

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL

CUSCO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DERECHO

ESCUELA PROFESIONAL DE HISTORIA



**“INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA PINTURA MURAL,
EN EL TEMPLO COLONIAL “SANTÍSIMO SALVADOR DE
OROPESA, SIGLO XVII”**

Tesis Presentada Por:

BR. GUTIERREZ MARROQUIN,
GLADYS ELVIRA

BR. QUISPE ACHIRCANA,
WILLIAMS MANUEL

Para Optar Al Título Profesional:
LICENCIADO EN HISTORIA

Asesor:

DR. FRANCISCO MEDINA
MARTÍNEZ

CUSCO-PERU

2021

DEDICATORIA

A nuestro señor de Qoyllorit`y por la fe que siempre mantiene en mí, a mi abuelo Víctor Marroquín Catunta quien con amor y paciencia me dio educación, apoyo y fuerza, a mis padres por haberme dado la vida, a mis pequeños Rafael Eleazar y Yajaira quienes son mi fortaleza, a mi compañero de vida Abel y a todos los que fueron parte de mi formación profesional, por el apoyo brindado en el desarrollo de esta tesis mi agradecimiento desde el fondo de mi alma.

Gladys Elvira Gutiérrez Marroquín

A Dios padre todo poderoso que guía mis pasos y cuida de mí, a mis padres por haberme dado la vida y la educación, a mis hermanas mayores por su confianza y compañía y a todos mis formadores y maestros que hicieron parte de mi formación humana y profesional.

Willians Manuel Quispe Achircana

AGRADECIMIENTO

A Dios por haber puesto en nuestro camino a aquellas personas que han sido nuestro soporte, durante todo el proceso de investigación y estudio. A nuestro maestro Dr. Francisco Medina Martínez, por su gran apoyo en la investigación.

Al Dr. Alejandro Herrera Villagra, Dra. Ewa Kuwiak, Dr. Jorge Escobar Medrano, Juan de Dios párroco del pueblo de Oropesa, a la orden de predicadores por facilitarnos la atención del servicio de biblioteca, por su motivación e infinita paciencia para la elaboración y culminación de este trabajo de investigación, por su tiempo compartido y por impulsar nuestra formación profesional.

PRESENTACIÓN

Señor Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, de conformidad con el Reglamento de Grados y Títulos vigente, pongo a vuestra consideración la tesis intitulada “INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA PINTURA MURAL, EN EL TEMPLO COLONIAL SANTÍSIMO SALVADOR DE OROPESA, SIGLO XVII” para optar el Título Profesional de Licenciado en Historia.

Para hacer posible esta investigación fue imprescindible la búsqueda y análisis de fuentes documentales primarias tales como protocolos notariales, libros de fábrica, etc. El presente trabajo trata del desarrollo artístico e histórico del templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII, sin lugar a duda, los murales del templo muestran su importancia y antigüedad como edificación de culto, de esta manera el pueblo de Oropesa fue un centro importante en el aspecto económico, político y religioso.

Existen antecedentes de investigación del Templo Santísimo Salvador de Oropesa. En nuestro estudio nos centramos en la interpretación histórica de la pintura mural, la cual tendrá una trascendencia e importancia a lo largo del siglo XVII y el siglo XVIII, mostrando cronológicamente diferentes estilos artísticos en pintura mural ligados a corrientes como el manierismo o el barroco.

Considerando la intención y finalidad del presente trabajo de investigación, esperamos que cumpla con los requisitos y exigencias necesarios.

Anticipamos nuestro agradecimiento por vuestros aportes y sugerencias.

INDICE

DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTO	III
PRESENTACIÓN	IV
INDICE	V
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	I
I. TITULO: “INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA PINTURA MURAL, EN EL TEMPLO COLONIAL SANTÍSIMO SALVADOR DE OROPESA, SIGLO XVII”.	I
II. PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN	I
II.1. Planteamiento del problema	I
II.2. Formulación del Problema	I
II.2.1. Problema General	II
II.2.2. Problemas Específicos	II
II.3. Justificación de la Investigación	II
II.4. Definición del Problema	III
II.5. Limitaciones de problema	III
III. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	IV
III.1. Objetivos Generales	IV
III.2. Objetivos Específicos	IV
IV. MARCO TEÓRICO	IV
IV.1 Antecedentes de la Investigación.....	IV

IV.2. Base Teórica	VI
IV.3. Hipótesis	XVII
IV.3.1. Hipótesis General	XVII
IV.3.2. Hipótesis Especifica	XVII
V. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	XVIII
V.1. Tipo y Nivel de Investigación.....	XVIII
V.2. Materiales.....	XVIII
V.3. Métodos	XVIII
VI. PROYECCIÓN ADMINISTRATIVA.....	XX
a. Cronograma de Actividades.....	XX
b. Presupuesto	XXI
c. Financiamiento.....	XXI
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
GENERALIDADES	3
1.1. Pablo III y la “ <i>Sublimis Deus</i> ” Sobre la Evangelización en el Nuevo Mundo.	3
1.2. La Escuela de Salamanca y la Nueva Concepción del Mundo.....	5
1.2.1. La Disputa de Valladolid y la Evangelización	9
1.3. El Concilio de Trento, los Concilios Limenses y el Arte Mural.....	13
1.3.1. Los Concilios Limenses	14
1.3.2. La Imagen de Culto	19

1.3.3. La Imagen de Devoción.....	22
1.4. La importancia de las ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo y las Doctrinas del sur Andino	24
1.5. Europa Como Modelo: Los Estilos de Influencia y la Formación de una Tendencia Propia.	32
1.5.1. El Manierismo y las Formas.....	32
1.5.2. El Manierismo “Americanizado”	36
1.6. El Barroco y su Importancia en la Pintura Mural del Siglo XVII.	40
1.7. El Grabado en Europa y su Influencia en América y en la Pintura Mural Andina.	46
CAPÍTULO II.....	50
CONTEXTO HISTÓRICO: LA DOCTRINA DE OROPESA.....	50
2.1. La localidad del pueblo de Oropesa.....	50
2.1.1. Ubicación Geográfica.....	50
2.1.2. Etimología de Oropesa	51
2.1.3. Límites del distrito de Oropesa	52
2.2. Análisis Histórico de la Doctrina de Oropesa.....	53
2.3. Contexto Religioso de la Doctrina de Oropesa en el siglo XVII.....	56
2.4. Contexto Económico-Político de la Doctrina de Oropesa en el Siglo XVII .-	61
2.5. Los Naturales en los Oficios del Arte Mural	71

2.6. El Arte Mural como Instrumento de Catequización en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa.	79
CAPÍTULO III	83
TEMPLO COLONIAL DE OROPESA: LA LABOR Y LA FUNCIÓN DE LA PINTURA MURAL	83
3.1. Breve Historia del Templo Santísimo Salvador de Oropesa	83
3.2. Características Arquitectónicas del Templo Santísimo Salvador de Oropesa.	89
3.3. Las influencias artísticas en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII.	93
3.4. Benefactores del Templo Santísimo Salvador de Oropesa	96
3.5. Características de la Pintura Mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa en el siglo XVII	101
3.6. Pintura Mural de la Fachada, Imafronte y Capilla Abierta de indios	107
3.7. Pie de Nave	111
3.7.1. Epístola del pie de nave.....	114
3.7.2. Evangelio del pie de nave.....	114
3.8. Sotocoro 115	
3.8.1. Epístola del sotocoro	116
3.8.2. Evangelio del Sotocoro	117
3.8.3. Techo del Sotocoro.....	118
3.9. Coro Alto	119

3.9.1. Pie de Nave: Hastial	121
3.10. Nave	122
3.10.1. Nave de la Epístola.....	123
3.10.2. Nave del evangelio	126
3.10.3. Transepto	130
3.10.3.1. Capilla Del Señor De Los Temblores.....	130
3.10.3.2. Capilla del señor del santo Sepulcro	133
3.10.4. Arco toral.....	137
3.11. Presbiterio	140
3.11.1. Epístola del presbiterio.....	142
3.11.2. Evangelio del presbiterio.....	144
3.12. Muro Testero o Ábside	145
3.13. Baptisterio.....	147
3.14. Pintura Mural Anterior al Siglo XVII.....	150
3.15. Retablos y Pintura Mural de Falsa Arquitectura Proyectada	153
3.16. Análisis Iconográfico-Iconológico de la Pintura Mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa	159
CONCLUSIONES	165
BIBLIOGRAFÍA	167
ARCHIVO REGIONAL DEL CUSCO.....	180
ARCHIVO ARZOBISPAL DEL CUSCO	180
ANEXOS	181

Anexo (01)	182
A.A.C. Libro de Fabrica de la Cofradía Jesús Nazareno; Doctrina de Oropesa	182
Anexo (02)	194
A.R.C. Protocolo Notarial Juan Flores de Bastidas Año: 21 de marzo de 1650, folios: 258-260.....	194
Anexo (03)	207
Abreviaturas de los Documentos	207
Anexo (04)	209
Lexicón Ilustrado De Términos Artísticos Y Arquitectónicos	209
GLOSARIO DE TÉRMINOS	232

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

I. TITULO: “INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA PINTURA MURAL, EN EL TEMPLO COLONIAL SANTÍSIMO SALVADOR DE OROPESA, SIGLO XVII”.

II. PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

II.1. Planteamiento del problema

Este trabajo de investigación se centra en determinar la importancia e impacto de la pintura mural del siglo XVII en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa; debido a que se desconoce el valor histórico del arte mural del templo en estudio.

El presente tema de investigación tiene por prioridad interpretar históricamente la pintura mural del Templo Colonial Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII, su importancia social, económica y política para la doctrina de Oropesa.

II.2. Formulación del Problema

La ciudad del Cusco y la doctrina de Oropesa tienen mucha importancia en el Virreinato del Perú, porque a través de ella se impartía el adoctrinamiento de los aborígenes; y uno de los instrumentos especiales al cual recurrió la iglesia fue la pintura mural.

El interés de esta investigación es analizar la importancia e impacto del arte mural para el Templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII, así mismo determinar, explicar y demostrar, la importancia histórica, social, económica, política de la pintura del Templo de Oropesa para el siglo XVII.

II.2.1. Problema General

¿Cuál es la función de la pintura mural en el templo Santísimo salvador de Oropesa durante el siglo XVII?

II.2.2. Problemas Específicos

- ¿Cuál es la Influencia de la religión en la pintura mural de la doctrina de Oropesa durante el siglo XVII?
- ¿Cuál es la importancia que tiene la pintura mural del templo Santísimo Salvador de Oropesa durante el siglo XVII en la economía y la política?

II.3. Justificación de la Investigación

La necesidad de analizar desde un punto de vista histórico la pintura mural durante el siglo XVII de Cusco, en la doctrina de Oropesa. Nos permite afirmar la importancia del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa, mediante fuentes escritas, archivísticas y fuentes fotográficas, podemos mostrar el valor histórico que presenta desde siglos atrás. Así mismo, conocer el patrimonio histórico artístico y religioso que desconocemos del Templo de Oropesa. Su apreciación a partir de la historia del arte, las dobles codificaciones que encontramos en su iconografía; el estudio se sustenta en lo histórico, etnohistórico, iconográfico y artístico.

II.4. Definición del Problema

De acuerdo a la bibliografía consultada, no existe un minucioso estudio concerniente a la pintura mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII; tomando en consideración la extensión de la doctrina de Oropesa son varias las obras de pintura mural realizadas por distintos artistas indígenas y en cronologías diferentes, todos ellos con propósitos de evangelización.

La llegada de personas preparadas e instruidas para la enseñanza de la biblia y la instrucción a los fieles en la doctrina de Oropesa, hizo necesario que utilizaran la mano de obra de indígenas, como lo precisa Jorge Cornejo Bouroncle en sus “Derroteros del Arte Cusqueño” mostrando la labor que ocupaban los indígenas como talladores, doradores, escultores, grabadores, plateros, etc. Un ejemplo para nuestro estudio es la labor del arte mural de Don Diego Cusiguaman como instrumento de fe influenciando en la vida religioso y económico-político de la sociedad del sur andino para el tiempo en estudio.

II.5. Limitaciones de problema

- La principal limitación en este trabajo de investigación es el difícil acceso a la fuente de primera mano (archivos), puesto que muchos de estos documentos respecto a conciertos y escribanos naturales se encuentran deteriorados o mutilados y por tanto están fuera de servicio para el investigador.
- El ingreso al Templo Colonial es restringido, no permitiendo tomar fotografías de la pintura mural existente ni observar con detenimiento y de forma minuciosa el trabajo del artista.

III. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

III.1. Objetivos Generales

Analizar la función de la pintura mural en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII.

III.2. Objetivos Específicos

- Explicar la influencia e impacto religioso de la pintura mural en el Templo Colonial Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII.
- Describir la importancia de la pintura mural el templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII en la economía y la política.

IV. MARCO TEÓRICO

IV.1 Antecedentes de la Investigación

Se ha consultado, en las bibliotecas especializadas de Ciencias Sociales, Santo Domingo de Guzmán, biblioteca Central de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (sala referencial), biblioteca del Centro Bartolomé de las Casas, biblioteca de Copesco, Biblioteca de la Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco:

Internacional:

En la investigación titulada **“Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Perú”** (pintando liminalidades andinas en la iglesia de Andahuaylillas Cusco-Perú) por la investigadora Ananda Cohen Suarez artículo publicado en la revista **Colonial Latin American Review** de la **Universidad de Cornell**, publicado el **23 de diciembre del 2013**. Plantea la pintura mural como medio de catequesis y formación moral de la población

indígena. En especial de la pintura mural del templo San Pedro Apóstol de Andahuaylillas.

En la investigación titulada **“Las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha (Canchis, Perú)”** publicada en la revista **Allpanchis**, año **XLII**, n: **77-78**, publicada en el **2011**, en la que plantea la evolución artística de la pintura mural en la iglesia San Pablo de Cacha.

La investigación titulada **“FROM THE JORDAN RIVER TO LAKE TITICACA: Paintings of the Baptism of Christ in Colonial Andean Churches”** (**DEL RÍO JORDANIA AL LAGO TITICACA: Pinturas del Bautismo de Cristo en Iglesias Coloniales Andinas**), publicada en la revista **The Americas: A Quarterly Review of Latin American**, volumen **72**, pp. **103-140**, publicada el **2015**: investigación en la que plantea la influencia artística del tema pictórico del bautizo de cristo que influenciara en artistas locales muralistas como son: Don Diego Cusiguaman y Pablo Gamarra.

Nacional:

El investigador Pablo Macera quien realizo vastos trabajos sobre el arte mural además precursor en el estudio del arte mural especialmente en templos rurales del sur andino como **Ocongate, Caycay, etc.** en su artículo que luego publicara como libro en la editorial **Milla Batres** **“El Arte Mural Cusqueño Siglos XVI al XX”** publicada en el año **1975** en **Apuntes Revista De Ciencias Sociales**, pp. **59-113**. Investigación en la cual describe de manera elocuente las diferentes etapas de la pintura mural Cusqueña tanto rural como urbana.

Local:

Los investigadores Cusqueños: Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, en su compilación **“Pintura Mural en el**

Sur Andino, publicado en el año 1993 sin olvidar la colaboración del plan COPESCO. Mencionan de forma detallada el trabajo mural desarrollado en diferentes etapas cronológicas; así como la comparación temporal con otros templos coloniales del valle sur.

La tesis presentada por el investigador cusqueño Jorge E. Escobar Medrano “Un Icono del Arte Colonial Cusqueño: Templo de San Pedro de Andahuaylillas siglos XVII-XVIII” para optar el título de licenciado en Historia año 2013. Plantea el desarrollo Histórico artístico del templo San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, resalta la labor artística de Luis de Riaño (muralista) y la labor catequética de Juan Peres de Bocanegra de esta manera recalca la importancia del porque la denominación de “capilla Sixtina de América”.

Estas investigaciones nos motivan a investigar y generar información que demuestre la importancia, impacto e influencia que repercutió la pintura mural en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa en los aspectos histórico, religioso y económico-político.

IV.2. Base Teórica

Tomando como punto de partida el III Concilio Límense (1582-1583) Presidido por Santo Toribio de Mogrovejo. Mediante sus decretos, aprobados por el Papa Sixto V el 28 de octubre de 1588 y por el rey de España Felipe II el 18 de setiembre de 1591, se dio inicio a la definitiva organización de la Iglesia local como institución, así como al impulso de su labor evangelizadora en el mundo indígena. El V virrey Francisco de Toledo culminó sus visitas en el interior del virreinato: formulando a la vez sus ordenanzas, la misma que arrojó las estructuras administrativas del espacio sociopolítico y económico andino. Cabe aclarar que este concilio Límense dio por sentado lo que los anteriores concilios proclamaron,

centrándose los esfuerzos en materia didáctica que pudieran ayudar y apoyar al clero en la difusión de la doctrina cristiana, convocando a los mejores peritos en la lengua nativa, se afinaron los catecismos.

El valor religioso en referencia a la calidad artística de la pintura durante el virreinato, nos exige ubicarlo dentro del contexto del arte universal puesto que está determinado por valoraciones en torno a la influencia e importancia como hecho histórico; donde la migración hace posible el traslado de técnicas y estilos artísticos que son llevadas y distribuidas a tierras americanas, donde cada autor lleva en sí una noción del mundo que lo rodea o su apreciación en torno a temas como la evangelización .

Uno de los puntos importantes que se debe tener en cuenta es la introducción de la doctrina de la escuela de Salamanca, por los teólogos y juristas quienes llegaron a desarrollar sobre los fundamentos del humanismo, en los planos natural y sobrenatural perfeccionándola; el hombre no es un ser perfecto y acabado, es un ser que se perfecciona y por lo tanto necesita de medios para alcanzar su perfeccionamiento corporal y espiritual.

