catequesis y prédica europea y americana (Rodríguez y Siracusano, 2010: 119).

En un primer momento, las postrimerías fueron un instrumento para combatir la continuidad de la religión indígena. Los doctrineros asociaban elementos de dicha cultura con elementos demoniacos e idólatras, en la iglesia de Caquiaviri – Bolivia esto es evidente. La pintura se prestó como una herramienta visual para llevar a cabo lo que Serge Gruzinski denominó como “la colonización de lo imaginario”, que según el autor, se define como el fenómeno que evidencia no sólo rasgos de resistencia cultural sino también de adaptación y apropiación por quienes ocupaban, mediante sus prácticas y creencias, el lugar de lo pecaminoso: los nativos (Gruzinski, 1991). La difusión de las postrimerías no se limitó al ámbito europeo y americano, como lo demuestran Teresa Gisbert y su hijo Andrés de Mesa existen pinturas en la iglesia de Ledesma en Salamanca - España (lienzo,

1675 - 1690) y la iglesia de Vank en Ispahán.- Irán (mural al fresco de 1640 a 1655), que guardan una estrecha similitud con las pinturas de Perú y Bolivia, hechas en épocas posteriores (Gisbert y De Mesa, 2004).



Foto. 3. Detalle del mural de "El Infierno" en Huaro. Fuente propia.



Fig. 4. Detalle del infierno en el lienzo de la iglesia de Ledesma – España. Fuente: Gisbert y De Mesa (2004).





Fig. 5. Detalle del infierno en el mural de la iglesia de Vank – Irán. Fuente: Gisbert y De Mesa (2004).

Fig. 6 Detalle del infierno en el lienzo de la iglesia de Caquiaviri – Bolivia. Fuente: Gisbert y De Mesa (2004).

La doctrina de las postrimerías se remite a la visión de un mundo lleno de pruebas y dificultades que el hombre debe sortear hábilmente para no perderse, pues el hombre es quien en facultad de su libre albedrío va trazando su destino, el se expresa en la alegoría del camino ancho y fácil, en oposición al camino angosto y recto, el primero que conduce a la perdición y el segundo que conduce a la salvación. Luego de la vida, el hombre tendrá que experimentar el tránsito de la muerte ya que su destino final será el cielo o el infierno. De acuerdo a esta secuencia, las postrimerías operan en una dimensión particular - individual y una dimensión global – colectiva; es decir, todo hombre experimentará el cielo o el infierno luego de su muerte, del mismo modo, llegará el momento histórico en el que la humanidad entera compadecerá ante la mirada juiciosa de Dios y será el fin del mundo conocido. A continuación abordaremos cada una de las postrimerías:

La Muerte:

En la teología cristiana la vida se consume mediante la unión del cuerpo material y el cuerpo espiritual por designio de Dios, de modo que la carne evoca más bien la fragilidad del hombre, mientras que el espíritu subraya el carácter animado y trascendente del ser. Las referencias a la muerte en los textos bíblicos manifiestan dos connotaciones: en primer lugar está la "muerte física", es decir la separación entre el cuerpo y el alma, que es el final de la vida terrenal; entonces el concepto

de muerte implicaría cambio o tránsito hacia una forma de vida trascendente. En segundo lugar, y como consecuencia de lo primero, se da la “muerte espiritual”, que supone la condenación del alma por el pecado del hombre durante su vida y corresponde al castigo del infierno.

Esta dialéctica entre “muerte física” y “muerte espiritual” es una expresión del dualismo que subyace en toda la religión occidental, que impregna toda la vida religiosa de la época medieval. En suma, la separación entre el cuerpo y el espíritu genera la muerte física, y la separación entre el hombre y Dios genera la muerte espiritual. En cuanto a la representación de la muerte, el Catolicismo adopta de la tradición griega la personificación de la muerte, y emplea el símbolo del esqueleto humano como el fetiche de la muerte desde la época medieval. Según Emilio Mitre, esta costumbre está relacionada con la representación de Tánatos, el genio griego de la muerte (Mitre, 2000). La muerte espiritual fue tema de una intensa literatura religiosa, un ejemplo es la obra “De lo temporal y lo eterno y crisol de desengaños”, escrito por Juan Eusebio Nieremberg, quien afirma:

“Tras todo esto no falta en el mundo la pena de muerte, que es la mayor de todas las mortales. Pero en el infierno es tanto mayor, cuánto va de lo vivo a lo pintado, porque la muerte eterna de los condenados es una muerte viva; a que no puede llegar la muerte que dan los hombres [...] Por eso llama San Bernardo a la pena de los condenados muerte viva y vida muerta” (Rodríguez y Etchelecu, 2010: 40).

Así mismo, en la Biblia podemos encontrar lo siguiente que corrobora lo anteriormente expuesto; la cita corresponde al momento en el que Jesús hablaba a sus discípulos: “Yo les digo a ustedes, amigos míos: No teman a los que matan el cuerpo y después ya no pueden hacer nada más. Yo les voy a mostrar a quién deben temer: Teman a aquel que, después de quitarle a uno la vida, tiene poder para echarlo al infierno. Créanme que éste es a quién deben temer” (Lucas 12: 4 – 6).

Otra obra del medioevo que tuvo gran repercusión en la concepción de la muerte fue el "Ars Moriendi", del año 1415, inspirada en "Tractatus o Speculum artis bene moriendi" de 1408. Esta obra, de autor anónimo, fue reproducida y traducida a muchas lenguas para infundir entre la población la idea de la preparación frente a la muerte que incluye once ilustraciones instructivas.

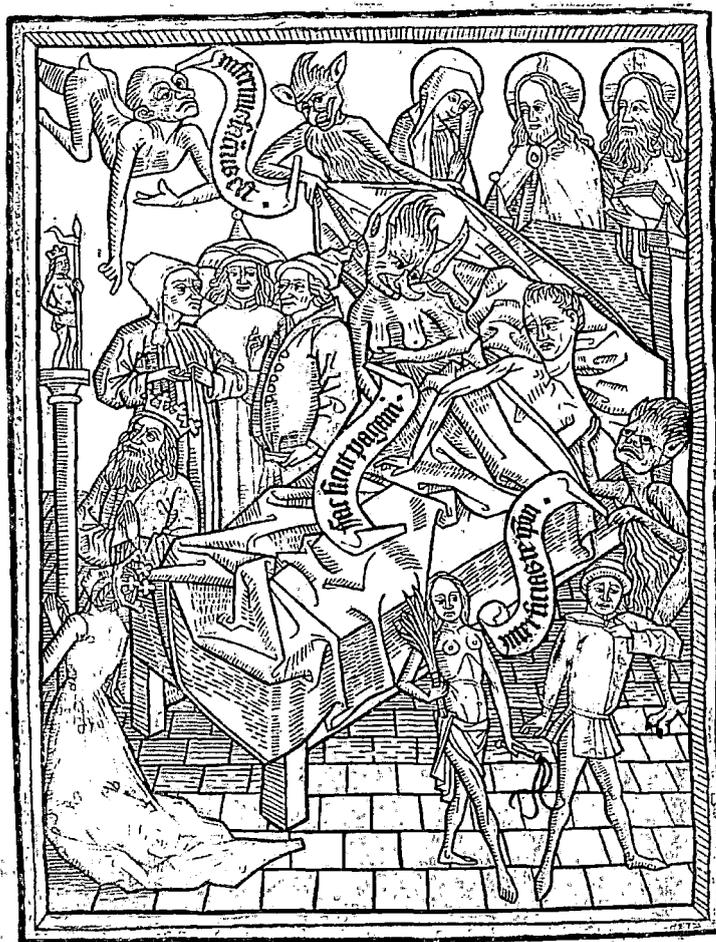


Fig.

7.

Moribundo tentado por la desesperación. Fuente: Ars Moriendi

El esquema básico de la serie consiste en la representación de cinco oposiciones desarrolladas en el texto, donde se exponen las cinco tentaciones a las que

estaría sometido el moribundo y las cinco asistencias benéficas ó consuelos que podría recibir. Las tentaciones y sus consecuentes remedios consistían en lo siguiente:

Las tentaciones y sus remedios en el Ars Moriendi

Tentaciones	Remedios
La incredulidad	La profesión de fe
La desesperación	La confianza en el perdón divino.
La intolerancia ante el sufrimiento	La capacidad para soportar el dolor.
La autocomplacencia en los propios méritos	La actitud humilde
La incapacidad de renuncia a los bienes materiales y seres queridos	La renuncia a los placeres del mundo

Cuadro N° 3. Fuente propia.

Rodríguez y Siracusano, consideran que al “Ars Morendi” fue la fuente iconográfica de la pintura titulada “La Muerte” en la iglesia de Caquiaviri, de la serie de las postrimerías, con ciertas modificaciones compositivas (Rodríguez y Siracusano, 2011), y como veremos más adelante “La Muerte” de las postrimerías de Huaro guarda una estrecha similitud con la obra de Caquiaviri.

Al tratarse sobre el tema de la muerte se hace hincapié en las “vanitas”. Este término de origen latín, comúnmente se traduce como vanidad en el sentido de vacuidad o insignificancia; en la prédica sermonaria se hacía referencia a todas las cosas vanas de la vida que hacían olvidar al hombre la constante presencia de la muerte, la brevedad de su existencia y la supremacía de la sabiduría de Dios frente a la sabiduría humana. El Barroco, especialmente el arte del bodegón, se prestó a representar una serie de imágenes que se convertirían en los símbolos de las vanitas:

- La muerte, representada por el esqueleto y el cráneo humano, generalmente acompañado por la cita textual “memento mori”, que significa “acuérdate que vas a morir”

- Las frutas en estado de putrefacción, que simboliza la decadencia.
- Las burbujas, que simbolizan lo efímero y lo repentino de la muerte
- El humo, relojes, y relojes de arena, que simbolizan la brevedad de la vida
- Los instrumentos musicales, símbolos de la brevedad, del deleite y el goce de la vida (Rodríguez y Etchelecu, 2010).

Las vanitas tuvieron gran repercusión entre los pintores flamencos, pero también entre los pintores españoles del s. XV, como Antonio de Pereda, Andrés Deleito y Juan de Valdés Leal. Elementos como los mencionados serán constantes en los murales de Huaro titulados “La Muerte en la casa del rico y en la casa del pobre”, “El Árbol de la Vida” y “La Muerte”.

El Juicio Final:

Debe entenderse como el segundo advenimiento de Dios a la tierra, en el libro de Romanos se hace mención a la “ira de Dios” para referirse al juicio final. Constituye el acontecimiento detonante de toda la trama de las postrimerías, pues es el momento en el que Dios actúa como juez de la humanidad confinando a los pecadores al infierno y a los piadosos al cielo; así mismo será el fin de la era de los hombres pues toda cosa construida por él desaparecerá. La literatura bíblica afirma que habrá grandes sufrimientos en el mundo antes de la llegada del Hijo del Hombre, guerras entre naciones y reinos, y que la confusión se apoderaría de la humanidad por la llegada de “falsos profetas”.

El mismo libro, hace referencia al momento del juicio final, empleando un lenguaje alegórico que es muy difícil descifrar, pero ya en la alta edad media, este tema concitó la preocupación de los eruditos, es el caso del beato Gonzalo de Berceo (1190) quien compuso la obra titulada “Los signos que aparecerán antes del Juicio Final”, tomando como referencia el libro del Apocalipsis y la literatura latina relacionada al tema. De Bercero identifica hasta quince signos. Que acontecerán en quince días, luego de los cuales descenderá el ángel tocando su trompeta para anunciar que ha llegado el día:

- Primer día.- Elevación del nivel del mar.
- Segundo día.- Descenso del mar. Vuelta a su nivel.
- Tercer día. - El incontenible llanto de los animales.
- Cuarto día. - Arde el agua.
- Quinto día.- Las plantas sudan sangre.
- Sexto día.- Se derrumban los edificios.
- Séptimo día.- Se quiebran las piedras.
- Octavo día.- Todo cae a tierra.
- Noveno día.- Állanase la tierra.
- Décimo día.- Estampida enloquecida de los humanos.
- Undécimo día.- Se abren los sepulcros.
- Duodécimo día.- Caída de los astros.
- Décimo tercer día.- Triunfo absoluto de la muerte.
- Décimo cuarto día.- Arden el cielo y la tierra.
- Décimo quinto día.- Resurrección de los muertos (Pérez: n.d).

Y cuando Dios haya vencido a sus enemigos tomará su trono para: “separar a las ovejas de los chivos, colocando a las ovejas a su derecha y a los chivos a su izquierda” (Mateo, 25: 32 – 34). Los muertos entonces resucitarían para ser juzgados también con el libro de la vida – o los libros de la vida -, pues sólo recibirían la gloria aquellos que por sus obras figuren en él. En el Apocalipsis se menciona:

El mar devolvió los muertos que guardaba, y también la Muerte y el Lugar de los muertos devolvieron los muertos que guardaban y cada uno fue juzgado según sus obras. Después la Muerte y el Lugar de los muertos fueron arrojados al lago de fuego: este lago de fuego es la segunda muerte. Y todo el que no se halló en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego (Apocalipsis, 20: 13 – 15).

El juicio final fue una de las temáticas recurrentes del arte religioso. Es interesante observar la transformación de la representación de esta temática desde el arte paleocristiano hasta el Barroco. En un principio, las representaciones del juicio privilegiaban el lenguaje simbólico, manifestando un arte desprovisto del dramatismo del Renacimiento, Manierismo y Barroco, pero cuando nos introducimos en estos tres estilos del arte europeo, la temática del juicio final va asumiendo formas y colores que se aproximan a una representación casi literal de la Biblia.



Fig. 8. Cristo separando a las ovejas de los chivos. Mosaico de la iglesia de San Apolinar – Italia. Fuente: Domínguez (2002).

El Infierno:

En la literatura escatológica se privilegia la temática del infierno, pues tanto en Europa como en América, este era un importante instrumento coercitivo. Para darnos una idea del sermón que seguía a las imágenes del infierno solo basta revisar el “Confesionario para Curas de Indios”, publicado en Lima el año de 1585: “Un solo pecado mortal merece tormento de fuego para siempre en el infierno. Dime, ¿qué sentirías si te pusiesen en el fuego un día entero? Y si te hiciesen

estar ardiendo diez días, ¿qué sentirías? Pues ¿cómo estarás ardiendo en el infierno un año? ¿Y diez años? ¿Y cien años? ¿Y mil años, cuerpo y alma, y para siempre jamás sin fin?” (En Rodríguez y Etchelecu, 2010: 36); cada una de estas lecciones de adoctrinamiento estaba traducida al quechua y al aymara. En la Biblia se hace mención del “lago de fuego” y al “eterno lugar de los perdidos” para referirse al infierno.

Para el Cristianismo el infierno es el lugar antagónico al cielo, y es descrito como el reino del diablo donde los pecadores van a parar luego del gran juicio, para experimentar los más horribles suplicios sin encontrar paz en ningún momento. Los condenados conservarían eternamente la sensibilidad del cuerpo, se trataría de un sufrimiento consciente: “Y si tu ojo preparará la caída, sácatelo; pues es mejor para ti entrar con un solo ojo en el Reino de Dios que ser arrojado con los dos al infierno, donde su gusano no muere y el fuego no se apaga. Pues el mismo fuego los conservará” (Marcos 9: 46-49). El Cristianismo, y sobretodo el Catolicismo, concibe la vida terrenal como limen entre el cielo y el infierno, pero el mundo terrenal es también el producto del encuentro de ambas dimensiones, por lo tanto ambos pugnan por extender su influencia a las criaturas de ese mundo: los hombres. Los hombres disponen del discernimiento y el libre albedrío, por ello al momento del juicio final la providencia los hace responsables de su destino, y la severidad del castigo está justificada.

La construcción de la imagen del infierno fue esencial la obra de los teólogos de los s. VII y VIII, entre los cuales podemos mencionar al Beato de Liébana autor de “Comentario al Apocalipsis de San Juan”, donde se incorporan una serie de importantes ilustraciones, muchas de las cuales se consideran las fuentes antiguas del arte religioso europeo. El Beato de Liébana señala en el prólogo de su obra que ésta tiene la finalidad de servir al adoctrinamiento y la formación del estamento eclesiástico: “Todo esto te lo he dedicado a ti, santo padre Eterio, tras haber sido elaborado a petición tuya para el afianzamiento de los conocimientos de nuestros hermanos” (Ruíz, 2013: 230). Esta obra constituye uno de los

primeros esfuerzos por configurar una imagen del infierno con atributos de la cotidianidad.

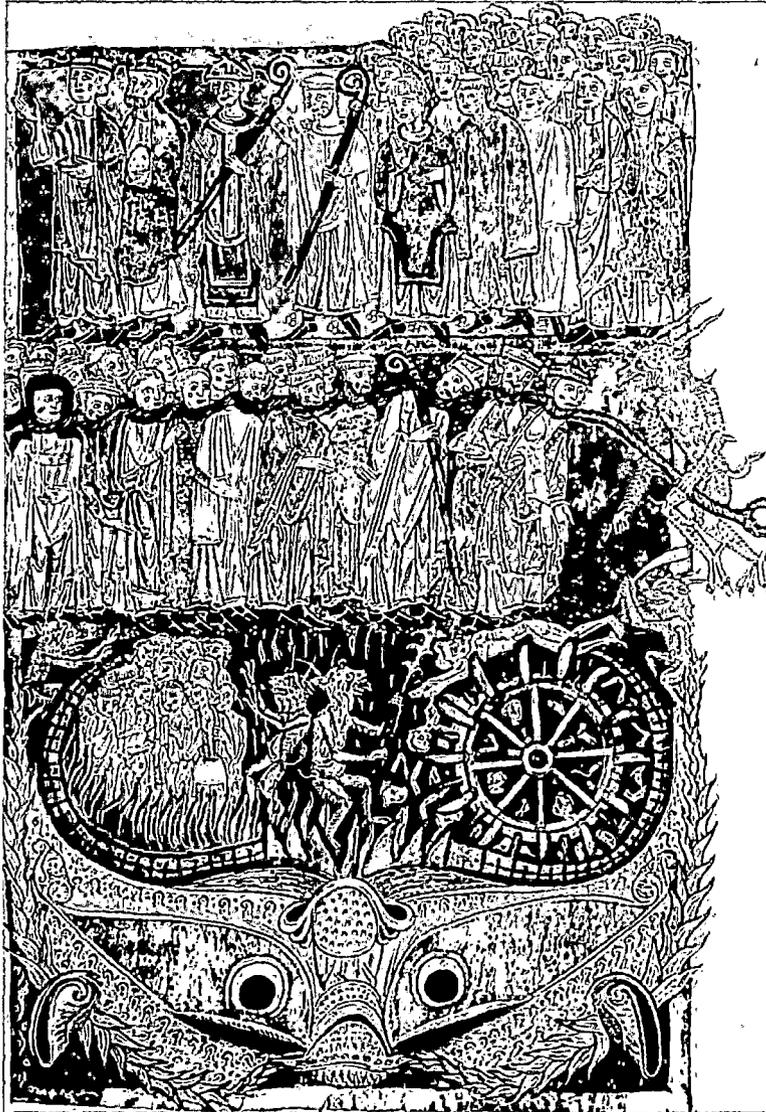


Fig. 9. El juicio final encabezado por los poderosos. Fuente: Beáto de Liébana

La Gloria:

En el hebreo y el griego, el término gloria alude al merecimiento, reconocimiento público, valor o importancia. De este modo encontramos en la Biblia afirmaciones

como esta: “El resplandor de su gloria, la efigie de su sustancia” (Hebreos, 1: 3) o “La gloria de Dios está sobre su rostro” (Corintios, 2: 4 – 6). Sin embargo, desde una perspectiva escatológica, la misma fuente determina que la gloria divina de Dios tendría lugar en la parusía, él manifestará su gloria a través de la consumación de su obra, a la vez juicio y salvación, por ello: “La creación entera aspira a la revelación de esta gloria” (Romanos, 8: 19). De igual modo, aquellos que compartan con Dios el reino de los cielos serán llenos de gloria. La biblia afirma que sólo Dios es capaz de glorificar al hombre ya que las glorias terrenales son vanas. En consecuencia, y de acuerdo a la biblia, la glorificación de Dios se consume en los cristianos porque en ellos el sacrificio de Jesús da su fruto para la gloria de Cristo: “Los cristianos entran por él en el conocimiento y en la posesión de las riquezas de Cristo” (Juan 16: 14).

Comúnmente la temática de la gloria divina se ha asociado a la idea de cielo, como espacio donde se desarrolla el reino de Dios, hasta convertirse ambos en sinónimos, sin embargo, el término gloria hace referencia a una cualidad, por ello carácter abstracto, mientras que el cielo alude a un lugar ideal, pero concreto para el creyente. Ambas significaciones son representadas en el arte colonial. Teresa Gisbert y Andrés de Mesa, señalan que existen cinco modalidades de cielos para este arte, de las cuales solo mencionaremos tres porque se ajustan mejor a la temática de las postrimerías:

- a) Cuando se trata de una visión celestial, generalmente contemplada por algún santo, mientras vive en la tierra, el cielo suele representarse como un jardín florido. Esta imagen es una creación del Renacimiento que incorpora se a la idea del “paraíso primigenio”, cuyo origen se encuentra en una larga tradición oriental que es representado como un jardín.
- b) Cuando el cielo se representa como un conjunto jerarquizado de seres que lo habitan: la Trinidad en la cima y entorno a ella los ángeles, María y Juan Bautista, después los apóstoles, etc. Esta estructura corresponde a lo que

en el medioevo se denominó "empíreo. Esta es una representación de la gloria y además de la estructura eclesiástica, muy popular en el virreinato.

- c) Cuando el cielo se concibe de forma circular con la Trinidad al centro, le siguen los ángeles, Juan Bautista, y así sucesivamente. Esta iconografía corresponde al arte bizantino. A diferencia del caso anterior, esta modalidad no incluye a las autoridades de la Iglesia. Estamos frente a una representación de gloria como cualidad (Gisbert y De Mesa, 2004).

6. 2. Descripción, Análisis e Interpretación de las Postrimerías de Huaro

Para abordar el estudio interpretativo de los murales recurrimos a distintos enfoques metodológicos, que nos permitieron comprender el significado y mensaje inmersos en dichas obras. A continuación partiremos del enfoque Iconológico del reconocido historiador de arte Erwin Panofsky, quien plantea el estudio de la formación de las imágenes, de los arquetipos figurativos, de su transformación a través de la historia y del papel simbólico de la imagen. A diferencia del enfoque formalista de la historia del arte, Panofsky considera que el contexto cultural es la fuente esencial de la significación de la obra de arte, pues si consideramos que la obra tiene sentido por sí misma estaríamos negando el factor humano. La Iconología es un enfoque dirigido específicamente al estudio interpretativo de las artes visuales y su finalidad es comprobar que las formas y los contenidos de las obras son, en principio, símbolos culturales, ya que las formas tienen la capacidad de transmitir valores de manera simbólica. Por ello, la labor del investigador es descifrar el significado intrínseco o contenido de la obra, que a su vez nos revela la actitud de fondo de un pueblo, de un periodo o de un grupo (Panofsky, 1983). El método iconológico reconoce tres niveles de significación:

1. Nivel Pre Iconográfico: Corresponde a una significación primaria o natural, es decir, el investigador debe identificar las formas puras como representaciones de objetos naturales, luego establecerá los acontecimientos que se infieren de

la relación de los objetos y deberá reconocer expresiones en dichos objetos. Este primer nivel de estudio corresponde a una labor descriptiva de los elementos de facto (color y figuras) y de expresividad (gestos y atmósferas). Estos elementos reconocidos como objetos y acontecimientos los denominaremos formalmente “motivos”, porque aún no tienen un significado cultural.

2. Nivel Iconográfico: Corresponde a la significación secundaria o convencional. En la obra de arte existe una combinación de “motivos” que da lugar a la composición de la obra, en la particularidad de dicha composición se expresa la singularidad del artista y la identificación del espíritu histórico del público espectador. De manera que el investigador tendrá que realizar un análisis de la obra de arte, familiarizándose con los temas y conceptos asociados a la combinación de los “motivos”, entonces, en este nivel los “motivos” pasan a ser “imágenes”, “historias” o “alegorías”; por ejemplo el motivo: mujer en el análisis iconográfico corresponde a la imagen: Virgen María. Hay que precisar que la combinación de “imágenes” da lugar a las “historias” y “alegorías”; por ejemplo, las imágenes: una princesa danzando con una bandeja en las manos que contiene la cabeza de un hombre, remite a la historia de Salomé y el martirio de Juan Bautista. En el nivel iconográfico se resuelven las incógnitas: ¿Quiénes o qué son esas formas o “motivos”? Y ¿Qué hacen o qué sucede? Panofsky señala que para el análisis iconográfico es preciso recurrir a la “historia de los tipos”, es decir investigar la manera en la que los temas y conceptos fueron expresados por la sociedad de la época.
3. Nivel Iconológico: Corresponde a la significación intrínseca o contenido. El conglomerado de “motivos”, “imágenes”, “historias” y “alegorías” son manifestaciones de los principios subyacentes de un grupo cultural, el investigador tiene que identificar estos principios subyacente que dan cuenta de la forma de pensar de una sociedad, de una clase social, de una religión, todo esto en el espacio – tiempo correspondiente; que a la vez, es matizada por las

particularidades de la obra. A dichos principios subyacentes, Panofsky denomina “valores simbólicos” y surgen de la interpretación de los temas y conceptos a partir de dos factores: a) La ideología y el contexto de la sociedad, al que Panofsky llama “historia de los síntomas culturales” y b) La manera en que las distintas experiencias e ideas humanas fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos, al que el autor denomina “historia de los símbolos”.

En el primer capítulo de su obra *“El significado de las artes visuales”* Panofsky incluye el siguiente cuadro:

Niveles de estudio de la obra de arte de acuerdo al método Iconológico

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principios controladores de la interpretación
I.Contenido temático primario o natural: a. fáctico b. expresivo Constituye el mundo de los motivos artísticos.	Descripción pre – iconográfica (análisis pseudo formal)	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y acontecimientos)	Historia del estilo (estudio sobre la manera en que, en diferentes condiciones históricas, objetos y acontecimientos fueron expresados)
II.Contenido temático secundario o convencional. Constituye el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico	Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos)	Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos, fueron expresados por objetos y acontecimientos)
III.Significado intrínseco o contenido. Constituye el mundo de los valores	Interpretación iconológica	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana)	Historia de los síntomas culturales – estudio sobre la manera en que, en determinadas

simbólicos.		condicionada por psicología y una "weltanschauung" personales	condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana se expresaron mediante temas y conceptos específicos
-------------	--	---	---

Cuadro N° 4. Fuente: Panofsky, 1983.

El término "weltanschauung" se traduce como cosmovisión o visión del mundo.

Así mismo, en el estudio iconológico incluimos un breve análisis del "símbolo dominante" - categoría propuesta por el antropólogo Víctor Turner - que identificamos en cada mural, pues son estos los que condensan los valores simbólicos de los que hablamos, y los que nos sirvieron para revelar el significado intrínseco y la función de las obras. La identificación del símbolo dominante se realizará a través del estudio conceptual - temático y del estudio compositivo de la obra, a partir de estos dos aspectos el símbolo dominante salió a relucir por su capacidad de congrega los motivos y/o imágenes bajo un mismo propósito comunicativo. Recordemos que el símbolo, no representa la totalidad del objeto real, sólo lo representa desde una perspectiva y con una función específica, en relación a esto el filósofo Charles S. Peirce señala que el símbolo es: "algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por una capacidad suya" (en Eco, 1988: 27). Por ello analizamos cada símbolo dominante a través del esquema trídico propuesto por Peirce, en el cual el proceso de significación comprende la relación entre el significado, significante y referente del símbolo:



Gráfica N° 2. Fuente: Eco (1988).

El esquema trádico es ampliamente conocido y corroborado por distintos especialistas como Morris, Frege, Russell, Carnap, entre otros. Para este esquema el **significante** vendría a ser el símbolo mismo o la entidad física. El **significado** sería lo que es dicho por el símbolo, o sea, la imagen ideal. Y la **referencia** o **referente** sería el objeto u acontecimiento de la realidad al que se remite el símbolo. Observemos que la relación "**significado – significante**" y "**significado – referente**" se representa con una línea continua, esto porque existe una relación explícita y clara, sin embargo la relación "**significante – referente**" lleva la línea entrecortada porque es una relación implícita y oscura (Eco, 1988), o en todo caso, metafórica, en la cual el significante representa alguna o algunas de las cualidades de la referencia, por ello decimos que su significado es convencional, un producto cultural e histórico. Con esta previa aclaración pasamos a la lectura del estudio interpretativo de los murales. Comenzaremos con la muerte, por ser la postrimería con la que se inicia el juicio divino. En relación a dicha temática hemos identificado tres paños murales "El Árbol de la Vida", "Las Dos Muertes" y "La Muerte" propiamente dicho.

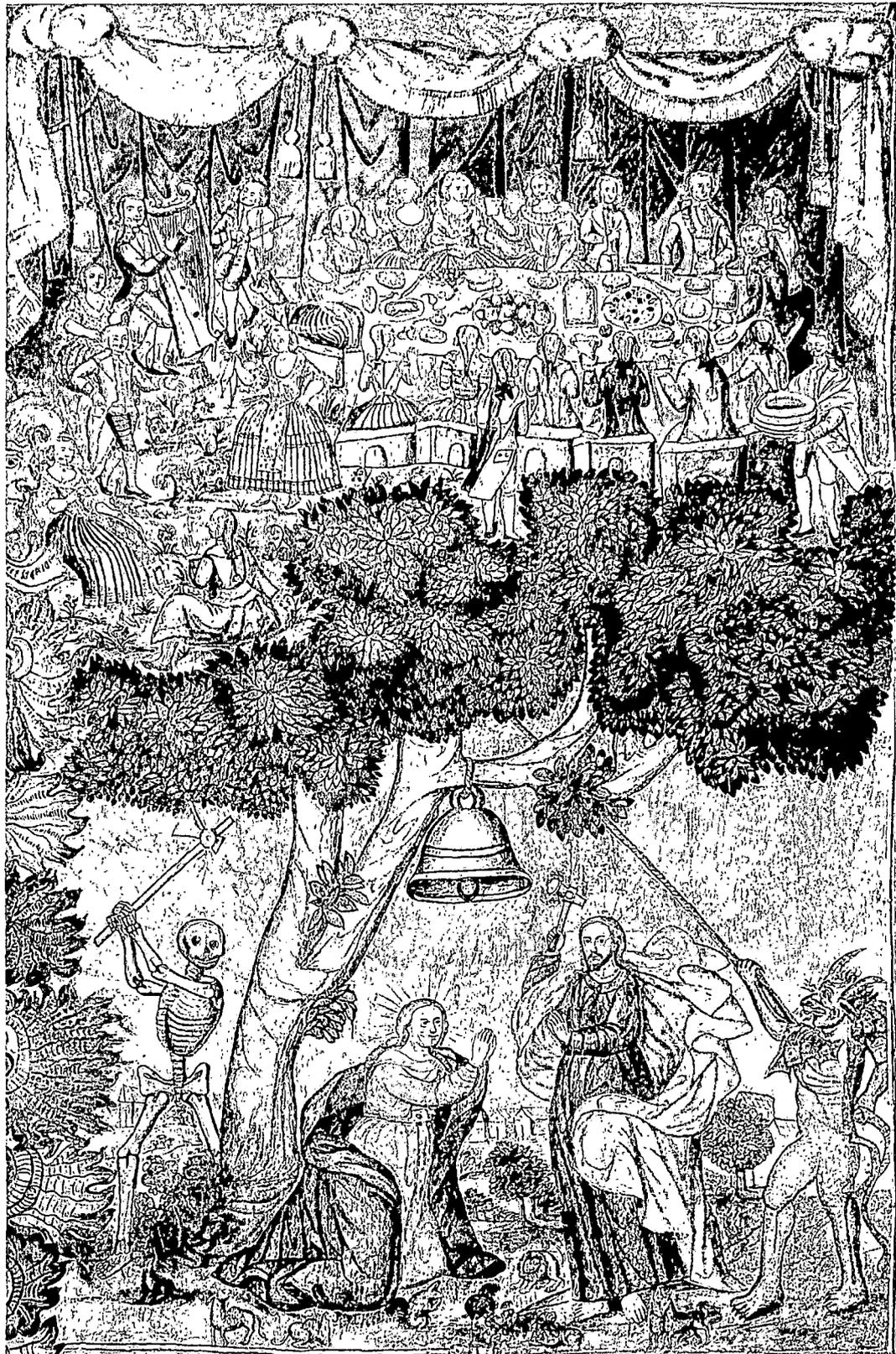


Foto. 4. Mural de "El Árbol de la Vida" en el templo de San Juan de Huaru. Fuente propia.

“El Árbol de la Vida”



Fig. 9. Esquema del mural dividido en los sectores A y B. Fuente propia.

1. Nivel Pre – Iconográfico: Como puede apreciarse en la fig. 9, el motivo más notable es el árbol, a partir de él se organiza la totalidad de la composición. Es un árbol de amplia copa frondosa inclinándose levemente hacia la derecha. En el mural se pueden observar dos escenas claramente diferenciadas, por un lado está la escena que se desarrolla a las faldas del árbol y por otro lado está la escena que se desarrolla en la copa del árbol. A esta primera escena la denominaremos “sector A” y a la segunda “sector B”.

En el sector A se pueden apreciar cuatro figuras, hacia la izquierda del tronco aparece un esqueleto que sostiene un hacha con la intención de asestar al tronco del árbol y derribarlo, el rostro del esqueleto expresa una sonrisa. Hacia la derecha del tronco se encuentra el motivo de una mujer en actitud de oración o súplica, vestida con una túnica y un manto modestos, en su cabeza aparece una aureola; frente a ella se yergue un hombre con un martillo en la mano, con el cual está apunto de golpear una campana, la misma que pende del árbol, el hombre también viste modestamente y su mirada parece interpelar al espectador; también presenta una especie de aureola. Al extremo derecho se observa un personaje con cuernos, alas, cola y de piel roja; de sus ojos, nariz y boca brotan llamas. En la superficie de fondo se observa un conjunto de casitas casi imperceptibles por la sutileza de la pincelada. Un poco más adelante, a los pies de las cuatro figuras, identificamos cinco parejas de animales diferentes, macho y hembra.



Foto. 5. Sector A del mural. Fuente propia

En el sector B, el follaje del árbol se convierte en la atmósfera de un festín con un banquete y un grupo de bailarines, en el fondo se aprecia un gran telón rojo. En la mesa del banquete se cuentan quince personajes sentados a la mesa que beben, comen y conversan, mientras tanto dos sirvientes aguardan parados. En la mesa se pueden apreciar potajes y bebidas. Los comensales varones se sientan al lado izquierdo de la mesa y suman ocho, mientras que las mujeres se sientan a lado derecho, sumando siete. Al extremo izquierdo se puede apreciar un dúo de músicos, uno toca el arpa y otro el violín, hay una pareja bailando y una mujer que también baila; se observa, además que hay una pareja conversando.



Foto. 6. Sector B del mural. Fuente propia

2. Nivel Iconográfico: Al construir la “historia de los tipos” podemos determinar la familiaridad de la pintura mural con obras y grabados precedentes, aquí las exponemos ordenadas cronológicamente:

Obras iconográficamente relacionadas al mural de “El Árbol de la Vida”

Título de la obra	Artista y procedencia	Año y Ubicación
Desconocido (lienzo)	Marcos Zapata, cusqueño	Desde 1755 aprox. Catedral del Cusco
“El Árbol de la vida” (lienzo)	Anónimo castellano	Segunda mitad del s. XVII. Convento Señora de Laura – Valladolid
“Alegoría del Árbol de la Vida” (lienzo)	Ignacio de Ríes, flamenco	1653 Capilla de la Concepción – Segovia
“El Árbol del pecador” (grabado)	Jerónimo de Wierix, flamenco	Segunda mitad del s. XVI en “Memorare Nouissima Tua”

Cuadro N° 5. Fuente propia

Elegimos estas obras por su continuidad iconográfica. “El Árbol de la Vida” de Huaro guarda una gran semejanza con la “Alegoría del Árbol de la Vida” de Ignacio de Ríes, aunque posiblemente Escalante haya conocido la obra de Ríes a través de la pintura del cusqueño Marcos Zapata, a quien se le atribuye un lienzo con la misma iconografía en la bóveda de la sacristía de la catedral del Cusco.

A diferencia de “El Árbol del Pecador” de Juan Wierix, los pintores Ríes, Zapata y Escalante, representan en la copa del árbol una escena festiva y un banquete. Para Benito Navarrete la escena del banquete está directamente asociada a la obra del Bosco “La Mesa de los Pecados Capitales” (Navarrete, 2002). No obstante, Jerónimo Wierix es, sin lugar a duda, el creador iconográfico de las obras relativas a la temática del árbol de la vida o el árbol vano.



Fig. 10. "Alegoría del Árbol de la Vida" de Ignacio de Rís. Fuente: Navarrete, 2002.

La obra del pintor Ignacio de Rís corresponde al año de 1653 y forma parte del programa iconográfico de la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia, el artista pertenecía a los pintores del barroco hispano. Esto se corrobora en la obra de Tadeo Escalante, quien evidencia elementos estilísticos de este tipo en su obra.

Tenemos ante nosotros una clara representación alegórica de la fugacidad de la vida del hombre, del poder terrenal y, sobre todo, de los placeres mundanos; donde la imagen de la muerte es un esqueleto que pretende derribar el árbol de la vida con un hacha (en este caso la guadaña se reemplaza por un hacha), dejando entrever una leve sonrisa, como expresión de triunfo. Al otro lado del árbol se

encuentra Cristo de pie, apunto de tocar la campana con un martillo para anunciar a los hombres que el juicio final ha llegado, la campana en este contexto se concibe como símbolo celeste y su sonido como del poder de Dios. Cristo fija su mirada al público, como si por un momento se apartara de la escena fantástica para abordar al observador, imagen que guarda relación con el grabado de Wierix, en él se incluye la imagen de un pecador a los pies del árbol, lo que nos hace pensar que la imagen del pecador se haya omitido en el mural de Huaro para trasponer su imagen en la persona del feligrés observador. Frente a Cristo se halla de rodillas la Virgen María que reza por los hombres. Sin embargo, otra fuerza siniestra se suma a la catástrofe, detrás de Dios está un demonio jalando una soga con la que pretende derrumbar el árbol. En esta atmósfera de tensión, de pugna entre las fuerzas universales del bien (Cristo y María) y el mal (muerte y demonio), las figuras del mal que permanecen en los extremos izquierdo y derecho parecen acorrallar a las figuras del bien, pues la caída del árbol es eminente; se trata del fin, nótese que la estatura de Cristo es casi la misma que la de la muerte, detalle que homologaría el poder de Cristo al poder de la muerte.

La presencia de la Virgen María en las obras relacionadas es una característica americana, como podemos ver en el mural de Huaro; a diferencia de las obras europeas, el mismo Wierix incorpora el siguiente texto en latín explicando la presencia de la Virgen: "Estoy frondoso pero sin fruto: Si ahora me llega la muerte, me tragaré el abismo. Que la Virgen retrase la mano del Juez que ya está extendida" (Navarrete, 2002: 360). Si Cristo representa la salvación y la vida eterna entonces María se convierte en la intermediaria del pecador para lograr el perdón de Dios. En el Barroco y religioso la presencia de la muerte siempre cumplió un rol moralizante y adoctrinador, pues la figura del esqueleto representaba a la muerte en su modalidad más inquietante y develadora, mostrando el espanto del cuerpo humano desprovisto de su carne y de su gracia. Es la muerte en este mural, la entidad triunfante.

En la copa del árbol, casi como una viñeta, la escena del banquete – festín hace alusión a la temática de las vanitas. Ante la cercanía de la parusía un grupo de

hombres y mujeres que visten como criollos de la época están tan distraídos en placeres terrenales que no escuchan el sonar de la campana, algunos de ellos están sentados en una amplia mesa donde se aprecian frutas, panes, ajíes y un cuy, esto muestra la intención de Tadeo Escalante de mostrar elementos locales y los hábitos de los criollos cusqueños; otra muestra de ello es la existencia de algunos vasos de chicha en las manos de los comensales, que bien se distinguen de las copas de vino. Dos sirvientes, esperan con un recipiente de agua y una toalla a que el banquete termine para que los comensales realicen el habitual lavado de manos, esta historia hace alusión a la decadencia y a la renuncia de la fe por los placeres mundanos.

Cerca de la mesa del banquete están los músicos y los bailarines, muy cerca una pareja conversa representando a la vanita de la lujuria. En este sentido, el tema de las vanitas tiene un fuerte trasfondo psicológico y religioso, reflejado principalmente en la presencia del tema del desengaño, de la revelación de lo verdadero, se trata de una especie de sabiduría pesimista en la que la vida terrenal es el engaño y sólo renunciando a ella el hombre logrará despertar de la ilusión y la falsedad. Hasta este momento el mural se descifra como el inminente final; sin embargo, en la parte inferior, casi como un detalle, aparece un modesto paisaje donde hay algunas casas y animales, las casas están sobre un resplandeciente fondo blanco, dando la sensación de pertenecer a un mundo superior. Mientras, las cinco parejas de animales nos remiten la historia de Noé, quien, según el libro del Génesis, eligió una pareja de cada animal para que se salvaran del gran diluvio.

Entre los animales podemos identificar a una pareja de leones, que se distinguen como macho y hembra por la presencia de la melena sólo en uno de los felinos, siguiendo con este criterio, distinguimos una pareja macho y hembra, de una especie de cérvidos al que no podemos identificar con precisión, luego apreciamos otra pareja de camellos, de vizcachas y de osos de anteojos, también llamados "ukumarus". Estas dos últimas especies, demuestran nuevamente la intención de Tadeo Escalante por incorporar elementos locales. Podemos inferir que la

inclusión de esta pequeña escena es una evocación del principio, del estado original del mundo, y el tronco del árbol es el lazo conector con un mundo en evidente decadencia que se aproxima a su fin. El árbol entonces representa simbólicamente la historia del hombre, modelada por la intervención de dos fuerzas implacables: el MAL (muerte y demonio), que trae como consecuencia la muerte espiritual; y el BIEN (Cristo y María) que conduce a la vida eterna.

Como lo señalamos la iconografía del árbol de la vida tiene como eje temático y conceptual la incertidumbre por la llegada del juicio final, que puede entenderse como un juicio particular, como en el caso del gradado de Wierix, o como un juicio colectivo en el caso del mural de Escalante o el lienzo de Ríes. A la vez, es una denuncia de la negligencia del ser humano cegado por la banalidad, por ello esta iconografía es también conocida como el árbol vano. El árbol se convierte en el "memento mori" que anuncia al hombre barroco el fracaso de la vida. Las dos inscripciones que se pueden apreciar en los extremos superiores del lienzo de Ríes, ponen de manifiesto lo que acabamos de señalar:

"Mira que te as de morir/ mira que no sabes quando
mira que te mira Dios/ mira que te esta mirando".

3. Nivel Iconológico: En la composición es claro que la imagen que cumple la función de símbolo dominante es el árbol, que expresa metafóricamente los valores axiomáticos o, como diría Panofsky, los valores simbólicos de la sociedad virreinal de inicios del XIX. La concepción de esta unidad simbólica, el árbol, debe hacerse desde la literatura bíblica. En la "historia de los símbolos", es posible reconocer que la figura del árbol fue ampliamente utilizada en la mitología de todos los pueblo, particularmente en la mitología occidental la referencia más cercana que tenemos es el mito del árbol de la vida y el árbol del conocimiento en el jardín del Edén, sin embargo, el antropólogo Joseph Campbell demuestra que en la región de Levante, antes del judaísmo, se concebía la figura del árbol de la vida,

asociada una serpiente divina, cuyo poder radicaba en renacer continuamente. Campbell pone el ejemplo de un antiguo anillo sumerio y sobre él escribe:

“Es el jardín de la inocencia, donde los dos frutos deseables de la mítica palmera datilera están por ser cogidos: el fruto del conocimiento y el fruto de la vida inmortal. A la izquierda la figura femenina, delante la serpiente, casi con seguridad es la diosa Gula Bau [...] mientras que el hombre de la derecha es su amado hijo – esposo Dumuzi, «Hijo del Abismo: Señor del Árbol de la Vida», el dios sumerio que muere y resucita eternamente, el arquetipo del ser encarnado” (Campbell, 1964: 31).

El árbol simboliza el universo de lo vivo y el puente que une el cielo y la tierra, por lo tanto, no nos debe extrañar que sea una imagen cargada de significados culturales, religiosos y cosmogónicos. En cuanto a la biblia, las referencias a la metáfora “árbol” son muy frecuentes. Por ejemplo, en el Génesis se menciona: “Dios plantó un jardín en un lugar de Oriente llamado Edén, y colocó allí al hombre que había formado. Yavé hizo brotar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista y buenos para comer. El Árbol de la Vida estaba en el jardín como también el Árbol del Conocimiento del bien y del mal” (Génesis 2, 8 – 9). Pero como sabemos, la serpiente convenció a Eva de probar del fruto prohibido del conocimiento, entonces Yavé dijo:

Ahora el hombre es como uno de nosotros, pues se ha hecho juez de lo bueno y de lo malo. Que no vaya a extender también su mano y tomar del Árbol de la Vida, pues vivirá para siempre. Y así fue como Dios lo expulsó del jardín del Edén para trabajar la tierra de la que había sido formado. Habiendo expulsado al hombre puso querubines al Oriente del jardín del Edén, y también un remolino que disparaba rayos, para guardar el camino hacia el Árbol de la Vida (Génesis 3, 4 - 6).

En este sentido, el relato del árbol primigenio del Edén, se enlaza con la representación barroca del árbol de la parusía, al que también podríamos llamar árbol de la muerte, porque este símbolo termina siendo representación del ciclo de

la vida, como el inicio y el fin del plan divino. Tras la caída de Eva bajo la tentación de la serpiente, el árbol de la vida eterna, se convirtió en el árbol que recordaba al hombre su condición de mortal, que es resultado de su condición de pecador; antes del pecado original el hombre vivía en virtud de la naturaleza, por ello no reparaba en cualquier flaqueza y menoscabo propio de su ignorancia, pero al adquirir comprensión se hizo semejante a Dios y abrió las puertas las puertas de la muerte de par en par.

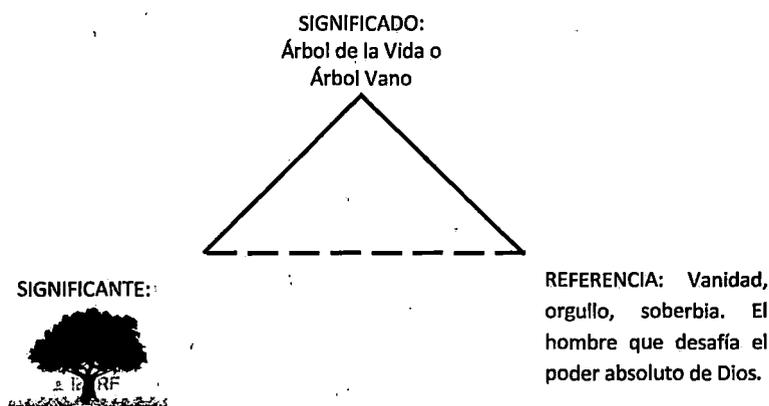
En la misma literatura, encontramos importantes referencias metafóricas, las cuales ponen énfasis en la supremacía de Dios frente al hombre. Como veremos en estos ejemplos el árbol representa el poder terrenal y la ambición desmedida de los poderosos, a quienes Dios promete castigar por su soberbia: "Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego" (Juan 5: 9). En el libro de Ezequiel encontramos lo siguiente:

El año once el primer día del tercer mes me llegó esta palabra de Yavé: «Hijo del hombre esto dirás al faraón y a toda su corte.- ¿Cómo expresas tu grandeza? Tú eres un cedro de Líbano de magnificas ramas y abundante follaje, de altura tan grande que alcanzabas las nubes. Las aguas lo habían hecho crecer, las aguas subterráneas le habían dado su prestancia, y donde él estaba regaba a todos los canales del campo por medio de canales. Era el más alto de los árboles del campo, sus ramas se habían multiplicado [...] En sus ramas anidaban todos los pájaros del cielo, y numerosos pueblos se cobijaban en su sombra. Ningún cedro le igualaba en el jardín de Dios y los otros árboles estaban envidiosos de él».

Pues bien, esto dice Yavé: Subió demasiado alto su copa se elevó hasta las nubes y su corazón se hinchó de orgullo. Por eso le entregué en manos de príncipe de las naciones para que lo trate como merece su falta. Extranjeros, los sepultureros de los pueblos lo cortaron, lo echaron abajo en la montaña y sus ramas cayeron en todos los valles, los pueblos de la tierra se retiraron de su sombra y lo abandonaron (Ezequiel 31, 1 – 12).

En el libro de Daniel encontramos una interesante referencia en la cual el rey de Babilonia, Nabucodonosor, cuenta un terrible sueño al profeta en el que había un árbol tan grande que tocaba el cielo, su ramaje era hermoso y abundaba en fruto, había en él comida para todos; a su sombra se cobijaban las bestias de los campos, en sus ramas hacían nidos los pájaros del cielo y de él se alimentaba todo ser viviente. De pronto, bajó del cielo un ángel y ordenó que cortaran el árbol, pero que dejaran el tocón y las raíces entre la hierba para que conviviera con los animales. Ordenó también que le cambiaran el corazón humano por un corazón de bestia para que sepa que Dios está por encima de cualquier autoridad humana, pues él es quien da poder al que le agrada y exalta al más humilde de los hombres (Daniel 4). En este relato, el árbol era la representación onírica del rey, de acuerdo al relato, todo cuanto acontecía en el sueño, acontecería en el futuro al propio Nabucodonosor.

De modo que, el árbol, como símbolo dominante del mural, puede explicarse a través del esquema trídico de la siguiente manera:



Gráfica N° 3. Símbolo dominante del mural. Fuente propia

En el contexto del Cusco a inicios del s. XIX, sin lugar a dudas, el Árbol de la Vida fue una obra que transmitía una sensación de inestabilidad e incertidumbre, pues en el momento menos pensado la vida podía terminar violentamente. La obra es expresión de un futuro que se traduce en la muerte, en el fin y en la transformación radical del mundo en el que los indios, y en general los hombres de la colonia,

vivían. En este sentido, el principio subyacente en la obra sería el fin de un período histórico, esta idea encontraba resonancia en los acontecimientos recientes: la crisis económica y política del Cusco, sumada a la guerra interna desatada por la rebelión de 1780 y que había sembrado en otros el incentivo insurgente, como en los hermanos José, Vicente y Mariano Angulo, quienes protagonizaron en 1814 lo que se conoce como la "Rebelión del Cusco". Situaciones que los indios de la doctrina de Huaro podían interpretar como los signos o señales que anunciaban un nuevo mundo. Esto traería consigo un nuevo modo de vida. Ciertamente, todo lo acontecido era el preludio de las guerras de independencia y el triunfo de los patriotas, representantes del poder criollo y la república.

Sin embargo, al tratarse del árbol de la vanidad, el orgullo y la soberbia, nociones que además se expresan en la forma de vida de los hombres poderosos del Cusco, es decir, peninsulares y criollos ricos personificados como los comensales del banquete, el mural mostraba al indio el error de vivir una vida como la de sus opresores, o sea, llena de la abundancia, los goces y, sobre todo, la libertad que para él eran privilegios limitados ¿podemos imaginar su satisfacción al ver caer el árbol que aplastaba a sus "señores", o que los ponía en el mismo lugar donde ellos estaban? Si los indios estaban impedidos de subvertir aquella realidad, a través de la visión del árbol podían canalizar su anhelo de justicia o de venganza, no es fácil diferenciar entre una de la otra cuando somos presa de nuestras pasiones. Desde este punto de vista, el indio encontraba afinidad con el contenido del mural, porque veía dignificada su forma de vida.

El mural cumple una función admonitoria muy clara: no desear estar en el lugar de los hombres potentados; las tentaciones de la soberbia y la vanidad se castigan con mucha severidad, así como Dios lo hizo con el mismo rey Nabucodonosor ¡qué mayor prueba! Si hasta lo hizo vivir con las bestias. De esta forma el indio cristiano, de venerable humildad y mansedumbre, podía sentirse dichoso de su miseria.



Foto. 7. Mural de "Las Dos Muertes" en el templo de San Juan de Huaro. Fuente propia.

“Las Dos Muertes”



Fig. 11. Esquema del mural dividido en la 1º escena: “La Muerte benigna en la casa del pobre”; y la 2º escena: “La Muerte en la casa del rico. Fuente propia



Fig. 12. Esquema de “La muerte benigna en la casa del pobre” dividido en los sectores A, B y C Fuente propia.

1. Nivel Pre – Iconográfico: El mural se divide en dos escenas; la primera, que se encuentra en la parte superior y que titula “La muerte benigna en la casa del pobre”, y la segunda, que se encuentra debajo titulada “La muerte en la casa del rico”. En esta primera escena del mural, Escalante representa un paisaje urbano de grandes construcciones, en el interactúa distintos personajes. En este caso convenimos dividir la totalidad en tres sectores con un criterio de perspectiva.

En el primer sector se pueden apreciar dos personajes alados que rodean el motivo de un artefacto en el que se lee el título del mural, hacia la izquierda hay un grupo de personas arrodilladas en actitud clemente; hacia la derecha otro grupo de personas arrodilladas también.



Foto. 8. Sector A del mural. Fuente propia

En el sector B, se presenta otro grupo de personas que caminan en una sola dirección portando distintos objetos, frente a ellos dos personajes masculinos permanecen arrodillados esperando su llegada.



Foto. 9. Sector B del mural. Fuente propia

En el extremo derecho se aprecia un recinto en el que yace un hombre postrado en cama, hacia la izquierda del recinto otro hombre vestido de harapos, permanecer arrodillado y con el sombrero en el suelo en un gesto de completa humildad.



Foto 10. Detalle del sector B del mural.
Fuente propia

En el sector C, hay tres personas de arrodilladas frente a un grupo de hombres armados.

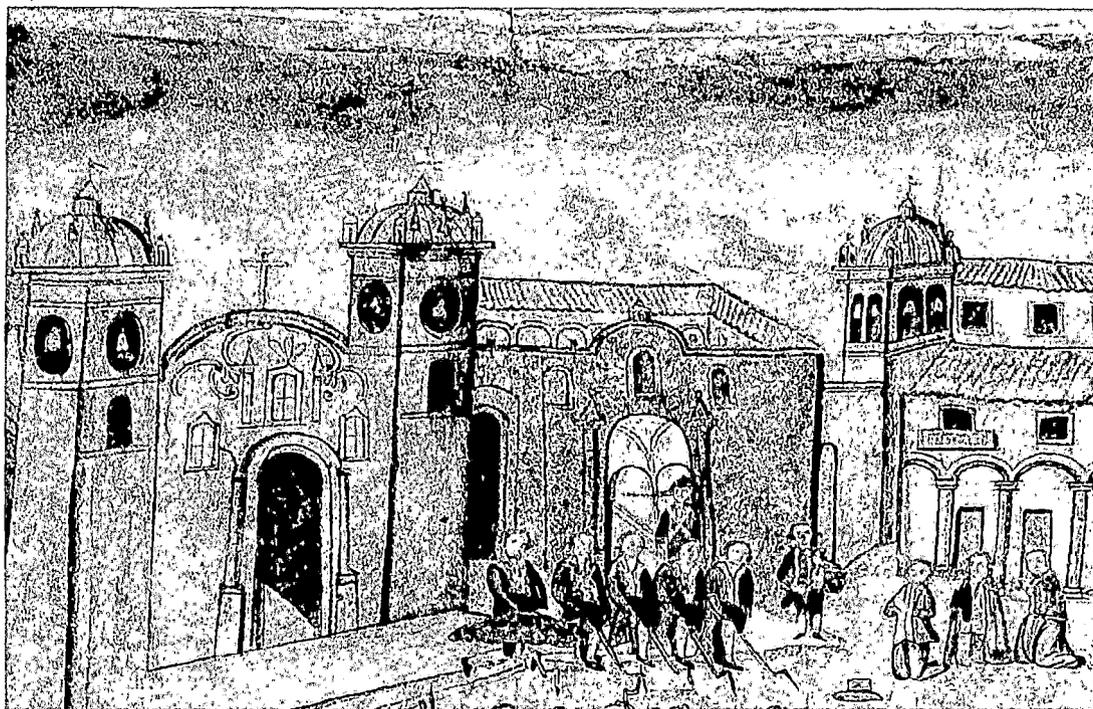


Foto. 11. Sector C del mural. Fuente propia

La segunda escena presenta una composición sencilla, por ello no la dividiremos en sectores. La misma, se desarrolla en un ambiente interior enmarcado con cortinas, por la ornamentación podemos inferir que se trata de la casa de algún potentado; en medio se observa un banquete similar al del "Árbol de la Vida", con una mesa llena de delicias. Alrededor de la mesa están sentados hombres y mujeres que comen, beben y conversan, en sus rostros se distinguen expresiones de gusto y placer, otros tres personajes observan lo que ocurre desde una posición distante, cargando unos grandes recipientes. Hacia la derecha, un motivo inquietante rompe súbitamente la secuencia, se trata de un esqueleto que arrastra a una mujer sin rostro.

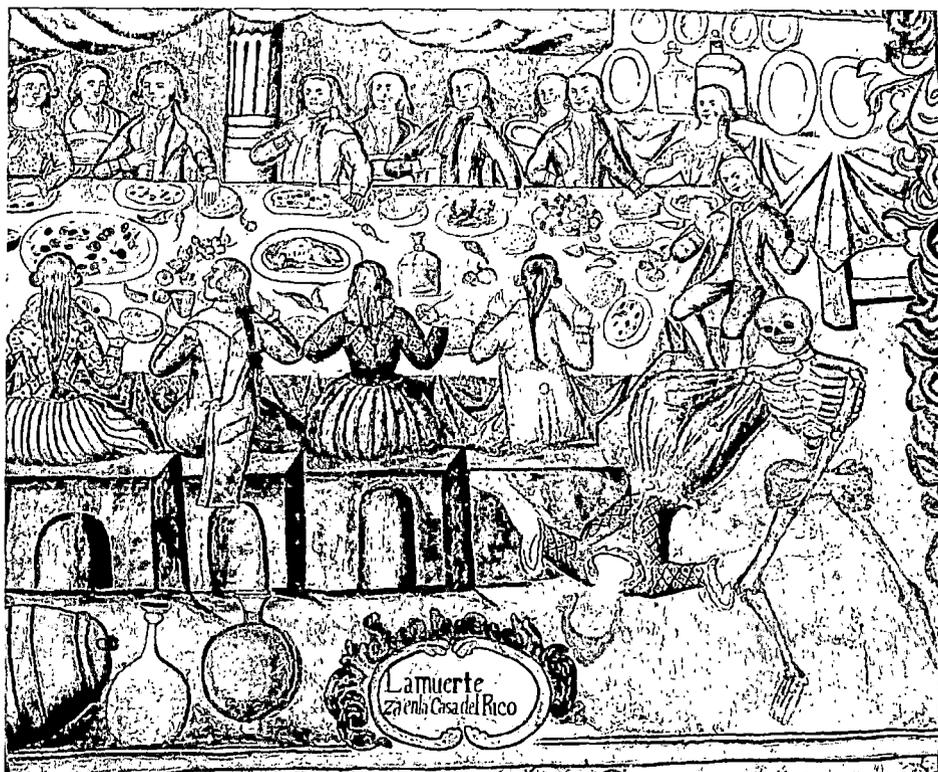


Foto. 12. Segunda escena del mural "La muerte en la casa del rico". Fuente propia

2. Nivel Iconográfico: Desde esta perspectiva, el mural de "Las Dos Muertes" evidencia una gran independencia creativa, pues al construir la "historia de los tipos" nos dimos cuenta que, si bien la temática de la muerte del pobre y la muerte del rico es frecuente en el arte barroco, Tadeo Escalante presenta una iconografía propia que se manifiesta principalmente en la recreación del espacio urbano del Cusco, en la composición de la obra y en la inclusión simbólica de motivos locales. Pablo Macera afirma que "Las Dos Muertes" tienen relación con el conjunto de murales "Camino al cielo" y "Camino al infierno" del templo de Andahuaylillas, pintados por el artista Luis de Riaño (Macera, 1993); obras que se inspira en la parábola bíblica del camino ancho y el camino angosto; sin embargo, el paño de "Las Dos Muertes" parece tener mayor relación con la parábola bíblica de Lázaro.

En el libro de Lucas se refiere lo siguiente sobre la parábola del rico y Lázaro:

Había un hombre rico que se vestía con ropa finísima y comía regiamente todos los días. Había también un pobre, llamado Lázaro, todo lleno de llagas, que estaba tendido en la puerta del rico, y hasta los perros venían a lamerle las llagas. Pues bien, murió el pobre y fue llevado por los ángeles al cielo junto a Abraham. También murió el rico y lo sepultaron.

Estando en el infierno en medio de los tormentos, el rico vio a Abraham y a Lázaro con él en su regazo. Entonces gritó: «Padre Abraham ten piedad de mí, y manda a Lázaro que moje en agua la punta de su dedo y me refresque la lengua, porque me atormentan estas llamas». Abraham le respondió: «Hijo, recuerda que tu recibiste tus bienes durante la vida, mientras que Lázaro recibió males. Ahora él encuentra aquí consuelo y tú, en cambio, tormentos». (Lucas 16, 19 – 26).

En el manuscrito germano titulado "Codex Aureus Epternacensis", que data de los años 1035 y 1040, encontramos una ilustración titulada "La igualdad entre el rico Praces y el pobre Lázaro". La similitud entre ambas obras nos hace concluir que una sirvió de modelo a la otra, así mismo, tanto la ilustración medieval como el mural representan la misma temática, es decir, la antítesis entre el hombre rico y el hombre pobre. Las dos obras, también se dividen en diferentes escenas: en el caso de la ilustración (ver fig. 13, pp. 152), se compone de tres escenas y reproduce literalmente la parábola bíblica cumpliendo una función narrativa, denotativa de su fuente; el mural de Huaro solo representa dos escenas, pero además expresa de modo connotativo la contradicción entre el rico y el pobre en la atmosfera del Cusco virreinal. De esta manera, el mural incide en la noción de la parusía como sistema de justicia ulterior, afirmándose en la idea de que quien haya experimentado el sufrimiento en la Tierra debe albergar la esperanza de ser redimido en el Cielo. Por el contrario, aquellos que en vida hayan sido privilegiados y que, en tal condición, no se hayan solidarizado con los menos aventajados, sufrirían el castigo.



Fig. 13. "La igualdad entre el rico Praces y el pobre Lázaro". Fuente: Códex Aureus Epternacensis

En la primera escena, el espacio urbano es representación de la Plaza Mayor del Cusco (Macera, 1993). En efecto, se pueden identificar a la iglesia de la Compañía de Jesús como el edificio gris que se encuentra en el extremo izquierdo, a su lado se observa el Paraninfo, antiguo tribunal del Cusco, eso explica la presencia de un grupo de soldados, y a lo lejos se aprecian las torres de

las iglesias de la Merced y San Francisco. En medio de la plaza la presencia del recinto que sirve de habitación a un moribundo otorga al espacio urbano una nueva dimensión significativa; el hombre, con expresión de felicidad y las manos juntas como gesto de su devoción, espera la muerte gratificante, la cruz de la mesita es una muestra de su fe y, por lo tanto, anunciación de una buena muerte. El moribundo guarda una estrecha relación con el mendigo barbado que observamos a su izquierda, la compostura de este hombre muestra la mayor humildad, por lo cual postulamos que se remite a la figura de Lázaro, además la presencia de la barba nos indica que es un personaje europeizado. Comúnmente, se reconoce al personaje de Lázaro como un mendigo que va acompañado de un perro, además su cuerpo presenta llagas; el personaje del mural no tienen ninguna de estas características, sin embargo, se trataría de una representación arquetípica de la pobreza, precisamente la figura de Lázaro se define como eso.

El moribundo y el mendigo son los elementos centrales en la composición; por la estrecha relación que guardan consideramos que ambos constituyen el concepto de la muerte del pobre. En este sentido, cada uno acentúa una cualidad de dicho concepto: el mendigo representa el sufrimiento terrenal, mientras que el moribundo representa la redención celestial; son estadios consecutivos. Resaltamos además que, el moribundo en ningún momento es asediado por el fetiche de la muerte o el demonio, como sí lo podemos observar en el mural de "La Muerte", por lo tanto se trata de una muerte natural, libre de tentaciones y benévola. La Plaza Mayor, espacio público donde concurren todos los grupos sociales, es escenario de este acontecimiento ¿por qué? Esta es una evocación de la norma social de asistir a los moribundos como una práctica piadosa, de esta manera la suma de oraciones y rezos procuraba una buena muerte al agonizante.

El mendigo se inclina reverencialmente hacia la Compañía, símbolo de la hegemonía del poder religioso. Otras tres personas se encuentran de rodillas en la misma dirección, dos hombres y una mujer que va detrás; por su actitud podemos concluir que se trata de un grupo de buenos cristianos criollos. Los soldados que cuidan la entrada del tribunal de la ciudad lucen el típico uniforme

rojo y azul del ejército realista del s. XVIII. El moribundo dirige la mirada hacia un grupo de hombres que se dirigen hacia él. Ésta comitiva es anunciada por la campana de uno de sus integrantes, su repique es el sonido de la muerte, tradicionalmente en Europa y luego en América el sonido de la campana del templo anunciaba el fallecimiento de los habitantes de una localidad. La comitiva está conformada por personajes ilustres entre sacerdotes, laicos y uno que otro soldado, la marcha va inmersa en una atmósfera de solemnidad. Tres hombres envueltos en sus capas reciben a los visitantes.

Estos tres hombres que reciben a la comitiva aparecen nuevamente al lado de un angelito que se dirige hacia ellos y les anuncia la muerte benigna del pobre, detrás observamos a dos hombres y una mujer en actitud de oración. En uno de ellos notamos la presencia de una prenda con motivos indígenas, esto es sumamente interesante, pues hasta entonces no habíamos encontrado evidencia de personajes indígenas en la pintura de Escalante, así mismo la mujer que acompaña al hombre, viste una mantilla en la espalda que similar a la vestimenta indígena y finalmente un hombrecillo acompañado por un perro que parece vestir una especie de unku; la muestra más clara de presencia indígena es la prenda con motivos geométricos del primer hombre, así mismo, se trataría de indios con prestigio por los otros elementos de sus vestimentas, por ejemplo llevan zapatos. El angelito de la izquierda se muestra diligente, pero, el angelito del lado derecho se muestra severo, da la espalda extendiendo la mano negativamente a un grupo de personas angustiadas.

En la segunda escena, "La muerte en la casa del rico", apreciamos nuevamente la representación del banquete como símbolo de la opulencia del hombre rico y la banalidad de la vida terrenal, atribuidos al hombre criollo. Tres sirvientes con lavatorios en mano aguardan en la parte de atrás para atender a los invitados. En muchas ocasiones para referirse al rico, la tradición europea emplea el término "epulón", es decir, el hombre que come y se regala mucho. Al igual que en la mesa de "El Árbol de la Vida" la mesa del rico abunda en motivos locales como un cuy servido en bandeja, abundantes ajíes y vasos de chicha, lo cual hace aún más

clara la referencia a una clase criolla fuertemente vinculada a la cultura local. Finalmente, la imagen de la muerte, que pasa inadvertida para los invitados, irrumpe en la escena y arrastra violentamente a su víctima, una mujer sin rostro. Los comensales no se percatan de lo ocurrido porque están demasiado entretenidos.