Tomando esta cita, *“la escuela salamantina no puede reducirse ni al ámbito del Estudio General de la ciudad de Tormes, ni a los coetáneos e inmediatos sucesores de Vitoria. Se extiende a las nuevas universidades que surgen en tierras americanas, como México y Lima, y a las generaciones de profesores formados por los que lo fueron por Vitoria y las figuras egregias de primera hora como Domingo de Soto, y por los discípulos de los discípulos”*.¹

¹ Ver: Brufau Prats, Jaime, *“La escuela de salamanca en el descubrimiento del nuevo mundo”* Ed. San esteban. España 1980.

Las ideas de la escuela de Salamanca se extienden a tierras americanas específicamente al virreinato del Perú, mostrando sus ideas simultáneas de teología (conquista espiritual del nuevo mundo), moral y derecho.

Producto de la expansión es la aparición de tierras desconocidas, que obligan a una nueva concepción del mundo, y de nuevos pueblos, que ponen en entre dicho el simplismo de la visión cristiana medieval de la humanidad que irritan el universalismo cristiano que, en opinión de los autores de la época, se ve llamado por la providencia divina a la conquista espiritual del mundo. La siguiente cita nos aclara mejor la concepción del mundo para el siglo XVI y por supuesto para los concilios *“Ante esas nuevas realidades, ante los nuevos problemas que se plantean a los ojos de la cristiandad, las soluciones medievales, políticas y jurídicas, pronto aparecen como insuficientes. Es necesario replantear sobre nuevas y renovadas bases toda la concepción medieval del mundo, las nuevas soluciones que se adoptan, empezando por la escuela de salamanca, marcaran la historia de la humanidad hasta el presente”*².

La escuela Salamantina, adopta nuevas concepciones que tienen base en los movimientos renacentistas que propugnaron el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos.

Se presenta entonces un cuerpo denso doctrinal, que se extiende espacial y temporalmente, articulando eficientemente la tesis fundamentada en los claustros de la escuela de salamanca con la realidad política, económica y social cambiante al compás del desarrollo histórico de España a sus colonias. Entendiendo como la escuela de Salamanca se preocupó en la evangelización del aborígen, entrando en

² La Escuela de Salamanca y el Derecho Internacional en América. Del Pasado Al Futuro *“Jornadas iberoamericanas de la asociación española de profesores de derecho internacional y relaciones internacionales”* p. 29.

controversia dos autores renombrados Bartolomé de las Casas: quien planteaba “la racionalidad de los indios” a través de su civilización demuestran su racionalidad y Juan Jinés de Sepúlveda quien sigue argumentos aristotélicos y humanistas: planteando la irracionalidad del aborigen, ambos con ideas contrarias sobre la naturaleza espiritual y racional del aborigen americano.

Dentro de los estilos artísticos del barroco, esta no puede definirse de manera uniforme, puesto que se prolonga hasta la mitad del siglo XVIII identificándose y diferenciándose por características propias en las cuales destaca el pensamiento artístico sustentado en el arte religioso contra reformista emanando sentimientos personales con el propósito de actuar, sobre los fieles y despertar su devoción en las mismas, se trata de un periodo histórico donde la iglesia hace que lo natural y sobre natural adquieran un valor verdadero.

La creencia de los fieles de la doctrina de Oropesa acepta los milagros y los acontecimientos portentosos pintadas a través de símbolos cristianos por artífices muralistas; que hacen indispensable el culto religioso, las ceremonias litúrgicas. *“Es ese sentimiento el que concede su verdadero valor y dimensión al arte que está al servicio de la Fe, en especial la escultura y en general las representaciones pictóricas que tiene la capacidad de rememorar y visualizar el mito y lo sobrenatural. Es a través de imágenes pintadas que los fieles podrían comprender los episodios religiosos y recibir el mensaje que los llevaría a tener sentimientos de veneración, temor, arrepentimiento o condena de la herejía”*.³ Partiendo de la contrarreforma, cuyo origen fue en el Concilio de Trento (1545-1563) proveyó a la

³ Flores Ochoa, Jorge A, Kuon Arce Elizabeth y Samanez Argumedo Roberto “Pintura Mural en el Sur Andino”. Lima. 1993. p. 162.

última etapa del Manierismo de una temática religiosa nueva y por supuesto variada, que fue explotada por artistas, especialmente romanos y de Amberes por supuesto al servicio de España; proviniendo de allí las series de grabados que se emplearon como tema principal en el arte virreinal del Perú como colonia de España y en especial en la pintura mural del Templo estudiado. El barroco se rige bajo una imposición teológica, que fiscaliza el trabajo de los artistas; que se desarrollan durante el periodo de celebración del concilio de Trento, por lo tanto, el arte americano adopta desde su periodo inicial modelos europeos desde el siglo XVI y XVII.

Refiriéndonos a la Pintura colonial en el virreinato del Perú y la misma que causó impacto en la feligresía de la doctrina de Oropesa generado por las órdenes religiosas al insistir en una identificación conceptual del arte del nuevo mundo con el europeo Francisco Stastny menciona *“nuestras expresiones plásticas serán siempre juzgadas como hijas bastardas de los grandes estilos artísticos metropolitanos”*⁴. Con el cual estamos de acuerdo, en la medida en que se utilizan los grabados y estampas traídos de tierras europeas todas estas como un modelo a seguir por la industria del arte mural para contribuir a la evangelización.

Italia y Flandes fueron los dos grandes centros creativos del lenguaje pictórico en el siglo XVI durante el renacimiento tardío en Europa. No se puede hablar de una presencia aislada de estas dos corrientes artísticas para el referido siglo y su posterioridad en los lugares de su influencia.

La segunda mitad del siglo XVI, presencié en los centros europeos una progresiva y creciente hibridación de tendencias. El arte italiano utilizado, adquirió

⁴ Stastny Mosberg, Francisco, *“Estudio de arte colonial”*, Editorial IFEA, Lima, p. 119

rasgos flamencos; Italia asimilo rápidamente primero, los principios de representación de la naturaleza de artistas, demostrado por el investigador Francisco Stastny⁵.

El periodo comprendido desde la ocupación de pueblos aztecas y mayas por los españoles hasta mediados del siglo XVI nos muestran una característica fundamental; los pintores que llegaron a enseñar en las colonias americanas son formados bajo los cánones del renacimiento italiano, periodo en la cual se ejecutan pinturas murales de tipo didáctico para el uso de misiones de evangelización produciendo pinturas de calidad y a la vez organizando a los pintores en gremios activos. Las pinturas murales de los conventos eran realizadas en torno al color negro sobre fondo blanco, empleando frisos, retratos de filósofos e imágenes de obispos y confesores de la orden.

El último cuarto del siglo XVI está caracterizado por el impulso de pintores italianos, que arribaron a las colonias americanas con los conocimientos de las riquezas del nuevo mundo, paralelamente a las nuevas transformaciones (reducciones y doctrinas) que realizó el virrey Toledo a nivel institucional, las cuales generaron una necesidad religiosa de adoctrinamiento de los aborígenes y su acción efectiva de las órdenes religiosas. El mismo Virrey Francisco de Toledo, quien fundo varios pueblos menores con una sola unidad administrativa y social con ámbito urbano alrededor de una iglesia un cabildo y una autoridad aborigen (caciques): *“la iglesia se lanzó a un control social y político de la población pues el clero entendió su papel, no meramente como ministro de Dios, sino también como agentes de la corona, para ejercer control sobre la población”*⁶. La implantación de este nuevo

⁵ Stastny Mosberg Francisco, *“Estudio de arte colonial”*, Ed. IFEA. Lima. 2013. p. 126-127.

⁶ Tamayo Herrera, José *“Historia General del Qosqo”*. Ed. Mercantil, Cusco 1992. p. 281.

sistema para la población aborigen marco cambios sociales, económicos, etc. Entonces los ayllus para finales del siglo XVI, se convirtieron en reducciones y a la vez en doctrinas para que allí los sacerdotes y autoridades pudieran llevar a efecto el adoctrinamiento, control económico, político y militar en forma eficiente.

“Los templos rurales como es el caso de Oropesa, que se edificaron en la región del Cusco a raíz de las ordenanzas del virrey Toledo en 1572”⁷, disponían la construcción de parroquias en las reducciones de indios, presentan en común la solución de una amplia galería en el segundo nivel, encima de la portada retablo a la que se accede por el coro alto, la que servía como capilla abierta, Iglesias como las de San Jerónimo, Oropesa, Huasac, Caycay, Andahuaylas, Urcos, todas con pinturas murales, siguen este esquema y están emplazadas sobre un atrio elevado delante de una plaza. Los cuales siguen modelos o cánones implantados de acuerdo a las ordenanzas del rey Felipe II de España.

Las expresiones artísticas y pictóricas del periodo inicial de la colonia constituyen el reflejo del sentir español, con su fuerte carga de religiosidad y estructura económica orientada a mantener categorías sociales privilegiadas hacen que el arte religioso adquiera, en este contexto particular importancia, porque está encaminado a imponer la religión católica sobre las creencias idolátricas, *“está destinado a mantener activa la labor evangelizadora entre la población indígena, a la que deslumbra con la ornamentación de retablos y marcos dorados a la vez que se catequiza con la ayuda de la pintura que sirve de vehículo doctrinal”⁸*.

Se ha destacado entre los artistas italianos la influencia de Bernardo Bitti y Angelino Medoro. El primero es sin lugar a dudas, de mucha mayor significación

⁷ Ver: De Toledo Francisco, *“Las ordenanzas: manuscritos originales se hallan en la localidad de Chuquisaca”* Bolivia. Archivo Nacional Boliviano.

⁸ Jorge A. Flores Ochoa, Kuon Arce Elizabeth, Samanes Argumedo Roberto. *“Pintura mural en el sur andino”*. Lima 1993. Pág. 57.

que el segundo, tanto por la calidad de su obra como por la repercusión que esta ha de tener. Bernardo Bitti llega a Lima en 1575, un cuarto de siglo antes que Medoro, pero ambos vivieron largos años en el Perú y en torno a cada uno de ellos se ha logrado establecer un núcleo considerable de pinturas que son las que sirvieron para decorar las principales iglesias del virreinato, entre 1580 y 1620, citado por varios investigadores como: Francisco Stastny, Jorge Flores, Teresa Gisbert y José de Mesa, Pablo Macera, etc.⁹

Según el investigador Jorge Escobar: la doble valoración de la iconografía se muestra en el arte mural, una influencia tanto europea como andina *“las artes tienen y poseen en su ornamentación la representación simbólica-ideográfica de dioses, wakas y diversos elementos del mundo andino”*¹⁰. Muestra de toda esta información no solo lo encontramos en los repositorios archivísticos, sino también en documentos de las doctrinas y doctrineros y en las relaciones de extirpación de idolatrías que los cronistas recogieron.

Otro artista cuyo estilo muestra el momento inmediatamente anterior a la llegada del manierismo es el Maestro de Oropesa, según los investigadores Gisbert y Mesa pinta sobre la *“vida de la virgen”*¹¹, que se encuentra en el presbiterio del templo de oropesa. Para entender mejor el movimiento económico que generó la pintura mural durante los años en estudio (1590-1620) analizamos las cofradías que forman algunos devotos, con autorización competente, para ejercitarse en obras de piedad, tenemos la siguiente cita: *“también hizo Bitti, al parecer en esta oportunidad un Niño Jesús de talla para la Cofradía de Indios de dicha*

⁹ Stastny Mosberg Francisco *“Estudio de arte colonial”*, Editorial IFEA, Lima, pág. 85.

¹⁰ Escobar Medrano, Jorge Enrique, *“Historia del Arte Cusqueño siglos XVI al XIX, La Plástica Orígenes y Simbiosis”*. pág. 17.

¹¹ De Mesa José y Gisbert De Mesa, Teresa, *“Historia de la pintura Cuzqueña”*, tomo I, p.54.

*advocación*¹². Dato encontrado para la ciudad del Cusco, con los cuales podemos corroborar de que los indios formaban hermandades ya para el último cuarto del siglo XVI, también habría estos mismos asentados en el valle de Oropesa que de seguro tuvieron Haciendas de pan llevar ya que los primeros treinta años del siglo XVII se están comenzando a explotar varias minas de plata, el caso más resaltante de la historia del virreinato del Perú es sin lugar a dudas la mina de Potosí pilar de la economía en aquel entonces para la corona española: en ese entender el camino principal del Qhapaq Ñan es reutilizado en la colonia pasando este por Oropesa.

Cronológicamente la pintura mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa en su etapa inicial posee pintura monocroma anterior a la de Don Luis de Riaño, ya que la importancia de este último reside en ser un artista multifacético, como muralista, según los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert y Emilio Harth Terre; la madre de Luis de Riaño firma un contrato con Angelino Medoro en 1611, para que este le enseñara durante seis años, al fin de los cuales saldría como maestro del arte. Igualmente, según el investigador Francisco Stastny, y los ya citados Gisbert y Mesa; Angelino Medoro uno de los tres artistas más jóvenes llegado de Europa, fue el maestro de Luis de Riaño, posteriormente Riaño viaja a la Ciudad del Cusco. Importante razón por la que algunos maestros del arte en este entender limeños se dirigen al Cusco en busca de trabajo; claro está que es por la prosperidad económica, ocasionada por la explotación de las minas de plata de Potosí en el último tercio del siglo XVI.

Retomando las influencias, según los ejemplos de grabados flamencos de los siglos XVI y XVII que inspiraron cuadros cusqueños del último cuarto del siglo

¹² De Mesa, José Y Gisbert De Mesa, Teresa “*Historia de la pintura Cuzqueña*”, tomo I, p.58.

XVI, el tema de frisos de cartonería, grutescos todos inspirados en los grabados de Vredeman de Vries los toman varios nativos como el pintor indígena Don Diego Cusiguamán en la iglesia de Chinchero para el año 1608¹³.

Las fuentes para la temática de la pintura mural fueron variadas y en muchos casos, es evidente la adaptación y transformación consiguiente del modelo que se utiliza. En primer lugar, debemos citar entre los modelos la estampa grabada, que al igual que en la pintura de caballete es usada por los pintores muralistas también se toman como modelos lienzos existentes en el mismo templo donde los murales son ejecutados, a veces no solo se copian lienzos sino retablos y lámparas, por último, son usuales los motivos arquitectónicos.

Existe dependencia del modelo europeo. Imita los doseles y colgaduras, los murales que reproducen escenas cotidianas tomadas de la vida misma y de los paisajes urbanos y rurales, los cuales nos hablan del ambiente circundante y de la idílica. Toda esta temática de pintura mural es vista como una veta dentro del arte virreinal.

La pintura mural de los templos del sur peruano: como es el caso del templo de Oropesa. Aproximadamente entre los años 1580 y 1630, mantiene el estilo arcaico con fuerte influencia italiana. De acuerdo al análisis de algunos autores antes de la introducción de técnicas y estilos artísticos de Bitti, Medoro, Alesio, en el Perú existieron algunos frescos que fueron influencia directa de las primeras pinturas murales realizadas a nivel Iberoamérica, Augusto Mayer lo señala en su "*Historia de la Pintura Española*" teniendo como uno de los claros ejemplos hacia los años 1548.

¹³ De Mesa, José y Gisbert De Mesa, Teresa, "*Historia de la Pintura Cuzqueña*", tomo I. p.107.

Con referencia al renacimiento y manierismo, relacionados con pintura mural entre el último cuarto del siglo XVI y los primeros del XVII tenemos la siguiente referencia *“se relacionan con la pintura mural de esta época, ellos son Diego Cusiguamán y Luis de Riaño. Este último depende de Angelino Medoro, de quien fue discípulo en Lima, y Cusi Huamán repite en su “bautismo de Cristo” de Urcos la composición que Alesio da al mismo tema en su cuadro La Valetta”*¹⁴.

La siguiente cita refiere: *“Los responsables de la pintura mural cuzqueña en su primera fase (1580-1630) son Bernardo Bitti, como introductor; José Mosquera como creador de un programa ornamental que luego se populariza, a los discípulos de Medoro e imitadores de Alesio como Luis de Riaño y Diego Cusi Huamán”*¹⁵. Nos da a entender la conducción, influencia geográfica y la popularización: esta última en los templos con capilla abierta de indios en zonas rurales, donde mejor se guardó hasta hoy en día.

En fin, la pintura mural del templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII: fue importante dentro del proceso evangelizador, puesto que coadyuvó a dinamizar el aspecto de la vida social entorno a la doctrina de Oropesa.

El investigador Pablo Macera también cita textualmente y de forma descriptiva sin fuente de primera mano: que el artista Diego Cusiguamán podría ser el autor de muchos murales en el Cusco a más de los de Chincheros y por supuesto hace referencia también a Urcos por la firma del artífice y da la preposición de que pudo haber sido un indio noble y de buena escuela entre otros análisis.

¹⁴ De Mesa José y Gisbert De Mesa, Teresa, *“Historia de la pintura Cuzqueña”*, tomo I, pág. 233.

¹⁵ De Mesa José Y Gisbert De Mesa, Teresa, *“Historia de la pintura Cuzqueña”*, tomo I, p.234.

IV.3. Hipótesis

IV.3.1. Hipótesis General

-La función de la pintura mural del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa durante el siglo XVII, fue utilizado como instrumento de evangelización y adoctrinamiento de los naturales.

IV.3.2. Hipótesis Especifica

-La influencia religiosa de la pintura mural del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa durante el siglo XVII, contribuyó al mejor adoctrinamiento mediante el impacto de las imágenes pintadas de sus murales, para que los fieles comprendieran, los episodios religiosos que los llevó a tener sentimientos de veneración, temor, arrepentimiento o condena de la herejía, etc. Coadyuvando permanentemente a la feligresía a su mejor instrucción en la religión.

- La influencia de la pintura mural del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa durante el siglo XVII; en la economía y política nos muestra que la demanda de la pintura mural se relaciona a una moda o tendencia posconcilio Límense con temática religiosa; donde el artista era cotizado tanto por el manejo de su técnica y por el coste que le ponía a su trabajo. También los donantes entre ellos caciques al mandar a hacer estas obras pías buscaron un prestigio social y ascender socialmente incluso hasta alcanzar un manejo político.

V. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

V.1. Tipo y Nivel de Investigación

El tipo de investigación a la cual está orientada nuestro trabajo, es analítico interpretativo, descriptivo, explicativo con enfoque cualitativo de nivel Básico. Analizamos e interpretamos las características del problema de investigación; el valor, su importancia y determinación como una de las primeras manifestaciones de pintura mural.

V.2. Materiales

- Fichas bibliográficas
- Cámara profesional
- Copias digitalizadas y fotocopias de los Archivos (ARC, AAC).

V.3. Métodos

Entre los métodos que se utilizarán en nuestra investigación están:

Método de Análisis y Síntesis: por medio de la cual toda nuestra información recopilada de carácter archivístico, crónicas entre otros, respecto al valor histórico de la pintura mural nos responderá al por qué de la labor y motivos del arte mural en el templo de Oropesa, la influencia de la pintura mural en los aspectos: económicos sociales y políticos de la doctrina de oropesa, la trascendencia de la pintura mural, etc.

Método Histórico: con el cual trabajamos la ubicación espacio temporal del tema en investigación, la información obtenida, previamente seleccionada directamente con la pintura mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII para demostrar nuestras teorías.

Método Dialéctico: para lograr identificar los cambios que se dieron durante este tiempo y las etapas por las que pasaron enfocándonos en los fenómenos sociales, económicos, políticos y religioso dentro del proceso dinámico, todos ligados al desarrollo de la pintura mural en Oropesa.

Método Deductivo e Inductivo: el primero para el análisis de un conocimiento general acerca de la pintura mural, la función que esta cumplió en los primeros años de la colonia, etc. De esta manera comprender la importancia histórica la pintura mural, el segundo utilizado para conocer de forma sucinta la información que existe acerca de los trabajos en el templo de Oropesa durante el siglo XVII, permitiéndonos conocer las acciones que ocurrieron a partir de su aplicación.

Método Comparativo: Por el cual comparamos los diferentes estilos artísticos llegados a América en sus diferentes manifestaciones como son la pintura y arquitectura, de esta manera haremos una comparación artística con los diferentes templos de la urbe cusqueña.

VI. PROYECCIÓN ADMINISTRATIVA

a. Cronograma de Actividades

	ESPACIO																				
	2020												2021								
ACTIVIDAD	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	
Selección del tema	■	■																			
Acopio de información			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■									
Análisis y procesamiento de datos											■	■	■	■	■	■	■				
Síntesis y redacción																	■	■	■		
Revisión y presentación																			■	■	■
																				■	■

b. Presupuesto

RAZON	MONTO
Copias	S/. 800.00
carnet del Archivo Regional del Cusco	S/. 100.00
carnet del Archivo Arzobispal del Cusco	S/. 120.00
carnet Centro Bartolomé de las Casas	S/. 240.00
Escaneos	S/. 300.00
Copias Digitales del Archivos	S/. 500.00
Viajes	S/. 1050.00
Estadía y Viáticos	S/. 400.00
Memoria USB	S/.70.00
Casete de Grabadora	S/. 50.00
Impresiones	S/. 480.00
Útiles de Escritorio	S/. 350.00
TOTAL	S/. 4,460.00

c. Financiamiento

El aporte económico para nuestro trabajo de investigación, lo damos los dos tesisistas, no habiendo convenio alguno el cual nos subvencione.

INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos tiene como finalidad interpretar de manera Histórica la pintura mural del siglo XVII; la importancia y repercusión en el aspecto social, económico y político en la circunscripción de la doctrina de Oropesa y el templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa para el siglo XVII.

Está dividido en los siguientes capítulos:

Primer Capítulo: abordamos los aspectos generales sobre el arte colonial latinoamericano los cuales se centraron en el análisis de la transferencia y circulación de tendencias y técnicas artística traídas desde Europa hacia el Nuevo Mundo, como parte de un proceso de transculturación (Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro). Además del intercambio de ideas, artífices y productos artísticos entre los propios virreinos, así como el consecuente impacto de las primeras influencias de la pintura europea para la evolución de las escuelas de pintores en las nuevas colonias. Tomando en cuenta que la evangelización en el Virreinato del Perú, implicó una conjugación de diversos instrumentos de carácter religioso; pues la corona española, representa una constante afirmación de la proposición de evangelización como vehículo de incorporación y asimilación cultural.

Segundo Capítulo: desarrollamos la Historia de la doctrina de Oropesa, así como su desarrollo económico, político y social: donde influenciaron las etapas y procesos del arte, utilizadas como instrumentos de evangelización de los pueblos indígenas las que llegaron a tierras americanas, valiéndose del poder y autoridad que tenían las diversas instituciones. Por otra parte, se llegaron a detectar con precisión algunos hechos, como el uso exhaustivo del grabado: La pintura mural

revalorado en los últimos años por los investigadores Macera, Flores, Kuon, Samanez, Gisbert y Mesa, cuyas investigaciones mencionan la presencia de artistas aborígenes como Diego Cusiguamán basándose en el análisis de la pintura mural existente en los templos de Urcos, Chinchero, Sangarara y Oropesa.

Tercer Capítulo: describimos la labor y función de la pintura mural en el templo de Oropesa los cuales clasificamos en tres periodos cronológicos: la primera etapa de finales del siglo XVI, la segunda propia del siglo XVII y la tercera de finales del siglo XVII. La pintura mural, además de instrumento de comunicación visual con las grandes masas indígenas a las que estuvo destinada la labor de catequización, constituye una actividad creativa, con una fuerte influencia italiana, Flamenca y otras escuelas.

CAPÍTULO I

GENERALIDADES

1.1. Pablo III y la “*Sublimis Deus*” Sobre la Evangelización en el Nuevo Mundo.

Como una introducción general de este trabajo empezaremos con un tema muy polémico: si este nativo recién conquistado a la fuerza está capacitado para recibir los sacramentos cristianos o su capacidad racional no retiene el mensaje evangélico; que después de la conquista de México y ante la situación del nativo se hizo patente, si era justificado tanto maltrato impuesto sobre gente aun con rezagos de fe y ultrajados en su misma naturaleza. Conviene recordar que sólo en 1537, por la bula *Sublimis Deus* de 9 de junio se reconoce que los indios tienen la misma condición humana que los habitantes del viejo mundo y que por tanto tienen la misma capacidad para ejercer y para disfrutar los mismos derechos que los que allí llegaron; además se declara como cosa de fe, que los indios son verdaderos seres humanos como los demás hombres, destinados por tanto a la salvación eterna y a los que se deben proporcionar los mismos medios para conseguirla.¹

Frente a este problema, tenemos en México los antecedentes más preclaros de hombres que, escandalizados ante tanto abuso buscaron mitigar tanto sufrimiento, entre ellos tenemos: Bernardino Minaya, de la orden de los

¹ Rodríguez Molinero, Marcelino “*La doctrina colonial de Francisco de Vitoria, legado permanente de la Escuela de Salamanca*”, p. 49. Consulta: 05/09/19.
file:///C:/Users/User/Downloads/DialnetaDoctrinaColonialDeFranciscoDeVitoria LegadoPerman-142208%20(1).pdf

predicadores, ante la declaración de ciertos eclesiásticos de que los indios son seres sin razón y al ver el maltrato que esto provocó, refuta afirmando que estas criaturas son por naturaleza seres humanos. Fray Julián Garcés, franciscano nos habla de la capacidad de los indios, incluso en la capacidad de gobierno, precioso alegato a favor de la racionalidad de los indios. Juan de Zumárraga, fraile franciscano y obispo de México, en defensa del indio del franciscano muestra el fundamento de los derechos humanos en aquello que el derecho positivo pueda aportar, en el derecho natural y, de manera fundamental, en la Biblia. Bartolomé de las Casas, fraile dominico, escribe un libro cumbre en defensa del indio y su evangelización “*Del único modo de atraer los pueblos a la verdadera religión*”; el dominico sostiene que la evangelización únicamente puede hacerse con la palabra y el testimonio. Así con las propuestas dadas por estos hombres Paulo III público esta bula que traía entre sus líneas temas incendiarios que remecieron las bases sociales en el nuevo mundo.

“Estos tres temas fundamentales eran: sobre el bautizo de los indios adultos; la cuestión de la licitud de la esclavitud de los indios; y lo relativo a los métodos de evangelización.”²

² De la Torre, Jesús Antonio “*La Sublimis Deus: Producto Del Pensamiento Novohispano y Documento Básico De La Tradición Iberoamericana De Derechos Humanos*” p. 18.

Consulta: 10/06/2020.

<http://web.uaemex.mx/iesu/PNovohispano/Encuentros/2012%20XXV%20EPN/I%20Fuentes%20Bibliograficas/Jesus%20Antonio%20de%20la%20Torre.pdf>

1.2. La Escuela de Salamanca y la Nueva Concepción del Mundo.

La escuela de Salamanca es una de las principales e importantes instituciones en el escenario internacional en los siglos XVI y XVII, pues desarrolla la visión y teoría de la sociedad mundial, profundamente condicionada por el alcance de los hechos que acompañan al descubrimiento y conquista de América: sustentada en la ley natural, surgida en la misma naturaleza del hombre en sociedad y sus derechos.

Es muy conocido la labor extensa llevada a cabo por grandes personajes salmantinos, durante el siglo XVI, en referencia a la acción de los españoles en los nuevos territorios descubiertos en América, la apertura y nacimiento doctrinal se da en las aulas de la escuela de Salamanca.

No se puede asumir como un hecho casual, tampoco espontáneo; se trata de todo un sistema donde se articula diferentes pensamientos, rompiendo moldes tradicionales para ver de modo distinto, la nueva realidad del nuevo mundo, para poder interpretarla.

La escuela de Salamanca a partir de esa producción teórica – intelectual; orienta en el gobierno y en el pensamiento teórico - práctico de los ámbitos centrales que componen los territorios pertenecientes al reino español.

“La explicación de este impulso y contribución ha de buscarse, en no corta medida, en la realidad socio-política y económica de los reinos peninsulares, en especial en los sujetos a la Corona de Castilla, así como en las corrientes doctrinales que, ya desde el siglo XIV y, sobre todo, en el siglo siguiente, van

*tomando cuerpo en el Estudio general salmantino que, sobre la base de la escuela catedralicia, fundada, en 1218, Alfonso IX en su reino leonés”.*³

La escuela de Salamanca, participa activamente de esta nueva dinámica cargada de muchas interrogantes acerca de las tierras descubiertas, apareciendo como personaje principal Francisco de Vitoria, que enfrenta activamente con la doctrina *communis vigente*, repercutiendo no solo a nivel teórico-doctrinario, sino también en el de la práctica, como el sermón de Antonio de Montesinos (dominico) y la Controversia de Valladolid entre Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda.

*“las tesis Vitorianas se fueron abriendo camino, a veces con dificultad, con avances y retrocesos en su práctica en la legislación y en las gestiones de gobierno. Como acabamos de hacer notar, de actitud sumamente minoritaria quizá mejor singular, la postura Vitoriana va franqueándose paso. Las ideas proclamadas por el genio de Vitoria son cálidamente expandidas y desarrolladas por los miembros de la escuela”.*⁴

Las tesis de Vitoria se fueron abriendo paso, con avances y retrocesos en la práctica en la legislación y en las gestiones destinadas a los gobiernos, expandiéndose y desarrollándose con la participación de cada uno de los miembros de la escuela de Salamanca.

En tal sentido cuando hablamos de la escuela de Salamanca, podemos aseverar que no solo tuvo influencia en la ciudad de Tormes, todo lo producido en la Escuela de Salamanca se extiende e influencia en las demás universidades creadas en tierras americanas como México y Lima dentro de las más importantes. Por lo tanto, nos encontramos ante la producción más importante de tesis cuya

³ Brufau, Jaime. “*La escuela de salamanca ante el descubrimiento del nuevo mundo*”. Salamanca (España) ed. San Esteban. 1988. p. 121.

⁴ Brufau, Jaime. “*La escuela de salamanca ante el descubrimiento del nuevo mundo*” Salamanca (España) ed. San Esteban. 1988. p. 122.

influencia política, social y económica fue determinante en el desenvolvimiento del reino de España y las colonias en América a partir del proceso Histórico.

Uno de los problemas que aborda la escuela de Salamanca a partir de su doctrina; es el tema del hombre. Constituye un eje principal en la realidad, puesto que teólogos y juristas salmantinos proponen una edificación de la realidad a partir del humanismo que distingue claramente los planos natural y sobrenatural; al hombre se concibe como un ser sustancial compuesto de cuerpo y alma con sus dimensiones de racionalidad y libertad. Cada hombre es dueño de sus actos, cada hombre tiene un fin trascendente que ha de alcanzar a partir de su libertad.

*“De esta suerte, naturaleza y gracia se dan la mano y constituyen dos realidades que confluyen en el hombre histórico y real. Este pudo ser configurado de otra manera; pero, de hecho, fue elevado al orden sobrenatural en el mismo instante de su creación”.*⁵

Vitoria habla de una república Orbis, como una comunidad política universal, que concentra la multitud de comunidades políticas en las cuales se desarrollan los grupos humanos, que se rigen por principios fundamentales resultado de la naturaleza socio – política del hombre, el cuadro doctrinal en referencia a ello se encuentra en la construcción jurídica – política de la Escuela de Salamanca para proyectar en el modo de configurar la tarea evangelizadora en sus objetivos y todos los medios e instrumentos para llevarlas a la práctica a los nuevos espacios geográficos descubiertos.

“el descubrimiento de América iba a poner entredicho toda una serie de ideas políticas, jurídicas, históricas, geográficas y religiosas dominantes

⁵ Brufau, Jaime. *La escuela de salamanca ante el descubrimiento del nuevo mundo*. Salamanca (España) ed. San esteban. 1988. p. 124.

*hasta entonces, será sobre todo en la concepción de la sociedad internacional y del derecho internacional donde más claramente se manifieste el impacto de ese acontecimiento”*⁶

A partir del planteamiento de la obra evangelizadora que incidía en el ámbito de los derechos fundamentales, se procede a seguir el mandato evangélico de predicar a todos los hombres, se contempla el deber y el derecho de evangelizar en todo el mundo. La actividad misionera es propuesta como un medio para encuadrar la actividad sociopolítica del poder temporal, porque Vitoria asume que la actividad religiosa afecta el ejercicio social de los derechos naturales de la persona.

La iglesia tiene encomendada la misión evangelizadora en todo el mundo, ella es la que organiza y regula la actividad misionera para obtener mayores frutos en el orden espiritual. Cuyo respaldo está en la Bula *Inter Caetera* del papa Alejandro VI, al proclamar la facultad del Vicario de Cristo de regular la acción misionera, puede el papa distribuir la labor evangelizadora y llevar el mensaje de Cristo a través de los predicadores, sin excluir la posibilidad de que encomiende parte de esta tarea a los titulares del poder temporal de una república.

Por lo tanto, para el maestro salmantino, el derecho de evangelizar tiene condicionamientos que no se pueden sobrepasar ni desconocer, porque se tiene que respetar la libertad del no cristiano, el cristiano no tiene derecho a imponer la fe cristiana. Las grandes instituciones religiosas como los dominicos, franciscanos, agustinos, tuvieron presente las instrucciones para llevar a cabo la labor

⁶ Mangas. Araceli “*La escuela de salamanca y el derecho internacional en américa. Del pasado al futuro*”, Salamanca (España). Ed. Graficas Varona 1993. p.31.

evangelizadora de alto vuelo, a eso se suma la acción de la corona, que no estaba ajena a esta actividad.

“los maestros de Salamanca, siguiendo fielmente la doctrina de Francisco de Vitoria, defendieron los derechos inalienables de los pueblos indios, entre ellos a conservar sus propiedades y a mantener a sus gobernantes legítimos, así como a preservar su lengua y tradiciones”⁷ .

1.2.1. La Disputa de Valladolid y la Evangelización

La más famosa de las disputas sobre los derechos de los nativos americanos y tema muy controversial sobre la legitimidad de la conquista española. Como todo tema tratado en esta investigación tenemos que remitirnos a los antecedentes:

Los dominicos defendieron la libertad y el derecho del indígena, denunciando públicamente la situación de semi-esclavitud a que les relegaba la encomienda. Por otro lado, los miembros del Consejo Real defendían la institución de la encomienda como legítima, arguyendo que el indio no era titular de derechos.⁸ Vemos claramente una situación de contraste en las nuevas tierras donde el nativo no tiene derechos ni mucho menos privilegios.

Además, la controversial toma de conciencia que supuso para el europeo de mediados el siglo XVI las denuncias del religioso fray Bartolomé de las Casas plantea problemas morales que aún heredan pautas ideológicas de la Edad Media. Desde una dimensión jurídica, filosófica y teológica se debate el «justo título» que

⁷ Rodríguez Molinero, Marcelino *“La doctrina colonial de Francisco de Vitoria, legado permanente de la Escuela de Salamanca”*, p. 46. Consulta: 05/09/19.

file:///C:/Users/User/Downloads/DialnetaDoctrinaColonialDeFranciscoDeVitoria LegadoPerman-142208%20(1).pdf

⁸ León Guerrero, María Montserrat y Aparicio Gervás, Jesús María *“La Controversia De Valladolid”, 1550-1551. El Concepto De Igualdad Del «Otro» Boletín Americanista*, año LXVIII, 1, N° 76, Barcelona, 2018, p. 135-154.

tienen los reyes de Castilla para «el sometimiento de las poblaciones indígenas», produciéndose por primera vez el planteamiento por parte de un imperio sobre si es justo el método empleado para extender su dominio, de manera que nuestros humanistas plantean un problema que hoy en día, en pleno siglo XXI, está en plena actualidad: cómo actuar con el «otro», cómo entender la alteridad⁹.