3. Nivel Iconológico: En un sentido intrínseco el mural expone la polaridad o antítesis entre dos modos de vida: Una vida terrenal que propende a la austeridad y sufrimiento, en la que el hombre asume una postura de aceptación de su condición y en respuesta expresa una profunda humildad. La figura del mendigo simboliza esta condición por excelencia y, siendo la calle su ambiente físico, el mural nos presenta una habitación sin paredes, completamente abierta y de carácter público. El pobre es un hombre que se acoge a la fe, y en su calidad de cristiano logra la gracia de Dios, de modo que su muerte se concibe como el momento de su redención. Desde esta perspectiva, la Iglesia afirmada en el poder civil y militar, cumple la función de mediar entre Dios y el hombre. El moribundo espera la extremaunción de los clérigos para reconfortar su espíritu y estar listo para el encuentro con Dios. En este sentido, la muerte del pobre cumple la función de aleccionar a indios, mestizos y criollos, pues en la pintura confluyen las tres castas; esta escena establece una relación comparativa entre la forma de vida del indígena y el arquetipo del mendigo, en este sentido nos preguntamos ¿Qué valores encierra este arquetipo del mendigo o la figura de Lázaro? Esta concepción del pobre o de la pobreza corresponde al valor cristiano que inculca un misticismo ascético, que concibe la necesidad de ejercitar el espíritu, que de esta manera el hombre logre escindirse de la tentación del mundo y del pecado.

Por el contrario, una vida llena de opulencia, goces y placeres hace que el hombre se llene de soberbia, porque constituye un mundo de bienestar aparente, falaz, que no permite al hombre tomar conciencia de su propia vulnerabilidad, esto es una afrenta al poder de Dios, y es por esta razón que en la casa del rico no se observa ningún motivo que dé cuenta de su fe; de manera que su casa se convierte en el reino de lo mundano. La mesa del banquete hace alusión a las

vanitas. Los comensales ensimismados en ese mundo de bienestar aparente no son capaces de ver que la muerte ya ha cobrado una víctima y que la fatalidad los acecha desde cerca. Observemos que, a diferencia de la muerte del pobre, en esta escena sí existe la imagen concreta de la muerte, pues no se trata solamente de la muerte física o natural, sino también alude a la muerte eterna como castigo divino. Hay que advertir, que la escena transcurre en un ambiente cerrado, exclusivo para una élite criolla – peninsular, que en el contexto de la obra vendría a ser similar de los hombres ricos. No obstante, la presencia de elementos propios de la región nos da entender que esta élite también muestra signos de una sociedad nueva, que si bien se afirma en la existencia de castas definidas, hace patente que hacia fines del s. XVIII e inicios del s. XIX lo criollo es producto del proceso de aculturación.

Revisando la literatura bíblica podemos identificar otra referencia que explicaría la condenación del hombre rico, la cual guarda relación con la parábola de Lázaro:

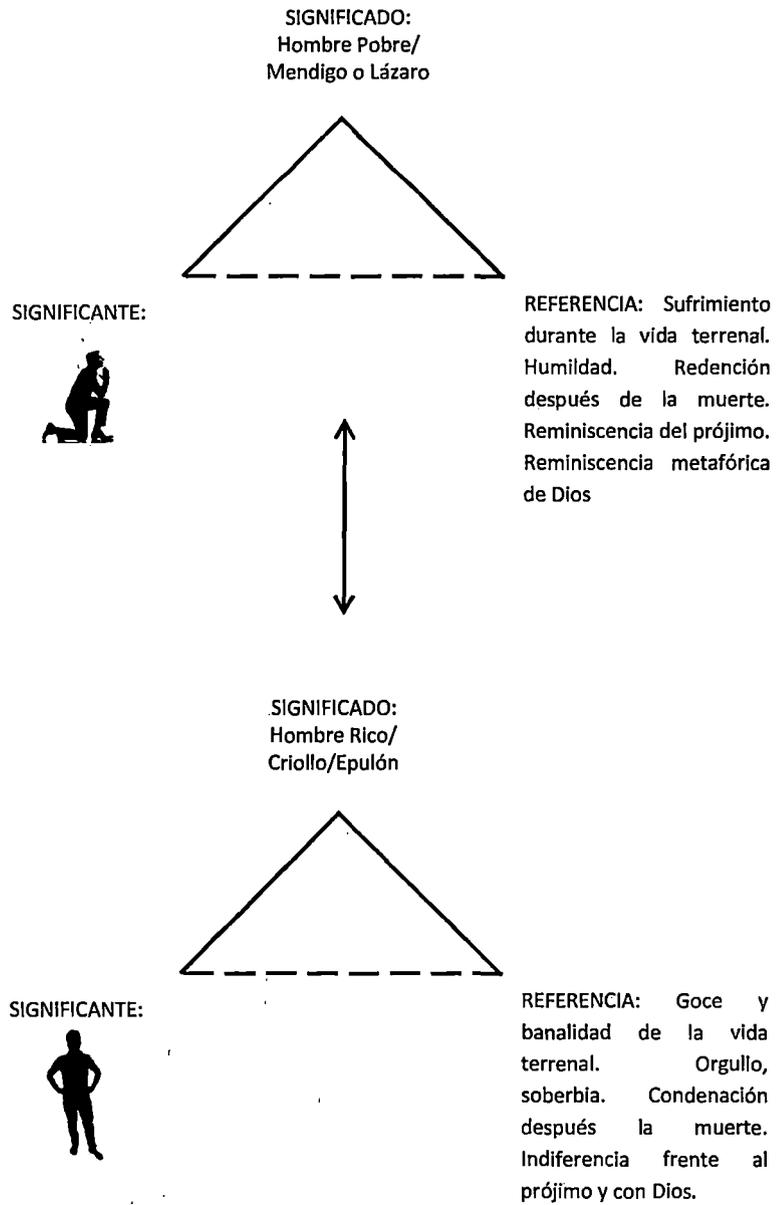
Dirá después a los que están a la izquierda: «Porque tuve hambre y ustedes no me dieron de comer; tuve sed y no me dieron de beber. Era forastero y no me recibieron en su casa» [...] Estos preguntarán también: «Señor ¿Cuándo te vimos hambriento, o sediento o forastero [...]?» El Rey les responderá: ‘En verdad les digo que siempre que no lo hicieron con alguno de estos más pequeños, ustedes dejaron de hacérmelo a mí (Mateo 25, 41 – 42).

De acuerdo a la fuente, Dios condena al rico porque no se compadece del pobre, esto es una evocación del principio cristiano de amor al prójimo en el cual Dios se pone en el lugar del “otro” en condición de desventaja para probar la generosidad de los hombres. De modo que, Dios asume metafóricamente la figura del pobre. Así mismo, en la tradición mitológica de los andes, podemos encontrar relatos similares como los que el cronista Francisco de Ávila recoge en “Dioses y Hombres de Huarochiri”, probablemente escrito en 1598, en los que los dioses o héroes míticos ocultan su identidad adoptando la apariencia de mendigos para participar del cotidiano de los hombres. Si no siempre esto sea para probar la

generosidad de los mismos el desenlace la historia es siempre trágico (Arguedas, 1966 [aprox.1598]).

La teología católica concibe que la polaridad rico - pobre, que solo se da en el plano del mundo terrenal, es modificada por la muerte, que pone a ricos y pobres al mismo nivel. Por ello la predica sobre esta polaridad procura persuadir al feligrés, y al observador en general, a seguir el ejemplo del hombre pobre, es decir, la aceptación de la propia vida como una realidad transitoria, en la que el sufrimiento es una condición ineludible y que hay que sobrellevar practicando una especie de cristianismo ascético, incluso, en esta visión se concibe que la vida del pobre es motivo de elogio ¿Cuál es la finalidad de resaltar la mortalidad de la existencia terrenal con tanta vehemencia? Ciertamente, aumentar la importancia de una existencia que supera la realidad del mundo físico, el más allá cristiano. Mediante esta lógica los menos aventajados, indios, pobres y hombres subordinados, debían incorporar la idea de un resarcimiento ulterior. La siguiente frase, muy popular en la Francia medieval, nos demuestra de qué manera esta necesidad de justicia fácilmente podía volcarse a una especie de satisfacción revanchista, e incluso sádica: "Le plus gras est primer pourry", es decir, "el más gordo es el primer podrido" (Gonzales, 2014)

Con lo establecido, podemos identificar los símbolos dominantes en las dos escenas de "Las Dos Muertes". En la primera, como es fácil suponer, el hombre pobre constituye el símbolo dominante, mientras que en la segunda el símbolo dominante es el hombre rico. Aunque iconográficamente ambos símbolos no se manifiesten en una imagen compositivamente definida, iconológicamente la temática y la historia se organiza alrededor de estos dos conceptos a los que podemos representar de la siguiente manera:



Gráfica N^o 4. Símbolos dominantes del mural. Fuente propia

“La Muerte”

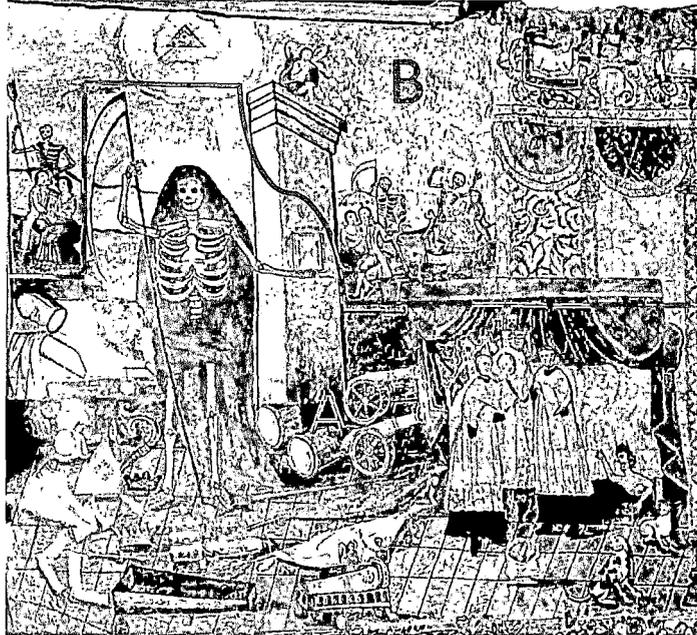


Fig.14. Esquema del mural dividido en los sectores A y B. Fuente propia

1. Nivel Pre – Iconográfico: El mural de “La Muerte” es uno de los paños más grandes del conjunto, además que constituye una obra de gran valor simbólico. Así como procedimos con “El Árbol de la Vida”, en este caso estableceremos la división del mural en dos sectores, definidos por dos plano diferentes: el sector A que corresponde a lo que podríamos llamar un primer plano, que es en perspectiva más cercano al espectador y cuya escena se desarrolla en un ambiente arquitectónico. El sector B que correspondería a un segundo plano de fondo y donde la escena se desarrolla en un ambiente exterior de paisaje.

En lo que hemos llamado el sector A podemos apreciar como motivo principal un esqueleto de gran tamaño, cubierto en un manto rojo y con un gesto de risa en el rostro. En la mano derecha sostiene una guadaña y en la izquierda lleva un reloj de arena. De su tórax surge la pequeña figura de un personaje femenino con las manos juntas y expresión clemente.

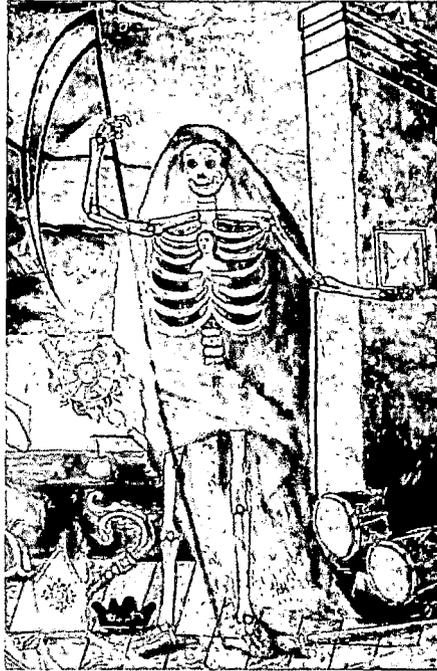


Foto. 14. Detalle, figura central. Fuente propia

A los pies del esqueleto se encuentran una variedad de indumentos, armas, instrumentos y dos banderas, una roja y la otra blanca. Se observa además, un ataúd vacío y enfrente una cuna con un niño pequeño en su interior, alrededor de la cabecera de la cuna aparecen enfrentados un personaje alado y un esqueleto.

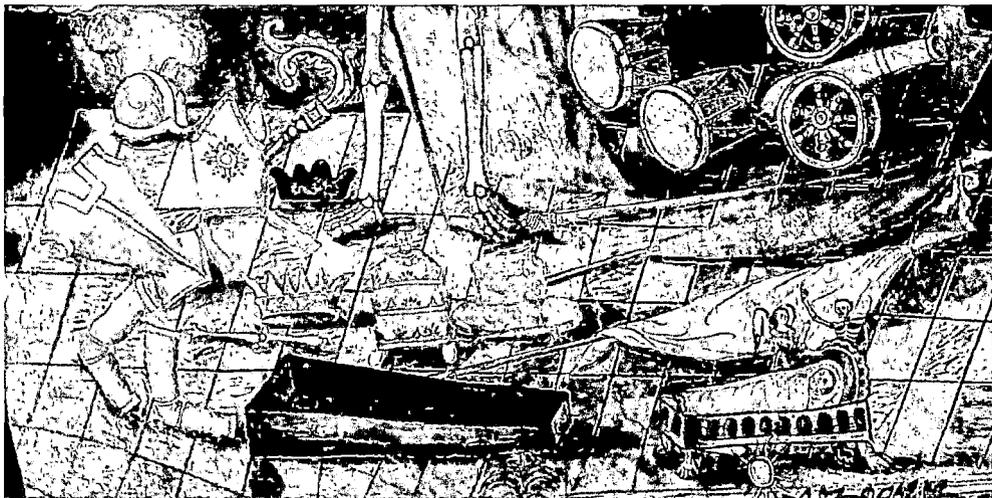


Foto.15. Detalle de la zona inferior del sector A. Fuente propia

En el extremo derecho, observamos un recinto entre cortinas donde un hombre yace en su cama, detrás de él hay un esqueleto apuntándole con una flecha. Frente al mismo hombre, hay dos personajes de largos vestidos, uno de ellos sostiene un libro y el otro una cruz. En el suelo se observa un artefacto parecido a un recipiente. Debajo de la cama sale a medio cuerpo un personaje antropomorfo con cuernos y garras, su actitud es tendenciosa. Un perro y un gato están cerca a la cama y miran hacia atrás.



Foto. 16. Detalle alcoba del moribundo. Fuente propia.

En medio del espacio se yergue una columna, desde su cima un personaje alado envuelto en un manto rojo hace burbujas con una caña.



Foto.17. Detalle de ángel sobre columna. Fuente propia

En el sector B, se aprecian tres parejas que conversan sentadas, los vigilan tres esqueletos que apuntan a ellos con flechas y una guadaña. En el cielo, muy sutil se encuentra el motivo de un triángulo rodeado por una nube, en su centro hay un ojo, del triángulo salen leves destellos.



Foto.18. Detalle de pareja



Foto. 19. Detalle pareja



Foto. 20. Detalle pareja

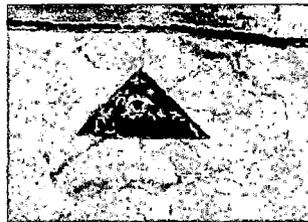


Foto.21. Símbolo de Dios que todo lo ve

Foto. 18, 19, 20 y 21. Fuente propia.

2. Nivel Iconográfico: Al establecer la “historia de los tipos” observamos que “La Muerte” incorpora varios temas iconográficos relacionados a la idea del “memento mori”, y en este sentido reconocemos la destreza de Escalante que, a pesar de remitirse a modelos, en esta obra logró crear una composición de gran originalidad. A continuación exponemos las obras asociadas al mural en orden cronológico:

Obras iconográficamente relacionadas al mural de “La Muerte”

Título de la obra	Artista y procedencia	Año y Ubicación
“La Muerte” (lienzo)	Anónimo probablemente indígena	1739 Iglesia de Caquiaviri - Bolivia
“El Triunfo de la Muerte” (tabla)	Peter Brueghel el Viejo Holandés	1562 Museo del Prado
“El Triunfo de la Muerte” (mural)	Giacomo Borlone Italiano	1485 en Iglesia de Clusone - Italia
“Triunfo de la Muerte” (lienzo),	Anónimo italiano	1446 Palacio Abatellis - Palermo
“Encuentro de tres muertos y tres vivos” (mural)	Anónimo francés	Finales del s. XIII Iglesia de San Germán - Borgoña

Cuadro N° 6. Fuente propia

Como se puede apreciar existe una continuidad iconográfica más clara entre “El Triunfo de la Muerte” de Borlone en Clusone, “La Muerte” en Caquiaviri y “La Muerte” de Huaro.



Fig. 15. "El Triunfo de la Muerte", templo de Clusone – Italia. Fuente: Gonzáles (2014).



Fig.16. "La Muerte", templo de Caquiaviri – Bolivia. Fuente: Rodríguez & Siracusano (2011).

Esta temática es una modalidad de representación del género artístico medieval denominado “la danza macabra” o “la danza de la muerte”, que aparece en el imaginario europeo luego de los estragos de la peste de 1350, y que se repite en periodos posteriores coincidiendo con las crisis demográficas. A través de un conjunto de versos trata la universalidad de la muerte, haciendo del esqueleto el símbolo y fetiche universal de la muerte, Para Herbert Gonzáles esta obra literaria es:

[...] una gran sátira social que contempla la Muerte como elemento unificador de toda la humanidad, con independencia de cualquier tipo de escala económica, estamento o grupo social [...] Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico, popular y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de representarla son muy diversas, relacionándose siempre con los tópicos del «ubi sunt», «memento mori», «vanitas vanitatum» y «mundus inversus». Desde el punto de vista de las artes figurativas, se representa una o varias personificaciones de la Muerte que se apropian de un variable número de vivos, siguiendo un orden jerárquico. Con el paso del tiempo, la Muerte personificada se convirtió en un muerto concreto representado, bien como esqueleto, bien como cadáver en proceso de putrefacción, entendiéndose en ambos casos como el doble especular del vivo. De ese modo, frente a la jerarquía estamental, expresada por medio de la indumentaria, la homogénea imagen del muerto contribuía a subrayar el poder unificador de la Muerte (Gonzales, 2014: 23).

Las imágenes de “la danza macabra” muestran cómo un grupo de vivos danzan con los muertos, emparejados e intercalándose. Los vivos muestran una expresión de terror y a veces resistencia, por el contrario los muertos disfrutaban la experiencia, transmitiendo una visión irónica de la vida. Para González, existen tres principios sobre la percepción de la muerte para el hombre europeo y todos ellos confluyen en “la danza macabra”:

- Concibe la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma inesperada a personas de cualquier edad y condición.
- Afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, siendo una variante más del tema grecolatino del “ubi sunt” (frase en latín que alude a la pregunta ¿dónde están aquellos que vivieron antes que nosotros?) adoptado por la literatura cristiana.
- Relaciona la muerte con la temática de las vanitas y el “contemptus mundi” (en latín, el desprecio por el mundo), afirma que la belleza física, asociada a la juventud, desaparece con la muerte cuando se transforma en cadáver (Gonzales, 2014)

En la danza macabra quienes van a la delantera son las autoridades religiosas y políticas, empezando por los altos prelados de la Iglesia y siguiendo por la nobleza, para terminar por aquellos que no son plenamente conscientes, es decir, los locos y los niños; de esta manera se refuerza la idea de un orden inalterable, bajo la sombra de un destino inalterable. La popularidad de “la danza macabra” es tal, que la misma compañía Walt Disney le dedicó un cortometraje en el año de 1929 con el nombre “The Skeleton Dance”.



Fig.17. Grabado de Herman Hugo.
Fuente: Pia Desideria.

El mural de “La Muerte en Huaro” se ordena compositivamente a partir de la presencia hegemónica de la muerte triunfante, cuya imagen nos remite uno de los grabados de la obra Pia Desideria (1624), del jesuita Herman Hugo. El grabado

está acompañado por la siguiente inscripción: “¡Hombre desventurado! ¡Estás condenado a cobrar aliento en este execrable esqueleto!” (Roob, 2006: 2000)

Mediante esta frase podemos concluir que los motivos del esqueleto y la figurilla que sale entre sus costillas son las imágenes del cuerpo y el alma. El esqueleto es a la vez representación de la muerte y del cuerpo material; en el sentido de “muerte” la imagen del esqueleto lleva el reloj de arena, indicando la brevedad de la vida, y la guadaña, por su potestad de segar la vida de los hombres. La superioridad de la muerte y la condición corpórea del hombre vivo sobre el alma se expresa en las grandes dimensiones del esqueleto que Escalante pinta, llegando incluso a representarse con un tamaño similar al de una persona real. El tórax del esqueleto con la secuencia de costillas se convierte en una especie de cárcel que aprisiona el alma frágil y clemente, cuya perenne existencia está condicionada a la encarnación en un cuerpo material.

Ciertamente, la muerte es la gran vencedora y está por encima de cualquier poder o gloria terrenal, a sus pies yacen los emblemas de los vencidos: El capelo de cardenal, la tiara del Papa, la mitra de obispo junto a un báculo, la corona roja propia de la nobleza, probablemente atribuida a la autoridad del conde o vizconde, junto a una espada, paralelamente se observa un tocado clerical similar a una corona negra cuya jerarquía no hemos podido identificar, pero sí podemos señalar que se trata de una prenda sacerdotal porque el mismo motivo aparece como parte de la vestimenta de dos sacerdotes ascendiendo al cielo en el mural del Juicio Final, como se observa en la fig. 33.



Fig. 18. Detalle del mural de “El Juicio Final”, eclesiásticos con atavío en la cabeza. Fuente propia.

Por último, se observan el morrión o casco de conquistador español junto al pectoral y los brazos de su armadura. De tras del morrión, casi imperceptible, hay un artefacto que no podemos identificar, pero que podría asemejarse a un orbe. En este caso, los vivos de “la danza macabra” han sido reemplazados por los indumentos que hemos mencionado y que además son emblemáticos de cada uno de estos personajes, podemos decir entonces que el “morrión” es al “soldado”. En las iglesias de Huaro y Caquiaviri, los vencidos son los más poderosos, lo cual nos remite a la carta sin nombre, presente en el sistema medieval de los arcanos mayores, utilizado ampliamente como un sistema de adivinación u oráculo.



Fig. 19. Arcano XIII sin nombre.
Fuente: Roob (2006)

Detrás de la muerte, existe una secuencia de imágenes, semejantes a artefactos de guerra, cuyo significado no podemos precisar, solo pudimos identificar dos imágenes, la primera es una cruz pontificia, y la segunda, que forma parte de un objeto mayor, es la corona del príncipe infante.

Junto a los elementos del poder terrenal, yacen las banderas roja y blanca, ambos colores están asociados a la Cruz de Borgoña, también llamada Cruz de San Andrés, emblema que España incorpora con Felipe I de Castilla (1478 – 1506), cuyo sencillo esquema se reprodujo en la bandera de la conquista del Perú y en la bandera del real estandarte del virreinato del Perú. En el Catolicismo el rojo evoca el fuego, la sangre y el amor divino, sin embargo, en la heráldica el rojo, al que también se denomina “gules”, evoca audacia, valor, coraje, cólera y poder. El blanco para el catolicismo representa pureza, luz, inocencia, gloria e inmortalidad; en correspondencia, la heráldica define el color blanco o “plata” como la

prudencia, la verdad, la esperanza y la felicidad. En la parte superior de ambas banderas se observa un lazo del color opuesto, esto se presenta como un detalle casi imperceptible.

Un ataúd vacío en dirección opuesta a una cuna donde retoza un recién nacido, nos muestra el trayecto del ser humano, ambos son los lugares donde se aloja el cuerpo al inicio y al final de la vida. La vida del recién nacido, aun siendo tan pequeño, lleva consigo la marca indeleble de la muerte, sin embargo, un personaje celestial, el ángel de la guarda, se enfrenta a la muerte para proteger al niño, de esta manera la vida del hombre también es el ámbito donde las fuerzas modeladoras del destino confluyen y luchan, aunque al final el triunfo siempre es para la muerte. La presencia de cañones y tambores nos sumerge en un ambiente beligerante ¿Se trata de la anunciación de una batalla? En una pequeña habitación de cortinas rojas yace el moribundo recostado en su cama, efectivamente la muerte dirige una flecha hacia él, quien parece sumamente perturbado, pues aun cuando dos sacerdotes tratan de auxiliarlo dándole la extremaunción, el demonio ha encontrado un atisbo de debilidad en el moribundo y se escabulle debajo de la cama extendiendo su mano hacia él, se trata de la batalla entre las fuerzas del bien y el mal que definirán el destino del alma del moribundo. Esta escena, asociada iconográficamente a las ilustraciones del *Ars Morendi* y similar a "La Muerte" de Caquiaviri no resulta tan explícita como en las fuentes mencionadas, pues tanto en el libro medieval como en el mural boliviano la muerte se resuelve benigna o maligna, sin embargo en el mural de Escalante solo expone la tensión entre el bien y el mal. Cerca del lecho del moribundo se aprecia la imagen de un gato y un perro, los dos animales son figuras frecuentes del imaginario escatológico, no solo europeo u occidental, es frecuente que el perro se interprete como Cerbero el guardan del Hades y que se le represente como el que guía el alma del muerto, en las misma tradición andina los entierros precolombinos incluían un perro para acompañar al muerto. Por otro lado, el gato, muchas veces asociado a la brujería, es un animal que popularmente anuncia al hombre la presencia de algún peligro.

Desde lo alto de la columna central, la imagen del angelito haciendo burbujas nos indica que la escena que se desarrolla en el sector B, en el ambiente campestre, guarda relación con la temática de las vanitas, pues como señalamos antes, las burbujas representan todo lo efímero y anuncian la llegada de la muerte. El angelito dirige su advertencia a tres parejas de enamorados que no se han percatado del asecho de la muerte, estos personajes lucen como criollos de la época (imágenes que también están presentes en el mural de Caquiviri) en cuyas actitudes podemos vislumbrar la alusión a tres pecados o tentaciones: En la primera pareja, ubicada al extremo izquierdo, observamos el pecado de la lujuria. En la segunda, ubicada al medio, la presencia de un ramo de flores nos indica que se trata del pecado de la vanidad. En la tercera pareja, al extremo derecho, la mujer ofreciendo un vaso de chicha al hombre nos remite a la tentación de la embriaguez. Sin embargo en medio del cielo está el ojo de la providencia, pues Dios es el todo poderoso que todo lo ve y lo sabe, la trinidad asume la forma de un triángulo isósceles. Dios, el supremo observa lo que hacen los hombres. En definitiva, el mural es una alegoría al triunfo de la muerte.

3. Nivel Iconológico: “La Muerte” es una obra que debe interpretarse como la supremacía de la muerte sobre el mundo de los hombres y de toda creación que de él provenga, pues la muerte, imparcial y tenebrosa, es la única entidad capaz de quebrantar el orden social establecido, segando la vida de ricos y pobres, señores y siervos por igual; la muerte tiene la potestad de colocar a todos los hombres en la misma situación. En este sentido, la muerte es concebida como una entidad más no como un momento transitorio; es una entidad sobrenatural que adopta la figura del esqueleto como fetiche. De modo que, la muerte bajo la forma de esqueleto es un buen ejemplo de cómo la metáfora se convierte en metonimia. El esqueleto parte del mundo de lo natural y lo humano, evocando la decadencia del hombre a través de la idea del cuerpo, esta idea se reafirma en la concepción cristiana, según la cual el hombre es producto de la unión del cuerpo degradable y

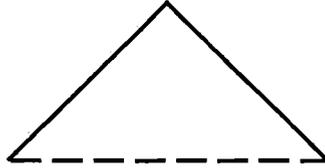
el alma eterna, que se reflejaba en el desprecio del cuerpo y la elevación del alma mediante la fe en el dios cristiano.

Es posible trasladar este razonamiento a la vida social, es decir, así como es designio divino que el alma del hombre ocupe su lugar en el cuerpo, también es su designio que ocupe el lugar que le corresponde en la estructura social, tanto el cuerpo social como el cuerpo físico son nociones terrenales. Al mismo tiempo, la muerte libera el alma e irrumpe en la estructura social invalidando sus reglas, por eso se manifiesta con sus dos instrumentos, que son a la vez sus dos potestades: el tiempo - el reloj y el fin – la guadaña. Sin embargo, aunque se piense que esta concepción es una crítica social, la muerte sigue cumpliendo su despiadada misión entre los señores y los siervos, de manera que, más que una crítica social es una visión irónica, cínica. La presencia del morrión y la armadura entre los emblemas de los vencidos es una interpretación local de los poderes terrenales, demostrando que la imagen del conquistador es una imagen instalada en el imaginario colectivo, ya que a diferencia de las otras autoridades mencionadas, los otros indumentos del conquistador son tres, demostrando la intención de visibilizar la imagen del soldado ¿Escalante habrá pretendido minimizar simbólicamente el poder de los extintos soldados peruleros?

Como lo señalamos anteriormente, el tópico iconográfico que recrea el mural de “La Muerte” fue esencialmente una creación popular europea, que luego se incorporó al ámbito eclesiástico como da cuenta de ello el mural en la iglesia de Clusone (ver fig. 31). Pero a América colonial llegó junto al sermón de los curas doctrineros como recurso evangelizador, instaurando en los naturales, una concepción de la muerte basada en los tres principios postulados por Herbert González.

En conclusión, el símbolo dominante del mural es el esqueleto de la muerte al que podemos explicar de la siguiente manera:

SIGNIFICADO:
Triunfo de la
Muerte



SIGNIFICANTE:



REFERENCIA:

Supremacía de la
muerte sobre el
mundo, el cuerpo social
y el cuerpo individual.

Gráfica Nª 5. Símbolo dominante del mural. Fuente propia.

“El Juicio Final”

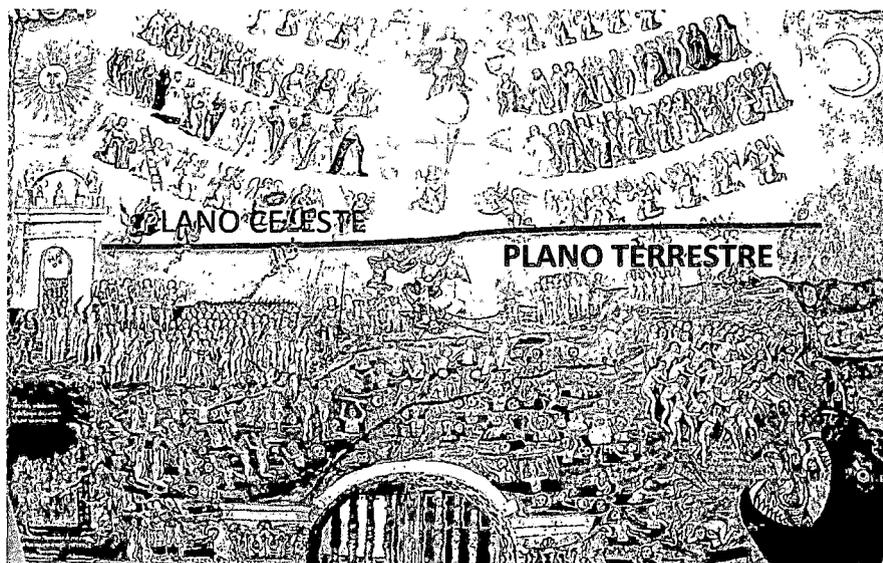


Fig. 20. Esquema del mural dividido en los planos terrestre y celeste. Fuente propia.

1. Nivel Pre – Iconográfico: Como puede apreciarse este mural es uno de los más densos visualmente. La obra de “El Juicio Final” introduce al espectador en un universo trágico en el que el encuentro de las fuerzas del bien y el mal revela el momento anunciado de la parusía. Podemos identificar dos planos diferenciados desde el punto de vista compositivo, hablamos del plano terrestre y el plano celeste, los que a su vez se integran mediante las figuras de ángeles y demonios que descienden y ascienden para establecer un diálogo visual entre ambos planos. Los acontecimientos representados están acompañados de textos instructivos que aluden a pasajes bíblicos.

En el plano terrestre se suceden una serie de personajes, entre los cuales se observan seres humanos desnudos, esqueletos algunos en huesos y otros revestidos con algo de piel y carne surgiendo del interior de la tierra. Otros seres antropomorfos y alados acompañan a los diferentes grupos de personas portando distintos objetos entre ramas, espadas, cruces e instrumentos musicales. Las personas se movilizan hacia los distintos puntos extremos del mural, de modo que,

a la derecha se observa a un grupo de personas que llevan ramas e ingresan por el umbral de una torre blanca, cuya cúpula se alinea con el sol. Poco más abajo y en la misma dirección vertical, una puerta subterránea se abre y en su interior se observa un grupo de personas envueltas en llamas que intentan salir con la ayuda de algunos de estos seres alados.

En oposición, hacia la derecha, otro grupo de personas caminan en dirección a la boca de una enorme bestia que deja entrever en sus rasgos una expresión de ferocidad. Seres también antropomorfos con características animales, arrear a las personas empleando tridentes y porras. En la parte superior se observa una escena que parece separada del resto de la obra por el tratamiento del color, en ella cinco personas vestidas a la usanza de la época colonial permanecen arrodilladas en actitud de exclamación mientras del cielo caen bolas de fuego, la escena coincide además con la posición de la luna y las estrellas en el cielo. Al centro, se hace notable por su tamaño la presencia de un ser alado vestido con armadura, el cual blande una espada contra un ser de características animales que yace bajo sus pies, en la otra mano sostiene una balanza.

En el plano celeste, a diferencia del plano terrestre todos los motivos están organizados dando a entender que existe entre ellos una relación de jerarquía, por otro lado, todos los personajes están vestidos. El motivo predominante es un personaje masculino envuelto en un manto rojo que permanece sentado sobre una especie de semicírculo y posa sus pies sobre una esfera, en las manos muestra dos artefactos. Por debajo de la esfera se observa un personaje alado abrazando una cruz. A ambos lados se despliegan cuatro filas compuestas por numerosos personajes diferentes entre sí, todos permanecen arrodillados y dirigen sus miradas al mencionado personaje.