Nos queda una interrogante al tocar este antecedente histórico: este es como veían los españoles a los indígenas americanos y como los clasificaban, pues esta obedece a la estructura social y política del imperio español. *“Teniendo siempre presente que una de las justificaciones de la conquista fue la evangelización, entenderemos que, en cuanto a la personalidad jurídica del indígena, los castellanos se basan en que el Derecho Medieval dictaminaba que los «infiel» carecían de personalidad jurídica, pudiendo ser sometidos a esclavitud. Había además una tercera vía de conquista: la donación del Papa a «príncipe cristiano”*.¹⁰

Uno de los primeros próceres en la defensa de los indígenas fue el cura dominico Antonio de Montesinos que en el adviento de 1511 da un grito de socorro para los nativos donde habla enérgicamente del maltrato al que están sometidos estos hombres porque no eran visto como tales sino peor que bestias. Ante esto los encomenderos comenzaron quejas y disputas que llegaron hasta la ciudad de Burgos

⁹ Tema muy controversial tratado en este artículo sobre la alteridad, en una sociedad como la española marcada también por los estamentos sociales de clases de nobleza. Donde un grupo de hombres tras el descubrimiento de las ricas tierras del Piru alternan intereses propios.

¹⁰ León Guerrero, María Montserrat y Aparicio Gervás, Jesús María *“La Controversia De Valladolid”, 1550-1551. El Concepto De Igualdad Del «Otro» Boletín Americanista*, año LXVIII, 1, N° 76, Barcelona, 2018, p. 147. Esta clasificación ya lo encontramos en la legislación romana de la cual la legislación medieval es hija, en donde a los pueblos que no pertenecían al imperio, las consideraban barbaros de donde viene este término despectivo, que descalifica al otro.

que junto a los informes de los padres dominicos darán luz a las *leyes de burgos*, en ellas se menciona el buen trato que se debe de dar al indígena. Pero como muchas cosas en la historia de la humanidad fueron pasadas a papel blanco invalidadas y olvidadas. Este proceso ya tratado en la *sublimis Deus* que nos da una legitimación de la evangelización del nuevo mundo. Como ya dijimos en todo este proceso se vivió una crisis legal en torno a la legitimación de la posesión de los territorios en el nuevo mundo.

Es cuando Carlos V convoca a una Junta de Expertos en Valladolid. Esta Junta es la que hoy conocemos como la Controversia de Valladolid, celebrada entre 1550 y 1551 en el Convento de San Gregorio, donde tanto Las Casas como Sepúlveda fueron invitados a exponer sus razones para decidir «cuál sería el reglamento más conveniente para que las conquistas, descubrimientos y colonizaciones se hiciesen en concordancia con la justicia y la razón» En realidad, las dos posiciones aunque enfrentadas justificaban el dominio castellano, aunque con dos acciones muy diferenciadas entre sí.¹¹ En el derrotero de este gran debate consta la tenacidad de estos dos pensadores uno consiente del sufrimiento de este pueblos y el otro formado en el siglo de oro español pero consciente de la defensa de la legitimación de la posesión de los territorios conquistados.

El rey ordenó en 1550 que se suspendieran todas las conquistas en el Nuevo Mundo hasta que una Junta de teólogos y juristas decidiera sobre el método justo de llevarlas a cabo.

¹¹ Dos planteamientos distintos, pero que enfrentaban lo mismo: argumentar la justa posesión de las tierras de América.

El planteamiento defendido por Sepúlveda fue que, siendo por naturaleza los indios incapaces de gobernarse a sí mismos, necesitan de alguien que los mande, los europeos.¹²

El dominico Bartolomé de Las Casas defendió, a lo largo de sus obras y sus discusiones, con ahínco la humanidad o la igualdad de los aborígenes americanos, quienes pertenecen al universo de los hombres cuestión también planteada por la escuela de Salamanca. Dejando constancia de que hay un punto de unión entre todos los individuos de la especie, algo en lo que nos parecemos todos: en que somos personas, en que somos hombres, en que pertenecemos a la humanidad.

Esto quiere decir que el hombre americano no es ni inferior ni superior al hombre europeo, sino que es igual, y por tanto libre. En una época en la que muchas personas dudaban de que los indios fuesen hombres, Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapas, alzó su voz en favor de sus derechos, esto también lo corroboran sus obras, todas ellas nos hablan de la dignidad de este pueblo.

La Junta no estableció una resolución final a favor de ninguna de las teorías expuestas, por lo que ambos bandos se consideraron ganadores, aunque con el tiempo prevalecerían, al menos teóricamente, las ideas presentadas por Las Casas.¹³

¹² Los planteamientos de Sepúlveda se sustentaban sobre una base aristotélica de la forma de gobierno que este filósofo griego plantea.

¹³ León Guerrero, María Montserrat y Aparicio Gervás, Jesús María *La Controversia De Valladolid, 1550-1551. El Concepto De Igualdad Del «Otro» Boletín Americanista*, año XVIII, n.º 76, Barcelona, 2018, p. 135-154

Consulta: 15/04/2020.

https://www.researchgate.net/publication/327337323_La_Controversia_de_Valladolid_15501551_El_concepto_de_igualdad_del_otro_En_Boletin_Americanista_ano_LXVIII_1E_n_76_Barcelona_ISSN_0520-4100_DOI_101344BA2018761008

1.3. El Concilio de Trento, los Concilios Limenses y el Arte Mural

Europa enfrentaba una crisis religiosa con el cisma de Lutero desde 1517 más conocido como *reforma protestante*, y España no estaba desligada de tan grande convulsión en el viejo mundo que se vislumbraban sobre todo en las escandalosas indulgencias que repartía la Iglesia Católica, fue ante estos antecedentes que Martin Lutero y sus 97 tesis tuvieron un éxito predecible; ante ello el papa Paulo III convoca al concilio de Trento desde 1545 y culmina bajo la autoridad de Pio IV en 1563¹⁴, tras un periodo largo y de muchas interrupciones, para aclarar diversos puntos doctrinales como la justificación o el uso de imágenes dentro del culto que influirían de forma tangible en el modo de evangelizar en las colonias americanas.

"Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado".¹⁵

¹⁴ Lortz, Joseph *"Historia de la Iglesia en la Perspectiva de la Historia del Pensamiento"*, Tomo II. Editorial Cristiandad Madrid 1982 p. 205

¹⁵ Concilio de Trento, sesión XXV, *"La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes (1563)"*. Biblioteca Electrónica Cristiana.

Vemos claramente como Trento nos habla de la introducción en los misterios de la fe a través de lo sensible; por los problemas que se suscitaban en torno al fundamentalismo protestante que habían afectado a la piedad popular, es así como este Concilio le da una autoridad doctrinal al uso de imágenes para la evangelización. Esto afectó de forma directa en el arte, que tuvo que dar nuevos enfoques en lo que respecta a las representaciones religiosas, pues es cierto que el arte cortesano había tomado amplio mercado con especial influencia del humanismo renacentista sobre temas como la mitología griega; después de este Concilio la situación del arte era muy diferente, pues los temas religiosos entraron a ser casi parte global de los pintores, alarifes y demás artesanos. España, brazo derecho de la iglesia católica no quedó rezagada en la proliferación del arte religioso en su misma metrópoli y sus colonias americanas.

En paralelo a las sesiones del concilio de Trento y en las últimas décadas del siglo XVI, proliferaron los escritos en defensa del culto a las imágenes y reliquias por toda la Europa católica. Los autores más destacados formaban parte de la alta jerarquía eclesiástica y fueron en su mayoría italianos, aunque no siempre. Igualmente, sus obras se publicaron en latín o en italiano y quedaron recogidas en dos volúmenes de la antología recopilada por Barocchi, *“Trattati d’arte del cinquecento, Fra manierismo e controriforma, publicado en 1961 en Bari”*.¹⁶

1.3.1. Los Concilios Limenses

En este mismo parangón siguieron los concilios dados en la recién fundada sede metropolitana de Lima, desde 1546 las diócesis americanas dejan de ser

Consulta: 15/06/2020.
<http://www.fundacionemiliamariatrevisi.com/conciliotrento.htm>

¹⁶ Soto, Victoria y otros, *“Los Realismo en el Arte Barroco”*, Editorial universitaria ramón areces, 2016, p. 37.

sufragáneas de Sevilla, pero siempre regentadas por el patronato regio.¹⁷ Hay una preocupación constante sobre la evangelización de los nativos y sobre la organización eclesiástica de estas nuevas tierras, sobre estas premisas es que se realiza los concilios provinciales.

El primer concilio Limense lo organiza el arzobispo Loayza entre 1550 a 1552, en el plano de nuestro tema de investigación nos interesa hacer notar que es en este concilio que se manda construir templos en los pueblos más importantes. Con ello se pone de punto base la evangelización de los nativos con una catequesis igual para todos, que se centraría en la devoción de lo sagrado pero que se manifiesta en lo sensible ante todo en las construcciones como son los templos. Cabe recordar que Trento estaba en proceso, los pasos dados por el arzobispo Loayza fueron muy acordes con lo que después los decretos de Trento determinarían.

El segundo concilio Limense de marzo de 1567 a enero de 1568 también lo preside el arzobispo Loayza, este tiene como fin aplicar en el Perú los decretos tridentinos, entre ellas las normas de las imágenes y las reliquias que rigen las formas del uso de devoción de las imágenes, los santos y al cual deben de conducirnos. Debemos tener en cuenta, que en 1566 recién llegan al Perú ejemplares del *Catecismo Romano*,¹⁸ así la situación del adoctrinamiento nativo va

¹⁷Vizúete Mendoza, J. Carlos “*La Iglesia peruana después de Trento*”
Consulta: 20/06/2020
https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/4451/fi_1419185412-peru08%20vizúete%20mendoza%20j.%20carlos.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁸ Vizúete Mendoza, J. Carlos “*La Iglesia peruana después de Trento*” p. 179
Consulta: 28/06/2020
https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/4451/fi_1419185412-peru08%20vizúete%20mendoza%20j.%20carlos.pdf?sequence=1&isAllowed=y

mejorando considerablemente. Es en esta situación que encontramos un virreinato entre sus claros y oscuros que va mejorando el adoctrinamiento del otro estado incaico, el impacto que debe presentar para ello el recto mensaje del evangelio para que no se vea manchado por los antiguos cultos andinos.

A partir de la celebración del tercer concilio Limense se pone en relevancia la estrategia religiosa de la contrarreforma para intentar buscar la fortaleza de la iglesia católica por lo cual se promueve la sacralización de espacios urbanos, cuya característica principal es otorgar un simbolismo a las procesiones y fiestas donde participa la comunidad, todos dentro de los actos de piedad. Por lo tanto, se requieren un escenario urbano para desarrollar dichas actividades impulsando así tratamientos decorativos y espaciales al interior de los templos en la celebración de la liturgia.

Es uno de los concilios más importantes convocados en América en el siglo XVI entre los años de 1582 y 1583; se tratan temas en referencia a la evangelización de los naturales, además se elabora y redacta un cuerpo de doctrina para catequizar. Toledo habría terminado su visita general, para posteriormente implementar las estructuras administrativas del espacio sociopolítico y económico de las poblaciones pertenecientes al virreinato del Perú,

El tercer concilio Limense se sustentó en lo dispuesto por los dos concilios anteriores con la diferencia que se puso mayor esfuerzo en la creación de materiales didácticos para apoyar en la difusión de la doctrina cristiana, contando para este periodo con la presencia de la Compañía de Jesús, sacerdotes que analizaron y revisaron minuciosamente los materiales producidos a partir de lo dispuesto en el tercer concilio Limense.

Encontramos a Joseph de Acosta, como figura principal de este concilio; años después plasmara en su libro *De Procuranda Indorum Salute*, toda la experiencia en su labor pastoral.

Toribio Alfonso de Mogrovejo Expedia la convocatoria suscrita el 15 de agosto, y posteriormente el 11 de julio de 1582 había convocado a su cabildo.

*“nueve eran las diócesis sufragáneas de la metropolitana de Lima en aquel entonces y el termino de un año era suficiente para que los prelados más distantes como el de Nicaragua y el de Rio de la Plata o Asunción, pudieran acudir al Concilio”.*¹⁹

En reuniones relacionadas con el concilio; Toribio Alfonso de Mogrovejo, explico las disposiciones contenidas en el Concilio de Trento, hizo leer la bula de Gregorio XIII y la Real Cédula de Felipe II; en las cuales se establecía una prórroga de cinco años para la celebración de los sínodos provinciales. Se dió inicio al III Concilio Limense, con la procesión que encabezaba el arzobispo y los cuatro obispos de Cusco, Santiago, La Imperial y Rio de la Plata, acompañados del virrey, la Real Audiencia, los Cabildos: eclesiástico y el secular, para después celebrar la misa pontifical.

Como resultado de las discusiones en el III Concilio Limense tenemos a los cuarenta y cuatro capítulos que se leyeron y aprobaron en la segunda acción el 15 de agosto de 1583, las deliberaciones duraron un año.

Una de las primeras actividades del concilio fue el examinar las disposiciones de los concilios precedentes, tomando lo dispuesto en el segundo pues se observaron sus constituciones y se fueron renovando algunos de ellos para

¹⁹ Gómez Martinho, Carolus M. “Praepositus Vice Provinciae Peruviane” Concilios Limenses (1551-1772) T-III. Lima. 1953, p. 58.

ajustarlas a las leyes canónicas, con lo cual se hacía necesario la redacción de un catecismo único en leguas de los naturales, para que se les enseñase con la claridad y precisión que merecía la doctrina cristiana.

“El orden pedía que, primero, se compusiese el texto castellano y luego se hiciesen las versiones al quechua y el aymara, que eran las lenguas, que eran las lenguas más generales del Perú. Así se hizo y de la composición del catecismo se encargó el P. José de Acosta, aun cuando luego hubo de ser revisado por los teólogos y sometido a la aprobación de los padres del concilio.”²⁰

El III Concilio Limense, también contó con personas doctas y expertas para que compusiesen el catecismo general para todas las provincias, por lo tanto, se elaboró dos catecismos uno breve para los rudos y otro para los más hábiles.

El 07 de noviembre de 1584 firmaron el auto absolutorio, los obispos y el 12 de diciembre se promulgó públicamente con los pregoneros en los lugares públicos. Se entregó la versión de los catecismos a algunos especialistas para su revisión, entre las figuras más destacadas tenemos a: Fray Juan de Almaraz, agustino, Fr. Alonso Díaz, Mercedario, Fr. Pedro Bedón, Fr. Lorenzo González, el P. Blas Valera, de la compañía de Jesús y Martín de Soto que era clérigo.

Cabe mencionar también la importancia de un personaje citado en los documentos del Concilio Limense: el padre Alonso Barzana experto en lenguas que tuvo la provincia del Perú, tenía compuestos cartillas y catecismos, también se redactaron algunas instrucciones para los naturales. En el capítulo XI se determinó

²⁰ Gómez Martinho, Carolus M. “Praepositus Vice Provinciae Peruviane” Concilios Limenses (1551-1772) T-III. Lima. 1953, p.72.

el número de feligreses que debía constituir una doctrina y se resolvió que el número de parroquianos no debía de exceder de los 400.

La creación de los seminarios fue también una de las bases de este concilio con ello se trataba de expandir el fin principal de este concilio: la misión, entendida así por la labor que se buscaba en el candidato al ministerio de presbítero, pues estos territorios son extensos y no había demasiados servidores para cubrir todos los pueblos. Pero más allá de todo lo que nos interesa es las construcciones de estos centros del saber que influirán ciertamente en la edificación de las doctrinas en el Perú; pues de estos centros saldrán los futuros encargados de las doctrinas de indios.

1.3.2. La Imagen de Culto

En este apartado hablaremos de la importancia que tuvo la pintura mural en el siglo XVII como imagen de culto; ya lo decía Romano Guardini esta no procede de la experiencia interior humana, sino del ser y el gobierno objetivo de Dios²¹, se entiende de ello que esta imagen está relacionada intrínsecamente con Dios o lo divino y que se manifiestan en actos religiosos como lo representa el acto litúrgico, visto así es comprensible que ya desde Trento se da una normativa de las imágenes, en este caso para nosotros la pintura mural. Un arte que sea capaz de hacernos contemplar este acto magnánimo como es la liturgia un, arte que nos trasmita lo que se está haciendo; en especial en nuestros pueblos tan regidos a la divinización de la naturaleza:

²¹González Vicario, Maria Teresa. “*La nueva concepción de la imagen religiosa*”. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, núm. 2, 1988, p. 321.

Consulta: 02/07/2020.

file:///C:/Users/User/Downloads/La_nueva_concepcion_de_la_imagen_religiosa.

*Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pintura y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe... además se saca mucho fruto de las sagradas imágenes no solo porque se recuerda al pueblo los beneficios y dones que cristo les ha concedido, sino porque exponen a los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos y los milagros que dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbre a los mismos exemplos santos.*²²

El arte mural se puede explicar a partir de la triple funcionalidad que genere el uso de las imágenes, por ejemplo, el fin devocional para fomentar la oración y el dialogo con Dios; el fin pedagógico para instruir y enseñar las historias sagradas y los capítulos de la fe, y el modélico porque los santos se convierten en modelos de comportamiento para el fiel; porque es una característica del arte barroco: la unión entre la iglesia y el absolutismo de las monarquías. *“Religión y política se dieron la mano a fin de conseguir la homogeneidad cultural entre católicos y protestantes”*²³.

Estas funcionalidades se manifiestan en la imagen de culto directamente con el culto, como vienen a ser cada retablo que representa una capilla particular, en estos años era posible hacer una liturgia particular en uno de estos altares aparte del que se representaba en la misa dominical en el presbiterio en el llamado altar mayor, es por eso que estos muestran una base como si fuera una meza. La pintura mural jugó un papel principal, puesto que en los primeros años de evangelización en el Perú se utilizó esta forma de pintura, también los altos relieves y altares no en

²² Concilio de Trento, sesión XXV, *“La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes (1563)”*. Biblioteca Electrónica Cristiana
Consulta: 15/07/2020.

<http://www.fundacionemiliamariatrevisi.com/conciliotrento.htm>

²³ Soto, Victoria y otros, *“los realismos en el arte barroco”*, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, p.37.

madera tallada sino mamposteadas en yeso. Se manifiesta también la intención de los autores de dicho arte de introducir al nativo andino en los misterios de la fe cristiana, donde su mentalidad naturalista quedaba fusionada frente a una serie de pinturas donde se vislumbraban hombres y mujeres deslumbrantes llenos de gloria, no solo eso, sino también paisajes maravillosos que le hablaban de esa gloria futura en su vida, aunque todo esto solo sean expresiones dentro de un sometimiento cruento y lleno de falsas mentiras.

El concilio de Trento no fue el responsable directo... *“de la corriente del realismo que invadió el arte durante los años posteriores, si bien es cierto que al favorecer la creación de las imágenes dio vía libre para la expresión múltiple de todas las corrientes. Ante este contexto y frente a una férrea doctrina moral del arte la postura de la iglesia de Roma muestra las dificultades y las contradicciones que tuvo en el incumplimiento de sus imposiciones”*²⁴.

Vemos claramente la preocupación del papado por la recta doctrina que se estaba dando en las colonias españolas, el tema más controversial y que más preocupación causa aun en los concilios Limenses: era el tema de las idolatrías que disfrazadas de muchas maneras no dejaba paso al anuncio del Evangelio, tema denominado *Indorum Salute*, entre otros pensadores tenemos a Joseph de Arriaga y Cristóbal de Albornoz. El mismo Trento describe el peligro de la idolatría dentro del culto:

Más si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den

²⁴ Soto, Victoria y otros, *“los realismos en el arte barroco”*, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, p.45.

ocasión a los rudos de peligrosos errores... Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza²⁵.

Claro está que esto ocurre dentro de un proceso de transición donde los nativos aborígenes no logran comprender lo que se les anunciaba y los religiosos se ven frenados por la forma de ser del aborígen, su forma de culto su fiestas y costumbres; que a palabras de Fernando Armas Asin degenera en una pobre evangelización hasta nuestros días con ideas y conceptos de fe muy distorsionados

1.3.3. La Imagen de Devoción

La devoción es una forma de fe, por la que se establece una relación profunda entre el santo y el devoto, relación que según Marzal²⁶ nace casi siempre por motivos culturales, entonces el aborígen guardaba una relación profunda con las huacas, por la manifestación sagrada que culturalmente se transmitió de generación a generación.

Lo mismo nos habla Jan Szemiński cuando habla de wakas móviles: *“padre, ¿padre como no decís que no adoremos ídolos, ni guacas? ¿pues los cristianos nos adoran las imágenes que están pintadas y hechas de palo, huide metal, y las besan, y se hincan de rodillas delante de ellas, y se dan en los pechos, y hablan con ellas?*

²⁵ Concilio De Trento, sesión XXV, La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes (1563). Biblioteca Electrónica Cristiana

Consulta:

15/07/2020.

<http://www.fundacionemiliamariatrevisi.com/conciliotrento.htm>

²⁶ Marzal, Manuel S.J. *“La Transformación Religiosa Peruana”*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Segunda Edición. Lima 1988.

*¿Estas no son guacas también, como las nuestras?''*²⁷. Las wakas hacían favores a los indios a cambio de ofrendas y su culto estaba organizado a base de tierras y especialistas, y los santos traídos por los misioneros, otorgaban también favores a los devotos y su culto estaba organizado por una cofradía, que hacía producir las tierras y ganados del santo.

Esta forma retributiva de entender la devoción es natural en el hombre, que espera que de sacrificios y ofrendas sean escuchados y atendidos sus deseos y necesidades. Ideas que vinieron a ser una alianza perfecta con la nueva religión donde tales actos eran entendidos como necesarios para alcanzar la salvación. Marzal toma el ejemplo del señor de Huanca; el mito del indio mitayo fugitivo, a quien el señor se le aparece y lo salva; y la de un criollo enfermo al que también le salva. De acuerdo a ello da la idea de que el señor de Huanca da la oportunidad de salvación tanto al mitayo como al minero, afirmando con ello la igualdad fundamental.

*“sincretismos religiosos logrados en medio de milagros, prodigios y sucesos. Surgieron de acuerdo a la mentalidad de una época para unir a grupos étnicos diferentes en una misma creencia y para fundir los distintos orígenes raciales del entorno americano en una sola visión integradora”*²⁸.

De ello se explica la imagen de devoción como lo que empieza en la vida interior del creyente; tanto del artista y del que lo encarga y toma de ello la imagen

²⁷ Szemiński, Jan *“Wira Qucham y sus obras. Teología andina y lenguaje”*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos 1997, p.258.

²⁸ Rostorowski, María *“Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria”*, Lima, Instituto de estudios peruanos 1992. p.173.

del individuo en general, como nos dice Romano Guardini²⁹, esta imagen es subjetiva y de ella también nace la inspiración en la obra de arte. En la pintura mural del siglo XVII se manifestó en las formas, figuras y estilos que nos demuestran que la devoción de los individuos juega también a favor de los derroteros y trajines de nuestro arte cusqueño, tanto manifestado en las ideas dadas por los religiosos, así como también de ese devoto nativo y español que querían ver en pieza sus: vírgenes, santos, cruces y demás devociones.

1.4. La importancia de las ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo y las Doctrinas del sur Andino

Los primeros años la edificación de Iglesias procedió con lentitud, no obstante distar mucho de lo requerido y ello se debía a la falta de recursos. En último término eran los indios quienes sufragaban su costo porque la parte que correspondían a la corona y a los vecinos procedía en buena cuenta de los tributos que se cobraban al indígena y era mayor o menor según el número de los tributarios y la riqueza de la tierra, en ocasiones había que recurrir no solo a los indios comarcanos, según estaba prescrito, si no a los de provincias distantes, estos traslados no podían verificarse sin alguna extorsión y dieron origen a frecuentes abusos por este motivo y deseando la corona poner algún remedio a este mal, en las instrucciones que en 1568 se dieron a Toledo, antes de su partida al Perú, *“en los edificios de iglesias hay en unas partes gran falta y en otras exceso, por la suntuosidad con que se han hecho y se ha vejado a los indios por trasladarlos de*

²⁹ González Vicario, Maria Teresa. *“La nueva concepción de la imagen religiosa”*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, núm. 2, 1988, págs. 332

Consulta: 20/07/2020.

file:///C:/Users/User/Downloads/La_nueva_concepcion_de_la_imagen_religiosa.

una parte a otra y vea como se reforma esto". Ya en el Cusco, dicto en 1571 unas ordenanzas sobre la manera como se había de construir la catedral, seminario, entre otros:

*"Sr. D. Francisco de Toledo Visorrey destos Reynos, aviendo visto las quantas que mando tomar el Dean y Cabildo de la Santa Iglesia del Cuzco y que por ellas parecía la mucha cantidad de pesos e oro que estaban gastados en solo el reparo de la dicha Iglesia y en las demás cosas necesarias para el servicio del culto divino, sin tener ni le restar a la fábrica de la dicha Iglesia posible para poder hazer iglesia conveniente a la autoridad de esta ciudad y Obispado y que la que de presente ay estaba en un buhio con mucha indecencias... "*³⁰

Durante su visita general que hizo el año de 1573, empadrono a todos los indios del Virreinato llevado por los visitadores nombrándolos y dividiéndolos en 17 provincias, que fueron tantos corregimientos, donde se redujeron a pueblos los indios que estaban muy dispersos, también creó 614 repartimientos, que se mantuviesen en política cristiana y enseñanza católica y para el aspecto espiritual y justicia civil, les tasó el tributo que debían de pagar, los distribuyó en diversas actividades como son para los salarios de justicia y caciques, sínodos de curas, fábricas de iglesias, hospitales y el resto dejó para el encomendero. Mandando a pagar el tributo en dos partes: en especies y en dinero³¹. El optimismo por la reducción surgía de la idea de que de esta manera los nativos serían más manejables

³⁰ ver: Lorente, Sebastián (compilador) *"Relaciones de los Virreyes y Audiencias que han Gobernado el Perú"* Tomo I. Imprenta del Estado, Lima. 1867.

³¹ Jordán Rodríguez, Jesús. *"Historia de los Pueblos y Parroquias del Perú"*. Tomo I, Ed. Impreso por el Arzobispado de Arequipa 1950. p. 493-57.

si vivían en ciudades fácilmente accesibles y también de la certeza que los españoles tenían; que solamente viviendo en ciudades se era civilizado.³²

Damos alcance de la ordenanza dada por el virrey Toledo, en ella nos da la descripción de cómo debía ser esta reducción trazado al estilo español; al centro una plaza mayor cuadrada de la que parten calles rectas y en cuyos lados de la dicha plaza debían edificarse las casas para el corregidor, el encomendero, el cura, el cacique, la cárcel y por supuesto la Iglesia³³, que debía figurar por encima de todas:

*“Y porque como he referido, no era posible doctrinar a estos indios, ni hacerlos vivir de la policía sin sacarlos de sus escondrijos; para que esto se facilitase, como se hizo, se pasaron y sacaron en las reducciones a poblaciones y lugares públicos y se les abrieron calles por cuadras conforme a la traza de los lugares de españoles, sacando las puertas a la calle para que pudiesen ser vistos y visitados de la justicia y el sacerdote, teniendo siempre fin en todas las dichas reducciones a que se hiciesen en los mejores sitios de la comarca ... ”*³⁴

Las reducciones son de esta manera el sistema de mayor impacto en la planificación de los pueblos de indios por parte de los españoles. Acción que se trata de congregar o “reducir a policía”, es decir a control político, económico y religioso a la multitud de parcialidades indígenas dispersas. Así pues “si en la fase inicial antillana la necesidad de disponer de mano de obra concentrada había

³² Hemming, John *“La Conquista de los incas”*. Fondo de Cultura Económica. México 1982 p. 484

³³ Ver Roel Pineda, Virgilio *“Historia Social y Económica de la Colonia”*, Editorial Grafica Labor, Lima. 1970 p.94-95.

³⁴ Lorente, Sebastián (compilador) *Relaciones de los virreyes y Audiencias que han Gobernado el Perú – Memorial y Ordenanzas de D. Francisco de Toledo* T- I Imprenta del Estado Lima 1867. p. 17- 18.

movido al rey a disponer en 1503 que los indios “vivan juntos”. Los religiosos escribían al rey exhortando a que se diese orden de reducir a los indios en pueblos; y no dejaban de recomendar a los gobernantes que lo hicieran así. Esta causal unida a la necesaria contraloría fiscal para el pago de los tributos y a la carencia de ministros religiosos para atender a la evangelización de una población dispersa, que vivían en sitios alejados e inaccesibles habría de actuar decisivamente en la segunda mitad del siglo XVI”³⁵.

La idea inicial de congregar a los caciques e indios en las “guetos” de las ciudades y villas de españoles para tener un mediato servicio personal o poder evangelizarlos y doctrinarlos, formulado en las “ordenanzas para el buen tratamiento de los indios”, conforma el marco teórico de la política reduccional.

También señala Juan Marchena, en este proceso la reducción a comunidades, la formación de “pueblos de indios” y el pago de las tasas de tributo y cuota mitaya “fueron tres obligaciones fundamentales impuestas a la población indígena que trastornaron y dislocaron completamente el universo andino. Las reducciones a pueblos de indios originaron el abandono de las formas de producción, relación y articulación prehispánicas, generando profundas crisis de subsistencia, dada la ausencia de muchos productos básicos que antes obtenían, quedando la población indígena todavía más indefensa ante los embates de las epidemias occidentales”³⁶.

³⁵ Ver: Viñuales, María Graciela y Gutiérrez Ramón. *“Historia de los Pueblos de indios de Cuzco y Apurímac”*. Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2014.

³⁶ Ver: Marchena Fernández, Juan. *“los pueblos andinos en su largo camino de siglos por la tierra y el respeto de su identidad”*. en Provencio Garrigos, Lucia (Editora.) Abarrotes. La construcción social de las identidades colectivas en América Latina. Universidad de Murcia, España. 2006.

Las reducciones de indios se hacían en los mejores lugares calculándose el número de doctrineros de acuerdo con el de los indios, y para esto se añadieron sacerdotes cuyo salario, dado directamente por los indios, se deducía luego del cuerpo de la tasa. No habían ya de dar las comunidades esa paga en forma de especies, pues decía Toledo que al darles comida a los doctrineros *“enriquecían muchos de ellos vendiendo lo que les sobraba y daban los indios de más, porque daban cuanto les pedían, y banqueteaban y sustentaban a la gente que les parecía a costa y con mucha vejación de los naturales”*³⁷ pero no faltaban críticas que demostraban los inconvenientes del sistema. Lo mismo también se hizo en Cuzco aquí presentamos un documento que nos menciona esa reducción de los indios yanaconas:

“Incorporación de los indios yanaconas del Cuzco a la corona real.

Cuzco- VIII-1572.

“testimonio de la visita que hizo el Excmo. Sor. Dm. Franco. De Toledo Virrey De estos Reinos, incorporado a la Rl. Corona los Yndios Yanaconas Del Reyno, qe. No estaban encomendados, ni pagaban tributo, y reduciéndolos a pueblos para. Qe. Con más facilidad aprendan la Docta. Christina, y satisfagan tan justa contribución. Y pralmte. Fue contraída a los De esta Ciudad. Y sus párroqos. Dando posición. De cada una de ellas a los oficiales Rs. En nombre De S. M. pr. El año De 1572.

En la ciudad del cuzco en once días del mes de agosto de mil y quinientos y setenta y dos años el Mui Excelentísimo Señor Don Francisco de Toledo

³⁷ Leviller, Roberto *“Don Francisco de Toledo: Supremo Organizador del Perú, su Vida y su Obra 1515-1582”*, editorial Espasa Calpe S.A. Madrid, 1935. p. 249.

*Visorrei Governador y Capitán General de estos Reinos del Perú por su Majestad por sus Reales Cédulas y un capítulo de instrucción...*³⁸

Otro problema que enfrentó Toledo, fue el problema de la evangelización y cómo se estaba llevando a cabo. Cabe recordar que estas primeras diócesis eran muy extensas y con muy pocos curas, la mayoría de los cuales eran religiosos ante ello se reguló en dos aspectos: las doctrinas de indios que ya aparecen desde el segundo Concilio Limense a la postre de las reducciones; y el modo de enseñar la doctrina cristiana la cual dio mucho impulso a las lenguas nativas como el quechua y el aymara.

“la doctrina que halle que se hacía por estos a los naturales con los cuales V.M. parecía que descargaba su conciencia y los encomenderos la suya, era tan flaca y hecha tan proter formam como se parecía en la poca cristiandad, con que estaban, porque aunque el clérigo o fraile fuera muy celoso de enseñársela o pusiera de su parte los medios que pudiera, era imposible dársela por la incompatibilidad con que antes de la reducción estaban poblados los indios, que si había dos mil en un repartimiento, estaban situados en cincuenta y cien leguas de contorno y en muchos lugares de a cincuenta y de cien indios y de a treinta y diez y menos cada uno y en riscos, quebradas y valles, a donde a caballo ni aun a pie no podía entrar el sacerdote...y así mismo lo que hacía ser tan floja la doctrina que a los dichos

³⁸ Aparicio Vega Manuel, “Documento sobre el virrey Toledo”, Revista del Archivo Histórico del Cusco nº 11. 1963.

naturales se hacía, era porque muchos de los clérigos que estaban en la doctrina no sabían ni entendían la lengua de los indios”³⁹.

La distancia entre el doctrinero y los fieles; no solo fue de espacio, también era de comunicación porque tanto los naturales y los doctrineros hablaban diferentes idiomas. Frente a este problema Toledo optó por una medida que los doctrineros aprendan el idioma de los naturales, de esta manera hacerse entender y comprender lo que ellos pensaban.

Como lo escribía Toledo en una carta *“Había doctrina que estaba a cargo de un solo sacerdote y en ella mil indios que estaban poblados en sesenta leguas de territorio por sierras y páramos. Esto se ha procurado de remediar con reducir los indios a pueblos grandes y que no se encargue a un sacerdote más que un pueblo (con una población de máximo 400 individuos) y cuando no le hubiere con número de indios bastante, que se encargue de dos o tres pueblos que no disten más que dos leguas...⁴⁰”* Se esperaba de los encomenderos que cumplieren con su obligación de costear la conversión y evangelización de los indígenas de su repartimiento lo que no hacían en la medida necesaria, para no entrar en gastos.

Respecto al aprendizaje del idioma de los naturales por parte de los clérigos u doctrineros, Toledo nos dice en sus ordenanzas: *“ordene y mande que ninguno, clérigo ni fraile se presentase de nuevo que no supiese la lengua de los indios y que los ya presentados la aprendiesen dentro de cierto tiempo y mientras no la supiesen que se les dejasen de pagar cierta parte del salario que en las nuevas tasas les quedo señalado...se tiene noticia y es peligrosa falta el confiarles la doctrina*

³⁹ Lorente, Sebastián (compilador) *Relaciones de los virreyes y Audiencias que han Gobernado el Perú – Memorial y Ordenanzas de D. Francisco de Toledo* T- I Imprenta del Estado Lima 1867. p. 5.

⁴⁰ *Ibíd*em, p. 17- 18.

*sin saber la lengua; y para que pudiesen deprenderla se fundó en la universidad de lima y se doto una cátedra de la lengua general y el catedrático de ella se nombró por examinador...*⁴¹ con esta medida entendemos que el V virrey Francisco de Toledo dio gran impulso al aprendizaje del idioma nativo por los doctrineros, fomentando la creación de una cátedra en la universidad de Lima y el que no lo aprendiera inclusive a la pérdida de su salario o del oficio de doctrinero.

En esta misma medida también nos toca mencionar el impulso que se le dio a los nuevos catecismos en quechua y aymara que también el Virrey Toledo los promovió:

*“Era una necesidad sentida por todos la del catecismo único en las lenguas de los indios, a fin de uniformar la enseñanza y evitar la confusión tan peligrosa en materia de doctrina. Debían ser, por otra parte, lo suficientemente claro y preciso, para facilitar su aprendizaje y además, adaptado a la ruda mentalidad de los naturales”*⁴².