2. Nivel Iconográfico: El mural del "Juicio Final" es un típico ejemplar de la iconografía católica desarrollada a partir de la referencia bíblica del apocalipsis, sobre esta temática existen un sinnúmero de obras, por cuanto nos ha sido

posible componer una vasta “historia de tipos”, en la que inclusive no hemos incluido los ejemplares bizantinos:

Obras iconográficamente relacionadas al mural de “El Juicio Final”

Título de la obra	Artista y procedencia	Año y Ubicación
“El Juicio Final” (lienzo)	Marcos Zapata Cusqueño	1755 Catedral del Cusco
“Juicio Final” (sin datos)	Anónimo cusqueño	s. XVIII Iglesia de San Jerónimo – Cusco
“Juicio Final” (lienzo)	Anónimo	1675-1690 Iglesia de Santa María – Salamanca
“Juicio Final” (lienzo)	Diego Quispe Tito Cusqueño	1675 Iglesia de San Francisco – Cusco
“Juicio Final” (mural)	Havans, Stepanus y Minas	1640 y 1655 Catedral de Vank, Ispahán – Irán
“El Juicio Final” (grabado)	Philippe Thomassin Francés	1606 Galería Courtauld - Londres
“Juicio Final” (mural)	Miguel Ángel Buonarroti Italiano	1537 – 1541 Capilla Sixtina – Roma
Desconocido (grabado)	Michael Wolgemuth y Wilhelm Pleydenwurff Alemanes	1493 en Liber Chronicarum o Crónica del Mundo – Biblioteca de Baviera
“Juicio Final” (tabla)	Jan van Eyck Flamenco	1426 Museo Metropolitano de Arte de New York
“El Juicio Final” (mural)	Giotto di Bondone Italiano	1305 – 1306 Capilla de Scrovegni – Padua
Desconocido (papel)	Beato de Liébana (autor de la obra literaria) español	1091– 1109 en Comentarius in Apocaplypsin – Biblioteca Nacional de París

Cuadro N° 7. Fuente propia.

La iconografía sobre ésta temática se remite a la primera década del s. VI. Desde la época de los apóstoles judíos, la segunda parusía que se trasmitía de boca en boca era concebida como una realidad incuestionable, por lo tanto constituía una

de las preocupaciones esenciales en la vida de los hombres. El momento en la que ésta acontecería era un enigma para los paleocristianos, denominación para designar a los primeros cristianos, quienes ponían su esperanza en la proximidad de un juicio que pusiera fin a la tiranía de Roma. Recordemos que la sociedad medieval heredó esta misma incertidumbre, pero la parusía no se concebía ya como el momento de la liberación del mundo terrenal, sino como el dramático final de la era del hombre asociado a una angustiosa espera que deparaba innumerables sufrimientos.

En esta atmósfera de pesimismo, la imagen se convierte en el lenguaje predilecto para anunciar la parusía y, como se puede observar, a lo largo del tiempo la iconografía del juicio se torna más explícita en relación a las obras más antiguas que conservan un sentido críptico y convocan a una mayor reflexión. No olvidemos, que el libro del Apocalipsis donde Juan relata cómo sería el juicio final, es en primer lugar la visión en sueños del apóstol, por lo tanto el Apocalipsis está escrito en un lenguaje alegórico, así mismo, los libros de Mateo, Marcos y Lucas guardan un sentido críptico. Con el desarrollo del Barroco, la parusía deja de ser un misterio para convertirse en realidad revelada, es decir esta iconografía termina por connotar más que denotar. Cómo representar el juicio final una cuestión muy discutida durante la Contrarreforma, específicamente en relación al Concilio de Trento, y luego, en el Concilio Limense; a esto Mónica Domínguez agrega un dato importante, y es que las representaciones del juicio en el mundo español y americano están inspiradas en modelos nórdicos (Domínguez, 2002), propuesta que resulta válida teniendo en cuenta que en gran medida los artífices de este arte provenían del territorio de Flandes.

En el mural de la iglesia de Huaró, podemos establecer que Tadeo Escalante adoptó como fuente el grabado del francés Phillipe Thomassin (ver fig. 21, pp. 182) pues, aunque el mural de Huaró poco difiere de otras obras de la misma temática, encontramos más similitudes iconográficas entre ambos artistas, considerando que entre los dos existieron casi dos siglos de diferencia. Como lo demuestra Agustina Rodríguez y Gabriela Siracusano, son varios los casos

peruanos, bolivianos y argentinos que toman como fuente principal los grabados de Thomassin:

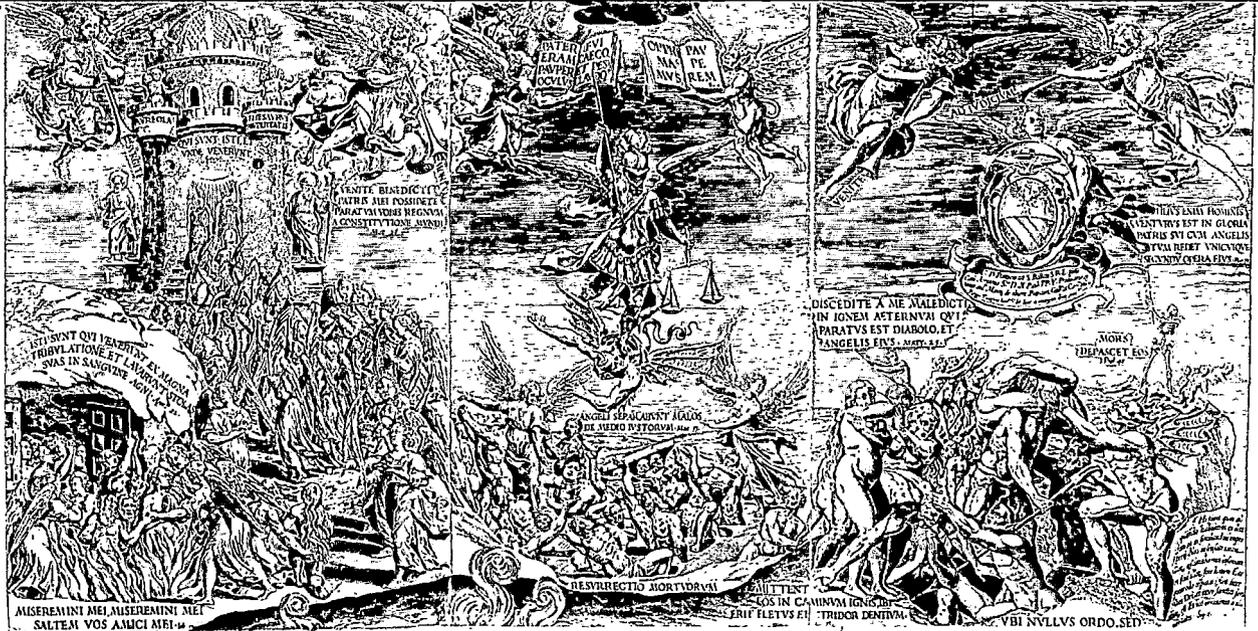
La estampa titulada *Durissimum Iudicium* es una imagen de grandes dimensiones creada a partir de la unión de ocho estampas. El conjunto de pinturas americanas que se vinculan con el modelo creado por Thomassin abarca obras como el óleo de Diego Quispe Tito ejecutado para el convento de San Francisco en Cuzco y el de un seguidor suyo en la iglesia de Urubamba, la obra de Melchor Pérez Holguín para la iglesia de San Lorenzo en Potosí, las pinturas de Carabuco pintadas en 1684 por José López de los Ríos, así como la que se encuentra en el Museo Tejeda de la ciudad de Córdoba (Rodríguez y Siracusano, 2011: 127)

En el plano celeste se aprecia como símbolo dominante la figura de Cristo en su rol de juez, que permanece sentado sobre un arcoíris, este motivo se encuentra en los juicios de "Crónica del Mundo", en la obra de Hans Memling y Jean Bellegambe. Al extremo derecho se aprecia la luna y al extremo izquierdo el sol, Cristo yace implacable con los pies sobre la esfera planetaria. La presencia de llagas en sus pies y manos nos confirman que se trata de Cristo y no del profeta Elías como sugería el historiador Uriel García (García, 1963). En el libro de Marcos encontramos la siguiente referencia sobre la venida del "Hijo del Hombre":

Después de esa angustia llegarán otros días; entonces el sol dejara de alumbrar, la luna perderá su brillo, las estrellas caerán del cielo y el universo entero se conmoverá.

Y verán venir al Hijo del Hombre en medio de las nubes con gran poder y gloria. Enviará a los ángeles para reunir a sus elegidos de los cuatro puntos cardinales desde el extremo de la tierra hasta el extremo del cielo (Marcos 13, 24 – 27).

DVRISSIMVM IVDICIVM GENTIBVS PROFERT



POTENTES. POTENTER TORMENTA PATIENTVR

Fig. 21. Grabado "Juicio Final" de Phillipe Thomassin. Fuente: Rodríguez & Siracusano, 2011.

Tradicionalmente, el Cristo Juez es representado con las manos vacías, la derecha extendida ligeramente hacia la derecha y la izquierda hacia abajo, señalando los lugares que depararán a los hombres: el cielo o el infierno; dicha modalidad se encuentra presente en el arte bizantino. Posteriormente con el arte nórdico se difunde la figura de Cristo levantando un ramo de lilas con la derecha y una espada con la izquierda, simbolizando respectivamente la inocencia y culpabilidad. Sin embargo, Escalante coloca en la mano derecha de Cristo tres saetas mientras que en la izquierda presenciamos un cetro. Alrededor de Cristo Juez se aprecian varias cabecitas de ángeles.



Foto. 23. Detalle de Cristo en la parusía. Fuente propia

Dicha imagen descrita guarda relación con lo expuesto en el libro de Mateo: “Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria rodeado de todos sus ángeles, se sentará en el trono de la gloria, que es suyo. Todas las naciones serán llevadas a su presencia y separará a unos de otros, al igual que el pastor separa las ovejas de los chivos. Colocará a los ovejas a su derecha y a los chivos a su izquierda” (Mateo 25, 31 – 33). En correlación, en el plano terrenal y hacia la derecha de Cristo se encuentran los hombres que habrán de ser salvados y la izquierda aquellos que serán condenados, de manera que las figuras literarias “oveja” y “chivo” son los equivalentes metafóricos de los hombres a la hora del juicio.

En la parte inferior de la figura de Cristo se observa la cruz, la lanza con la que se remata a Jesús y el hisopo que servía para enjuagar la cara de los crucificados, estos elementos del calvario recuerdan al observador el alto costo del sacrificio de Cristo para la salvación de la humanidad. Un sacerdote que ha alcanzado el grado de ángel se abraza a la cruz, se arrodilla venerando a Cristo, en sus manos se observan los estigmas de la crucifixión, por ende su figura se convierte en el ejemplo del martirio de quienes pregonan la fe católica como misioneros, cuya recompensa es alcanzar la divinidad, una forma de elogiar la labor evangelizadora. Entre las cuatro hileras de personajes celestiales distinguimos los siguientes personajes:

- Primera hilera superior izquierda: Constituida por cinco ángeles arrodillados ante Cristo, el primero de ellos lleva un sahumerio.

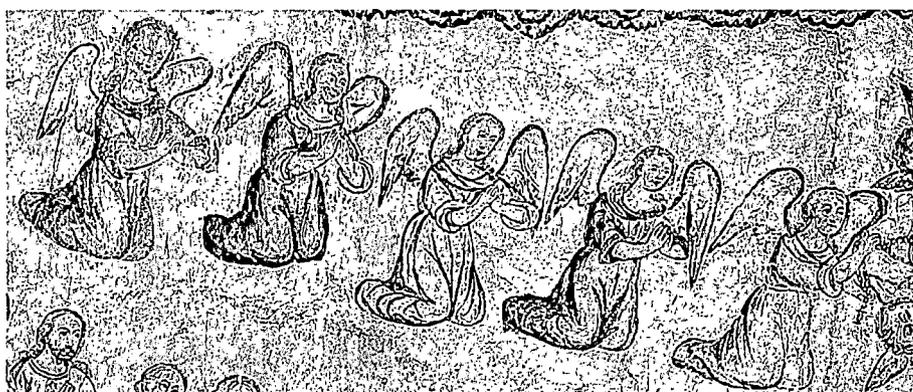


Foto. 24. Detalle de hilera izquierda de ángeles. Fuente propia

- Primera hilera superior derecha: Repite la misma escena de la fila de la izquierda.



Foto. 25. Detalle de hilera derecha de ángeles. Fuente propia

- Segunda hilera izquierda : Fila de dieciocho personajes organizados en nueve pares vestidos con túnicas características de los judíos. Casi todos son personajes masculinos, la única figura femenina encabeza el grupo, remitiéndonos al grabado de Thomassi, podemos establecer que dicha figura corresponde a la Virgen María



Foto. 26. Detalle de segunda hilera izquierda. Fuente propia

- Segunda hilera derecha: Constituida por dieciséis personajes agrupados en 8 pares. La fila la presiden cuatro personajes masculinos que visten a la usanza de los judíos, podemos identificar el primero como Juan Bautista por el vestido de pieles y el bastón. Los otros doce personajes femeninos corresponden a santas, entre las cuales podemos identificar a Santa Rosa por la típica corona de rosas.



Foto. 27. Detalle de segunda hilera derecha. Fuente propia

Tercera hilera izquierda: Conformada por dieciocho personajes cuya vestimenta denota su rango clerical. Los personajes están dispuestos de adelante hacia atrás bajo el criterio de mayor jerarquía a menor jerarquía, hasta terminar la fila con tres ermitaños, muy conocidos en el virreinato. En la obra de Thomassin la historia de estos personajes es más explícita, pues se puede determinar su identidad por el objeto que los acompaña, por ejemplo: San Lorenzo asociado a la parrilla como símbolo de su muerte en este artefacto durante la represión romana. En este segmento del mural, Escalante parece alejarse del modelo y en lugar de representar a los primeros cristianos como santos representa a los miembros de la Iglesia como tales.



Foto. 28. Detalle de tercera hilera izquierda. Fuente propia

- Tercera hilera derecha: Compuesta por diecisiete personajes femeninos. Tres de ellas presiden el grupo, la primera tiene una botella que podríamos asociar al recipiente con el que María Magdalena perfumó los pies de Jesús, igualmente no encontramos otros ejemplos iconográficos que puedan confirmar lo enunciado. Los otros personajes llevan ramas de palma, como símbolos de su inocencia, y algunas llevan coronas, como símbolo de su santidad.



Foto. 29. Detalle de tercera hilera derecha. Fuente propia

- Cuarta hilera izquierda: Formada por siete personajes angelicales que llevan distintos objetos que evocan la crucifixión de Jesús. El primer ángel muestra un libro en el que se puede leer un fragmento que dice "BEMDI...", el resto del texto ha desaparecido a causa del deterioro del mural; sin embargo, podemos aproximarnos al texto original examinando el grabado de Thomassin, en el cual el mismo personaje angelical sostiene un libro con la siguiente escritura en latín: "PATER ERAM PAVTER OCVLVS / FVI COECO ET PES CLAVDO" que se traduce como: "Yo era ojos para el ciego, y pies al cojo, era un padre para el pobre"; podemos concluir entonces que la escritura del librito reivindica al hombre pobre. El segundo ángel lleva el sudario con el rostro de Jesús con la corona de espinas, el tercero lleva la corona de espinas, el cuarto los clavos y el martillo de la crucifixión y una pinza, el quinto la escalera y el sétimo la túnica de Jesús. El primer ángel del libro se encuentra de frente a un demonio, que forma parte de la cuarta hilera de la derecha siendo el primer personaje.



Foto. 30. Detalle de cuarta hilera izquierda. Fuente propia

- Cuarta hilera derecha: Esta última fila está constituida por otros siete personajes, el primero, como mencionamos, es un demonio que también lleva un libro en el que se lee verticalmente: "OPREMAMOS AL POBRE". Detrás seis ángeles portan los símbolos de la flagelación de Jesús, el primer ángel lleva la pilastra de la flagelación, el segundo el látigo con espuelas, el tercero otra especie de látigo, el cuarto el guante del verdugo, el quinto un tabla donde se muestran las heridas producidas por la flagelación y el sexto una lámpara.



Foto. 31. Detalle de cuarta hilera derecha. Fuente propia

Tanto las figuras del ángel como del demonio que sostienen dos libros abiertos guardan relación con lo que se puede leer en el Apocalipsis:

Y vi a los muertos grandes y pequeños, de pie ante el trono, mientras eran abiertos unos libros. Luego fue abierto otro, el libro de la vida. Entonces fueron juzgados los muertos de acuerdo con lo que está escrito en esos libros, es decir cada uno según su obra (...) Todo el que no se hallaba inscrito en el libro fue arrojado al lago de fuego (Apocalipsis 20, 12 – 15).

Aun cuando en la Biblia solo se hace referencia al “libro de la vida”, en el mural de Huaro se presentan dos libros que manifiestan la polaridad del mal y el bien: un libro condenatorio o de la muerte eterna, que permanece en manos del demonio, y un libro de salvación o de la vida eterna, en manos del ángel. El texto que presenta este libro de la muerte eterna es: “OPREMAMOS AL POBRE”, nos remite a la siguiente problemática ¿Cuál es la razón fundamental por la que el hombre se hace merecedor de la muerte eterna?

Una primera respuesta la encontramos en la Biblia:

Dirá entonces a los que estén a su izquierda: « ¡Malditos, aléjense de mí y vayan al fuego eterno, que ha sido preparado para el diablo y sus ángeles! Porque tuve hambre y ustedes no me dieron de comer; tuve sed y ustedes no me dieron de beber» (...) Estos preguntarán también: «Señor ¿Cuándo te vimos hambriento o sediento y no te ayudamos? » El Hijo del Hombre les responderá: « En verdad les digo que siempre que no lo hicieron con algunos de los más pequeños de estos mis hermanos, ustedes dejaron de hacérmelo a mí» (Mateo 25, 41 – 45).

La referencia expuesta halla resonancia y se resume en el principio cristiano “ama a tu prójimo como a ti mismo”, entendido como el principio de otredad, que en el mundo católico de entonces se interpretaba como la opresión del desvalido en la figura del pobre. De este modo, el mal que un hombre pueda ejercer sobre otros hombres se convierte en el mayor pecado, porque de él nacen los otros pecados. La otredad fue un principio fundamental en el pensamiento de los primeros cristianos; sin embargo, con el empoderamiento de la Iglesia y las monarquías católicas, otros pecados, de carácter más pragmático, fueron superpuestos a la otredad obedeciendo a las necesidades políticas de los pueblos adoctrinados, tanto americanos, como asiáticos y europeos. De modo que durante algún periodo se hace patente la condena de la herejía, la lujuria, etc., y en otro se condena la rebeldía.

Advertimos además que, por otro lado, comparando la pintura de Escalante con otros ejemplares, en las cuartas filas mencionadas, Escalante incorpora más símbolos de los comúnmente representados y diferencia con claridad los elementos correspondientes a la flagelación de Jesús de los elementos de la crucifixión, lo cual resulta novedoso en la iconografía de la segunda parusía.

Bajo el trono de Cristo, se encuentra el arcángel Miguel, cuya figura sobresale entre las otras representaciones angelicales, pues este personaje cumple dos funciones esenciales en el juicio final, en primer lugar es quien vence al Diablo como jefe del ejército celestial, rango que lo capacita para administrar justicia, y en segundo lugar es quien lleva a cabo la psicóstasis o psicostasia, término que hace referencia al pesaje de las almas (Domínguez, 2002). Las representaciones de Miguel fueron cambiando en el tiempo, de ser representado como un ángel en túnica con expresión de templanza y a la vez de severidad, pasó a ser un personaje vestido como un guerrero – soldado, armado con un báculo, una flecha o espada y sometiendo al mismo Diablo bajo sus pies. Para Mónica Domínguez:

Es significativo que San Miguel vista como guerrero en un país con una larga y aún fresca tradición de órdenes religiosas de caballería. Además, su presencia como representante de Cristo impartiendo justicia debió de tener especial resonancia en un país donde se creía que los inquisidores ejecutaban justicia divina sobre la tierra” (Domínguez, 2002: 327).

En la mano izquierda lleva el símbolo de la psicóstasis, es decir la balanza donde se pesa el alma de los hombres. Vemos que en uno de los platillos se encuentran las buenas acciones del hombre representadas en la figura de un individuo suplicante, mientras que en el otro platillo se encuentra las malas acciones del hombre representadas como una serpiente – dragón de cuya boca sale una bola de fuego. En el Apocalipsis de Esdrás encontramos la siguiente referencia: “Pesa hoy en la balanza nuestros pecados y los de los habitantes del mundo, de modo de encontrar la más pequeña cantidad que haga mover la cruz de la balanza” (Esdrás IV), III, 34. Laura Rodríguez establece que en la literatura hermética

egipcia está presente desde los Textos de las Pirámides, llegando a tener incidencia en el cristianismo primitivo (Rodríguez, 2012: 11)

Así mismo, en la literatura griega la psicóstasis se refiere también al destino que enfrenta a dos sociedades o a dos héroes, como se pone de manifiesto en la *Iliada* cuando el destino de griegos y troyanos es puesto en la balanza por Zeus, o en la lucha entre Héctor y Aquiles. Desde una perspectiva geográfica y cronológica, Rodríguez sostiene que la imagen del arcángel Miguel estuvo asociada al uso de amuletos mágicos en los que se identificaba a este personaje con la deidad Hermes, en cuanto que Hermes era el portador de la balanza en la mitología griega (Rodríguez, 2012). Sin embargo, es en la segunda mitad del s. XI que la psicostasis se incorpora en las representaciones del juicio final y Miguel se va transformando progresivamente en un guerrero. La función que cumple Miguel es entonces la de ser “psicopompo”, es decir, el conductor de las almas, y que lucha contra el demonio que constantemente intenta inclinar la balanza a su favor.

Al extremo derecho se encuentra la luna de perfil con el rostro severo y las estrellas a su alrededor, en el extremo izquierdo se encuentra el sol con el rostro de frente con expresión de seriedad, pues según la literatura bíblica la decadencia de los astros anunciará la llegada del fin de los tiempos: “El sol se oscurecerá, la luna perderá su brillo, caerán las estrellas del cielo y se bambolearán los mecanismos del universo. Entonces aparecerá en el cielo la señal del hijo del Hombre” (Mateo 24, 29 – 30). Cinco ángeles que descienden del cielo tocan las trompetas que anuncian el juicio, de las trompetas de tres de estos personajes surgen textos imperativos como: “Levantados” o las dos frases “Bened” y “A Juicio” que constituyen la frase: “venid a juicio”.

En el plano terrestre se desarrolla la resurrección de los muertos, lo confirma la escritura que se encuentra en la parte central. Las figuras que componen la escena se adscriben al espíritu barroco que aborda la concepción muerte - vida desde la visión de la degeneración y la regeneración del cuerpo, sólo así se concibe la representación de cuerpos muertos pero animados que salen de las tumbas. En primera instancia el término resurrección nos evoca renovación, en el

fenómeno religioso algunas doctrinas asumen que el hombre muerto puede retornar a la vida. El cristianismo hace referencia en varias ocasiones a la resurrección, como se relata en la biblia de cuando Jesús resucitó al judío Lázaro. Sin embargo, en el juicio final la resurrección se concibe como parte del destino trazado para la humanidad y no como la irrupción en el destino individual, como se lee en la Biblia:

El que escucha y cree en el que me ha enviado, vive de vida eterna; ya no habrá juicio para él, porque ha pasado de la muerte a la vida. Sepan que viene la hora, y ya estamos en ella, en que los muertos oirán la voz del Hijo de Dios, y los que la escuchen vivirán... Los que obraron para bien resucitarán para la vida, pero los que obraron el mal resucitarán a la condenación (Juan 5, 24 – 28).

En el mural de Huaró los hombres juzgados no muestran mayores rasgos que nos permitan diferenciarlos por género o por casta, todos desfilan como figurillas desnudas, a excepción de dos personajes, una mujer y un hombre - este último presenta barba - que permanecen de pie junto a un ángel; las figuras corresponden a la pareja primigenia de Adán y Eva, en relaciona esto encontramos la siguiente referencia: "Está escrito que el primer Adán era hombre dotado de aliento y vida; el último Adán, en cambio será espíritu que da vida. El primer hombre sacado de la tierra es terrenal; el segundo viene del cielo, y del mismo modo que ahora llevamos la imagen del hombre terrenal, llevaremos también la imagen del celestial" (Corintios 15, 49).

Surge entonces la pregunta ¿Qué implica el estado o la naturaleza del ser que experimenta la resurrección? En la doctrina cristiana se concibe que Dios ha dotado al hombre de espíritu como anticipo de lo que se habrá de recibir después de la muerte del cuerpo, en el estado de resurrección el orden sociales es suprimido y reemplazado por un orden divino. En el libro de Corintios se afirma que:

Y si hablamos de cuerpos el resplandor de los «cuerpos celestes» no tiene nada que ver con el resplandor de los cuerpos terrestres. También el resplandor del sol es muy diferente del resplandor de la luna y las estrellas, y el brillo de una estrella difiere del brillo de la otra.

Lo mismo sucede en la resurrección de los muertos. Se siembra un cuerpo en descomposición, y resucita incorruptible. Se siembra como cosa despreciable, y resucita para la gloria. Se siembra un cuerpo impotente y resucita lleno de vigor. Se siembra un cuerpo animal, y despierta un cuerpo espiritual. Pues si los cuerpos con vida animal son una realidad, también lo son los cuerpos espirituales (Corintios 15, 40 – 46).

En el plano terrestre la escena se organiza del centro hacia la periferia, de modo que hacia la izquierda se disponen los resurrectos que ascenderán al cielo. Los ángeles conducen a los hombres y llevan en la mano una rama de palma, símbolo de salvación. Al mismo tiempo, los hombres salvos ingresan al cielo llevando ramas de palma. Comúnmente en el arte íbero el cielo se representaba como un elegante palacio, que se asemeja a un alcázar español, sin duda la idea de morada real aquél entonces (Domínguez, 2002); sin embargo en el mural de Huaro lo que apreciamos es una Iglesia como representación del cielo, que identificamos como tal por la presencia de una cruz en la cúpula de la misma, lo que reafirma el sentido evangelizador del mural. El ingreso al cielo es precedido por cuatro ángeles que celebran el ascenso de los salvos con música.

En la parte inferior, se encuentra la puerta subterránea del purgatorio. Este concepto propio del catolicismo y la doctrina de los coptos (cristianos ortodoxos de Egipto) hace alusión a la existencia de un estado liminal o transitorio, mediante el cual las almas de los muertos se purifican de sus pecados para luego alcanzar la gloria del cielo. Aunque el purgatorio muchas veces se concibe también como un lugar que no es precisamente el infierno, es donde las almas experimentan sufrimientos equivalentes, en este sentido, dichas penas son temporales al tratarse de pecados leves, pues todo aquel que era confinado al purgatorio tarde o temprano terminaría ascendiendo al cielo. Desde tiempos antiguos la Iglesia

prestó especial atención a este concepto y promovió su difusión, convirtiéndose en un recurso esencial en la evangelización. Su prédica involucraba al creyente en el destino de las almas del purgatorio, pues se creía que los parientes y amigos del muerto podían reducir este tiempo de tránsito mediante la oración y ceremonias eucarísticas, así como en un momento las famosas "indulgencia" tan cuestionadas por Martín Lutero en el s. XVI.

Entre las almas del purgatorio del mural de Huaro podemos identificar algunos jerarcas religiosos que lucen tiaras y un noble con corona entre llamas (personajes que se encuentran también en otras obras sobre el juicio), pues es el fuego el elemento que nos remite inmediatamente al infierno, pero también a los rituales de purificación presentes en muchas sociedades que relevaban la función simbólica del fuego como elemento que transmuta la materia. Los ángeles van en auxilio de las almas y los ayudan a salir del purgatorio. Dos textos acompañan la escena que tienen su origen en la biblia, el primero ubicado en la parte superior dice: "Grandes tribulaciones / Y en la sangre del cordero / labaron sus conciencias". En el Apocalipsis se menciona: "Estos son los que vienen de la gran tribulación, y han lavado sus vestiduras y las han emblanquecido en la sangre del Cordero" (Apocalipsis 7, 14). Ambas referencias enfatizan la necesidad de purificación a través del sufrimiento. El segundo texto dice: "Conpadeceos Y apiadados de nosotros / Los que son nuestros amigos parientes / Y conocidos". En el libro de Job encontramos: "Apiádense de mí, ustedes mis amigos, que es la mano de Dios la que me hirió" (Job 19, 21). En el mural la referencia original se modifica para convertirse una admonición sobre el purgatorio.

En contraposición al ascenso de los hombres salvos, hacia la derecha se desarrolla la escena de la condenación de los pecadores que ingresan al infierno a través de las fauces del Leviatán, serpiente bestial que habita en el océano y que tiene su origen en el génesis, en el mural de Huaro es identificado como tal por Pablo Macera (Macera, 1993). Según Margarita Vila, esta representación del mal mediante la imagen del monstruoso Leviatán, se remonta a la iconografía medieval y se reproduce en el arte flamenco. Además, esta identificación con el

Leviatán queda refrendada por algunas pinturas románicas y bizantinas de la parusía en las que al descender al Infierno, Cristo arranca a Adán y Eva de las fauces del mismo monstruo (Vila, 2011).

En la escena discurren demonios antropomorfos y los ángeles armados con espadas de fuego que conducen violentamente a los condenados a la boca del Leviatán, quienes ruegan y suplican. El detalle de un esqueleto con guadaña junto a un demonio con un libro representa la asociación del mal como aquel que propicia la muerte segunda o la muerte espiritual. Dos textos acompañan la escena, el primero situado encima de los condenados parece ser enunciado por un llamativo ángel, y dice: "Apartados de mí Malditos Yd al fuego Eterno / Que ha Aparejado para el diablo". El texto bíblico original refiere: "Dirá después a los que estén a su izquierda: '¡Malditos, aléjense de mí y vayan al fuego eterno, que ha sido preparado para el diablo y para sus ángeles!'" (Mateo, 25: 41). El segundo texto que se encuentra debajo de los condenados dice lo siguiente: "Arojaranlos / a la hoguera / Allí el cruger de dientes eternal / Allí sera el llanto / los Poderosos padeceran poderosos tormentos". Las referencias originales de este texto las encontramos en los libros de Mateo y Lucas: "Pero los hijos del reino serán arrojados a las tinieblas de afuera; allí será el llanto y el crujir de dientes" (Mateo, 8:12) esta cita hace alusión a la llegada del reino de Dios, según la cual aquellos que aun teniendo conocimiento del juicio no escuchen el llamado de Dios serán condenados al infierno. La cita encuentra eco en la parábola del mal siervo como símil del mal hombre: "Y al siervo inútil, echadlo en las tinieblas de afuera; allí será el llanto y el crujir de dientes" (Mateo, 25: 30).

Al tratarse del mismo libro no nos extraña que existan similitudes en los enunciados, sin embargo, en el libro de Lucas encontramos esta referencia sobre lo difícil que será para los hombres entrar al cielo aunque muchos intenten hacerlo, a los que no lo logren les depararán grandes sufrimientos: "Allí será el llanto y el crujir de dientes cuando veáis a Abraham, a Isaac, a Jacob y a todos los profetas en el reino de Dios, pero vosotros echados fuera" (Lucas 13:28). La última

parte de dicho texto hace mención al juicio de los poderosos y encontramos su texto referencial en la Vulgata Latina: "Porque al pequeño es otorgada misericordia: más los poderosos poderosamente padecerán tormentos" (Tomo XI. Cap. VI:7). Desde este punto de vista el juicio para los que gobiernan a otros hombres será más severo por ser considerados los representantes de su reino por lo tanto sobre ellos recae mayor responsabilidad, esto explica por qué en otras obras figuran reyes, obispos y papas entrando primero a la boca del Leviatán, que además guarda relación con lo expuesto en el mural de "La Muerte".

Podemos observar un interesante detalle, en el que un demonio golpea con una porra a un hombre que vota monedas por la boca, esta es la típica imagen de Judas penitente por haber traicionado a Jesús. Otro detalle que llama nuestra atención es este sector diferenciado del mural. Esta escena es una creación original del artista que dentro del anacronismo de la parusía nos sitúa en el contexto del Cusco virreinal. Se trata de un grupo de cinco personas vestidos a la usanza de los criollos, entre hombres y mujeres que yacen de rodillas suplicando mientras las estrellas caen sobre ellos, extrañamente uno permanece de espaldas a los demás.

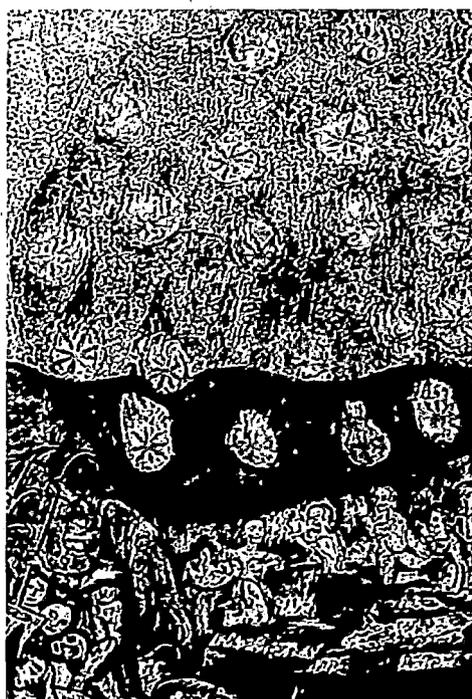


Foto. 32. Detalle de criollos en la parusía. Fuente propia.

3. Nivel Iconológico: La concepción apocalíptica del Juicio Final en el mundo cristiano se manifiesta como el ámbito donde intervienen y se ponen en juego las expectativas del fin del mundo conocido y la mirada del hombre sobre su futuro; por esta razón al orar por sus hermanos, los creyentes se reafirmaban en su propio destino. Como lo mencionamos para otras obras, el mural del

Juicio Final cumplía una función admonitoria, exhortando a quienes las contemplaban a escoger la “vía correcta” para alcanzar la gracia divina y, sobre todo, para evitar el espantoso infierno: “Preparando a los fieles para la muerte, dichas imágenes los preparaban también para la vida, ya que la conducta alentada obedecía al mismo tiempo a los ideales políticos y sociales de la corona española” (Domínguez, 2002: 332).