Entendiendo que partieron de la composición del texto castellano y después de realizarlas en las dos lenguas más habladas por los naturales el quechua y el aymara. Menciona que tiene que ser claro y preciso, lo cual nos lleva al análisis que tenía que preceder el mismo catecismo, basado en preguntas y respuestas, el cual suponemos era más fácil para el aprendizaje nemotécnico de los naturales, en este sentido Vargas Ugarte menciona: *“se resolvió hacer un catecismo breve para los rudos e ignorantes y otro más extenso para los más hábiles, fuera del destino a los doctrineros, en que por sermones se daba la explicación del mismo texto”*, con esta

⁴¹ Lorente, Sebastián (compilador) *Relaciones de los virreyes y Audiencias que han Gobernado el Perú – Memorial y Ordenanzas de D. Francisco de Toledo* T- I Imprenta del Estado Lima 1867 p. 6.

⁴² Vargas Ugarte, Rubén. *“Historia de la Iglesia en el Peru”*. Tomo II (1570-1640), Ed. Burgos, Lima 1959. p. 51.

cita entendemos que el catecismo fue revisado muy cuidadosamente una y otra vez, seguramente labor que realizaron los mejores lenguaraces del clero.

Existían otros abusos que intento corregir. Puso fuertes multas para castigar los amancebamientos tan generalizados, y para prevenirlos y vigilar más fácilmente a los indios y sus hijos, les hizo construir casas con puertas a la calle, así como cabildos, hospitales y escuelas.

Observó también que los caciques de las comunidades solían enajenar tierras y casas, con lo cual eran defraudados los indígenas y se consumían los bienes comunes. Prohibiéndoles, en consecuencia, el vender ninguna tierra o chacra, ni hacer donaciones de ornamentos a iglesias o monasterios, sin la necesaria aprobación y licencia del virrey, audiencia o gobernador.

Francisco Toledo, por ello es recordado como el gran organizador del virreinato peruano, pero como buen partidario de la corona, favoreció en todas sus órdenes a la corona española. Aunque en muchas de sus medidas se ve la extraordinaria capacidad para organizar un país en donde las revueltas eran con frecuencia su modo de vivir, pudo traer una ligera tranquilidad a costa de muchos nativos explotados y exterminados en los socavones, gloria de una corona y haber encontrado su gallina de los huevos de oro.

1.5. Europa Como Modelo: Los Estilos de Influencia y la Formación de una Tendencia Propia.

1.5.1. El Manierismo y las Formas

El movimiento artístico representado por el manierismo es el reflejo de una sociedad en crisis, que refleja las convulsiones profundas de Europa, un continente que pasaba por un conflicto religioso muy fuerte como fue la reforma protestante.

A parte de ello, corrientes de pensamiento naturalistas del humanismo empezaron a tener gran auge, aun dentro de la iglesia.

“En el siglo XV, como consecuencia de factores distintos, aunque convergentes- el descubrimiento de la perspectiva en Italia, la difusión de nuevas técnicas en Flandes, la influencia del neoplatonismo en las artes liberales, el clima de misticismo promovido por Savonarola, la belleza se concibe en una doble orientación que a nosotros hoy día nos parece contradictoria, pero que, en cambio, a los hombres de aquella época les pareció coherente... La belleza se entiende al mismo tiempo como imitación de la naturaleza según reglas verificadas y como contemplación de un grado de perfección sobrenatural... que se realiza en el mundo sublunar”⁴³.

Estas ideas propias del renacimiento, influirán de una manera poderosa en el arte, así la belleza divina se difunde no solo en la criatura humana, sino también en la naturaleza, dándole no solo un carácter religioso a la naturaleza; sino que este pensamiento tendrá repercusiones en el arte, tal es por ejemplo la idea que Miguel Ángel o Rafael se vean como “creadores”, uno que es capaz de ser poseído por el poder divino y crear una obra. Este es el carácter mágico que adopta la belleza natural tanto en filósofos como en los pintores. Pero, no solo ello trajo en si el renacimiento, sino nuevas ideas de pintura que serán base de una temática que repercutirá directamente en las formas y técnicas del manierismo. Bembo y Castiglione crean tratados, en los que, en su base, está la intención de aplicarse a la mitología antigua los cánones de la exegesis bíblica, pero, no solo ello esta

⁴³ Eco, Humberto. *“Historia de la Belleza”*. Editorial Lumen. Barcelona 2004. P. 176.

mitología será muy demandada degenerando en imágenes sensuales hasta en las escenas bíblicas, situación que dará fruto a una acérrima crítica después.

“Imitando aparentemente los modelos de la belleza clásica, los manieristas rompen con sus reglas. La belleza clásica se considera vacía, carente de alma, y a ella oponen los manieristas una espiritualización que, para huir del vacío, se lanza hacia lo fantástico: sus figuras se mueven en un espacio irracional, y dejan que emerja una dimensión onírica o en términos contemporáneos surreal”⁴⁴.

El momento más alto de la tendencia “expansionista” del término manierista: fue aquel en el que se llegó a concebir este estilo como prácticamente el característico de toda Europa entre 1520 y 1600, varios investigadores del arte se alzan contra aquellos que abandonaron el estudio de la naturaleza y viciaron el arte con la manera, la que rompía con los cánones del renacimiento, pero en este ímpetu descubre su originalidad en la “s” formas alargadas y serpenteadas. El Manierismo empezó, en el momento que hundía sus raíces en ciertas obras de Miguel Ángel y caracterizado por el anti clasismo a partir 1520, y una fase de imitación que concluía con una reacción anti manierista que pretendía volver a los ideales del Renacimiento y más tarde hacia 1580, a la nueva concepción de estética y temas que sentarían las bases del arte del siglo XVII: a partir de entonces varios investigadores disciernen este tema desde el Pleno renacimiento al Primer y Segundo Manierismo este último calificado como la “bella manera”, entendiendo que con esta frase dan referencia a figuras logradas con respecto al desnudo y en actitudes variadas.

En la compilación de Margarita Vila da Vila, en el III Encuentro Internacional sobre Barroco, da una clara noción con respecto a la vergüenza por lo

⁴⁴ Eco, Humberto. *“Historia de la Belleza”*. Editorial Lumen. Barcelona 2004. p.220.

desnudo en el manierismo, fue compartida por varios escultores, uno de los cuales fue B. Ammannati quien para 1582, se arrepiente públicamente de errores que tilda como graves y pecaminosas licencias, pidiendo a los académicos florentinos que no hagan “*nunca para ningún lugar una obra deshonesta...*”⁴⁵. Que puedan suscitar malos pensamientos, mencionando además el pontificado de Gregorio XIII, haciendo referencia especial a los lugares sagrados. Consideraciones morales que aplican un enfoque más político, que estético o técnico, interesándose más por los efectos del arte; consecuencia de la agitación espiritual que produjo la reforma protestante. A ella la iglesia católica respondió con el Concilio de Trento, en una de sus ordenanzas el Concilio indicaba que se evitase, “*toda lascivia, de modo que las figuras no se pintaran ni se adornaran con una hermosura que incite a la lujuria*”.⁴⁶ Coincidiendo con la moral, respecto a los errores y abusos de los pintores en los cuadros históricos y sobre imágenes sagradas y profanas. Además, Trento fue el punto de quiebre entre el renacimiento y el manierismo dando un nuevo enfoque a la pintura que venía marcada por una simetría exacta, ya no imitación de lo bello sino lo expresivo:

“el concilio de Trento, no directamente, si no atreves de sus seguidores, recomendó que el arte sacro fuera claro, sencillo y comprensible, potenciando su carácter didáctico, que tuviera una interpretación realista y que estimulara de manera sensible, no razonada, la piedad. Este inicio de la plástica barroca tuvo en el naturalismo su más fiel reflejo. Pero la iglesia espiritual de la contrarreforma dio

⁴⁵ Vila da Vila, Margarita. “*En III Encuentro Internacional sobre Barroco*”, La Paz- Bolivia, 2005. p.31.

⁴⁶ Concilio de Trento, sesión XXV, La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes (1563). Biblioteca Electrónica Cristiana.

Consulta: 15/07/2020.
<http://www.fundacionemiliamariatrevisi.com/conciliotrento.htm>

paso a la iglesia del poder, ya consolidada en el panorama político europeo, y cambio sus métodos plásticos por otros de mayor efectismo y persuasión”⁴⁷.

Entonces el arte del siglo XVI en Europa y América es tan rico y variado en sus propuestas y maneras, habiendo los que se contentaron con repetir artificiosamente fórmulas aprendidas de los primeros; pero también existieron los que continuaron los ideales del Renacimiento, los que pusieron su arte al servicio de las normas del concilio de Trento y aquellos que anticiparon el Barroco. Muchos de estos artistas de seguro reunieron rasgos, con varias tendencias. Y mucho de ello sucedió a fines del siglo XVI, cuando propiamente se vivió el tránsito del Manierismo al Barroco.

1.5.2. El Manierismo “Americanizado”

Con la llegada de los españoles al nuevo mundo, estos vinieron con una cultura propia, dentro de ella se encontraba expresiones artísticas, como la música, en nuestro caso la pintura, influenciados por el contexto histórico de su época. Y corrientes ideológicas del pensamiento como el renacimiento y la reforma protestante, recordemos también que el termino llego a Roma el año 1527, y varios investigadores como el historiador del arte: Arnold Hauser⁴⁸ llamaron a este espacio intermedio el “manierismo”, concebido como una época que tiene sus propios valores en las artes, y que no son ni una decadencia del renacimiento como se le conocía, ni tampoco el comienzo del barroco. También tenemos que entender que en Europa no hay propiamente renacimiento “*salvo en Italia, menos lo iba a*

⁴⁷ Wuffarden, Luis Eduardo y Kusunoki, Ricardo compiladores “*pintura cuzqueña*” ed. Asociación museo de Arte de Lima 2016. p. 635.

⁴⁸ Historiador del arte, la importancia de su obra radica en el análisis de los condicionantes y los elementos socioeconómicos de la obra artística. Ver el “*El manierismo crisis del renacimiento*”.

ver en américa”⁴⁹, el manierismo se distingue por las crisis religiosas y económicas, así como los conflictos de poder y la ambigüedad de este estilo.

Al inicio de la evangelización, fue capital la carencia de imágenes y como consecuencia una gran necesidad de contar con estos símbolos cristianos. El concilio de Trento fue un gran impulso para el cambio en la temática de la pintura de mediados del siglo XVI con exigencias religiosas de la doctrina y la piedad, sobre ello, el investigador Francisco Stastny sostiene que, el manierismo propiamente como estilo no llega al nuevo mundo, sino sus variantes de una actitud opuestas a lo expresivo de la manera; como fueron la *contra manera* (reordenamiento del vocabulario manierista en una nueva sintaxis religiosa) y la *anti manera* (estilo religioso que promueve los nuevos principios de la iglesia y que gusta al simple hombre de pueblo)⁵⁰ se produjeron simultáneamente la manera usada para temas profanos y la *contra manera* para las obras religiosas.

Estos estilos repercutieron en América, por la necesidad evangelizadora, pero tomando en cuenta los factores geográficos de estas nuevas tierras en relación a la península ibérica; jugaron un rol activo, recepción de influencias y prototipos en América, las escuelas de Italia y flamencas dando resultados perceptibles en los artistas locales, tendencias propias en la manifestación artística. Iniciando la lógica de un movimiento artístico común, cuyo fin era la expresión sin ambigüedad de lo religioso que pueda llevar al aborígen a comprender la doctrina cristiana; cabe resaltar que, es en Roma y Florencia donde inicia el manierismo, llegando más tarde a España y luego al Perú.

⁴⁹ Manrique, Jorge Alberto “*III Encuentro Internacional del Barroco “Manierismo y transición al Barroco”* La Paz-Bolivia 2005.

⁵⁰ Stastny Mosberg. Francisco. “*Estudios de Arte Colonial*” Vol. I, Museo de Arte de Lima- IFEA 2013. p. 124.

En este trajinar de la pintura al nuevo mundo, no pudo ser posible sin el brote artístico de pintores procedentes del viejo mundo, los cuales vinieron con una formación artística y religiosa previa. En el Perú encontramos el caso de tres grandes artistas que cuentan con mucha referencia bibliográfica que son: Aloiso Bernardo Joan Demócrito Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. En este caso tomaremos como referencia al hermano jesuita Bitti, cuyas obras de arte fueron decisivas en la ciudad del Cusco, por la importancia capital en el estilo de la pintura cusqueña que se manifestara en los pintores del siglo XVII con tendencia manierista entonces: “*la etapa inicial de Bitti en el Perú está caracterizada por el marco contra manierista de sus composiciones que recurren ocasionalmente a modelos extraídos de artistas de la fase reguladora ...y de una tendencia flamenca*”⁵¹. La cual se caracteriza por tener posición frontal con una preferencia alargada y tendencia flamenca arcaizante: tomando en cuenta que Bernardo Bitti tiene una primera y una segunda estancia en el Cusco, esta aseveración es según los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert. Sin embargo, una escisión muy notoria en su pintura se da a partir de 1592-1593, cuando regresa a Lima y conoce la última tendencia del arte italiano religioso la *anti maniera*⁵² por Mateo Pérez de Alesio, quien realizaba obras artísticas basadas en *Scipione Pulzone*⁵³. En esta nueva etapa la pintura de Bitti influido por Medoro dará pie a retratar a la virgen con el rostro cabizbajo, inclinada hacia la derecha y con una expresión melancólica.

⁵¹ Stastny Mosberg. Francisco. “*Estudios de Arte Colonial*” Vol. I, Museo de Arte de Lima-IFEA 2013. p. 138.

⁵² Expresión artística de la contrarreforma.

⁵³ Fue un retratista muy dotado. Sus obras se ciñen de manera directa a los cánones de la Iglesia Romana: intenta transmitir emociones sencillas, al alcance del más simple de los espectadores, con una intención didáctica y a veces, con un aire casi artesanal, donde prima el arte como vehículo para transmitir una idea, en este caso de tipo religioso.

Rasgos propios de Bitti que influirán en nuestro caso en la pintura cuzqueña; claro está que no es el único caso, como nos dice Meza y Gisbert, incluso antes de los manieristas al Cusco se tiene la noción de la existencia de pintores anteriores a ellos con un estilo arcaizante. Entre estos se nos menciona un maestro de Oropesa autor de una serie de la virgen que es descrito, como un estilo un tanto duro y arcaizante.⁵⁴ Esto puede mostrarse en la pintura mural del templo de Oropesa.

Este estilo de pintura manierista se manifiesta también en la pintura mural, así lo encontramos en las instituciones que se ocuparon de enseñar el cristianismo a los aborígenes en la ciudad del Cusco como son los monasterios, el seminario y las mismas iglesias o doctrinas, por las fuentes revisadas afirmamos que se preocuparon por enseñar la nueva manera de hacer las imágenes de tradición europea, dándoles a leer, el concepto que más tarde pintarían. Las imágenes provenían de grabados de libros sagrados y también de motivos ornamentales, como cenefas, grutescos y portadas de libros. Esto puede verse en el templo de Oropesa que cuenta con una decoración mural que está en relación directa con la evangelización con pinturas inspirados en las ilustraciones de los libros. Un caso destacado es la probable actuación del indio noble Don Diego Cusiguamán; quien ciertamente pudo aprender de las obras de Bernardo Bitti, pues algunos autores aseveran que este hizo pintura mural⁵⁵, esta primera decoración entre 1580-1630 es denominada decoración pompeyana.

Así después de los primeros años de la conquista y evangelización en el Perú, hay un tiempo que podemos llamar manierismo; es un periodo que tiene características particulares como las demográficas, la del poder central (como las

⁵⁴ Meza, José y Gisbert, Teresa “*Historia de la Pintura Cuzqueña*” Editorial Fundación Augusto N. Wiese. Primera edición Lima 1982. p.54.

⁵⁵ Ibidem p 234.

guerras civiles en el Perú) y las órdenes religiosas, la crisis de los metales y el azogue, otros. Entonces entre la conquista y el barroco hay un espacio que, es el que ocupa exactamente el manierismo. Pero no es igual al de Europa, ni tiene las mismas características, pero participa, de alguna manera de lo que son los modelos europeos, aunque no plenamente. Es una manera de ser propia, al cual podríamos llamar “*manierismo americanizado*”.

1.6. El Barroco y su Importancia en la Pintura Mural del Siglo XVII.

Se denomina el arte barroco al arte nacido en Italia, a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, en relación a la civilización, cultura, ciencia, política y religión. En tal sentido el arte Barroco se caracteriza por las producciones artísticas en Europa e Hispanoamérica, después del manierismo.

Cabe señalar que, el concilio de Trento, para estudiar el tema de las imágenes, se nombró una comisión en la cual gran parte de los miembros eran españoles, lo que explica que España producía un arte más ortodoxo acorde con la religión católica, esta se caracteriza por ser didáctica: pues es sencilla y comprensible a la vista; por ello es un arte realista y sensible. Además, en este periodo podemos concluir afirmando que el racionalismo (pensamiento filosófico instaurado por Rene Descartes, y de gran difusión en Europa) y el espíritu abierto e investigador (surgieron grandes avances científicos de la mano de investigadores como: Kepler, Galileo, Harvey, etc.) coexistieron junto a la protección exacerbada de la iglesia. El término Barroco es definido como un arte extravagante, entre ellas encontramos una serie de invenciones artísticas innovadoras elaboradas en la corte pontificia de Roma. Con personajes como: Gian Lorenzo Bernini, quien realizó obras en la basílica de San Pedro, siguiendo una dirección didáctica de la iglesia romana, dogmas, verdades teológicas, y toda la doctrina de la contrarreforma.

La contrarreforma necesita de un arte que pueda comprometerse al ejercicio de la fe católica, no como una forma erudita de reflexión formal como el renacimiento y el manierismo, el arte católico quiere conmover al hombre, influir en sus emociones y sentimientos, el arte se acerca a la vida y se convierte en móvil para seducir mediante la imaginación, el dinamismo y la riqueza.