Desde una perspectiva artística formal el mural de Huaro no difiere sustancialmente de otras obras sobre la misma temática, sin embargo, en un sentido intrínseco la idea parusía estuvo estrechamente vinculada a la idea de “pachacuti” en el imaginario indígena. Sabine MacCormak realiza un estudio prolífico al comparar el “pachacuti” andino al juicio final cristiano. En principio, el término “pachacuti” puede interpretarse como pacha: tierra, - cuti: inversión, es decir “inversión del mundo” o “transformación del mundo”. El “pachacuti” se inscribe en una concepción de tiempo circular, diferenciado del tiempo progresivo, de modo que al evento catastrófico o “pachacuti” seguía la renovación del mundo. Para MacCormak, este término también aludía a la función restauradora del Inca como gobernante legítimo, concepción que se enlaza con el mito de “Inkarri”, según el cual la cabeza decapitada del Inca busca unirse con el resto de su cuerpo descuartizado y dispersado, con el cuerpo completo “Inkarri” restablecerá el mundo antiguo (en De Vivanco, 2012 y Domínguez, 2002).

Este relato mítico evoca imágenes que bien los doctrineros podían adaptar a las visiones apocalípticas. Como señalamos, el espíritu del hombre barroco se expresaba en una actitud de angustia frente a la parusía, sin embargo, la idea de “pachacuti” en el imaginario indígena hacía que la parusía fuese un acontecimiento deseado, en el que los hombres podían participar como promotores del cambio, y no simplemente esperar el designio de la divina providencia. Aun cuando la parusía cristiana significaba el fin del mundo para la instauración de uno completamente nuevo, el “pachacuti” significa el retorno a un mundo mejor ya vivido, Domínguez señala: “En los Andes, por lo menos, el lineal y antitético

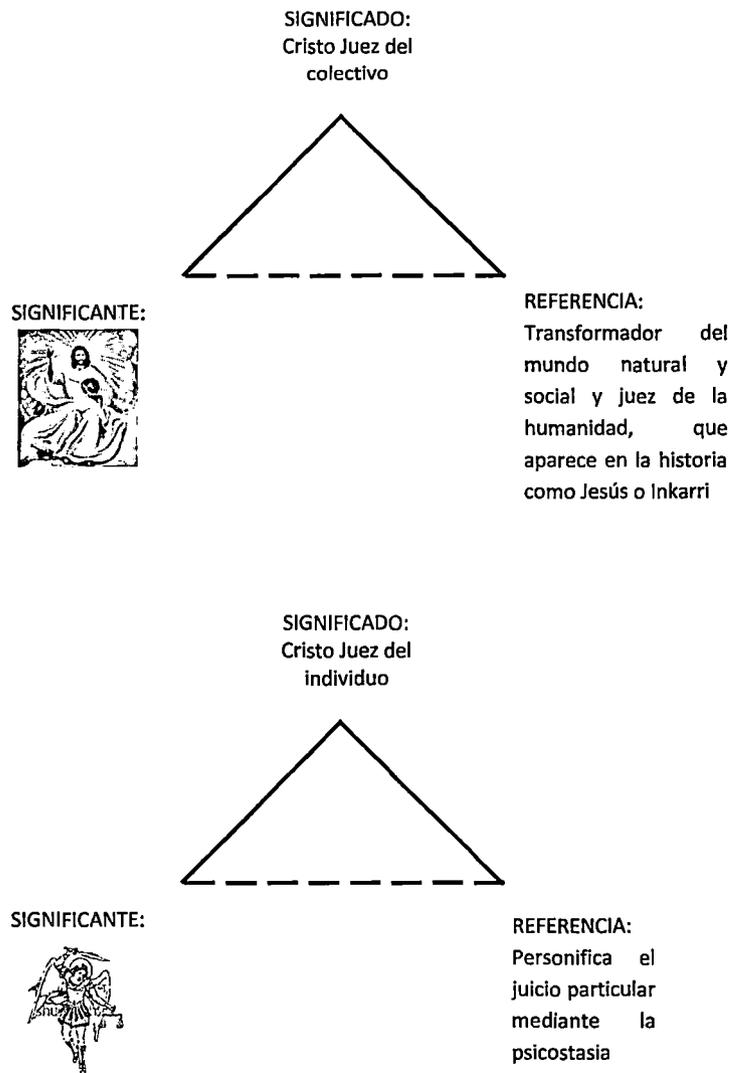
concepto católico del fin del mundo fue yuxtapuesto a la cíclica y dual idea del «pachacuti» nativo, donde castigos, milagros y juicios se mezclan en eternas series de revoluciones históricas (Domínguez, 2002: 337).

Para el caso de la literatura, De Vivanco hace referencia a Frank Kermode y Lois Parkinson quienes consideran que el apocalipsis se caracteriza justamente por surgir en contextos de crisis social, causados por la persecución política o la intolerancia religiosa padecidas por el pueblo hebreo y los primeros cristianos, pues la concentración de expectativas radicales de transformación social y el deseo de justicia encuentran asidero en la noción de parusía y también de “pachacuti”, en consecuencia el relato apocalíptico responde a la necesidad de los seres humanos de proyectar finales con sentido. (De Vivanco, 2012). En el caso de la población de Huaró ¿la rebelión tupamarista se vería como un “pachacuti”? Para ambas tradiciones el juez supremo es un mártir humano que experimenta una muerte transitoria, ciertamente había de aquellos que esperaban que Túpac Amaru retorne en cuerpo entero.

Sin embargo, hablamos de una revolución vencida, cuyos enemigos propiciaron la afirmación en la visión del juicio. Ambos conceptos, “juicio” y “pachacuti”, pueden considerarse modos del mismo arquetipo, sin embargo, los principios que encierra cada uno son diferentes y, por lo tanto, opuestos. Esta similitud aparente permite que uno termine incorporándose al otro, en este caso, que el “pachacuti” se asimile al juicio, y que en lugar de pregonar la necesaria renovación del mundo de la que el hombre es partícipe, anuncie la terrible catástrofe por designio de un Dios de justicia implacable, pero que a la vez se parece mucho a los opresores de la vida terrenal.

Por esta razón y siguiendo con lo expuesto el símbolo dominante del mural del Juicio Final lo constituye la figura de Cristo como autor y héroe que proyecta tal final. Así mismo esta figura se apoya fundamentalmente en la figura del ángel Miguel. Ambos vendría a ser cualidades diferentes de un mismo símbolo, el

primero como la encarnación humana del mártir que piensa la parusía y lleva a cabo el juicio colectivo y el segundo como la entidad divina que ejecuta la parusía a través de la psicostasia en el juicio particular.



Gráfica N° 6. Símbolos dominantes del mural. Fuente propia.

“El Infierno”

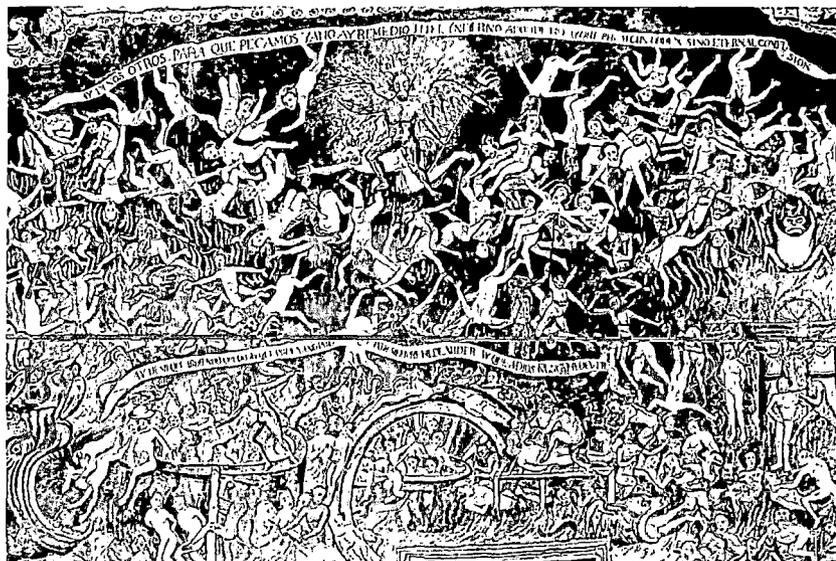


Fig. 22. Esquema del mural dividido en los sectores A y B. Fuente propia.

1. Nivel Pre – Iconográfico: Junto con el Juicio Final, “El Infierno” es una de las obras más importantes del conjunto, su estratégica ubicación y especialmente la trágica situación que manifiesta lo convierten en el centro de atención. El predominio del rojo en su diversidad de gamas sobre el fondo oscuro evocando las llamas del averno nos remiten al mundo de lo siniestro. Para el mural podemos establecer tres sectores diferenciados en vista de los acontecimientos que se desarrollan, y que además coinciden con la presencia de escritos que funcionan como márgenes entre los sectores.

El sector A corresponde a la parte superior del mural. En él podemos observar numerosos cuerpos desnudos de hombres que caen, los rostros muestran gestos de desesperación y espanto, la apertura de las bocas nos indica que están gritando, mientras tanto otros personajes antropomorfos y zoomorfos martirizan a estos hombres, algunos llevan artefactos como cadenas, tridentes, látigos y porras. Al centro de todo se aprecia la imagen de un personaje de cuerpo humano, pero con garras, alas de murciélago, cola y cuernos, cuya mirada parece interpelar al observador, con una mano sostiene un tridente, en la otra mano lleva una

cadena con la que somete a un hombre, al cual monta como si fuera una bestia. En lo más alto se aprecia una especie de cinta blanca que contiene una escritura.



Foto. 34. Detalle del sector A. Fuente propia.

En el sector B las llamas se intensifican así como la atmósfera de sufrimiento. Al extremo izquierdo aparece la cabeza de una criatura monstruosa que abre la boca para tragar hombres. En un artefacto semejante a una rueda con púas están enganchados cuatro personajes; en una olla al fuego hierven los cuerpos de otros tantos. Hay una especie de camilla donde comparece un hombre que con un embudo en la boca es obligado a beber alguna sustancia. Al extremo derecho una especie de umbral en llamas lleva en la parte superior una rueda similar a la mencionada anteriormente. En toda la escena los personajes antropomorfos siguen martirizando a los hombres, en ellos podemos distinguir los rasgos animales de serpientes, dragones, sapos, felinos, perros, chivos y pájaros. Otra cinta blanca escrita se despliega en la parte superior.



Foto. 35. Detalle del sector B. Fuente propia.

El sector C corresponde a cuatro cuadros textuales que guardan relación entre sí y están enmarcados con detalle para invitar a su lectura. Lamentablemente esta parte de la obra muestra las huellas del deterioro y algunas partes de los textos no se pueden leer. De izquierda a derecha, el primer recuadro indica lo siguiente: "Dolores, ansias sin cuento / Bolcanes part (...) cadenas / Aunque (...) penas (...) / (...) Dios (...) / E... la pena (...) / Y en a questa observa (...) / (...) y sin fin (...)". El segundo recuadro, cuyo texto también está incompleto, indica: "A este horrible tormento / (...) penado daño / (...) / (...) / (...) / Heternamente (...) / Y en el fuego de este (...) / (...)". El tercer recuadro, mejor conservando, dice: "Hogueras volcanes, / Bronces, yerros abrasados / Todos son fuegos pintados / Con las llamas infernales / Los torpes y sensuales / Aquí rabiando hande estar / Y era queste horrible Fuego / Para siempre hande penar." El cuarto recuadro dice: "A tu gusto amargas yeles / D bivoras y dragones / Sapos sierpes y escorpiones / Tedaran Verdugos crueles / Con pensarlo te dueles / (...) podras pasar / (...) Fuego del Ynfierno / Por Fuerza lo has de tragar"

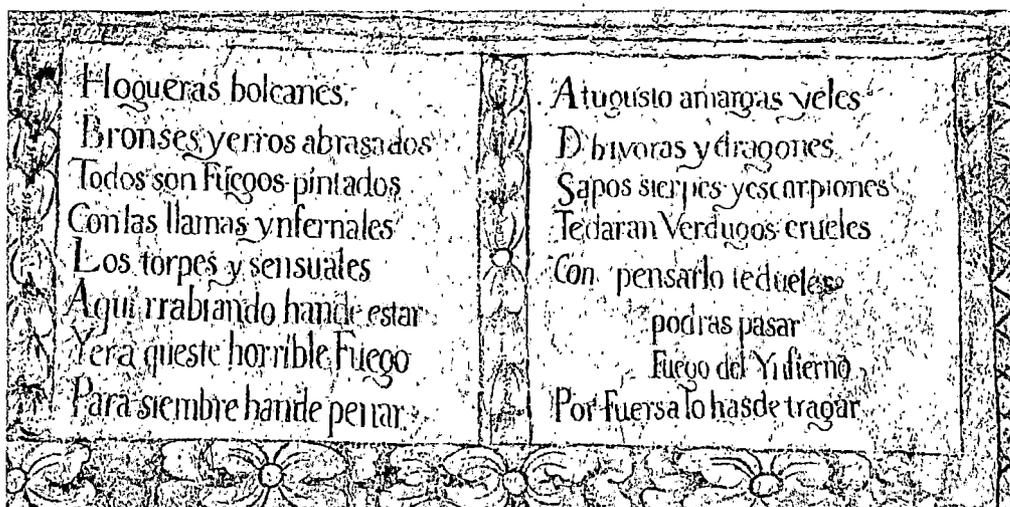


Foto. 36. Detalle del sector C. Fuente propia.

2. Nivel Iconográfico: La temática del infierno ha sido representada desde la primera época del cristianismo, sin embargo, a lo largo del tiempo la visión del infierno ha ido tomando características de tal precisión y detalle que su sola descripción era capaz de crear en el imaginario colectivo la visión de una

realidad concreta, aún más concreta y relevante que el mismo cielo, ciertamente la prédica acerca del infierno era más provechosa. La iconografía expresada en el mural del Infierno corresponde a la siguiente “historia de los tipos”:

Obras iconográficamente relacionadas al mural de “El Infierno”

Título de la obra	Artista y procedencia	Año y Ubicación
“Infierno” (lienzo)	Anónimo	1739 Iglesia de Caquiaviri, La Paz - Bolivia
“Infierno” (lienzo)	José López de los Ríos (boliviano)	1684 Iglesia de Carabuco - Bolivia
“Infierno” (lienzo)	Hernando de la Cruz	s. XVII Iglesia de la Compañía, Quito - Ecuador
“Juicio Final” Incluye la escena del infierno (lienzo)	Anónimo	1675-1690 Iglesia de Santa María - Salamanca
“Juicio Final” Incluye la escena del infierno (lienzo)	Diego Quispe Tito (indígena)	1675 Convento de San Francisco, Cusco - Perú
“Juicio Final” Incluye la escena del infierno (mural)	Havans, Stepanus y Minas	1640 y 1655 Catedral de Vank, Ispahán - Irán
“El Juicio Final” Incluye la escena del infierno (grabado)	Philippe Thomassin Francés	1606 Galería Courtauld - Londres
“El Infierno” (papel)	Simón Marmion Francés o borgoñés	1475 en “Visión de Tondal”
“El Infierno” (papel)	Anónimo	1265 – 1270 en “Apocalipsis Gulbenkian”
Desconocido (papel)	Beato de Liébana (autor de la obra literaria) español	1091– 1109 en “Comentarius in Apocaplypsin” – Biblioteca Nacional de París

Cuadro N° 8. Fuente propia.

Lo extraordinario de las imágenes del mural de “El Infierno” nos hacen pensar que se trataría una alegoría; sin embargo; en el mundo americano, europeo y asiático estas imágenes eran una aproximación fidedigna, en consecuencia estaríamos frente una obra que relata cómo es el infierno. A lo largo del tiempo los pensadores y artistas del Cristianismo han ido construyendo un paradigma cada vez más moralizador del infierno, lo que contrasta con la concepción de los hebreos del culto a Yahvé, para quienes el mundo de los muertos era el “seol”. En el Cántico de Moisés se hace referencia a este lugar:

Me pusieron celoso con lo que no es Dios; me molestaron con cosas que no sirven. Por eso yo los pondré celosos de una gente que no es pueblo y los molestará una nación que no sirve ¡Miren que saltó fuego de mi cólera y la llama consume hasta el mundo de abajo (refiriéndose al “Seol”), devora la tierra y sus frutos, abrasa los cimientos de los cerros! Descargaré mis plagas sobre ellos y agotaré en ellos mis dardos (Deuteronomio 32, 21 – 23).

La descripción coincide con la iconografía del infierno cuando se concibe como un espacio ctónico de fuego, sin embargo, no es el lugar al que son confinados los pecadores, en el Cántico de Moisés se hace referencia al castigo de los judíos que salieron de Egipto y que, faltando al pacto con Dios, retornaron al culto de los dioses antiguos, pecando de “idólatras” y que por ello su castigo continuaría aun después de la muerte, es decir, en el “Seol”. Nora Gómez señala que el “seol” hebreo es un concepto moralmente neutro, porque los premios y castigos en la cultura judía se manifiestan en la vida terrenal, se trataría de un sistema de justicia inmanente (Gómez, 2009). Sin embargo, existía el desconcierto entre aquellos que veía que para los injustos no había castigo, por ejemplo en la biblia encontramos que el profeta Malaquías se plantea la inutilidad de cumplir con los mandamientos dado que los malvados no eran castigados; el salmista denuncia la falta de recompensas al justo y el bienestar de los desobedientes, y Job interpela a Dios pues aun siendo un hombre probo era castigado injustamente. Es entonces que la coyuntura política y social precipitó la escritura del Apocalipsis de Juan, quien a

través de sus imágenes oníricas descarta el antiguo sistema de justicia y hace vigente un sistema de justicia ulterior a la vida terrenal que concibe la existencia del cielo y el infierno como mundos antagónicos de recompensas y castigos.

Por lo tanto, la existencia del infierno en el imaginario cristiano responde a la necesidad de concebir una justicia mayor que trascienda la justicia de los hombres, capaz de fortalecer la convicción de los hombres. Uno de los precursores de este paradigma del infierno fue San Agustín, al escribir "Ciudad de Dios" en el temprano s. V, lo interesante es indagar en las circunstancias que dieron lugar a su obra, pues para el año 410 Alarico el visigodo saqueó Roma, los cristianos fueron acusados del acontecimiento por no adorar a los dioses del imperio, de manera que "Ciudad de Dios" es una obra que nace en defensa de los cristianos de Roma. Más adelante, con la consolidación de la Iglesia y las guerras religiosas, el infierno concebido de esta manera se convirtió en un poderoso recurso coercitivo.

Como modelo primordial del mural identificamos el grabado de Thomassin (ver el grabado completo en la página 146), sin embargo, Escalante reinterpreta la fuente y logra una obra innovadora. El personaje predominante es el Diablo, del hebreo que significa "calumniador" o también llamado Satanas, del hebreo "adversario" o "rebelde"; él es quien preside toda la escena, está iluminado por una intensa luz roja. No obstante, según la literatura, el Diablo fue el ángel más querido por Dios, Lucifer el lucero de la Aurora, quien fue expulsado del paraíso por haber querido superar a Dios en poder, así como el hombre soberbio que metafóricamente se homologa al árbol alto. El ángel, como su propio nombre indica, se interpreta como "mensajero", Dolores Barral señala que: "Estos seres espirituales aparecen en casi todas las religiones de carácter oriental, pero tan sólo en las tres del Libro presentan como función primordial el actuar de emisarios entre la divinidad y los hombres" (Barral, 2003: 213).



Fig. 23. Detalle del infierno en el grabado de Thomassin. Fuente: Rodríguez & Siracusano, 2011.

Las primeras representaciones del Diabolo conservan una apariencia humana y angelical como lo demuestra el arte bizantino, pero en el s. XI su imagen cambia y se concibe a partir de la figura humana distorsionada, adquiriendo rasgos bestiales. Este proceso en el que se conciben las imágenes demoniacas se debe en gran medida a la influencia de la tradición griega y a la obra de Dionisio Areopagita, s. VI, el mismo que estructura una jerarquía angelical y una jerarquía demoniaca. Sobre la apariencia animal de los demonios Nora Gómez señala:

(...) el cuerpo deformado del demonio sugiere su propia naturaleza deformada a consecuencia de su pecado: de ángel celestial a ángel caído, de la luz a las tinieblas, de la blancura resplandeciente a la oscuridad negativa, de la perfección angelical a la deformidad diabólica. En el mismo sentido, la aparición de rostros en las zonas inferiores de su cuerpo significaría el desplazamiento de la inteligencia al servicio de los instintos más bajos y animales (Gómez, 2009: 281).

El Diabolo del mural presenta un cuerpo de características humanas, exageradamente enrojecido y piloso, tiene garras en manos y en los pies; el rostro presenta rasgos de chivo, animal que representa a los pecadores; en la boca lleva colmillos por ser un “devorador de hombres”, como podemos observar en una de las ilustraciones de “La Visión de Tondal” de Simón Marmiñón.

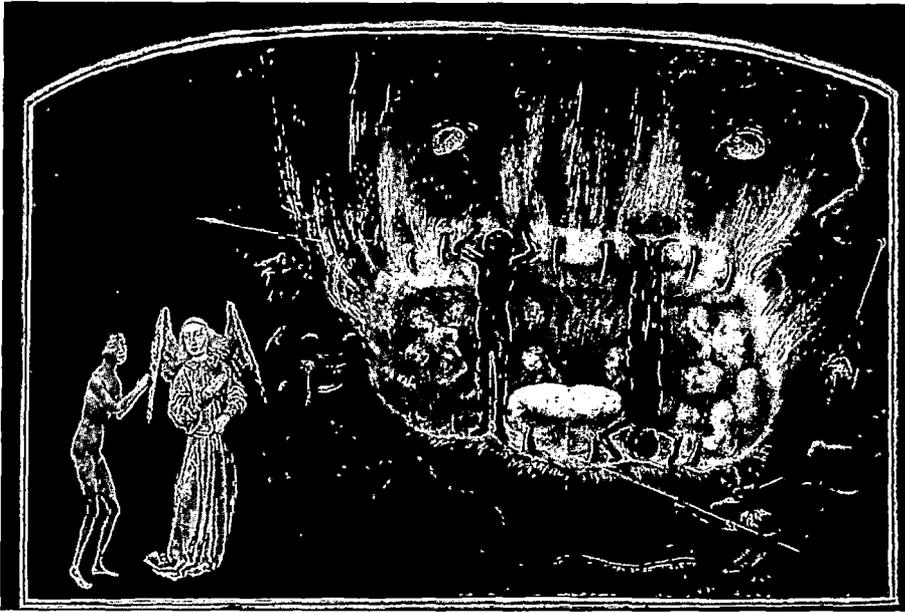


Fig. 24. La boca del infierno. Fuente "La visión de Tongdal" de Simón Marmión.

El Diablo se encuentra en una posición que lo define como el supremo gobernante, así como Cristo lo vigila todo desde lo alto, montado sobre una pobre alma a la que lleva del cuello con una cadena. Porta un tridente como símbolo de su poder, también podemos asociar este instrumento a la llamada garra de gato que utilizaban los verdugos para desgarrar las carnes de sus víctimas en el medioevo. El condenado sobre el que está sentado es Judas Iscariote, quien lleva en la mano extendida una bolsa de monedas, símbolo de su traición. A su alrededor las almas pecadoras caen a las profundidades del infierno, en tanto en la primera cinta se lee la siguiente lamentación: "AY DE NOSOTROS PARA QUE PECAMOS. YA NO HAY REMEDIO EN EL INFIERNO. DONDE NO HAY ORDEN SINO ETERNA CONFUSIÓN". Este es un mundo donde donde el hombre, antes criatura privilegiada entre



Foto. 37. Detalle del diablo. Fuente propia

toda la creación, pierde todo dominio, en este orden invertido los demonios montan sobre los hombres, como si fueran animales, y los arrían con porras, látigos y espuelas.

Los demonios se complacen torturando a los hombres; sin embargo, en medio de este caos aparente, existe un patrón ordenador: cada demonio representa un pecado y aplica el castigo establecido para los hombres que incurren en el mismo pecado, por esta razón cada demonio manifiesta las características del animal que representa dicho pecado. Como veremos, el castigo consiste en la desproporción y el carácter desvirtuante de las acciones que dan origen al pecado, de modo que, el pecado de la gula se castiga con la eterna ingesta de agua. Bajo esta lógica, la satisfacción que experimenta el hombre “pecador” en la vida terrenal se convierte en su suplicio en la vida póstuma, porque el sufrimiento revela la verdadera naturaleza del placer. A través del trabajo de Teresa Gisbert y Andrés de Mesa (Gisbert y De Mesa, 2007) podemos establecer el siguiente cuadro de representación de pecados por figura demoniaca, incluimos además una columna con los nombres de dichos demonios a los que pudimos identificar a partir del trabajo de Mireya Muñoz (Muñoz, 2004):

Obras iconográficamente relacionadas al mural de “La Muerte”

Apariencia zoomorfa	Demonio	Pecado
Dragón que despedaza a un condenado Demonio jaguar	Satanás	Ira
Demonio con cabeza de cerdo que obliga a un hombre a beber plomo derretido al condenado	Belcebú	Gula
Demonio con cabeza de gallo o urraca que arranca la lengua del condenado		Traición
Demonio león Serpiente enrollada en el cuello del condenado	Lucifer	Soberbia/Orgullo

(No encontramos datos)	Mammon	Avaricia/ Vanidad
Demonio asno que encasilla a muchos condenados en un recipiente	Belfegor	Pereza
Personaje con máscara o cara de serpiente. Demonio perro	Leviatán	Envidia
Demonio sapo	Asmodeo	Lujuria
Macho cabrío o monstruo que devora su propio cuerpo		Desesperación

Cuadro N° 9. Fuente propia.

En el sector A identificamos tres demonios pájaros que se asemejan a urracas con cola de dragón. Al extremo izquierdo apreciamos la enorme figura del demonio sapo Asmodeo que arrastra un alma hacia las profundidades. Identificamos dos asnos, demonios de la pereza y representantes de Belfegor. Por otro lado una serpiente va adherida al cuello de un condenado castigando su soberbia. Vemos un jaguar, demonio de la ira que lleva con cadenas a sus víctimas, la denominación de éste sería Satanás. Las otras figuras demoniacas se aproximan en mayor o menor grado a machos cabríos que castigan la desesperación. Minúsculos insectos demoniacos también participan de la escena. Otros demonios del mural manifiestan las características de varios animales.

Los condenados gritan aterrorizadas cuando aún no han llegado a lo profundo del Infierno; llama la atención que estos personajes no manifiestan características que los puedan distinguir claramente como varones o mujeres, y mucho menos que los puedan distinguir como peninsulare, criollos, mestizos o indios, lo que si se puede observar en la ilustración de la "Ciudad del Infierno" de Guamán Poma (ver imagen completa en pp. 215). De igual manera, los demonios son entidades asexuadas; no obstante hay dos situaciones que contrastan con lo postulado: Existe un demonio que presenta genitales masculinos; muy cerca otro demonio hostiga a un condenado introduciéndole su cola, podemos deducir que el personaje condenado es femenino y que ese es el castigo a su lujuria. Ciertamente, estos demonios son tutelados por Asmodeo, lo que refuerza esta

idea; no obstante, las características humanas de los condenados son tan ambiguas que a simple vista pueden resultar confusas.



Foto. 38. Demonio sapo: Asmodeo. Fuente propia



Foto. 39. Demonio jaguar: Satanás. Fuente propia



Foto. 40. Demonio sexuado. Fuente propia



Foto. 41. Demonio castigando la lascivia. Fuente propia



Foto. 42. Demonio urraca - dragón. Fuente propia

Llegando a lo profundo del infierno, es decir al sector B, se observan con mayor precisión las torturas a las que son sometidas las almas, las cuales se lamentan diciendo: "AY DE MÍ QUE ARDIENDO QUEDO. AY QUE PUDE Y YA NO PUEDO. AY QUE POR SIEMPRE HE DE ARDER. AY QUE A DIOS NUNCA HE DE VER". Hacia la derecha se encuentra la puerta de la "ciudad infernal" que a la vez funciona como un artefacto de tortura, pues como se observa en la parte alta tiene incorporada una rueda de tortura con garfios, un pequeño demonio manobra la máquina. Existen tres personajes a los que el historiador Uriel García ha identificado con el visitador José Antonio de Areche, representado como un condenado al que el demonio arranca la lengua, el funcionario Benito Matalinares, quien porta un libro y una pluma, y el mariscal José del Valle, que es colgado del cuello por un demonio (García, 1963). Sin embargo, si comparamos el mural con el lienzo del Infierno en el templo de Caquiaviri, en donde cada pecado castigado

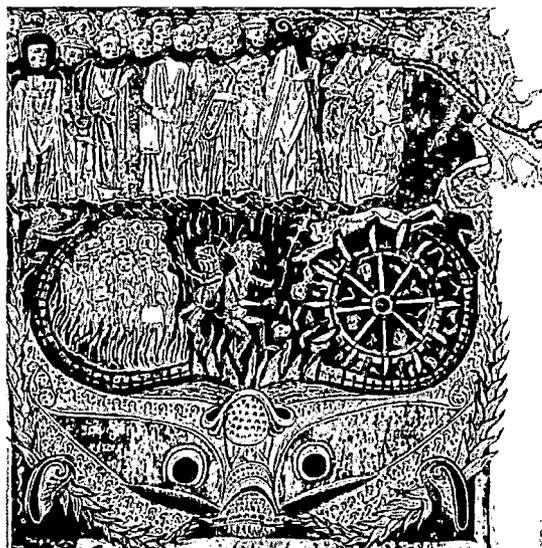
figura de manera escrita, observamos que estos tres personajes forman parte de una iconografía estandarizada, y que el supuesto Areche es en realidad el condenado al que se castiga por “murmurador mentiroso” – de acuerdo al lienzo de Caquiaviri –, el condenado identificado como Matalinares, se asemeja al “músico deshonesto”, aunque en el mural se parece más a un escribano deshonesto, y el mariscal Del Valle, sería el personaje femenino que mencionamos en el párrafo anterior, a la que se condena por lujuriosa. Debemos precisar que las imágenes de tortura forman parte de una iconografía que alude a los métodos de expiación creados y empleados por la Inquisición, trasladar estas imágenes a situaciones concretas representa un gran esfuerzo dada la perversión puesta en cada uno de estos castigos.



Foto. 43. Detalle de los tres condenados. Fuente propia.

Cerca de esta puerta podemos observar que en tres ocasiones se arranca la lengua a los condenados, uno de ellos emplea la “tenaza” de los inquisidores. Otro grupo de demonios emplean la tortura de la “pera” para castigar, en este caso, la homosexualidad. Un hombre es devorado por dragones y a su lado aparece la imagen de Belcebú con cabeza de cerdo. Desplazándonos hacia la izquierda podemos ver como un demonio aplica el “método del agua”, que tiene como finalidad atragantar a la persona con agua con ayuda de un embudo. Siguiendo, se nos presentan dos formas de tortura comunes de la Inquisición, la “rueda de los suplicios” que reaparece en una versión más grande y el “caldero” de aceite o

agua hirviente. En otro caldero se reúnen numerosas almas que serán lanzadas a la gran boca del Leviatán; entre ellos podemos distinguir a un cardenal, un Papa y un sacerdote, este tipo de representaciones son comunes en el arte religioso, pues se creía que las autoridades políticas y religiosas serían los primeros en ser juzgados por Dios, por serlos responsables de dirigir a su pueblo o comunidad por la vía soteriológica. Notemos que muchos de los condenados tienen una abertura en el pecho, justo en la zona donde se encuentra el corazón.



De izquierda a derecha.- Fig. 25. Detalle de los poderosos entrando al infierno. Fuente: Beáto de Liébana. Foto 44. Detalle de los poderosos entrando a la boca del Leviatán, en Huaro. Fuente propia.

Hacia el extremo izquierdo, la imagen de la bestia Leviatán simboliza la otra puerta del infierno, este tipo de representación del infierno como boca devoradora se estableció en el mundo europeo en el s. XI, y fue ampliamente difundida entre los sacerdotes anglosajones, de modo que, metafóricamente ser condenado ser devorado. Nora Gómez señala que para el clérigo Gregorio Magno el Leviatán asimila en sus fauces a los malos doctores que abren la vía de la perdición, las llamas que salen del hocico de la bestia serían las palabras de los falsos predicadores (Gómez, 2009); esto explica la presencia del cardenal, el Papa y el sacerdote siendo arrojados a las fauces del Leviatán. Según la misma autora la figura del Leviatán surge de la trasposición de tres animales presentes en la tradición bíblica:

- a) El león: animal que teniendo una connotación positiva en la expresión “el león de Judá” para designar a la tribu del rey David, era reconocido también como una criatura que asechaba, desgarraba y devoraba. Además su imagen estaba asociada a la cruel diosa babilonia Mot, cuya boca conducía a la tierra de los muertos.
- b) El dragón apocalíptico: que en el relato persigue a la mujer que desciende del cielo como símbolo de la Virgen y la Iglesia, para devorarla a ella y a su recién nacido hijo.
- c) La ballena: ya que “leviatán” en hebreo denota a cualquier cetáceo, y tanto en Génesis como en Job se hace mención a un enorme monstruo marino (Gómez, 2009).

Guamán Poma representa la boca del infierno en la figura del Leviatán, con la siguiente referencia: “Consideración, ciudad del infierno, graves penas / pincipe de las tinieblas / el rico, ingrato, avariento, lujuria, soberbia / castigo de los soberbios pecadores y ricos que no temen a Dios” (Guamán Poma, 2007 [1613]:323)



Fig. 26. Folio 684. Fuente: Guamán Poma (2007 [1613])

En la ilustración de Guamán Poma quienes van a la cabeza de los condenados son un español, un afro y un indio. A diferencia de la iconografía estándar, la obra alude a la visión crítica propia del cronista, que se afirma en la idea de una humanidad condenada manifiesta en las tres castas como el paradigma de la experiencia social del autor.

Los recuadros textuales, así como las cintas que sirven de soporte a los lamentos, son expresiones típicas del arte religioso, pues el texto sirve para orientar al observador o al cura en el sentido correcto de la imagen, ya que toda imagen es polisémica, el texto define su interpretación en el sentido deseado. Podemos precisar lo siguiente sobre los cuatro recuadros ubicados en la parte inferior:

- Primer y segundo recuadro: Aun cuando los textos están incompletos podemos afirmar que los mismos explican los tormentos infernales, haciendo alusión a los volcanes como referencias geográficas del infierno. En efecto, para la antigua tradición medieval los volcanes de Sicilia eran el ingreso hacia el infierno (Gómez, 2009).
- Tercer y cuarto recuadro: Los textos se dirigen directamente al observador en un lenguaje simple, de modo que el cura doctrinero podía recurrir a su lectura durante el sermón. Así como los primeros dos recuadros, el tercero y el cuarto hacen alusión al horror del infierno e invoca a evitar tales infortunios.

3. Nivel Iconológico: A diferencia de los infiernos precedentes, el Infierno de Huaro constituye una obra que se aleja de la perspectiva bíblica y se manifiesta como resultado de una iconografía eminentemente barroca. Hace alusión al mundo virtual del horror en paralelo al horror de la experiencia concreta, así como de la experiencia histórica. Los pueblos sometidos a la empresa inquisidora de la Iglesia estaban familiarizados con los espantosos métodos expiatorios que apreciamos en el mural, este maquiavélico acontecer formaba parte del cotidiano de los hombres en Europa occidental. De un modo parecido, los habitantes del Cusco fueron

testigos del ensañamiento al que fueron sometidos los rebeldes tupamaristas. El infierno barroco es el elogio al sufrimiento, es la expresión de la experiencia sórdida porque su función era evocar la visión del espanto, familiarizar al observador, con las supremas formas del dolor físico; de manera que en el imaginario del indígena el miedo asuma imágenes concretas que sirvan para anular la voluntad de aquellos que se reconocían en los mártires de 1781. Si la experiencia del dolor terrenal purifica el alma ¿los indios rebeldes ascenderían al cielo?

El infierno cristiano se concibe como un lugar subterráneo, característica que, según Nora Gómez, se homologaría al concepto andino de “ukupacha”, entendido como mundo de abajo y ctónico, que albergaba todo aquello que permanecía en estado de gestación, es decir, cuyo cuerpo físico aún no se había terminado de constituir, y es ahí donde iban a parar las personas después de su muerte (Gómez, 2009). Sin embargo, el “ukupacha” es una categoría que ha sido largamente revisada y redefinida por los mismos evangelizadores, incorporándolo al sermón como equivalente de “infierno”. La historiadora anota además que el “ukupacha” andino se podía equiparar a la noción de “seol”, pues ambos son conceptos moralmente neutros, pues la concepción de justicia entre la población indígena se sustentaba en la idea de que los premios y castigos se daban en la vida presente, en relación a lo dicho Agustina Rodríguez y Leontina Etchelecu afirman lo siguiente para el caso aymara:

Si bien el pensamiento cristiano se basa en una contraposición esencial entre el bien y el mal, esta dialéctica no encuentra un claro paralelo en el pensamiento ético y social aymara, pues para la población andina los premios y castigos eran observables en vida y estos resultados dependían en gran medida de las diversas divinidades locales, es decir, el culto a las wacas (Rodríguez y Etchelecu, 2010: 41).

Las autoras citan a Bernabé Cobo quien presenta un caso al respecto: “Acerca de los cuentos que han de tener para alcanzar la gloria y las culpas por donde son condenados, también disparan, porque dado que convenían en que los malos se condenaban y los buenos se salvaban, no acertaban a señalar y distinguir los buenos de los malos” (Rodríguez y Etchelecu, 2010). El cumplimiento de las obligaciones rituales que organizaba la vida de los naturales determinaba el comportamiento de las deidades: estas podían ser favorables a los hombres proporcionándoles por ejemplo una buena producción agrícola, o una salud estable o hijos sanos; así mismo podían actuar en perjuicio de los mismos mediante sequías, o granizadas que malograban sus cultivos, o haciéndolos enfermar. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que Cobo escribió su crónica en 1653, consideremos que después de 150 años muchas cosas habían cambiado. Para la Iglesia esta forma de relación con el mundo de lo sagrado era muestra de la barbarie y el disparate de los indios. En el “Confesionario de Curas de Indios” encontramos la siguiente guía:

Dime lo que piensas ¿que la guaca te haze bien o mal? Muy ciego estás. Dios es el que da salud y enfermedad. El que envía lluvia o la quita. El que da el mayz, y ganados, e hijos, y todo cuanto ay, porque el es señor y criador de todo, y todo obedece a su voluntad. Llama a Dios y no hagas caso de las guacas queno pueden nada. No te engañe el Diablo que te quiere llevar al infierno: y por eso te dize que la ley de los Christianos no es buena (...) Tu no ves como los Christianos Viracochas desprecian las guacas? (Anónimo, 1585: 24)

¿Cómo hacer entonces para erradicar entre los indios la idea de que las deidades locales, las “guacas” premian y castigan a los hombres? Como advertimos anteriormente a través de lo postulado por Alberto Fierro: los dioses del pueblo vencido se consagran como entidades malévolas y asumen la forma de demonios. Muchos de los animales transfigurados como demonios, como el jaguar, la serpiente, el sapo y el perro, con una connotación ritual o sagrada en el imaginario

indígena, terminaron transformados en perversos demonios. Aunque no podemos hablar de una transfiguración deliberada en las colonias, porque esta iconografía zoomorfa y demoniaca se remonta a la antigüedad medieval. En Guamán Poma encontramos la siguiente ilustración cuya relación con las imágenes del mural es evidente.



Fig. 27. Folio 615. Fuente: Guamán Poma (2007 [1613])

En el folio se lee la siguiente referencia:

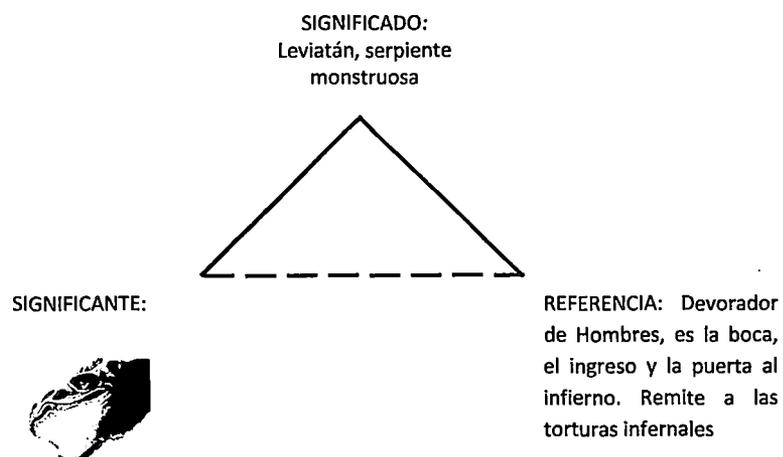
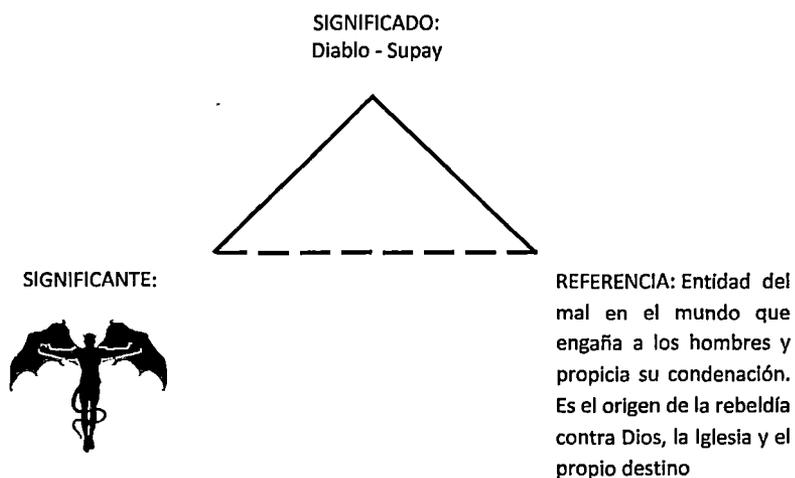
Pobre de los indios, de seis animales que comen, que temen los pobres de los indios en este reino: corregidor sierpe; amallapallay que llatana uaycho por amor de Dios rayco [no me hagas, que tengo que dar cosas tan grandes por amor de la causa de Dios]; tigre, españoles del tambo; león, encomendero; zorras, padre de la doctrina; gato, escribano; ratón, cacique principal; estos dichos animales que no temen a Dios desuelan a los pobres indios en este

reino, y no hay remedio / podre de Jesucristo (Guamán Poma, 2007 [1613]: 113).

Para el cronista las autoridades coloniales son comparables a animales rapaces, que sacan provecho del indio. A diferencia del mural, Guamán Poma hace uso de este bestiario incográfico para denunciar el abuso de las autoridades coloniales.

De igual modo, el Diablo necesitaba un símil local. Según Enrique Urbano el término "Supay", fue traducido como "demonio" en quechua. El origen del "Supay" se encuentra en la figura del héroe mítico "Tunupa". En su intento por hacer de "Wiracocha" el símil de Dios, los doctrineros hicieron lo mismo con "Tunupa" y lo convirtieron en Satanás, porque, de acuerdo al mito, "Tupuna" se levanta contra "Wiracocha", el gran ordenador. Urbano señala, que el nombre "Tunupa" se puede traducir como "rebelde" (Urbano, 1988). En este sentido, el modelo de Cristo, obediente de Dios Padre y sometido a su voluntad, requería la existencia de un modelo opuesto que guiara a los indios en la práctica del afirmarse en un modo de ser que implica la negación de su antítesis, es decir, el modelo del Diablo, el rebelde que se opone al gobierno de Dios. De acuerdo al mito andino, el conflicto entre Wiracocha y Tunupa concluye cuando Wiracocha mata a Tunupa y sumerge su cuerpo en el lago Titicaca (Urbano, 1988), la historia andina calza perfectamente con la historia bíblica del juicio final, en la que Dios, después de una serie de peripecias, termina venciendo al Diablo y lo confina al lago de fuego. A lo largo de la investigación hemos podido apreciar las enormes semejanzas entre ambas tradiciones, lo que nos hace sospechar que existió una intensa intervención de los evangelizadores en los mitos indígenas para homogenizarlos al pensamiento cristiano.

El símbolo dominante del mural de "El Infierno" es la personificación del mal, el gran verdugo de la humanidad pecadora, es decir, el Diablo como entidad que gobierna el infierno. Así mismo, el símbolo de la boca del Leviatán condensa todas las cualidades de la naturaleza demoniaca y se define como el gran devorador de hombres:



Gráfica N^o 7. Símbolos dominantes del mural. Fuente propia



Foto. 45. Mural de "Gloria" en el templo de San Juan de Huaró. Fuente propia.

“Gloria”

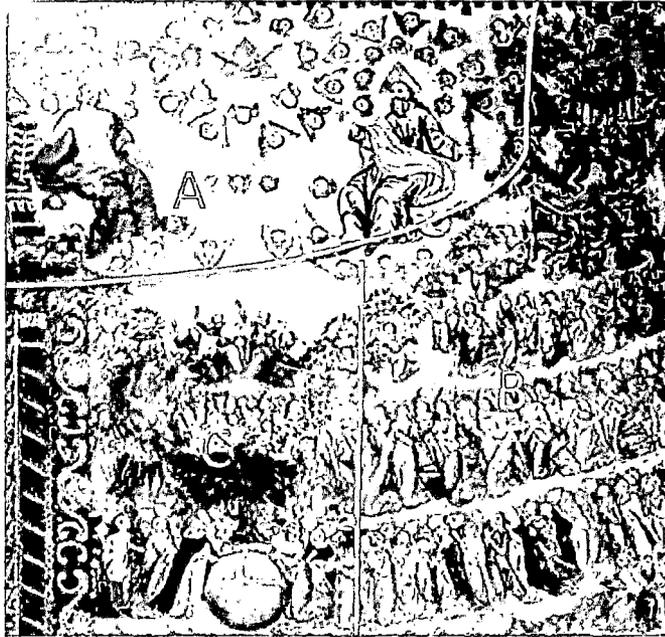


Fig. 28. Esquema del mural dividido en los sectores A, B y C. Fuente propia.

1. Nivel Pre – Iconográfico: El mural de Gloria es la última obra del conjunto de las postrimerías, como tal corresponde al final que intenta redimir a la humanidad. Como se apreciará, la composición e iconografía del espacio celeste en el Juicio Final se repite en el mural de Gloria, sin embargo, en Gloria se incluye el ascenso de los hombres justos al cielo. Antes de continuar con la descripción pre – iconográfica, tenemos que advertir que el mural no ha podido ser estudiado en su integridad pues existe un altar que cubre parcialmente la zona lateral izquierda. Con este propósito dividimos el mural en tres sectores. El sector A corresponde a la parte superior, en la que podemos observar a dos personajes masculinos que dominan la escena y que permanecen apostados a ambos lados. Están sentados sobre nubes y en la mano derecha llevan un instrumento, detrás de sus cabezas hay dos triángulos azules. El personaje de la derecha viste una túnica entera, y por su expresión parece un hombre mayor, por el contrario, el personaje de la izquierda lleva el torso desnudo y se cubre tan sólo con una manta roja, por su expresión parece ser más joven. Entre ambos personajes se observa el motivo de

un ave con las alas desplegadas, detrás vemos el mismo motivo del triángulo azul. Motivos de cabecitas humanas con alas rodean los dos personajes y al ave.



Foto. 46. Detalle del sector A. Fuente propia.

El sector B lo componen el conjunto de personajes ordenados en varias filas y dos columnas. Los personajes permanecen arrodillados en actitud de adoración y dirigen la vista hacia arriba. Las primeras filas contiguas, derecha e izquierda, empezando desde arriba están integradas por seres antropomorfos con alas que llevan cestos de flores sobres sus cabezas. Algunos de estos, ubicados al extremo derecho, portan distintos instrumentos musicales. Hacia abajo, podemos observar una segunda fila a la derecha que reúne a mujeres y varones; presumimos que del lado izquierdo existe también una segunda fila oculta tras el altar. Una tercera fila derecha presenta un grupo de mujeres que llevan largas ramas, algunas están ataviadas con coronas y otras llevan flores en la cabeza, el grupo lo preside un personaje que lleva una bandera blanca; en frente, observamos fila izquierda de la que solo podemos distinguir a dos personajes masculinos, el primero lleva una bandera roja. La cuarta fila derecha reúne a un grupo de personajes masculinos que exhiben una indumentaria diversa, los dos primeros tienen alas. De la fila izquierda solo podemos observar un grupo de cinco personajes, también diferenciados por sus ropas, uno de ellos está herido por cinco flechas. Por último, sobre una pequeña nube al extremo derecho, se erigen tres misteriosos personajes, el primero, más viejo a juzgar por su apariencia, extiende sobre sus

manos un libro abierto, el segundo, más joven, también muestra un libro abierto, y el tercero es un ser de cuatro rostros que lleva un cráneo en una mano y en la otra una especie de escobilla.



Foto. 47. Detalle del sector B. Fuente propia.



Foto. 48. Personaje de cuatro rostros. Fuente propia

Las filas están divididas por una particular escena que se desarrolla en la parte central a la que distinguiremos como el sector C. En la parte superior del mismo, observamos cuatro personajes masculinos sentados en semicírculo, con la mano derecha levantan una pluma y con la izquierda sostienen un libro abierto. Debajo se aprecia una frondosa y verde palmera, cuya copa alberga a muchos hombrecillos desnudos, entre ramas y flores. El tronco de la palmera, en el que se enrosca una enredadera florida, se asienta sobre una nube blanca, la que a su vez reposa sobre una gran esfera azul cruzada por dos líneas que terminan en una cruz. La escena está inmersa en una atmósfera solemne, con un cielo luminoso.



Foto. 49. Detalle del sector C. Fuente propia

2. Nivel Iconográfico: El mural alude a la temática del cielo cristiano, entendido como reino o morada de Dios, pero también, al ascenso de los hombres probos, cuyos méritos y sacrificios en la existencia terrenal son recompensados. De modo que, en el mural encontramos ambas acepciones de la temática gloria: como espacio o lugar y como merecimiento o reconocimiento, como corresponde al arte barroco. Considerando la tipología que establece Teresa Gisbert sobre las representaciones de esta temática, identificamos el mural de Huaró con la modalidad de cielo jerarquizado o “empíreo”. El concepto de “empíreo” surge de la filosofía medieval, y se define como el lugar donde la presencia de Dios es visible, pues a diferencia de otros planos existenciales o mundos (los filósofos medievales consideraban que existían nueve), el “empíreo” se caracteriza por la ausencia de

la materia, porque se encuentra fuera del tiempo y el espacio; la concepción de estos nueve mundos era análoga a la teoría geocéntrica, es decir, los teólogos sostenían que alrededor el mundo terrenal, representado por el planeta Tierra, se organizaban otros ocho, asociados a los otros planetas y al sol. Sin embargo, solo el mundo más alto, el empíreo era eternamente inmóvil. Posteriormente, en el barroco se reinterpreta esta noción de sistema concéntrico, al que se le otorgan valores sociales y políticos, convirtiéndose en un esquema vertical de jerarquías que incluye autoridades eclesiásticas. Dentro de la iconografía del empíreo establecemos la siguiente "historia de los tipos":

Obras iconográficamente relacionadas al mural de "Gloria"

Título de la obra	Artista y procedencia	Año y Ubicación
"Gloria" (lienzo)	Anónimo	1739 Iglesia de Caquiaviri, La Paz - Bolivia
"Gloria" (lienzo)	José López de los Ríos (boliviano)	1684 Iglesia de Carabuco - Bolivia
"Juicio Final" Incluye la escena de gloria (lienzo)	Diego Quispe Tito (indígena)	1675 Convento de San Francisco, Cusco - Perú
"Juicio Final" Incluye la escena de gloria (mural)	Havans, Stepanus y Minas	1640 y 1655 Catedral de Vank, Ispahán - Irán
"El Juicio Final" Incluye la escena de gloria (grabado)	Philippe Thomassin Francés	1606 Galería Courtauld - Londres

Cuadro N° 10. Fuente propia

Mediante la identificación de las obras precedentes podemos observar la progresiva separación de la temática "gloria" como obra independiente al "juicio final". Aun así no son muy frecuentes las obras que se dedican exclusivamente a esta temática, por ello, llama nuestra atención la dedicación de Tadeo Escalante

en la elaboración del mural, así como, la importancia que tiene en relación al programa pictórico, aunque lamentablemente no podamos apreciarlo completo.

La jerarquía celestial es encabezada por la Trinidad, la manifestación de Dios en su plenitud: Dios Padre representado en la figura del hombre mayor, vestido con túnica y portando el cetro como símbolo de su poder, sin embargo, hay que denotar que dicho artefacto corresponde al cetro utilizado por las monarquías de aquella época. Como Hijo del Hombre, Jesús es representado en la figura de un hombre más joven, cuyo cuerpo muestra los estigmas de la crucifixión, así como las marcas de una penosa vida terrenal, recordando al espectador el sacrificio implícito en la encarnación material; en la mano lleva también el cetro de su poder, pero a diferencia del padre, Cristo dirige el cetro hacia las almas de los salvos que ascienden al cielo, pues según la tradición cristiana, él es el intermediario entre los Dios y los hombres. La paloma blanca es representación del Espíritu Santo, símbolo de la divinidad inconmensurable e incognoscible. La Trinidad del mural obedece a la iconografía promovida en América luego de la Contrarreforma, que prohibió varias de las representaciones trinitarias en Europa, que la Iglesia asociaba a figuras del paganismo, tal es el caso de la representación de Dios con tres rostros iguales o la Trinidad como las tres edades del hombre – también denominada trinidad crescentina. Numerosos angelitos rodean a los tres personajes de los cuales salen destellos de luz.

Abajo, los hombres salvos que ascienden al cielo son recibidos por un grupo de ángeles que derraman flores sobre ellos, como símbolo de su victoria. Otro grupo de siete ángeles músicos, próximos a Dios padre, interpretan la melodía que hace de este solemne evento una celebración, como se puede observar entre los instrumentos se encuentra un laúd, un órgano, una flauta travesa, un fagot, un corno, un clarinete y un arpa; todos estos instrumentos son propios de la música popular española, estilo ampliamente difundido en el virreinato del Perú. La presencia de estos ángeles músicos evoca la bienaventuranza de los hombres salvos que reciben el cielo como una fiesta, pero una fiesta con características populares del virreinato.

En este sistema jerárquico, una corte de personajes que han alcanzado la santidad se postra reverencialmente ante Dios Padre, Hijo y Espíritu. En la parte superior derecha se encuentra la primera fila de la corte celestial, encabezada por Juan el Bautista, en esta ocasión Escalante lo representa con el báculo misional, que simboliza la defensa del Cristianismo; tras él hay un grupo de mujeres y varones que visten a la usanza de los antiguos judíos, por ello los distinguimos como los santos judíos de la época de los profetas o los pre cristiano. Después de Juan Bautista, hay dos personajes masculinos que podrían relacionarse a los profetas Enoc y Elías, pues como señala Margarita Vila, en estas obras es frecuente que se les represente al lado de Dios, su mérito es haber ascendido al cielo, sin haber experimentado la muerte física (Vila, 2010). De acuerdo al modelo iconográfico, la fila izquierda que está cubierta por el altar, debería estar encabezada por la Virgen María, seguida de otros profetas judíos.

Descendiendo, la segunda fila derecha está compuesta por vírgenes y santas que llevan ramas de palma. Entre ellas identificamos a la beata americana Santa Rosa de Lima, siendo canonizada en 1671 como Patrona del Perú, Hispanoamérica y Filipinas, por ello hacia 1800 ya era una figura muy popular. Un ángel encabeza al grupo, en la mano derecha levanta la imagen del sagrado corazón de Jesús, símbolo que recuerda el sacrificio de Cristo por amor a la humanidad, en la izquierda lleva una bandera blanca, símbolo de la pureza. En la fila izquierda solo pudimos reconocer a Miguel Arcángel, quien ataviado como guerrero lleva una bandera roja, símbolo de cristianismo militante. Ambas filas corresponden a la corte de las santas y santos cristianos. Si recordamos, las banderas blanca y roja también están presentes en el mural de La Muerte, sin embargo, la imagen de Miguel Arcángel sosteniendo la bandera roja nos hace pensar en una asociación diferente a la Cruz de los Borbones, se trataría de un símbolo de guerra, de lucha contra el mal; en oposición, la bandera blanca sostenida por un ángel evoca la paz, la conciliación con el triunfo del bien.

La tercera fila derecha está constituido por numerosos personajes masculinos, de los cuales la mayoría son clérigos de la élite – pues visten con mitras y tiaras que dan cuenta de su rango -, miembros de distintas órdenes religiosas; solo cinco son laicos: dos reyes, un personaje que podría ser un eremita por su vestimenta, un español o criollo y a otro criollo al que Teresa Gisbert ha identificado con el propio Tadeo Escalante. El grupo lo preside un monje mártir al que distinguimos como tal porque muestra estigmas en sus manos, dicha imagen fue importante en el contexto virreinal porque podría interpretarse como la imagen del sacrificio de los evangelizadores que, como pone en evidencia la presencia de alas en la espalda del mártir, es un acto que amerita el rango angelical. Otro clérigo – ángel se observa detrás del mártir, y siguiendo a éste se encuentra la particular imagen de un monje de piel oscura. En el lienzo de “Gloria” de la iglesia de Caquiaviri es posible ver también a un personaje moreno, sin embargo, su apariencia suntuosa difiere notablemente del santo moreno de mural, quien luce más austero, de modo que lo identificamos con Fray Martín de Porres, que gozaba de gran popularidad en todo el virreinato por ser el piadoso con indios, negros y blancos (Sánchez – Concha, 2000), pero su canonización se dio mucho después, en 1962 como Patrono de la Justicia Social.



Foto. 50. Personaje moreno:
Fray Martín de Porres. Huaro.
Fuente propia

Las imágenes de los dos reyes aparecen en casi al final de la fila, haciendo alusión al poder político; uno de ellos está vestido con una especie de armadura, así como el personaje que está delante de él también viste una armadura pero

lleva en la cabeza una tiara, elementos representativos de lo militar y lo religioso como poderes que permanecen unidos y que nos remiten cruzadas o a la colonización de América. Los dos criollos están ubicados en medio de la fila, por ello su notoriedad, están separados por un monje, aun así parece que entre ambos existiera una relación implícita. La imagen de Tadeo Escalante en el mural corresponde a un criollo de posición acomodada y de gran devoción, como lo mencionamos esta era una práctica común entre los artistas coloniales de incluir su propio retrato en la obra era muy frecuente. En frente, en la tercera fila izquierda solo se pueden apreciar a cinco personajes de los cuales cuatro de ellos pertenecen al clero. El primero es un sencillo monje, es seguido por dos altos prelados que llevan en la cabeza tiara y mitra, al final observamos la imagen de un cardenal; en medio se encuentra el quinto personaje herido, con cinco flechas en el brazo que corresponde a San Jerónimo. En conclusión, esta fila es la corte de los hombres comunes relacionados a los poderes terrenales que han alcanzaron la santificación.

Hacia el extremo derecho, en la parte inferior apreciamos la imagen tres particulares personajes. Los dos primeros, que sostienen un libro abierto cada uno, podrían estar asociados a las figuras de los evangelistas, como relatores de la vida de Cristo, pero su ubicación periférica y su gesto de disgusto, no hace pensar que posiblemente sean los autores de libros apócrifos. El tercer personaje que exhibe cuatro rostros, dos de ellos sin barba y los otros dos con barba serían, según Teresa Gisbert, representación de los cuatro vientos; para los griegos eran los "anemoi" relacionados a los puntos cardinales: Bóreas viento del norte, Noto viento del sur, Céfiro viento del oeste y Euro viento del este. Pero además, esta imagen nos remite a la visión del profeta Ezequiel, quien también hace referencia a un ser de cuatro rostros y cuatro alas:

Y miré, y he aquí venía del norte un viento tempestuoso, y una gran nube, con un fuego envolvente, y alrededor de él un resplandor, y en medio del fuego algo que parecía como bronce refulgente, y en medio de ella la figura de

cuatro seres vivientes. Y esta era su apariencia: había en ellos semejanza de hombre. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Debajo de sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos de hombre; y sus caras y sus alas por los cuatro lados. Y el aspecto de sus caras era cara de hombre, y cara de león al lado derecho de los cuatro, y cara de buey a la izquierda en los cuatro; asimismo había en las cuatro la cara de águila. Así eran sus caras. Y tenían sus alas extendidas por encima, cada uno dos, las cuales se juntaban; y las otras dos cubrían sus cuerpos (Ezequiel 1: 4 – 11).

Más adelante Ezequiel señala: “Entonces me dijo: ¡Profetiza hijo del hombre, llama al Espíritu; Y dirás al Espíritu: «¡Esto dice Yavé; Espíritu ven de los cuatro vientos, sopla sobre estos muertos para que vivan!» ” (Ezequiel 37: 9). Sin lugar a dudas, estamos frente a la representación de los cuatro vientos, cuyo sentido bíblico lo completa el motivo del cráneo en la mano del personaje, pues nos remite a la resurrección del hombre a partir de sus huesos, arquetipo de Adán, invocando el poder de Dios que proviene de los cuatro vientos.

El ingreso de los hombres justos al cielo ocupa un lugar primordial, en la cima del mundo se posa la palmera del triunfo, desde su copa se elevan las almas para llegar hasta la presencia de la Trinidad. Al igual que en el lienzo de Caquiaviri, el mundo es representado como orbe que simboliza el poder de Dios sobre el mundo, pero además el predominio del Cristianismo como la fe que unifica a la humanidad. La palmera, en contraposición al símbolo del árbol en el mural de “El Árbol de la Vida”, no representa la existencia transitoria, tampoco condena la soberbia y banalidad del hombre, por el contrario, es el árbol de la vida eterna del Génesis, puesto a disposición de los justos para su gloria y merecimiento. En lo alto, los cuatro evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan – dispuestos en orden de izquierda a derecha – son los personajes centrales de la historia de Cristo y del cristianismo, así como de las postrimerías.

3. Nivel Iconológico: En el contexto local el mural de "Gloria", modelo del "empíreo", constituye una visión donde el principio ordenador del mundo terrenal se reproduce en el mundo celestial. Aun cuando el cielo constituye el retorno al estado anterior a la caída del hombre, esta modalidad iconográfica del cielo – paraíso sigue reproduciendo una visión jerárquica. Las referencias del cielo en el libro del Apocalipsis aluden a la noción del "reino de Dios", territorio o Estado cuyos habitantes son gobernados por un rey nuevo. Esta noción de cielo, fue anunciada por los profetas judíos y cristianos como la revelación divina. Su realización, incompleta y temporal en la institución de la Iglesia, se consuma con el triunfo de la Iglesia militante, es decir, aquella que ha logrado la adhesión de los distintos pueblos al cristianismo; siendo tan grande la hazaña, la unificación del mundo bajo una misma resultaba tan deslumbrante que el procedimiento y los medios toman un lugar secundario, ciertamente: el fin justifica los medios. De este modo el empíreo cristiano termina por reforzar en el espectador la concepción de un orden inmanente que alcanza a todas las formas de existencia.

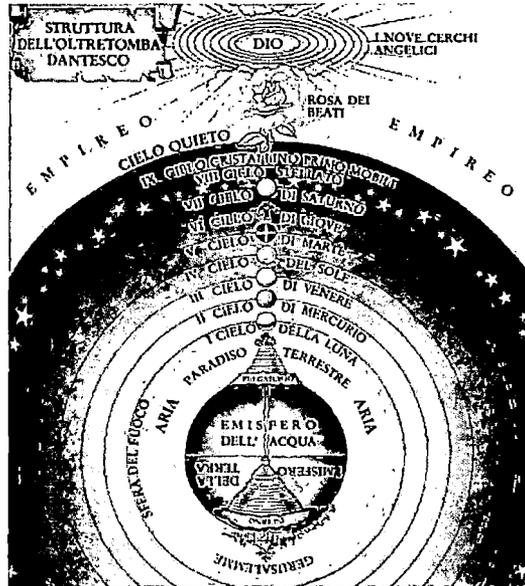


Fig. 29. Empíreo dantesco. Fuente: Roob (2006).

Los primeros en esta jerarquía celestial son aquellos que cimentaron las bases de la Iglesia, profetas y discípulos, es decir, los más antiguos; Después están las autoridades religiosas: papas, obispos, cardenales, sacerdotes, misioneros, etc., en fin, doctrineros todos de algún rango; son precisamente estos los que rodean a las almas de los salvos, son entonces los promotores de su salvación. Y aún en el momento de su ascenso al cielo, este orden clerical parece vigilarlos escrupulosamente. En la experiencia del indígena, fueron ellos quienes los instruyeron en la fe cristiana, por lo tanto, cargan una enorme deuda con sus

benefactores, esto habría autorizado a muchos sacerdotes a ejercer un dominio tiránico sobre los indios de las parroquias, bajo esta lógica, el indio estaba recibiendo mucho más de lo que daba en obediencia, trabajo personal, bienes de su producción, etc. En este sentido, se concebía que el sacrificio de los representantes de Dios en la Tierra, implicaba el sacrificio personal y el sacrificio por el otro, mientras que el sacrificio del indio solo lo involucraba y beneficiaba a él.

Todos estos santos y mártires exhiben de alguna u otra forma su absoluta entrega y sometimiento a Dios: con la mirada, las manos y las llagas y los instrumentos de su martirio. Recordando nuevamente al indio que el sufrimiento es condición indispensable para recibir la salvación. Así mismo, Cristo, Hijo del Hombre, es el mártir universal, el mayor representante del sacrificio, mientras que los santos y santas son ejemplos menores de este arquetipo. Como señalamos su función es dar constancia de que el hombre común tiene la posibilidad de lograr la santidad – aunque sea a un altísimo costo –; pero además los santos y santas son modelos de vida más cercanos al indio, porque vivieron en un contexto real y porque experimentaron las mismas, o similares, vicisitudes que los hombres de a pie. Son ejemplos concretos de la fe. El mural de “Gloria” promueve el ideal de vivir y de ser como un santo, por ello el símbolo dominante lo constituye la figura del santo de los santos, es decir Cristo.



Gráfica N° 8: Símbolo dominante del mural. Fuente propia

CAPITULO VII: LA COLONIZACIÓN DEL IMAGINARIO INDÍGENA

“La razón y la ciencia solo vinculan a los hombres con las cosas, pero lo que une a los hombres entre sí, en el humilde nivel de las dichas y las penas cotidianas de la especie humana, es esta representación afectiva por ser vivida, que constituye el reino de las imágenes”

(Gilbert Durand)

Dada la coyuntura de finales del s. XVIII, nuestro último objetivo es explicar cómo las pinturas de las postrimerías en Huaró fueron un importante recurso para mantener a la población indígena en situación de subordinación. Precisamente, a través de la imagen nos hemos aproximado al mensaje escatológico del catolicismo para abordar la problemática en cuestión, es decir, la “colonización del imaginario indígena”, a través de nuestra continua referencia al “proceso de evangelización” y “proceso de aculturación”. En consecuencia, es necesario esclarecer la distinción y relación que existe entre la “colonización del imaginario indígena” y estos otros dos conceptos. En primer lugar, el “proceso de evangelización” o “adoctrinamiento” hace alusión al devenir histórico de la Iglesia en su misión de propagar la doctrina cristiana entre la población indígena en distintos momentos. En segundo lugar, el “proceso de aculturación”, al que hicimos referencia, pone en evidencia las estructuras sociales que operan detrás del “proceso de evangelización” desde la perspectiva de la contradicción entre grupos sociales.