El Papa Urbano VII, es uno de los impulsores de la tendencia Barroca en su lineamiento original y maduro; manifestado en la arquitectura, pintura y escultura, amparado en la renovación de la iglesia católica, convirtiéndose en instrumentos de propaganda de su acción en oposición a la herejía protestante.

Así, el arte Barroco, no solo responde a un cambio en la estructura y tratamiento formal de la obra de arte, sino a una profunda transformación de la mentalidad operada tras el declive del Renacimiento; más bien lo primero es una consecuencia de lo segundo. Así, las nuevas ideas religiosas surgidas tras el concilio de Trento o la conformación de las monarquías absolutas constituirán las bases sobre las que se asentará una nueva era europea.

No se puede definir exactamente los límites históricos del barroco, porque el desigual florecimiento en algunos países; por lo tanto, resulta imposible detallar fechas exactas de las diferentes manifestaciones artísticas, pero si podemos aseverar con certeza que el Barroco, como tendencia e integrador de las artes estuvo al servicio del poder religioso o civil, esta se manifiesta de manera clara en España, donde el arte barroco está al servicio tanto de la iglesia como de la corona. En efecto, el arte Barroco es un instrumento al servicio de los distintos poderes, de ahí que la iglesia, la monarquía, y la burguesía sean los principales clientes.

En los países católicos el Barroco, es utilizado como un símbolo de triunfo, esta se potenciara en el sentido escatológico, haciendo de la idea de salvación

eterna un modo de vida, que la pintura plasmara de forma clara en ideas como el abrazo místico (Bernini, éxtasis de santa teresa, inmaculada o la apoteosis), el arte barroco apela a los sentidos con el fin de conmover, aflorar emociones e influir en las masas, utilizando todo tipo de recursos que hacen del Barroco un estilo de sensibilidad y cultura de la imagen y de la mirada, equilibrando la razón con la belleza.

De esta manera la pintura europea del siglo XVII, ofrece una diversidad de contextos sociales, políticos y religiosos; la iglesia, la monarquía y la burguesía fueron los que promocionaron activamente las diversas tendencias de la pintura barroca; pintura que se alejó del mundo mítico y heroico del renacimiento, como también la idea exagerada de los manieristas de la segunda mitad del siglo XVI. También se puede inferir en la intención de la pintura barroca representada en una visión sobrenatural como algo normal, donde lo irregular y lo expresivo se manifiesta de forma contundente para así conducir al creyente de un mundo meramente material a la contemplación de la vida celestial

La iglesia fue, en gran medida, la responsable de las nuevas imágenes y contenidos que debían reflejar los pintores barrocos, de manera que los temas de la pintura religiosa vendrían determinados por la fijación de una nueva iconografía, destinada exaltar los valores de la contrarreforma, que se desarrolla en los complejos programas iconográficos que decoran iglesias y conventos, y en la búsqueda emocional de la práctica religiosa frente al racionalismo protestante. La repetición y la abundancia de imágenes colabora en la afirmación y en la didáctica de los dogmas doctrinales puestos en duda por la Reforma.

Este modelo de la pintura es el que llegará a tierras americanas, Jorge flores Ochoa lo define como “pintura de la evangelización”⁵⁶.

Entre los temas más usuales podemos encontrar asuntos sacros: los martirios, las escenas de arrepentimiento, penitencia como los santos, santos en éxtasis, para inducir a los fieles a la meditación. Las pinturas reflejan gestos exagerados para conseguir mayor sensibilidad con la utilización escenográfica de la luz para tener un efecto claro oscuro.

Tenemos presente que, los primeros estilos que llegaron a nuestro continente americano, fueron el manierismo y una tendencia arcaizante por estar de moda en esa época, claro está que también el barroco llegaría a tierras americanas; en nuestro caso del virreinato peruano por la capital Lima de donde la diáspora llegó hasta el alto Perú; y que tendría su influencia artística hasta el siglo XVIII, un ejemplo claro es el artista flamenco Diego de la Puente.

“A la muerte de Bitti los jesuitas buscan otro pintor europeo que atienda las necesidades artísticas de la orden y envían a un maestro flamenco, Diego de la Puente (nombre castellanizado de Pieter Van Der Brucke), nacido en Malinas, el cual trae el barroco a la manera de Rubens a todos los sitios a donde acude”⁵⁷.

Como vemos Bernardo Bitti, fue un modelo en la pintura del Perú y su estilo será el derrotero de nuestra pintura. Diego de la Puente es uno más de los artistas nacido en la tendencia barroca que llega al Perú, muchos artistas de estilo barroco llegan primero a Lima para luego hacer itinerarios en ciudades como en cusco una de las principales ciudades del virreinato peruano. Los pintores que están en el gremio

⁵⁶ Flores Ochoa, Jorge; Kuon Arce, Elizabeth y Samanez Argumedo, Roberto *“Pintura Mural en el Sur Andino”*, Banco de Crédito del Perú-colección arte y tesoros del Perú. Lima, Peru-1993. p. 99.

⁵⁷ Mujica Pinilla, Ramón y otros (compiladores) *“El Barroco Peruano”*, editorial Banco de Crédito del Perú. Lima-2002. Pág. 102.

cusqueño eran originalmente españoles, criollos, mestizos e indios, pero, como veremos luego, esta convivencia se rompió. Entre los españoles estaban Martín de Loayza, Juan de Calderón y Marcos de Rivera, todos plenamente imbuidos del barroco en boga a la manera española⁵⁸.

Lo cierto es que en el periodo barroco tanto Bitti como Medoro dejaron una fuente influencia en la pintura del Cusco, sus discípulos: indios y criollos que trabajaban en la sierra y el altiplano con un arte transmitido paulatinamente van abandonando el manierismo imperante para asumir la estética barroca que pronto toma rumbos inesperados.⁵⁹

Uno de estos rumbos se manifestará en la estética que empezaran a tener los templos y que se conserva hasta la actualidad en especial en los templos rurales, esta es la pintura mural que dará un esplendor a la arquitectura rígida de Trento, en especial en la arquitectura española. Los temas de la pintura mural provenían de dos fuentes: una de los grabados que circulaban en libros y estampas sueltas, así como en telas y láminas traídas de España, Alemania, Italia y Flandes. La otra la inventiva de los frailes para relatar pictóricamente la doctrina o los episodios históricos más importantes de la evangelización⁶⁰.

La pintura mural adquirirá varias funcionalidades en este periodo, pero es su uso ornamental el que más atrae y llama la atención; Gisbert y Mesa al describir el periodo del siglo XVII, señalan que hay dos tipos de iglesias con pintura mural:

⁵⁸ Ver: Mujica Pinilla, Ramón y otros (compiladores) *“El Barroco Peruano”*, editorial Banco de Crédito del Perú. Lima-2002. Pág. 110.

⁵⁹ *Ibidem*. P. 110.

⁶⁰ Rojas Pedro, *“Historia General del Arte Mexicano”*, Editorial Hermes S.A. México 1963, p. 73.

unas ligadas al diseño textil y otras que heredan las formas creadas⁶¹. Entre las que tienen diseño textil, el historiador Mariano Felipe Paz Soldán nos da su antecedente o génesis en una obra del artista Marcos de Rivera que se encuentra en el convento de San Francisco, en el que se aprecia al santo fundador en una cena y la decoración del lugar está llena de tapicería la cual sería motivo de la decoración de los templos entre 1630 y 1700⁶².

Los ornamentos en murales de las primeras décadas del siglo XVII, con motivos tomados de la antigüedad clásica (monstruos grotescos, cartones y recuadros, los mascarones con tallos vegetales, los florones y follajería y figuras de la mitología griega como: sirenas, canéforas, torsos, entre otros), dejaron de considerarse motivos paganos al asimilarse al ideario cristiano. Aunque los nuevos estilos como el barroco llegaban de manera tardía a nuestro continente, estas nuevas modas se reajustaban a la concepción del espacio y las formas prehispánicas: tal como se muestra en el templo Santísimo Salvador de Oropesa: donde se muestran íconos de la simbología andina como el sol, el puma antropomorfizado, el búho, entre otros que están dentro del contexto religioso andino.

El Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, gran promotor del estilo Barroco, a consecuencia del terremoto de 1650, no vio con agrado la pintura mural anterior a su llegada, impulsando una intensa actividad de reconstrucción-construcción de templos en toda su diócesis, así como la ejecución de pintura de caballete; quitando importancia a la ornamentación de colgadura e imponiendo modas nuevas traídas

⁶¹ Meza, José y Gisbert, Teresa “*Historia de la Pintura Cuzqueña*” editorial Fundación Augusto N. Wiese. Primera edición Lima 1982. p 241.

⁶² Paz Soldán, Mariano Felipe. “*El Barroco en la Pintura Mural Andina Peruana*” en: Barroco fuentes de la diversidad cultural- Memorias del II Encuentro internacional del Barroco. La Paz Bolivia. 2004. p. 144.

de la metrópoli como los retablos en madera. Dándole una nueva configuración a los templos andinos.

Sin embargo, estos motivos decorativos de la pintura mural se asumieron y arraigaron en las zonas rurales, subsistiendo hasta el siglo XVIII, cuando declina el gusto por el Barroco.

1.7. El Grabado en Europa y su Influencia en América y en la Pintura Mural Andina.

El origen del grabado está a la par de la invención del papel, el uso de esta técnica de impresión se volvió popular por ser de fácil acceso en la clase popular, es en el siglo XV con la ayuda de las técnicas de orfebrería, se desarrolla una nueva forma de grabado: la estampa calcográfica que consiste en tener la figura de base metálica a la cual se le aplicaba sustancias que aumentaban la visibilidad de la calidad de impresión; la demanda de estas estampas iba en aumento convirtiendo, a los orfebres de simples artesanos en artistas multifacéticos ejemplo de ello es Alberto Durero, Hieronymus Wierix, entre otros. La zona de mayor difusión y demanda comercial fue en Flandes.

Con la conquista, viene la evangelización por lo tanto la necesidad de crear imágenes, utilizadas como fondo para el culto católico. De Europa llegaron esculturas y pinturas, pero la fuente más importante fueron la llegada de imágenes en los libros impresos, desde la biblia, misales, breviarios, himnarios hasta tratados de teología e impresiones.

La fuente principal de donde provenían las imágenes, fueron las bibliotecas de los conventos: al ser pictórico, no faltaban los grabados, desplegados en las paredes o dentro de los libros de estampas, que los maestros utilizaban para

transportar o reformular aquellas imágenes más requeridas y funcionales al proceso de evangelización y conquista, a partir de las cuales se generarían series iconográficas que recorrieron el virreinato desplegándose en capillas, conventos, hospitales o ámbitos privados. Tampoco faltaban pinturas de origen europeo que, en muchos casos, los pintores tomaron como referente o estudiaron su estilo y factura, contrastando este aprendizaje con el que otorgaba la lectura de los manuales (como el de Sebastiano Serlio, arquitecto italiano 1537) y porque no, la propia experimentación (el uso de pigmentos regionales)⁶³.

Los grabados fueron fuente fecunda de la pintura colonial, especialmente ciertas vidas de santos: obras de propaganda religiosa difundidas por la gran imprenta de la orden jesuita en Amberes, entre otras. *“la idea de crear un evangelio íntegramente ilustrado surgió alrededor de 1562 en el entorno de san Francisco de Borja. Fue una fiel respuesta a las demandas del movimiento de la contrarreforma, ya sustentadas en uno de los artículos del concilio tridentino y en las propias prácticas de meditación de san Ignacio de Loyola que recomendaba imaginar una “composición del lugar” en la mente del creyente”*⁶⁴. Para lograrlo, era necesario buscar un nuevo lenguaje plástico. Un idioma que superara las limitaciones esteticistas del manierismo y que fuera simple y directo, capaz de ser entendido aun por los sectores analfabetos de la sociedad. La iglesia esperaba transmitir así el mensaje evangélico, hasta los estratos más populares de la población. Ese lenguaje pictórico, denominado genéricamente contra manera, fue uno de los “estilos” practicados en el intermedio que surgió entre el manierismo y el barroco en Italia,

⁶³ ver: Siracusano, Gabriela *“Polvos y colores en la pintura colonial andina: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII”* Fondo de Cultura Económica, Argentina. 2005.

⁶⁴ Stastny Mosberg. Francisco. *“Estudios de Arte Colonial”* Vol. I, Museo de Arte de Lima-IFEA 2013. p. 347.

y fue el que llegó, por medio de las estampas y el ejemplo vivo de los pintores italianos (Bitti, Alesio, Medoro), al Perú colonial.

“... para proteger la calidad de las obras, en los convenios figura ocasionalmente la mención eufemística de que “dichas pinturas han de ser de buena mano, alegres y bien emprimados a contento y satisfacción” de quien los adquiere. Aunque no era nada nuevo que jóvenes asistentes trabajaran a destajo y casi mecánicamente en extendidas obras murales, como las que ejecutaban desde el renacimiento en Italia, esas labores se entendían como tareas transitorias y una forma de entrenamiento para las oficiales. [...] Una actitud que tuvo mucho que hacer con la producción acelerada de estampas grabadas para responder a las demás ideologías planteadas en Europa a raíz de los conflictos religiosos de la reforma y que coincidieron con la manera de lidiar con la evangelización en el Nuevo Mundo”⁶⁵.

La conclusión que se llega, entonces, es que el ejemplo otorgado por las estampas flamencas, italianas, y francesas⁶⁶ invadieron el continente americano desde el último tercio del siglo XVI. Observando con mayor detenimiento, se descubrirá que, en efecto, los grabados fueron en su mayoría variaciones de composiciones de maestros celebres como Durero, Rafael, Tiziano, J. Brueghel, Rubens, Van Dyck y otros. En este sentido, cumplían con el propósito anteriormente explicado de servir de transmisores de las grandes creaciones del arte y, a través de ellas, del pensamiento religioso.

⁶⁵ Stastny Mosberg. Francisco. “*Estudios de Arte Colonial*” Vol. I, Museo de Arte de Lima 2013. P. 361.

⁶⁶ ver: Rodríguez Romero, Agustina “*Presencia del Grabado Francés en el Virreinato del Perú: Aportes Iconográficos De Claude Vignon*”, p. 5.

consulta: 25 de febrero del 2020.

<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/030f.pdf>

Un ejemplo claro en el Perú, será Mateo Pérez de Alesio, el cual trabajará con grabadores en Malta; él mismo aprenderá el oficio del burilado⁶⁷. Con estas nociones y el ímpetu evangelizador influido por los jesuitas llegara a Lima; con unas láminas (la sagrada familia del roble de Rafael de Sanzio) para su futura impresión y un álbum de estampas de Alberto Durero, que causará sensación en la metrópoli⁶⁸.

En el Cusco, el arte también fue influenciada por los grabados, estos artistas locales trabajaron sus obras, por no decir la totalidad de ella en base a estas estampas venidas del viejo mundo. Así también en la ornamentación de los templos del siglo XVII, se muestran, grutescos, canéforas, follajería, medallones entre otros, que aparecen en los libros de uso religioso y que será fuente para los murales. Un ejemplo de ello, lo encontramos en el uso de las estampas del breviario de la plantiniana, donde aparecen grabados de Hieronimus Wierix a lo largo de la ruta del Cusco al altiplano. En algunos casos, la popularidad de esas composiciones se debió específicamente a su adecuación con la realidad americana. *“las secuencias de ángeles, por ejemplo, no solo fueron un tema preferido en el arte andaluz, también lo fueron en el Perú virreinal, donde los arcángeles fueron advocaciones predilectas de los indígenas por las reminiscencias prehispánicas que evocaban ellos”*⁶⁹.

⁶⁷ Instrumento usado principalmente por los grabadores para grabar metales o piedra que consiste en una barra prismática fina y puntiaguda de acero.

⁶⁸ Ver: Stastny Mosberg. Francisco. *“Estudios de Arte Colonial”* Vol. I, Museo de Arte de Lima. IFEA, 2013. p. 80.

⁶⁹ El ejemplo más elocuente de la similitud de creencias es el que habla la investigadora Teresa Gisbert de Mesa, en su libro *“Iconografía y Mitos Indígenas del Arte”* refiriendo a los ángeles como representación de los Apus; al igual que el investigador Ramón Mujica Pinilla en su libro *“Los Ángeles Apócrifos en la América Virreinal”*.

CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO: LA DOCTRINA DE OROPESA

2.1. La localidad del pueblo de Oropesa

2.1.1. Ubicación Geográfica

Se encuentra sobre la margen izquierda del río Huatanay, a 22 km de la ciudad del Cusco se asienta sobre la ladera baja de una terraza aluvial al pie de la cadena montañosa del Pachatusan, a 3316 m.s.n.m. El distrito de Oropesa es uno de los doce distritos de la provincia de Quispicanchi, ubicada en el departamento de Cusco, bajo la administración el Gobierno regional del Cusco.

El distrito de Oropesa, se encuentra ubicado en las coordenadas 13°35.38.48" latitud Sur y 71°46.25.66" longitud oeste, a unos 22 Km de la capital del departamento del Cusco y 20 Km de la capital de la provincia de Quispicanchi. Su superficie territorial, se encuentra ubicada entre los 3,100 a 4,800 m.s.n.m. por lo que es considerada como uno de los pisos ecológicos de quechua, Suni y de Puna. Conocido como la capital nacional del pan, por la producción de sus panes especiales llamados “chutas” y sus variedades. Es así como la mayor fuente de ingreso económico gira en torno a la producción de este bien alimenticio diario; también su economía está relacionada con la agricultura en sus alrededores produciendo maíz, tubérculos y hortalizas (siendo el punto comercialización el mercado Vinocanchon en el distrito de San Jerónimo) por tener un excelente clima, siendo un valle muy productivo que desde tiempos prehispánicos y en la colonia, estas tierras fueron muy disputadas.

Otra actividad de sus centros poblados, anexos es la ganadería de engorde para comercializarlos en las tabladas y consumo familiar propio. En el centro

poblado de Choquepata, se dedican al expendio y crianza de cuyes (cobayas). En sus festividades patronales más importantes como la virgen asunta en Oropesa, Virgen del Carmen en Choquepata, Virgen Natividad en Huasao, generan un importante movimiento comercial, la gastronomía, bebidas y artesanía.