El proceso de aculturación se concibe como el contacto de sociedades con modos de vida diferentes, por esta razón mantienen una relación de conflicto permanente, en este caso los opuestos serían los modos de vida indígena y español. Ahora bien, todo modo de vida da lugar a un conjunto determinado de representaciones

sociales sobre la realidad, así mismo, como advertía Emil Durkheim, en el ámbito de la cotidianidad estas representaciones sociales terminan conformando una especie de realidad en sí misma, a la que Durkheim ha denominado "realidad social". Esta suma de representaciones sociales constituye lo que hemos denominado como imaginario colectivo. El imaginario colectivo debe definirse como la dimensión desde la cual los seres humanos forjamos una determinada visión del mundo o de la realidad. No obstante, hay que denotar que el imaginario colectivo es una categoría de análisis, como señala Emmánuel Lizcano, sólo podemos inferir lo imaginario a través de las metáforas y analogías que lo componen (Lizcano, 2006). De modo que, lo imaginario surge del intelecto humano como proyección ideal y arquetípica del mundo.

El imaginario colectivo es una categoría que se inscribe en los estudios sociales sobre ideología, desde la sociología, la filosofía y la antropología. En este sentido, la teoría de la "aculturación" nos presenta una perspectiva de la relación de contradicción entre el modo de vida indígena y el modo de vida español en el contexto del virreinato; mientras que la teoría de la "colonización de los imaginarios" nos permite explicar la imposición del modo de representación español sobre el modo de representación indígena. Ciertamente la instrucción del indio en la fe cristiana, fue el medio privilegiado para hacer de la aculturación un proyecto dirigido con claras repercusiones sociales, políticas y económicas. Y cuyo objetivo fue indudablemente la colonización del imaginario indígena; esta noción nos obliga a hacer una doble distinción ¿a qué nos referimos con "imaginario indígena"? y ¿a "colonización" de imaginarios?

Sobre la primera ¿a qué nos referimos con "imaginario indígena"? la trayectoria de investigación de Serge Gruzinski (Gruzinski, 1991) nos da luces; el antropólogo pone énfasis en la importancia de la escritura y la imagen en el México virreinal durante el proceso de colonización, y señala que todos los grupos sociales o castas que confluían en el virreinato eran portadores de una cosmovisión particular: "indios, negros y españoles tuvieron que inventar a diario modos de coexistencia o, sobre todo los primeros, soluciones para sobrevivir" (Gruzinski,

1991: 79). Esta cosmovisión o esta forma de concebir la realidad y de pensar el mundo de la población indígena, constituye el imaginario indígena. Sin embargo, aquí hay que advertir dos cosas: La categoría "indio" – luego indígena– era situacional al régimen colonial, con el fin de reunir a la gran variedad de pueblos bajo una misma nómina, incidiendo en la noción del hombre nativo, a la que se sumaban otras características físicas, intelectuales y emocionales de tono peyorativo o paternalista. De modo que el "imaginario indígena" terminó generalizándose para las distintas sociedades que habitaban estas latitudes. Por otro lado, al tratarse de sociedades ágrafas y con una concepción del tiempo completamente diferente, las fuentes a las que nos remitimos son crónicas, muchas de ellas escritas por la clase eclesiástica sobre la religión indígena.

En segundo lugar ¿a qué nos referimos con "colonización" de imaginarios? El término colonización es una forma de dominación que contempla todas las modalidades de subordinación y que se caracteriza porque instaaura un sistema que perpetúa la polaridad entre dominados y dominantes; en términos de lo imaginario Emmanuel Lizcano afirma: "Dada la indeterminación de la realidad, y en particular de la realidad social, antes de su constitución por un imaginario concreto, el secreto de la dominación estriba en colonizar el imaginario del otro, imponiéndole el mundo de uno como el único posible" (Lizcano, 2006: 74). Para comprender cómo se da esta ocupación de un imaginario por otro completamente ajeno, basta observar cómo se emplean las metáforas del imaginario del grupo dominante, que se imponen al imaginario de los dominados como única perspectiva del mundo. La argucia es que no se muestra como perspectiva o punto de vista, sino como expresión del mundo en sí mismo, por lo tanto la realidad que declara es incuestionable porque nace del "sentido común". Lizcano concluye que: "La lucha por el poder es, en buena medida, una lucha por imponer las propias metáforas (...) ¡Conservadlas, y conservareis el mundo. Cambiadlas, y cambiareis el mundo!" (Lizcano, 2006: 74).

A continuación, debemos hacer una salvedad, los imaginarios permanecen en constante transformación, Ángel Carretero nos dice:

En cada sociedad, el régimen imaginario pretende liberarse de la frustración de sus aspiraciones reprimidas bajo esta presión, buscando una proyección que le de libre curso a la dimensión imaginaria y arquetípica (...) Una vez expresadas las aspiraciones arquetípicas estas adquieren una solidez que termina por frustrar nuevas formas de proyección arquetípica (Carretero, 2001: 157).

El hecho histórico de la colonización implica una ruptura súbita en este patrón natural de cambio y trae como consecuencia la instauración de un orden que proclama la superioridad del imaginario dominante, porque es paradigma de civilización, modernidad, y moralidad; mientras que el imaginario de los dominados es degradado por ser paradigma de barbarie, atraso e inmoralidad, en consecuencia es relegado al ámbito de la marginalidad. No obstante, en esta lucha ideológica ninguno de estos imaginarios se preserva inalterable, ambos, incluso el imaginario dominante terminan cediendo al otro.

Hay que resaltar que en el universo ideológico de los imaginarios colectivos se construyen los cimientos de las relaciones de dominación. En todo sistema de dominación es indispensable la identificación de los dominados con quienes les dominan... "Y esa identificación en la que se legitima el dominio se consigue siempre en el camino de la batalla del imaginario." (Lizcano, 2006: 76). Esta identificación de los unos con los otros a la que se refiere Lizcano, coincide con lo propuesto por la teoría de la aculturación. Gonzalo Aguirre establece un paralelismo entre el concepto social "integración" y el concepto cultural "aculturación", según Aguirre:

La integración es el proceso de cambio que emerge de la conjunción de grupos que participan de estructuras sociales distintas. Se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas, entre sistemas de relaciones posicionales de sentido opuesto, que tienden a organizarse en un plano de igualdad y se manifiesta objetivamente en su existencia, a niveles variables de contraposición (Aguirre, 1957: 53).

Dentro del fenómeno de integración las fuerzas en relación dialéctica son la concentración y la dispersión. La primera propicia la inclusión del grupo dominado, es decir, del indio pagano y rebelde a la gran comunidad cristiana, y la segunda propicia la separación de los grupos sociales, es el caso de la legitimación del orden estamental virreinal y las dos repúblicas. Aguirre equipara esta dialéctica de las fuerzas de integración a términos de la aculturación, vale precisar que guardan la misma connotación; de modo tal que la fuerza de “concentración” equivaldría al fenómeno de “adaptación”, la fuerza de “dispersión” equivaldría al fenómeno de “reacción”. El resultado de este cambio social sería la “conversión” de los grupos sociales; en términos del cambio cultural, se trataría de la “adaptación” de los distintos modos de vida (Aguirre, 1957: 55), lo cual no necesariamente dispararía la tensión:

El proceso del cambio como cambio social y como cambio cultural

Momentos del proceso de cambio	Cambio social: INTEGRACIÓN	Cambio cultural: ACULTURACIÓN
Tesis	Concentración	Aceptación
Antítesis	Dispersión	Reacción
Síntesis	Conversión	Adaptación

Cuadro N° 11. Fuente: Aguirre (1957).

El elemento “identificador” de la colonización de lo imaginario puede homologarse a las fuerzas de concentración – adaptación, determinada por la imposición de los valores, mitos, creencias e imágenes que organizan la realidad del grupo dominante en detrimento del universo imaginario de los dominados. Sin embargo, Gruzinski nos presenta un interesante balance al respecto:

De la misma manera en que se inventaba una forma de dominio, fuera éste religioso o político, persistía la reinención del mismo dominado, se renovaban las ideas míticas, las fábulas recobraban sentido, las combinaciones y la recontextualización producían nuevas fábulas, nuevos seres fantásticos, y las tendencias paganas —aún presentes en la Europa renacentista— se renovaban (Gruzinski, 1991: 87).

Ciertamente, la colonización de un imaginario no representa su anulación parcial o la extinción completa de sus elementos, sino la adopción de los patrones nosológicos nuevos y su reinterpretación en una continua ebullición significativa.

Esta capacidad integradora – concentradora de lo imaginario se Gilbert Durand señala que la función principal del imaginario es generar el equilibrio o la homeostasis social, que se manifiesta en cuatro niveles, y que se reproducen en el imaginario desplegado en los seis murales de Huaro:

- Eufemización: Constituye el nivel vital, pues surge como respuesta a lo ineludible de lo percedero y de la muerte. Propicia el equilibrio reconociendo el inminente fin del mundo.
- Psicosocial: Intenta regular los desajustes de la vida social, afirmando la existencia de una justicia divina superior a la justicia de los hombres.
- Teofanía: Se reafirma en la en la existencia de Dios como fuente y generador de la realidad instituida por el imaginario católico, en consecuencia es la manifestación simbólica de la divinidad de Dios.
- Antropológico - Cultural: Procura atenuar la polaridad generada por la hegemonía de lo peninsular sobre lo indígena apelando a un origen y un destino compartido (Durand, 2004).

A propósito del universo imaginario, Durand reconoce su carácter eminentemente simbólico, afirmando que: “Lo simbólico nos introduce en una «poética de la trascendencia». El imaginario, investido de lo simbólico, es el resultado de una actividad fundamentalmente intelectual, que en lugar de apelar a la lógica racional, recurre al mito como ordenador del mundo y la realidad” (Durand, 2004: 93)

Por esta razón, en el ámbito religioso se hace una constante evocación del imaginario colectivo, la historia de la comunidad cristiana y los principios que los

integran, apelando a un orden mítico bíblico que se renueva una y otra vez en el rito litúrgico; sin embargo, recordemos que dicha integración era una proyección ideal que, definitivamente, no se expresaba en el orden virreinal, al propósito Estenssoro dice: "En este sentido, la ideología colonial podría ser vista como la inversa del nacionalismo en tanto produce siempre los elementos que, en el momento necesario, permiten aislar, al interior de la sociedad, una comunidad diferenciada con un origen histórico incompatible, pero con el proyecto de vida en común" (Estenssoro, 2001: 458).

7. 1. El porqué de las postrimerías en la Iglesia de Huaro

Lo imaginario puede reconocerse en cualquiera de sus manifestaciones o de sus formas instituidas, en este sentido los seis murales de las postrimerías despliegan el universo simbólico del imaginario católico de la evangelización, que se traduce en la apología al tratado apocalíptico de Juan. La ponderación de las postrimerías como temática sobre la que gravitaba la prédica sermonaria representaba un vehículo pedagógico para inculcar en la población indígena, en este caso del pueblo de Huaro, la idea de una vida religiosa en términos ascéticos y morales, que en la práctica impulsaba la aceptación de una vida sumisa y mortificante. La retórica apocalíptica pretendía ser la luminaria mística del destino humano en un mundo perecedero, pero además, desde un punto de vista profano pretendía explicar la razón de ser de un mundo invertido moralmente, donde los poderosos tiranos se imponen sobre los pobres oprimidos, precisamente este constituye el aspecto primordial en la iconografía de los murales de Huaro.

¿Cómo se llevó a cabo la colonización del imaginario indígena? Hemos señalado que el producto de la colonización nunca es la réplica del imaginario dominante en la mentalidad de los dominados, es más bien una reinterpretación del mismo, que conserva elementos y estructuras del imaginario de los dominados, indígenas. Son muchos los trabajos de investigación que han abordado esta problemática en el momento del contacto temprano entre los españoles y los hombres del

Tahuantinsuyo, cuando ambos imaginarios aun conservaban algo de autonomía, por lo cual la misión de la Iglesia fue “integrar” - en el sentido de la aculturación - a los hombres americanos al nuevo sistema social, entonces el cristianismo sería el ámbito en el que los dominados se identificarían con sus dominantes, todos los hombres como hijos de Dios. Para justificar el sometimiento de los pueblos originarios se institucionalizó el concepto del indio hereje quien vivía en el engaño porque el diablo adoptaba la forma de sus deidades imitando los proceder del Dios cristiano, la mona de Dios.

Este es el caso para muchas parroquias de indios, pero no para el templo de Huaro. La manufactura de los murales se inscribe en 1802, cuando la irrupción del imaginario cristiano llevaba casi 300 años, no era un universo ajeno a los indios. Los antropólogos Jorge Flores, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez han señalado que los murales de Huaro se inscriben en lo que han llamado como “evangelización tardía” (Flores, Kuon y Samanez, 1993), Virgilio Cabanillas refiere que ésta fue impulsada por la persistencia de prácticas mágico religiosa en el pueblo, las mismas que estaban asociadas a las deidades locales, de acuerdo a Cabanillas, Huaro era conocido por la fama de sus brujos “waros” que adivinaban el futuro mirando el fuego y conocían las propiedades de las plantas medicinales, (Cabanillas, 2011). Lo expuesto por Cabanillas aporta una nueva significación a las tres acepciones del vocablo “huaro” que distinguimos en el apartado III: hombre de Wari, habitante del valle y hombre antiguo. No obstante, podemos afirmar que los impulsos de la Iglesia por retomar las riendas de su “comunidad” no necesariamente obedecieron a circunstancias reales como la existencia de indios herejes, sino al imperativo ulterior de justificar su presencia en las colonias americanas, pues en un territorio exitosamente cristianizado no había argumento para justificar la presencia de la Iglesia, ni la influencia de la Corona. Situación en la que también confluían los intereses corporativos de cada una de las órdenes religiosas.

Estenssoro nos ofrece un ejemplo de esto, cuando cuenta la introducción de los quipus en el catecismo y la confesión por parte de la dirección eclesiástica en la doctrina de Andahuaylillas, que luego será denunciada como practica herética:

Queda comprobada así [si cabía alguna duda] la raigambre netamente catequética y la intencionalidad católica de estas prácticas. Sin embargo la solución debe ser drástica, hay que acabar con estos quipus, demostrarles a los indios su error y el peligro en que han caído 'quemándolos en su presencia'. La Iglesia colonial jamás reconoce en cambio sus errores respectivos, jamás ve en sus políticas y estrategias de catequesis el origen de aquello que rechaza ni, menos aún, ese juego casi perverso de negar y castigar las prácticas que ha impuesto (Estenssoro, 2001: 471).

El ejemplo nos demuestra que no necesariamente los murales de Huaro responden a la reacción combativa de la Iglesia frente a la existencia concreta de los indios paganos, y que, por el contrario, estos eran prefigurados como los enemigos virtuales, inventados, en un contexto social mucho más intrincado. Salvando las diferencias, podemos imaginar cierta semejanza con el régimen nazi del s. XX que, en los momentos de crisis, galvanizaba las frustraciones del pueblo alemán en contra del "pérfido" judío.

Por nuestra parte hemos propuesto que la ejecución de los murales de las postrimerías en Huaro responde a la necesidad de aplacar el ímpetu insurgente de los indios que se habían sentido convocados por el levantamiento tupacamarista, y en términos más amplios, para amainar la sola idea de una rebelión, de modo que, si antes se había enfrentado a su enemigo virtual: el indio pagano, en esta ocasión se enfrentaba a un enemigo real: el indio sublevado. La rebelión de 1780 había demostrado que la población indígena podía subvertir su estereotipada imagen de mansedumbre, pero también demostró cuan fragmentada estaba esta población. Hacemos hincapié en la destrucción del obraje que operaba en Huaro a manos de las huestes tupacamaristas, y en los efectos que este episodio debe haber generado en entre sus habitantes, al punto de que su población contemporánea manifiesta una opinión particular sobre lo que significó la revolución; el testimonio

recogido por Uriel García, en el que un poblador asegura que Tadeo Escalante representa a Areche, Mata Linares y Del Valle como condenados en el infierno, nos da muestra de la importancia que adquiere la rebelión de Amaru aun en el imaginario de los contemporáneos, pero además manifiesta la libre interpretación de los mismos, adaptando la propuesta iconográfica de los murales a sus propias convicciones y expectativas históricas.

En este sentido las postrimerías de Huaro cumplen una doble función, por un lado dar brío a la experiencia religiosa apelando a los principios axiológicos para cumplir con su rol integrador; por otro lado, y como consecuencia de lo primero, ofrece una explicación trascendente, teísta e inmanente a la crisis que se habría originado a partir de la revolución, y que habría sido el detonante o preludio de los posteriores movimientos insurgentes, tal como lo manifiesta en 1814 la rebelión de Mateo Pumacahua y los hermanos Angulo. En conclusión, la colonización del imaginario de la población indígena de Huaro atiende a lo que hemos denominado: la reconquista de las almas rebeldes; y advierte a su congregación que no cuestionen el estatus quo, porque el único capaz de rectificar el mundo es Dios.

En apoyo a nuestra tesis, observamos que los murales de Huaro no representan escenas o imágenes explícitas que condenan la herejía de los indios, como sí lo hacen otras obras sobre las postrimerías, el famoso lienzo de la iglesia de Carabuco es un buen ejemplo de esto, en él se pueden apreciar imágenes como demonios vestidos con unkus, que tocan tambores y sikus, incluso uno de ellos extiende una vaso con forma de qero a un grupos de mujeres indias, y que deducimos contiene chicha.



Fig. 30. Detalle del lienzo de Carabuco, demonio con vestimenta indígena, engañando a un grupo de indios. Fuente: Rodríguez & Étchelecu (2010)

En el conjunto de Huaro los únicos personajes indígenas que identificamos se encuentran en el mural titulado “Las Dos Muertes”, específicamente en la escena superior denominada “La muerte benigna en la casa del pobre”; sin embargo los indios representados no tienen una connotación condenatoria asociada a la herejía, sino de cristiana obediencia asociada a su pobreza, además su presencia se justifica porque la escena es una representación de la ciudad del Cusco en el desarrollo de la vida cotidiana, en la que participan todos los grupos sociales de la ciudad.

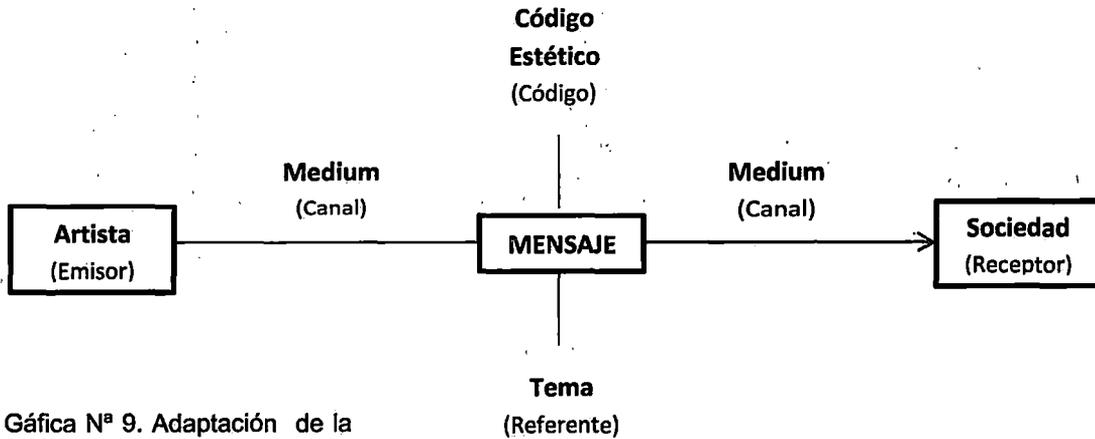
7. 2. El cómo de la colonización del imaginario indígena en Huaro

Estenssoro señala:

La Iglesia se sirvió de un uso en paralelo de la palabra y la imagen para lograr que los indios asumieran la confesión como una verdadera necesidad. Lo primero era poder lograr que asimilaran la noción de pecado. Para ello era indispensable individualizarlo y darle vida. El hecho de que la noción abstracta de pecado pudiese transformarse en una realidad material concreta facilitaba el poder hacer la contabilidad y economía de la culpa (Estenssoro, 2001: 466).

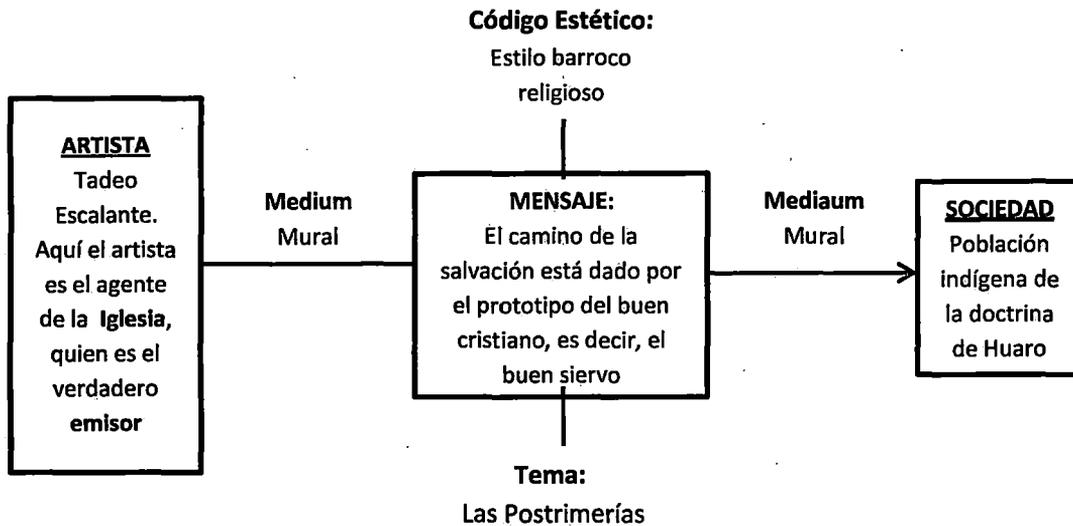
Los seis paños murales encierran metáforas y alegorías que sin la prédica sermonaria serían tan densas como inentendibles; tanto la imagen como la palabra fueron recursos complementarios para la comunicación del mensaje escatológico. En la obra, dirigida a los doctrineros franciscanos en el virreinato de Nueva España, se señala: “Téngolo por cosa muy acertada y provechosa para esta gente, porque hemos visto por experiencia, que así adonde se les ha predicado la doctrina cristiana, por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe católica y están más arraigados en ella” (Códex Franciscano, 1889 [1570]: 67).

Para explicar cómo se transmitía este mensaje nos remitiremos al esquema del proceso comunicativo, que el antropólogo José Alcinas propone acondicionar al fenómeno artístico de la siguiente manera (Alcinas, 1978:238):



Gáfica N° 9. Adaptación de la gráfica N° 2. Fuente propia.

De acuerdo al mismo configuramos el esquema del proceso comunicativo para las postrimerías de Huaro:



Gáfica N° 10. Fuente propia.

Brevemente explicaremos nuestra adaptación: El primer agente en el proceso comunicativo es el **artistas** al que ya conocemos, Tadeo Escalante, encargado de elaborar el mensaje pictórico, sin embargo, hacemos la aclaración de que en esta ocasión el artista no es verdadero emisor sino el propio grupo de doctrineros, en última instancia la Iglesia colonial, quienes recurren a la capacidad artística de Escalante para encargarle la ejecución de una serie de obras que replican la iconografía convencional del Catolicismo. El artista no goza de su libertad creadora porque sigue las estrictas indicaciones de sus contratistas, convirtiéndose en agente de la Iglesia; sin embargo, sí conserva su libertad expresiva, la misma que se manifiesta en los rasgos personales de su arte, es decir, en las características formales de las obras, por ejemplo: el trazo de las figuras, la noción de perspectiva o la representación no naturalista del cuerpo humano, entre otros. El segundo agente en este proceso comunicativo es la **sociedad**, el grupo que recibe el mensaje de parte de la Iglesia a través de Tadeo Escalante. La sociedad decodifica los símbolos, metáforas y alegoría que constituyen el mensaje pictórico y que se presentan como imágenes, así mismo, la sociedad que en esta investigación se considera es únicamente la población indígena de Huaró, excluyendo a otras castas como mestizos y criollos de la localidad que también formaron parte de los observadores. Para decodificar e interpretar el mensaje estético la sociedad indígena de Huaró disponía del conocimiento básico necesario sobre el cristianismo.

El mensaje estético tiene como **médium** o soporte los muros del templo, cuya elección nos indica que se trata de un arte de amplia convocatoria, además se encuentran en el sotacoro deliberadamente para que las pinturas murales sean el primer estímulo que los feligreses recibieran, lo cual condicionaría, de alguna u otra forma, su vivencia dentro del templo y fuera de él. El **mensaje** estético, debe entenderse como el mensaje simbólico o contenido intrínseco, aquí hemos reunido a los seis murales en un solo mensaje representativo de toda la serie, que dentro de la vivencia de la población de Huaró se traduce como: "El camino de la salvación está dado por el prototipo del buen cristiano, es decir, el buen siervo". Cada uno de los murales guarda relación con los otros y aporta una parte de este

mensaje; al formar parte del lenguaje artístico el mensaje es eminentemente metafórico y alegórico, en donde se conjugan los símbolos como mínimas unidades significativas.

Los elementos que constituyen el mensaje sólo adquieren sentido gracias al **código estético**, que es común tanto al emisor como a la sociedad receptora, y sin el cual no habría comprensión entre los sujetos del proceso comunicativo. El código estético establece las reglas que dan lugar a la combinación de símbolos, para nuestro caso el código es el estilo barroco de carácter religioso, común a todos los imperios europeos con influencia de la Iglesia Católica y sus colonias alrededor del mundo. Por último el mensaje se remite al **tema** de las postrimerías, que sería la referencia tomada del imaginario escatológico cristiano (de los cuales muchos elementos los encontramos en la biblia y en los tratados teológicos) y que hace alusión a los cuatro últimos momentos de la existencia de hombre (muerte, parusía, infierno y gloria) como acontecimientos reales. En el templo de Huaro las cuatro postrimerías constituyen el **referente** para la realización de los seis murales.

Por último, el **contexto** es un aspecto fundamental aun cuando el esquema de Alcinas no lo considere, dedicaremos algunas líneas a su descripción. Hemos establecido el macro contexto en el que se realizaron los murales de Huaro para identificar su función, sin embargo, aquí nos referiremos al micro contexto que circundaba a la relación que se establecía entre el cura doctrinero y los indios feligreses, es decir, el momento de la misa. En la sociedad colonial, el tiempo de la misa convocaba a todas los grupos sociales sin excepción, algo que podría hablar de esta fuerza concentradora de la aculturación, aunque conservando siempre la verticalidad de la estratificación de castas, este último aspecto se manifestaba en la posición que tomaban los asistentes en el esquema jerárquico definido por la proximidad del altar y la lejanía del altar, como es de imaginar, para los indios comunes estaba reservado el sotacoro, e incluso el patio exterior en caso de la Catedral del Cusco.

Si observamos la estructura interna del templo de Huaro, podemos darnos cuenta que todas los objetos de arte presentan una progresiva modificación, por ejemplo, desde el altar mayor la pintura es de lienzo, modalidad que responden a un gusto "refinado", además, ninguno de los cuadros representa explícitamente cuerpos desnudos y martirizados por demonios; se trata de un arte sobrio para la comprensión de la élite. A lo largo de la nave las obras van cambiando de tenor progresivamente, hasta llegar al sotacoro donde la máxima expresión es la pintura mural, una modalidad artística popular, pintoresca y explícita, los únicos paños que se encuentran en la nave son "La Muerte" y "Gloria", que además son las obras más complejas de la serie.

A través de la obra del cronista Guamán Poma podemos inferir cómo se desarrollaba la misa dirigida a los indios, en la ilustración podemos observar al cura doctrinero que desde lo alto del púlpito se dirige a su público. El autor añade la siguiente reseña: "Padre / Sermón del padre cura / evangelista sagrada escritura (...) Os avisaré el evangelio, la sagrada hijos míos. No os hablo de las Acabildas (ídolos del sol), eso sabían vuestros viejos de antaño, vosotros ya sois bautizados hijos" (Guamán Poma, 2007 [1613]: 51).



Fig. 31. Folio 587. Fuente: Guamán Poma (2007 [1613]).

El grupo de indios e indias escuchan el sermón sentados o arrodillados en el suelo, la mayoría pone atención en las palabras del cura, incluso uno de ellos llora de emoción, pero en contraste otro se ha quedado dormido. Una india reza fervorosamente. A la escena se suma el ingreso de una paloma con aureola en medio de una luz, es el espíritu santo, cuya presencia sacraliza el momento. La misa de los domingos y de las fiestas religiosas era un evento de asistencia obligatoria para todos los indios, esos días debían reunirse en el patio del templo a

tempranas horas de la mañana; las autoridades indígenas estaban encargadas de garantizar la concurrencia de los mismos, aquellos que no estaban presentes eran duramente castigados. En el códex franciscano "Informe de la provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando" escrito en 1533-1569 en el virreinato de México figura lo siguiente sobre esta forma de castigo:

(...) Y allí los cuentan, y á los que son defectuosos en acudir cuando son obligados danles media dozena de azotes sobre la ropa, por ser en la Iglesia, que allá afuera danse los hacen falta en las obras y trabajos comunes del pueblo al tiempo de sus tareas; y este es el modo de castigo que siempre han tenido y tienen (...) porque ellos son como niños, y para bien regirse hanse de haber con ellos como con los niños los maestros de las escuelas, que en faltando ó no dando la lección, ó en haciendo la travesura, luego los escarmientan con media dozena de azotes (Códex Franciscano, 1889 [1570]: 66).

En la crónica de Guamán Poma se puede constatar algo similar a través del siguiente folio: "Padre / Que los padres han de mandar a los sacristanes que llamen a misa" (Guamán Poma, 2007 [1613]: 85).



Fig. 32. Folio 591. Fuente: Guamán Poma (2007 [1613])

En relación a esta imagen el cronista señala que los domingos, los días de fiesta y pascua, el sacristán llamaba a misa haciendo sonar la campana diez veces, de manera pausada para dar tiempo a los feligreses; después de las diez campanadas el cura entraba al templo seguido por los principales del pueblo, así como por los enfermos y los más viejos que no podían tenerse en pie, detrás ingresaban los comunes. Estaba terminantemente prohibido retirarse en plena liturgia, pero lo más grave era no asistir, de modo que el alcalde junto a diez indios salían para apresar a aquellos que no habían asistido a la misa, los infractores eran amarrados y llevados por la fuerza al templo donde eran castigados, la suma de faltas hacía que el castigo fuera más cruel:

Por la primera sea reprendido por la justicia, por la segunda le den diez azotes en secreto en el cementerio escondido, por la tercera le den veinte azotes públicos, el cuarto le afrente y le coronen con papel en la cabeza, pintado un demonio que le esté inquietando a que no vaya a misa, y del cuello atado con una soga, y en la mano una candela encendida lo lleve por penitencia; lo mismo ha de ser la pena de los hechiceros idólatras le tiren con huevos en la puerta de la iglesia, con esto se remedirá la cristiandad y sabrán de las campanas que le llaman como cristiano, que ya son cristianos los indios de ciento y cincuenta años" (Guamán Poma, 2007 [1613]: 87).

La siguiente imagen refuerza este hecho, sobre ella Guamán Poma incluye la siguiente reseña: "Padre, verdugo padre, castiga afrentosamente, sin miramiento de si es principal o indio pobre, o india / Don Francisco de Auquiua / doctrina" (Guamán Poma, 2007 [1613]: 86)



Fig. 33 Folio 645. Fuente: Guamán Poma (2007 [1613])

En el Códex Franciscano se menciona que los indios ya reunidos se sentaban según el orden de su jerarquía, luego repetían la doctrina bíblica dos o tres veces en voz alta, para luego escuchar el sermón, que por lo general se daba en su propia lengua. La misa concluía con el canto litúrgico, interpretado por indios cantores, y duraba aproximadamente hasta las nueve del día, después de esto los indios podían retornar a sus casas (Códex Franciscano, 1889 [1570]). En este ambiente de hostilidad, se desarrollaba la prédica, sabemos por Guamán Poma que el cura doctrinero incluía en su mensaje sucesos cotidianos de la doctrina: “Los dichos padres y curas estando en misa y sermón del evangelio mezclan el sermón de su hacienda y rescates y otras ocupaciones que ellos pretenden” (Guamán Poma, 2007 [1613]: 50). Desde el púlpito el sacerdote trataba sobre las acciones de los fieles que consideraba reprobables, luego se iniciaba la larga sesión de confesiones, muchas de ellas motivadas por el sermón, en el que no faltaban acusaciones, advertencias y castigos, de esta manera se ponía en marcha el sistema de control social de la Iglesia. Esta forma de represión se presenta en todas aquellas religiones que se configuran como visiones totalitarias y, finalmente tiránicas, cuya clase sacerdotal pretende ejercer influencia en todos los aspectos de la vida de sus seguidores, las numerosas iglesias evangélicas son un ejemplo contemporáneo de esta intromisión de la comunidad religiosa en la vida privada, así como la sujeción de los individuos a través de la enmienda social, que se expresa como enmienda ante los ojos de Dios.

7. 3. El buen cristiano, el buen siervo

Los fenómenos culturales o sociales no pueden ser sopesados con un criterio maniqueo, condenando a unos y reivindicando otros, contraponiendo facciones que son precisamente representaciones sociales que en la práctica se han consolidado como realidades. Con esto queremos reconocer que dentro de la misma Iglesia existieron curas y clérigos que, guiados por sus convicciones, actuaron en defensa de los naturales empleando los medios y recursos que tenían

a disposición; ciertamente, el recurso por excelencia fue demostrar la posibilidad de una evangelización pacífica, que invalide la idea de una imposición violenta sobre el indio, el fraile Bartolomé de las Casas es un ejemplo. Así mismo, podemos leer en la crónica de Guamán Poma referencias sobre algunos “padres” como hombres piadosos, caritativos, justos y santos. No obstante, nos reafirmamos en nuestra posición inicial, es decir, que la función de Iglesia estuvo a favor de la colonización, por lo tanto, ambos prototipos sacerdotales, clérigos piadosos y detractores del indio, fueron agentes que viabilizaron este proyecto; con lo cual no queremos establecer parcialidades absolutas de comprensión mecánica semejantes a la oposición “malos – buenos”, por lo contrario queremos apelar a una reflexión amplia y humanística.

El mensaje de las postrimerías de Huaro que hemos definido como: “El camino de la salvación está dado por el prototipo del buen cristiano, es decir, el buen siervo”, se convirtió en el modelo del “modo de ser” que desde el púlpito se inculcaba al indio en el ámbito de la misa. Si las postrimerías proporcionan el logos que da sentido al mundo terrenal, social y del tiempo presente, que explica las razones por las cuales el hombre experimenta una vida penosa; también formaliza una respuesta a esa vida penosa mediante el modelo del buen cristiano como buen siervo ¿Qué implicancias tiene el modelo del buen cristiano – buen siervo en un régimen colonial? Cuando Durand habla de la homeostasis social como la función del imaginario colectivo, hay que precisar que en un orden social de este tipo, la homeostasis sirve en primera instancia para desdeñar la idea del cambio social, afirmando que no es una necesidad, siempre hay cosas más importantes que atender, y desestimando toda acción humana en pro del cambio.

Gonzalo Portocarrero explica en qué consistiría la creación de dicho modelo:

“La colonización de lo imaginario significa una suerte de reingeniería de la subjetividad de los hombres andinos (...) se trata de cambiar valores y actitudes para producir un nuevo sujeto, el indígena, una criatura dócil sobre la que se pudiera ejercer una voluntad de dominio prácticamente total (...) De otro lado, la tentación de un goce sin ley que lleva a convertir al otro indefenso

en objeto que puede ser gozado es probablemente una fantasía universal, sádica, que el Cristianismo trató de reprimir apelando a la idea del prójimo” (Portocarrero, 2012: 65).

Es interesante denotar que, si el cristianismo surgió como una corriente renovadora, que se diferenciaba de las antiguas tradiciones de la región de Levante, apartándose incluso de Judaísmo, fue fundamentalmente porque incorporó la noción del “prójimo” como uno de los principios centrales de su doctrina, recordemos que en la época de los paleocristianos hubieron numerosas conversiones de esclavos romanos al cristianismo, que si bien no podía eludir su condición de servidumbre, a través de la convicción de ser “hijos de Dios”, al igual que sus propios opresores, podían acceder a su libertad como un estado de conciencia. La Iglesia colonial desvirtúa este principio ¿Por qué? La Iglesia católica es una prolongación del imperio romano, Paul Tillich explica que Roma: “Representa la monarquía universal en la cual se une todo el mundo conocido, La Iglesia de Roma conserva esta idea pero la aplica al Papa” (Tillich, 1976: 36). La Iglesia colonial, por los mismos intereses que lo unían a la Corona, radicalizó un modelo de espiritualidad que, de acuerdo a Portocarrero, se remonta a la antigua tradición cristiana, y que Thomas Kempis consagra en su obra “La imitación de Cristo o menosprecio del mundo” (Portocarrero, 2012), publicado en 1418:

Gran cosa es estar en obediencia, y vivir debajo de prelado, y no ser suyo propio. Mucho más seguro es estar en sujeción que en mando. Muchos están en obediencia más por necesidad que por caridad. Los tales tienen trabajo, y ligeramente murmuran, y nunca tendrán libertad de ánimo, si no se sujetan por Dios de todo corazón. Anda por acá y por allá, que no hallarás descanso sino en la humilde sujeción al prelado (...) Más si Dios está en nosotros, necesario es que dejemos algunas veces nuestro parecer por el bien de la paz (Kempis, 1817: 19).

Kempis precisa en qué consistiría la imitación de Cristo cuando desarrolla el capítulo sobre el camino real de la santa cruz:

Ninguno siente así de corazón la pasión de Cristo salvo quien sufre algo similar. Pues la cruz siempre está preparada y en cualquier lugar te espera (...) Dirígete al exterior, dirígete al interior y en todas partes encontrarás la cruz; y por tanto en todas partes necesitas tener paciencia si deseas tener interna paz y merecer un premio eterno. Si llevas la cruz con buen ánimo ella te llevará a ti y te conducirá al fin deseado donde será el final de sufrimiento, lo que aquí es imposible (Kempis, 1817: 66)

Además señala: "A veces el amor y conformidad con la cruz de Cristo tanto reconfortan de los efectos del dolor y las adversidades que ya no quisiera pasarse sin sufrimientos y aflicciones, porque se está seguro de ser mejor acogido en la medida que más abundantes y graves situaciones se puedan sobrellevar por él" (Kempis, 1817: 69)

De este modo la imitación de Cristo se convierte en la *modus vivendi*, en la ejemplaridad cristiana, que induce a la aceptación del sufrimiento, un sufrimiento ineludible; de modo que, así como a Cristo le tocó cargar su cruz, a los indios les tocó cargar su cruz a causa de su barbarie e idolatría; por ello, su única esperanza de redención era aceptar su condición de subordinación gozosamente, pues sus victimarios son finalmente sus redentores. Portocarrero comenta:

De otro lado, no es que los españoles quedaran abiertamente autorizados a la crueldad y al imperio sin fronteras sobre los indios. No obstante su éxito en términos de producir esos nuevos sujetos sumisos los pervirtió. Tendieron a pensar que los riesgos y pruebas que habían pasado para ganar las almas de los indios venían a autorizar una compensación; una licencia para exigir más allá, una justificación de la crueldad [...] lo que prevaleció fue lo que Macera ha llamado el 'feudalismo colonial', un vínculo donde la dominación no

está atemperada por la piedad, pues el otro no llega a ser sentido como un prójimo, un igual. Es un objeto a ser gozado. Y resulta que ese «objeto», el indígena, puede encontrar satisfacciones, y consuelo en esta situación casi imposible (Portocarrero, 2012: 66 – 67)

La figura de Cristo ejemplifica el modo de vida del buen cristiano – buen siervo. No obstante, este Cristo que leemos en Kempis corresponde a una interpretación muy particular, que incide vehementemente en la pasión del mismo, por lo tanto se trata del Cristo doliente que tan bien Jhon Mackay ha descrito en su obra “El otro Cristo español”: “El Cristo español que vino a América es el Cristo de la muerte, el crucificado impotente que sólo puede producir lastima. El otro Cristo, el Cristo vivo de los religiosos, de los reformistas españoles, fue sofocado en España y no llegó a América” (Mackay, 1985: 10). Basta hacer un rápido recuento de las obras plásticas de la colonia para darnos cuenta de la apología a este Cristo cuya crucifixión se ha eternizado en un constante martirio. Su creación como imagen y concepto procede de una larga trayectoria histórica, que ha filtrado aquellos aspectos que definen a Jesús como un personaje que contraviene esta versión, y que lo coloca como un agudo crítico de su época.

Desde una perspectiva filosófica, Tillich emplea el término de “piedad práctica” para hacer referencia a la necesidad de los hombres por identificarse con la divinidad, que vendría a ser exactamente lo mismo que la imitación de Cristo de Kempis. En el cristianismo, la participación de la experiencia de la deidad está definida por la figura de Cristo, que juega un papel fundamental como intermediario, de este modo la fe en Dios, que es un concepto absolutamente trascendental y, por lo tanto, absolutamente abstracto, se define en la práctica de una fe más concreta. La “piedad práctica” implica participar del dolor profundo por la muerte Cristo, es decir, Dios hecho hombre; y a la vez experimentar el éxtasis por su resurrección. La iniciación en el cristianismo consistía en esta identificación con Cristo, en la que se unen dos nociones de la filosofía griega: el éxtasis (ek – stasis: pararse fuera de sí) y el entusiasmo (en – theos – manía: poseer lo divino).

En este sistema místico, el éxtasis individual conduce a la unión con Dios (Tillich, 1976: 46); después de esta experiencia el hombre se siente habitado por la divinidad. El ciclo místico de Dios: muerte – resurrección, pone de manifiesto la idea arquetípica de una existencia en continua transformación ¿Quién no se ha sentido morir y renacer una y mil veces sin experimentar la muerte física? La “piedad práctica” de los indios evangelizados, su identificación con Cristo, no respondía a un acto de fe genuino, dadas las circunstancias la imitación de Cristo se convirtió en el único modo de vida y modo de ser posible.

La difusión de la idea del Cristo lacerado y no la del triunfador que convoca a la redención universal, tuvo un objetivo preciso: justificar la relación bien definida entre dos sujetos, el indio sumiso, humilde y apto para todo tipo de sufrimientos, y el instructor del indio, peninsular, criollo o no indio, apto para ejercer la más feroz crueldad sobre él, pues sin sufrimiento no hay salvación, para Portocarrero, imágenes tan contundentes como la del “Cristo del lagar” (ver fig. 34, pp. 258), son una manera intimidante de mostrar a los hombres un amor que los obliga a convertirse en incondicionales siervos (Portocarrero, 2012). Por ello sostenemos que, la colonización del imaginario indígena no se inscribe en un periodo particular, que superamos en el decenio de 1820, la república siguió reproduciendo esta estructura, sin necesidad de apelar al discurso religioso, sino a la necesidad científico – intelectual de modernizar el país. Los precursores de este gran salto veían en el indio el atraso, el incómodo recuerdo de una sociedad anquilosada en el pasado, en fin, un obstáculo; lo paradójico es que los modernizadores del Perú concibieron su proyecto a expensas del indio, obteniendo beneficio de su expoliación, haciendo de él el resorte humano de la nueva patria.

Si los doctrineros veían en el indio a un espécimen humano que no había alcanzado el grado de desarrollo aceptable o tolerable para permitirle vivir según su voluntad, los ciudadanos de la república tampoco lo consideraron así. El indio se concibe como un niño sobre el cual es necesario ejercer don de mando, por un

tiempo indeterminado. En el cinismo de esta perspectiva, se creía que proceder de esta forma era solidario y altruista. El paternalismo se instituyó en la relación del indio con sus "superiores", y se consolidó en el imaginario del mismo: "el indio es detenido en su evolución, es fijado en una fase infantil, donde la relación sadomasoquista con la autoridad es muy intensa. Esta fijación es desde luego una merma de su desarrollo, pues la fuerza de este rasgo conspira en contra del de una personalidad autónoma" (Portocarrero, 2012: 73)

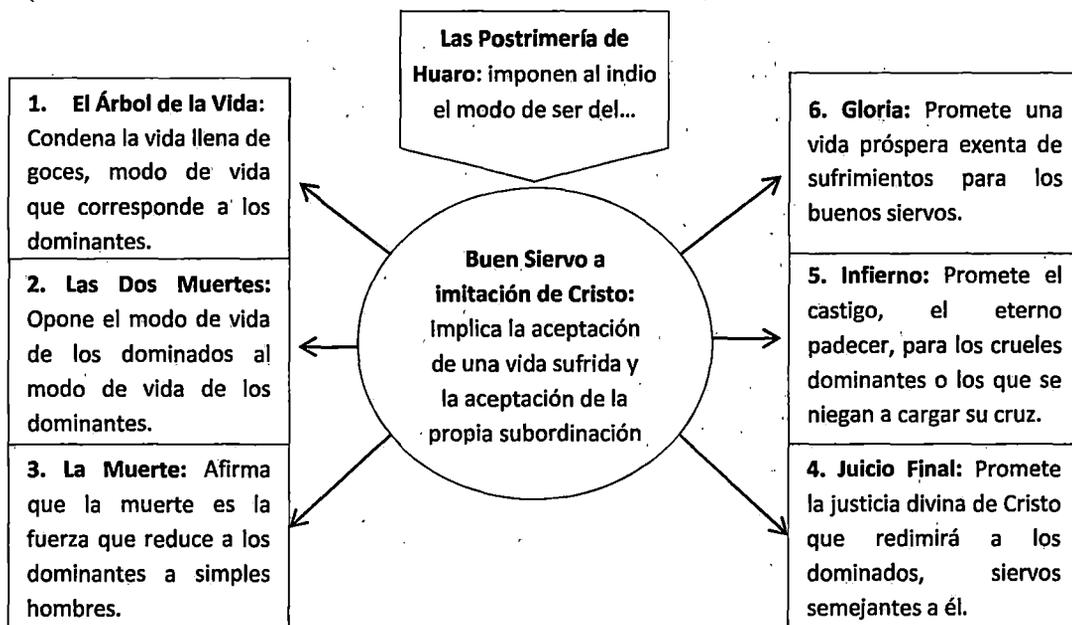


Fig. 34. Grabado del Cristo del lagar de Jerónimo de Wierix. Fuente: Cum Gratia e Privilegio

7. 4. Las postrimerías de Huaro en la creación del indio siervo

Cada uno de los seis murales de las postrimerías transmite un mensaje definido, tal como hemos determinado anteriormente; así mismo los seis se integran en una misma retórica con el propósito de mantener la subordinación del indio,

promoviendo el estereotipo del siervo sumiso a imagen y semejanza de su creador, el Cristo doliente. Presentamos el siguiente esquema que muestra la relación que guardan los murales de Huaro con esta construcción del indio siervo:



Gráfica N° 11. Fuente propia.

En el **Árbol de la Vida** se muestra el goce de los hombres en el comer, beber y bailar; hechos que en la obra adquieren una connotación moralizadora que se atribuyen a los pecados de la opulencia y la banalidad; así mismo, este modo de vida placentero es exclusivo de los hombres poderosos, les corresponde por derecho; pero lejos de ser una bendición es el origen de su condenación; de modo que, el indio siervo, que vive una realidad inversa no debe sentirse tentado a disfrutar de los mismos placeres, todo lo contrario debe agradecer la miseria de su condición. **Las Dos Muertes**, refuerzan esta idea, esta vez, oponiendo el modo de vida de los poderosos al modo de vida de los indios. Para los primeros la muerte será inclemente, mientras que para los segundos la muerte será piadosa; no obstante, en esta lógica, los indios tendrían que agradecer a sus opresores por imponerles un modo de vida que imita el camino de Cristo, por imponerles la cruz que merecen y que los conducirá al cielo.

En este sentido, **La Muerte** se concibe como la única entidad capaz de despojar a los hombres de sus privilegios y posesiones terrenales, colocándolos en un plano de igualdad utópica; ningún ser humano, menos los indios, pueden irrogarse el derecho de reclamar su igualdad, volcar su frustración contra sus opresores sería inútil; además, no es algo de lo cual deban preocuparse, porque la omnipotente muerte se encargará de ello. Los indios deben ocuparse únicamente de ser buenos siervos. La contundente figura de la muerte como un espantoso esqueleto, que encarcela el alma sublime, enseña que en este camino de sufrimiento es indispensable el desprecio por el mundo, que es a la vez el desprecio por el cuerpo, y el desprecio por el cuerpo sólo puede conducir al desprecio por uno mismo.

El aguante de los indios sometidos encontraría sentido en el momento del **Juicio Final**, es decir, en la promesa de la revelación de Cristo como juez de la humanidad, que castiga a los opresores y recompensa a los oprimidos. Su justicia es implacable y supera a la justicia que ejercen los hombres sobre los hombres, por lo tanto, la redención del indio es una promesa y un acto de fe. Se insiste en que ese momento llegará, aunque no se sabe cuándo, dónde, ni cómo, y a veces la espera se prolonga de manera insoportable, pero si el indio quiere garantizar su salvación debe tolerar su situación heroicamente. Que ni se le ocurra intentar hacer justicia por sus propios medios, muchos menos rebelarse para cambiar su situación, sería negarse a cargar su cruz o intentar alzarse por encima del mismo Cristo, el máximo ejemplo de humildad y sumisión entre los oprimidos.

A los opresores, crueles y soberbios, les espera el **Infierno**, pero también a aquellos que reúsan llevar su cruz, que no se someten al designio que Dios les han trazado, porque conservan su autonomía o su deseo de autonomía; este plan divino sobre los hombres se convierte en un designio histórico, y sus intérpretes, los sacerdotes, se convierte en los ilustres del presente y el futuro. En el infierno serán gobernados por el diablo, quien personifica todas las perversiones en su máxima expresión, él es el opresor entre los opresores, el rebelde entre los

rebeldes. Por ello, el indio debe ser sumamente cauteloso, una ligera desviación en su camino podría condenarlo, teniendo que vivir por segunda vez una existencia lastimera, y lo que es peor, compartiendo esa existencia con los que en la vida terrena fueron sus verdugos.

En el caso contrario, la **Gloria** del cielo, la morada de Dios es la promesa de una vida próspera en perpetuo estado de armonía para los buenos siervos, que aceptan con humildad las pruebas que Dios ha preparado para ellos, y que encuentran gozo en el sufrimiento, porque ésta es la máxima prueba de fe. Si la fe es un acto genuino de convicción, la fe que manifiesta el siervo sumiso nace del profundo miedo, por lo tanto se trata de una fe dudosa, pues no es producto de la libertad creativa de los hombres. Así mismo, el cielo también aguarda a los promotores de la “salvación del prójimo” y les reserva un lugar especial, es decir, profetas, santos y eclesiásticos de toda índole, cuyo sacrificio reside en la evangelización de la humanidad; ellos también se convierten en los ejemplos de la piedad práctica de los indios. La relación del indio siervo con el cura doctrinero se asemeja a la relación de Cristo hijo y Dios padre, si el indio es a imitación de Cristo entonces el “padre” cura lo es a Dios padre; recordemos que Dios sacrificó a su hijo para la salvación de la humanidad, del mismo modo la labor evangelizadora del doctrinero comprende la tutela del indio para su salvación, y en el más infinito amor se dispuso a su sacrificio. Las postrimerías de Huaro se traducen en la afirmación del modelo de indio siervo a imitación de Cristo, que fue la estrategia para erradicar al antagónico indio rebelde del imaginario local.

En su libro “Las Máscaras de Dios: Mitología Creativa”, Joseph Campbell escribe sobre la democracia y el terror como posibilidades de la retórica religiosa, de modo que cuando el mito se convierte en vehículo del terror la vida de los hombres se convierte en lo que el autor llama “la Tierra Baldía”:

Es la tierra donde el mito está, modelado por la autoridad, no emerge la vida, donde no hay ojo que pueda ver, aventura que pueda vivirse, donde todo está definido de una vez para siempre: ¡Utopía! Es la tierra donde el poeta

languidece y florecen los espíritus sacerdotales, cuya misión solo es repetir, aplicar y elucidar clichés. Y esta enfermedad del espíritu se extiende hoy desde la catedral hasta el campus universitario (Campbell, 1964: 415).

Concordamos con Campbell, la experiencia de los hombres sometidos no puede dejar más que terrenos infértiles y este es un problema universal, el devenir histórico nos ofrece numerosos ejemplos. El problema central es, como lo venimos anunciando, la consideración del “otro” diferente, pues todas las modalidades de dominación convierten a ese “otro” en un ser radicalmente opuesto, es la negación de su humanidad o la negación de una posible compatibilidad entre su humanidad y la mía. El factor perverso y engañoso es justificar esta diferencia, legitimarla al grado de ser percibidas como razones del sentido común. Sin embargo, lo más peligroso es que esta matriz, este esquema mental de oposiciones que alberga cualquier modalidad de dominación y que propende la deshumanización del “otro” se perpetúe.

Si con el virreinato se estableció el sistema de las dos repúblicas, con la Iglesia la noción de los hombres salvos y los condenados, igualmente en 1781 los indios rebeldes concibieron su lucha como lo indio en oposición a lo no indio. Este mecanicismo, esta facilidad de pensamiento es la que ha facultado a los hombres a hacer del “otro” un objeto de disfrute, un objeto sobre el cual volcar todo su odio. De modo que, tanto víctimas como victimarios se mezclan en un constante intercambio de papeles. En el imaginario indígena, el principio de vida del buen siervo a imitación de Cristo se convirtió en un factor que intervino en la rebelión de 1780, en su carta a Túpac Amaru se refiere lo siguiente:

[...] y siendo los corregidores los perturbadores e inquisidores, por ley deben ser desterrados, y como traidores a la real corona y apóstatas de la fe deben ser en el punto destruidos. Y si el matar al delincuente de lesa majestad es hacer un gran servicio a la corona, matando nosotros a los corregidores y a sus secuaces hacemos grande servicio a Su Majestad y somos dignos de premio y correspondencia [...] Pues en la santa iglesia de Sangará, estando colocado el Santísimo Sacramento, degollaron mujeres, de que les resultó al

punto de la ira de Dios: que como ellos no veneraron el Sagrado, tampoco el sagrado les valió, y como agraviadores de sacerdotes perecieron sin auxilio de ellos (en Lienhard, 1992: XXXVIII).

Poco después Túpac Amaru, dirige la advertencia a los moradores criollos del Cusco de no oponerse a sus medidas:

[...] Si despreciando esta mi advertencia hicieren el contrario, experimentarán su ruina, convirtiendo mi mansedumbre en furor, y cómo sé decirlo, tengo fuerzas para hacerlo, pues tengo a mi disposición sesenta mil indios, y otras provincias que se me han ofrecido y las tengo a mi orden; ya si no tengan en poco esta mi advertencia que es nacida de mi amor y clemencia (en Lienhard, 1992: XXXIX).

Paradójicamente, recurriendo al mismo principio la Iglesia colonial organizó el adoctrinamiento de los rebeldes; sin embargo la situación era de cuidado. Los murales de Huaro manifiestan esta cautela, pues por la representación de los personajes que participan de las postrimerías no se trata explícitamente de la condena del indio, es más una condena universal; sin embargo, en el caso de los criollos españolizados, el llamado de atención es directo. Si los indios quieren demostrar ser buenos cristianos deben confiar en la justicia de Dios. Pero convencerse de esto podía resultar tan duro, que para no sucumbir a la duda el indio tenía que renunciar a sí mismo: "la idea es que los discursos se inscriben en el cuerpo como instrucciones o programas a partir de la repetición y el ritual" (Portocarrero, 2012: 211). Si la investigación se inscribe en el periodo de finales de 1700 e inicios de 1800, este esquema de oposiciones permanece vigente, y dadas las condiciones sociales surge con extrema violencia, como ocurrió en la guerra interna que asoló al Perú en la década del '80; porque los hombres y los pueblos que viven en la Tierra Baldía están confinados a convertirse en seres baldíos.

Conclusiones:

1. Los murales de las postrimerías del templo de Huaro se circunscriben a un contexto local crítico, originado principalmente por las nuevas medidas de gobierno de los reyes Borbones. La economía del Cusco se vio perjudicada por el recorte del espacio comercial, que involucraba la región de Potosí. El descontento de la población criolla e indígena por las nuevas medidas que los perjudicaban llevó a una crisis de poder, que precipitó el levantamiento tupamaristas.

2. Nos afirmamos en nuestro principal postulado: los murales de las postrimerías fueron utilizados como instrumentos de adoctrinamiento para viabilizar la colonización del imaginario de los indios de Huaro, promoviendo un paradigma cristiano del mundo con el que se pretendió erradicar el ánimo rebelde que había despertado el movimiento de 1780.

Los murales de las postrimerías fueron el recurso visual auxiliar a la prédica, con el propósito de proponer el modelo de vida del buen cristiano que sirvió para inculcar la actitud de siervo sumiso en el indio. El indio tenía que imitar a Cristo, aceptando las penas y sufrimientos que la vida le había destinado, porque ese sería el camino de su salvación.

Los murales corresponden al estilo Barroco, al cual hemos reconocido como un arte ideológico y político, creado para consolidar la hegemonía del Catolicismo. Al ser un arte programático, los murales responden a una iconografía estándar, por lo tanto el ingenio del artista Tadeo Escalante fue supeditado a las necesidades de la Iglesia, es decir, los murales no muestran libertad de creación, aunque si podemos reconocer las características formales propias del artista.

3. De manera independiente, cada mural transmite un mensaje que configura este modelo de vida de buen cristiano: La muerte, presente en los murales “El Árbol de la Vida”, “Las Dos Muertes” y “La Muerte”, que condena el goce y disfrute de la vida e insta a vivir una vida austera y humilde. La parusía, presente en “El Juicio Final”, que defiende la concepción de la justicia divina que supera la justicia de los hombres. La condena, presente en “El Infierno”, es el castigo para los poderosos

opresores de los pobres indios. El cielo, en "Gloria", es la recompensa de aquellos que llevaron una vida tortuosa y que sufrieron como Cristo.

BIBLIOGRAFÍA:

AGUIRRE, G. (1957). *El proceso de Aculturación*. México: Fondo de Cultura Económica

ALCINAS, J. (1978). *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza

AMODIO, E. (1978). *Las Profundas Cavernas de la Memoria*. La Paz: Visión Cultural

Perú. Municipalidad Provincial de Quispicanchi (2005). *Archivo Histórico de Quispicanchis*. Cusco: MPQ

ALTHUSSER, L. (1968). *Polémica sobre el Marxismo y Humanismo: Sobre el concepto de Ideología*. México: Siglo XXI.

ARGUEDAS, J. (20012). *Dioses y Hombres de Huarochirí: Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (1598?)*. Lima: IEP

BARRAL, D. (2003). Ángeles y demonios: su iconografía en el arte medieval [versión electrónica]. *Cuadernos del CEMYR*, 11 (2), 211-235.

CAMPBELL, J. (1964). *Las Máscaras de Dios: Mitología Occidental*. Madrid: Alianza.

(1992). *Las Máscaras de Dios: Mitología Creativa*. Madrid: Alianza

CARRETERO, Á. (2001). *Imaginarios Sociales y Crítica Ideológica: Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social*. Obtenido el 30 de febrero de 2013, de <http://Users/saturninosegurola/Downloads/imaginarios-sociales-y-critica-ideologica--0.pdf>

CASTORIADIS, C. (1994). *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.

CAVANILLAS, V. (2011). Los demonios y el infierno en la pintura mural andina: La iglesia de Huaro (Cusco) [versión electrónica]. *Trabajos de historia. Religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII – XX*, 27 (3), 93 - 129. Lima: UNMSM

CÓDICE FRANCISCANO. 1889 (1570). *Informe de la provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando. Informe de la provincia de Guadalajara al misas, 1533-1569*. México: Capilla Alfonsina.

COELLO, A. (2005). Espacios de exclusión, espacios de poder: La reducción de indios de Santiago del Cercado a la Lima colonial (1568 – 1590). *Estudios sobre América: siglos XVI – XX*, 12 (1), 1507 - 1519.

COOMARASWAMY, A. K. (2010) ¿Para qué exponer obras de arte? *Tupac Yawri: Revista andina de estudios tradicionales*. 2 (2), 282 - 299

CHOQUE, A. (2009). Tadeo Escalante: El molino del Génesis Cristiano. *Forma: Revista de Cultura Andina*, 2 (2), 46 – 55.

CORTEZ, J. (2005). Arte y Poder. Obtenido el 12 de mayo del 2013, de www.sophia.ups.edu.ec.

DE MESA, J. & GISBERT, T. (1982). *Historia de la Pintura Cusqueña*. Lima: Banco Wiese

DE VIVANCO, L. (2012). De mesías, pachacutis y profetas. El apocalipsis o el discurso de la contingencia en el Perú [versión electrónica]. *Revista Chilena de Literatura de la Universidad Alberto Hurtado*. 82 (1), pp. 95 – 117.

DOMÍNGUEZ, M. (2002). Imágenes de dos reinos: las interpretaciones del Juicio Universal en el orbe hispánico del seiscientos. Obtenido el 15 de febrero del 2015, de <http://xn-archivoespaoldearte3b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewFile/340/384>

DURAND, G. (2004). *Las Estructuras Antropológicas de los Imaginarios: Introducción a la arqueotipología general*. México: FCE.

(1971) *La Imaginación Simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu

ECO, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Labor.

ESPINOZA, W. (1977). *Los cuatro suyos del Cuzco: Siglos XV y XVI*. Lima: IFEA

ESTENSSORO, J. C. (2001). El Simio de Dios: Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII. Obtenido el 22 de setiembre del 2014, de [http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/30\(3\)/455.pdf](http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/30(3)/455.pdf)

EUMED, Enciclopedia virtual (2000). Obtenido el 25 de junio del 2013, de www.eumed.net/diccionario/definicion

FIERRO, A. (1979). *Sobre la religión*. Barcelona: Taurus

FLORES, A. (1994). *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Horizonte.

FLORES, J., KUON, E. & SAMANEZ, R. (1993). *Pintura Mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito.

GARCÍA, U. (1963). Escuela Cusqueña de Arte Colonial. La Iglesia de Huároc. *Cuadernos Americanos: La Revista del Nuevo Mundo*, 34 (2), 162 – 182.

GEERTZ, C. (1973). *Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa

(1994) *Conocimiento Local*. Barcelona: Paidós.

GISBERT, T. (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y CIA

GISBERT, T. & DE MESA, A. (2004). *Grabados el "Juicio Final" y la idolatría indígena en el mundo andino*. En I Encuentro Internacional de Barroco: El Barroco Andino (pp. 17 – 39). La Paz: Visión Cultural.

- GISBERT, T. (2005). *El cielo y el infierno en el mundo virreinal andino*. En II Encuentro Internacional de Barroco: Barroco (pp. 30 – 47). La Paz: Visión Cultural.
- GÓMEZ, N. (2009). La representación del Infierno devorador en la miniatura medieval. *Memorabilia* 12 (3), pp. 269-287
- GONZÁLEZ, H. (2014). La Danza Macabra [versión electrónica]. *Revista Digital de Iconografía Medieval de la Universidad Complutense de Madrid*, pp. 23-51, en <http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewFile/.../33...>
- GLAVE, L. M. (2009). *Compendio de historia económica del Perú*. Vol. III. Lima: IEP
- GRUZINSKI, S. (1991). *La Colonización de lo Imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUAMÁN POMA, F. 2007 (1613) *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Vol. II. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- GUZMÁN, F. & PEREIRA, M. (2012). *La pintura mural y la crisis de poder en dos iglesias de la ruta de la plata*. En VI Encuentro Internacional de Barroco: Imagen del Poder (pp. 49 – 59). La Paz: Visión Cultural.
- KEMPIS, T. 1817 (1418). *De la imitación de Cristo o menosprecio del mundo*. Madrid: Platin.
- LEACH, E. (1976). *Cultura y comunicación: La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI
- LIENHARD, M. (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas: desde la colonia hasta el s. XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LIZCANO, E. (2006). Metáforas que nos piensan. Obtenido el 24 de febrero del 2013, en www.creativecommons.org

LÓPEZ - BARALT, M. (2010). *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Barcelona: Hiperión.

LORANDI, A. M. & BUNSTER, V. C. (2013). *La Pedagogía del Miedo: Los borbones y el criollismo en el Cuzco 1780 – 1790*. Cusco: CBC.

MACERA, P. (1984). *Historia del Perú: La Colonia*. Lima: Warakipu

(1993). *La Pintura Mural Andina: Siglos XVI – XIX*. Lima: Milla Batrés

MAKCAJ, J. (1985). *El otro Cristo español: Un estudio de la historia espiritual de España e Hispanoamérica*. Pensylvania: Casa Unida de Publicaciones

MÁIZ, R. (2007) Poder, legitimidad y dominación. Obtenido el 8 de abril del 2013, de www.webspersoais.usc.es/pdf

MITRE, E. (2000). *Las Herejías medievales de Oriente y Occidente*. Madrid: Plaza

MUÑOZ, M. (2004). *El cielo y el infierno en el mundo virreinal andino*. En I Encuentro Internacional de Barroco: El Barroco Andino (pp. 79 – 90). La Paz: Visión Cultural.

NAVARRETE, B. (2002). *Iconografía del árbol de la vida en la península ibérica y América*. Alcalá: UAH

QUIROZ, F. (2000) *El ocaso del imperio español en el Perú*. Enciclopedia Historia del Perú (pp. 630 – 668). Lima: Lexus.

PANOFSKY, E. (1983). *El Significado en las Artes Visuales*. New York: Alianza.

PÉREZ, A. (n.d): Gonzalo Becereo, Los signos que aparecerán entre del Juicio: Un desacralizador y secularizador del texto catequético del s. XIII. Odtenido el 6 de mayo del 2015, en http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/antoninoperez/signosberceo.htm#_Toc3084240899

PORTÚS, J. (2003). *La convivencia con la imagen en el Barroco Hispánico. Barroco Andino: y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Visión Cultural.

RODRÍGUEZ, A. & ETCHELECU, L. (2010). *Iconografía del cielo y el infierno en la América virreinal*. La Paleta del Espanto (pp. 30 – 45). Buenos Aires: UNSAM.

RODRÍGUEZ, A. & SIRACUSANO, G. (2011). La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. *Papeles de Trabajo*, 7 (4), 114-128.

RODRÍGUEZ, L. (2012). La Psicostasia [versión electrónica]. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (7), 11-20.

ROOB, A. (2006). *El Museo Hermético*. Colonia: Taschen.

RUÍZ, C. (1989). *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.

RUÍZ, E. (2013). *Beato de Liébana: Un testigo de su tiempo (s. VIII)*. Madrid: UCM.

SAN MIGUEL, P. (1895). *La Biblia Vulgata Latina*. Tomo XI. Madrid: Don Benito.

SÁNCHEZ - CONCHA, R. (2000). *Instituciones y vida cultural*. Enciclopedia Historia del Perú (pp. 570 - 593). Lima: Lexus.

SOLERA, E. & ROBLES, A. (2001). *Religión, sociedad y crisis*. Costa Rica: FLACSO

TAMAYO, J. (1992). *Historia General del Qosqo*. Tomo I. Cusco: Municipalidad del Qosqo

(1992). *Historia General del Qosqo*. Tomo II. Cusco: Municipalidad del Qosqo

TILLICH, P. (1976). *Pensamiento cristiano y cultura en Occidente*. Buenos Aires: La Aurora.

TODOROV, T. (1987). *La conquista de América: El problema del otro*. México: Siglo XXI.

TURNER, V. (1999). *La Selva de los Símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

URBANO, E. (1988). El nombre del Dios Wiracocha: Apuntes para una definición de un espacio simbólico prehispánico. *Allpanchis. Instituto de Pastoral Andina*, 32 (1), 25 - 36

VILA, M. (2010). *Orígenes medievales de las representaciones barrocas del infierno y el paraíso*. V Encuentro de Barroco: Entre cielos e infiernos (pp. 63 – 74). La Paz: Visión Cultural.

VILLANUEVA, H. (1982). *Cuzco 1689, documentos: Economía y sociedad en el sur andino*. Cusco: CBC.

WUFFARDEN, L. E. (2004). *El Arte Colonial*. En la *Enciclopedia Temática del Perú* (tomo 15, pp. 17 – 24). Lima: El Comercio.