2.1.2. Etimología de Oropesa

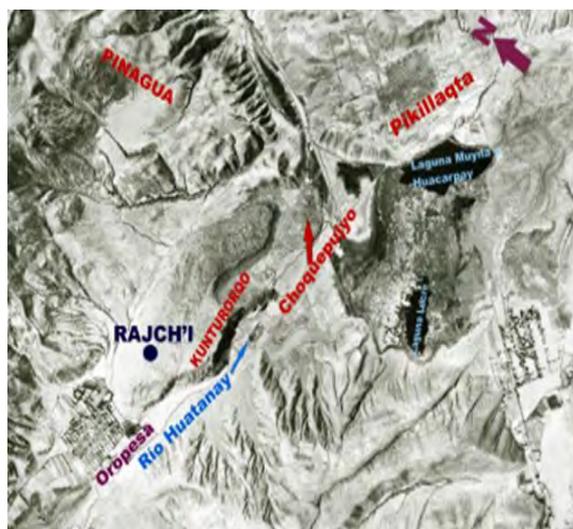
Muchos son los pueblos en el Perú que tienen el topónimo de Oropesa, estos a la vez relacionados a los conquistadores y a los primeros vecinos españoles, ejemplo de ello, tenemos más tarde en 1571 a Francisco Alvares de Toledo, proveniente de la villa de Oropesa en Toledo emparentado a su vez con los condes de Oropesa, señores de esas tierras. Quien dio el nombre de “villa rica de Oropesa” a la ciudad de Huancavelica famoso centro minero de mercurio, igualmente en el departamento de Apurímac encontramos un poblado denominado de “Oropesa de Totorá”.

Dar con la etimología de este topónimo es complejo, muchas son las versiones: explicaremos las más conocidas. Entre ellas tenemos la tradición popular de que los moros (musulmanes) tuvieron cautiva a una bella doncella por la cual los caballeros (nobles armados) tuvieron que pagar el rescate en oro, exclamando ¡pesa oro, oro pesa! tan arraigada es esta historia que en el propio escudo del ayuntamiento de Oropesa de Toledo en España se encuentra una doncella sosteniendo una balanza para determinar su peso en oro; el investigador Fernando Jiménez de Gregorio, da una explicación más semántica del término Oropesa, llevándola hasta las raíces griegas de “oros” que quiere decir montaña y “pes-pedís” pie, significando al pie de la montaña puesto que este valle se encuentra

en las faldas de un pequeño cerro llamado ventilla⁷⁰; también se la relaciona con los Vetones (pobladores prerromanos de la península Ibérica) que construyeron sobre la montaña una torre de vigilancia llamada Otobesa, para su defensa frente a las hordas romanas. Podemos ver que muchas son las versiones del origen de Oropesa.

2.1.3. Límites del distrito de Oropesa

Limita al norte y al este con el distrito de San Salvador (provincia de Calca), al sur con el distrito de Lucre, al oeste con el distrito de Saylla (provincia del Cusco).



Fuente: Carreño Collatupa, Raúl. *El sitio rupestre de Raqch'i (Oropesa, Quispicanchi) Cusco*. En Rupestre web, <http://www.rupestreweb.info/oropesa.html> 2013.

Tiene una extensión de 74.44 km² y como principal afluente el río Huatanay utilizada para el regadío de las pampas, también se cuenta con el río Pachatusan

⁷⁰ Jiménez de Gregorio, Fernando. “*Notas Sobre el Poblamiento de Toledo: Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*”, ed. Instituto Beatriz Galindo de Madrid, España. 1972, pág. 135.

que, alimenta como agua de regadío a los centros poblados de Huasao y Choquepata, seguido también de varios manantes usados como captaciones de agua de consumo humano.

Las montañas que caracterizan este valle son: al norte el sistema montañoso del Pachatusan mientras que al sur las serranías de Vilcaconga. Las montañas del Pachatusan son prominentes y dominan el paisaje, con elevaciones hasta los 4,800 m.s.n.m. así mismo las serranías de Vilcaconga son irregularmente prominentes, con una altura hasta los 4,300 presenta lomas cortadas, quebradas, pequeños valles, que constituyen los mejores acuíferos (unidad rocosa que almacena y transmite agua en su interior) de la región.

El piso del valle bajo del Huatanay, tiene una morfología plana y muy poca pendiente. Su origen está relacionado con la existencia de un antiguo lago denominado Morkill⁷¹, pero también resulta de la evolución fluvial del río Huatanay; observando varios niveles de terrazas. Haciendo de este paraje un valle muy productivo y fértil, donde hasta la actualidad sigue existiendo muchos manantes de agua, lo cual nos hace describir parte de esta zona geográfica como una ciénaga (terreno pantanoso).

2.2. Análisis Histórico de la Doctrina de Oropesa

Entre los primeros pobladores de este valle de Oropesa como afirma el investigador Brian Bauer, el sector de K'asapata (a las faldas del parque arqueológico de Tipón, centro poblado de Choquepata) evidenció una ocupación

⁷¹ El valle de Oropesa fue parte de un inmenso lago prehistórico llamado "Morkill", tenía una extensión de 24 Km. De largo, desde el cerro Picchu hasta el sitio denominado Angostura. Desembocando más tarde en la denominada taza de Oropesa y está a la vez desaguó en la hoy laguna de Huacarpay y el río Vilcanota.

temprana (4400 a.C.), con pequeñas estructuras, pozos, entierros y basurales estratificados. Los estudios arqueológicos de este sector nos indican un estilo de vida más sedentaria; como la domesticación de animales y una agricultura insipiente.

La ciudad del Cusco se convirtió en un centro urbanizado con una serie de grandes aldeas satélites a su alrededor. Entre sus rivales poderosos figuraban los Pinaguas y Mohínas de la cuenca de Lucre, además de otros grupos de distintos tamaños, dispersos por la región del Cusco. También el estudio de Bauer da a entender al sudeste del cusco, que la formación de alianzas fracasó o jamás se intentó, posiblemente debido a diferencias étnicas o lingüísticas. Los Pinaguas permanecieron enfrascados en una lucha casi constante con el Cusco hasta su derrota militar, y una gran parte de su población fue enviada a colonizar lejanas zonas de tierras bajas: estos pequeños grupos, fueron consolidándose hasta formar etnias autónomas como: *“situada al sudeste de la del Cuzco, tuvo dos grupos étnicos distintos, pero al parecer estrechamente relacionados, llamados pinahua (o piragua) y mohína (o muyna)”*⁷². Las historias orales recogidas por los españoles, sugieren que estos grupos fueron rivales importantes cuando los incas consolidaban su control en la región.

Sarmiento de Gamboa señala que varios de los primeros incas, entre ellos Inca Roca, Yahuar Huacac, Viracocha Inca y Pachacuti Inca Yupanqui, efectuaron incursiones militares en contra de los principales asentamientos de Pinahua y Mohina por poseer tierras fértiles, señala lo siguiente: *“... y luego fue sobre los pueblos Mohína y Pinahuas, Casacancha y Rondocancha, cinco leguas pequeñas*

⁷² Bauer, Brian S. *“Cuzco Antiguo: tierra natal de los incas”*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco. 2008. p. 171.

del Cuzco, que ya se habían puesto en libertad, aunque Yaguar Guaca los había destruido. Y los asolo y mato a los más de los naturales y a sus cinches, que en este tiempo se llamaban Muyna pongo y Guamán Topa Hisoceles esta guerra y crueldades porque decían, que eran libres y no le habían de servir, ni ser sus vasallos”⁷³.

Con el desarrollo imperial ocurrido en época de Huáscar, muchos de los pinahuas fueron retirados de sus tierras tradicionales y reasentadas en las tierras bajas de Paucartambo y otros pueblos como Urco⁷⁴. Huáscar, quien naciera en un pueblo a orillas de la laguna de Lucre, construyó entonces una hacienda privada (Urpi Cancha) en la cuenca de la laguna de Huacarpay.

El grupo étnico Pinahua fue tan diezmado por los incas, que incluso comenzaron a pedir que se les devolvieran las tierras que habían perdido a causa de la conquista española. Estos procedimientos legales de comienzos del periodo colonial brindan información importante acerca de la tenencia de la tierra de los pinahuas en la época prehispánica. Antes de que los desplazara Huáscar, los pinahuas controlaban el área que se extendía al lado norte del río Huatanay, al este de Angostura hasta su confluencia del río Vilcanota. No cabe duda de que ellos alguna vez ocuparon el gran sitio de Choquepukio, pues este es mencionado específicamente repetidas veces en los documentos más tempranos del juicio como uno de sus antiguos pueblos.

Este lugar fue probablemente el pueblo más importante de los pinahuas, a quienes se denomina los “pinagua chuquimatero”, el mismo que probablemente tubo barios asentamientos como son: Hirpallosi, Chuquipujio, Cochayaco, Cuipañoora,

⁷³ Sarmiento de Gamboa, Pedro *“Historia de los Incas”* EMECE Editores Buenos Aires 1942 p. 94.

⁷⁴ Ver: Espinoza Soriano, Waldemar *“El hábitat de la etnia Pinagua, siglos XV y XVI”*, Revista del Museo Nacional N° 40. Lima 1964.

Huamputio; estos territorios son mencionados en la documentación posterior. Por ejemplo, en 1571, Pedro Lampa, un testigo presentado por ellos, dijo así: “*en tiempos pasados en la angostura del desaguadero de la laguna de Muyna estaba en él un lado, en unos edificios viejos, un pueblo que se decía Pinagua-Chuquimatero*”⁷⁵. En la actualidad, no se tiene mucha información del gran espacio territorial que ocuparon los Pinahua, tan solo como una pequeña comunidad en las faldas del cerro Pachatusan por encima del parque arqueológico de Choquepukio.

Para el siglo XVII algunos de las mohínas habían sido desplazados al pueblo de Oropesa, el cual se encuentra situado entre las cuencas del Cusco y Lucre, cerca de Tipón, un centro fortificado de Periodo Killke. Durante el periodo de expansión imperial incaica también surgieron muchos ranchos y caseríos. Lo más notable es que la cuenca de Oropesa, que conformo una zona de separación entre las cuencas de Lucre y Cusco se llenó rápidamente de asentamientos y sus ricas tierras agrícolas comenzaron a ser explotadas plenamente. Había por entonces un famoso tambo conocido como Quispicanchi, que daría la denominación más tarde a la provincia y a la zona, que menciona Guaman Poma de Ayala⁷⁶.

2.3. Contexto Religioso de la Doctrina de Oropesa en el siglo XVII

En los siglos XVI y XVII las cofradías fueron asociaciones fundadas por laicos con el objetivo de promover el culto a una advocación católica. En este sentido, tenían como obligación principal celebrar la intermediación que su advocación ejercía entre Dios y los hombres.

⁷⁵ Espinoza Soriano, Waldemar “*El hábitat de la etnia Pinagua, siglos XV y XVI*”, Revista del Museo Nacional N° 40. Lima 1964. p.205.

⁷⁶ Estrada Yberico, Enrique. “*Patrimonio y mágico territorio. Guía del valle del Cusco: San Gerónimo, Saylla, Oropesa y Lucre*”. Cusco, Centro Guaman Poma, 2002, p. 52.

En este sentido en la doctrina de Oropesa, destacó la advocación del Santísimo Salvador. Asimismo, cada pueblo y profesión tenían sus propios santos patronos y santas patronas, cuyo culto era asumido también con grandes muestras de devoción cristiana asimismo estaba relacionado con el calendario litúrgico que tenían puestas sus bases en la vida agraria española. Para llevar a la práctica este primer objetivo que era la promoción del culto, las cofradías tenían la obligación de cuidar la capilla e imagen de la advocación, ubicada dentro de un templo parroquial o conventual, manteniéndola limpia, celebrar su fiesta establecida en el calendario litúrgico oficial, celebrar los ritos idóneos misas y procesiones en honor a la advocación, participando en su nombre, en la fiestas y procesiones sacras, especialmente en la más importante del año, como era la del Corpus Christi.

De otro lado, las cofradías fueron instituciones que hoy denominaríamos de ayuda mutua, pues los hermanos que se afiliaban conseguían beneficios, para lograr tales favores debían estar inscritos y cumplir con una serie de obligaciones estipuladas en la “*Carta de esclavitud*” o “*Carta de hermandad*” y la promesa de aceptar las condiciones y objetivos de la cofradía, escritas en sus constituciones. Una vez cumplidos estos requisitos el individuo quedaba oficialmente admitido como miembro de la cofradía. Tenemos la constitución de fundación de la cofradía de Jesús Nazareno de este pueblo de Oropesa fundada en 1682 fundada por el Obispo Manuel Mollinedo y Angulo, gestionada y patrocinada por el cura Gerónimo Zapata y Cárdenas, en ella se habla de esta labor comunitaria que tienen las cofradías: “*Yten a los que se asentaron por esclavos de dha cofradía dando cada semana medio real de limosna le dara dha cofradía ataúd paños de tumba quatro hacheros doce velas paragonas en el cuerpo y quatro sirios*”⁷⁷.

⁷⁷ A.A.C. Libro de la cofradía Jesús Nazareno de Oropesa, 1682-1767. F. 2

Las cofradías, originalmente fueron creadas por los gremios de artesanos, luego serán adoptadas por los fieles de todos los estamentos⁷⁸. Este sentimiento católico se convirtió en una parte fundamental de la identidad española que los conquistadores trajeron a América.

La población indígena fue una de las más entusiastas en la creación de estas asociaciones. La explicación más sensata para este fenómeno es que los indígenas encontraron a las cofradías sumamente atractivas porque a través de ellas podían insertarse más exitosamente en la vida colonial y con ello mejorar su honor, prestigio y estatus dentro de su propio cuerpo social, por eso se dieron a la tarea de fundar estas asociaciones; una de estas manifestaciones es la de poder llevar el estandarte de la cofradía o sentarse en los primeros asientos en las fiestas religiosas más importantes:

“Yten que el miércoles Santo haga la dha cofradía la proccion ayudando con alguna sera al que por su devoción sacare el estandarte”⁷⁹.

Otro asunto que también nos incumbe es la unión entre nobles indígenas y españoles criollos, para poder acceder a una posición social estable de esta manera gozar y mantener sus bienes.

“...Desde la época de la conquista, las familias nobles de españoles e indios habían buscado fortalecer su posición en la sociedad colonial a través del matrimonio”⁸⁰.

⁷⁸ En el periodo colonial, las cofradías de las comunidades indígenas y sus bienes estaban exonerados de gravámenes, además contribuyeron a través de ofrendas consistentes que en productos agropecuarios destinados al sostenimiento de la parroquia y el cura doctrinero.

⁷⁹ A.A.C. Libro de la cofradía Jesús Nazareno de Oropesa, 1682-1767. F. 2.

⁸⁰ Garret, David. T. *“Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825”* Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2009. p. 115.

Tanto la Ñusta Beatriz Clara Coya como Carlos Ynga casaron con españoles y las uniones fueron comunes en el resto de la sociedad colonial, de lo que da fe la gran población mestiza del obispado y las frecuentes menciones de mestizos en la encuesta de 1689. Muchos de estos enlaces se dieron entre las masas españolas e indias, pero también los hubo entre las elites indias y criollas del campo.

Ejemplo claro de ello lo encontramos en la unión matrimonial entre Carlos Inca hijo de Paullo Inca y Maria de Esquivel. Con la cual en el siglo XVII los Marqueses de Valle Umbroso, dueños de un obraje llamado Quispicanchi y unas haciendas en la jurisdicción de la doctrina de Oropesa, relacionaron su ascendencia con la más auténtica realeza incaica del Cusco colonial de esta época⁸¹.

Las estrategias familiares que los cuzqueños implementaron a través de sus hijos y de los conventos de su ciudad, inscribieron estas viejas prácticas europeas en un nuevo terreno andino, “...*anteponían los intereses familiares y usaban a sus hijos en conformidad con ello, ya fuera un matrimonio temporal o uno espiritual... (Incluyendo la de consagrar niños al culto y la de sacar niñas que aún no alcanzaban la adolescencia)*”⁸². Ver el caso de la Ñusta Beatriz Clara Coya y de la capellanía instituida por don Francisco Segundo Pinares del Vivar, en favor de su hijo don Juan Alejandro Segundo del Vivar⁸³.

Las fuentes indican que los curacas principales y sus esposas a menudo iban a ver a las monjas por varias de las mismas razones que los criollos del Cusco; préstamos y arrendamientos. Este caso y otros muestran que los indios nobles

⁸¹ Ver: Lavallé Bernard, “*El Mercader y el Marques: las luchas de poder en el Cusco 1700-1730*”, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1988.

⁸² Burns, Kathryn “*Hábitos Coloniales: los conventos y la economía espiritual del Cuzco*” Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima 2008. p. 193.

⁸³ Ver: Tesis en Historia de la Br. Lilia Inés De la Cuba Huailani y Br. Bertha Madueño Mamani. “*Las Capellanías en el Cusco 1750 – 1810*”, p. 15.

estaban dispuestos a ofrecer bienes aceptables como garantía, para poder recibir crédito de las monjas o en arrendamiento una propiedad de ellas.

“Doña Petrona Cusi, esposa de don Francisco Atau Yupanqui, principal de san Sebastián, compro “una celda y su solarcito” dentro de Santa Catalina para que allí viviera su hija doña Úrsula Atau Yupanqui, monja de velo blanco⁸⁴”.

Muchos curacas acordaban imponer censos a sus propiedades para permitir que sus hijas ingresaran a la vida religiosa: Al igual que muchas de las criollas de elite en el convento, las monjas andinas vivían en sus propias celdas y formaban sus propias unidades domésticas⁸⁵.

A las mujeres de la elite andina se les permitía profesar principalmente como monjas de velo blanco, entonces, aunque la aristocracia andina contribuía recursos sustanciales a los conventos cusqueños, sus hijas no podían influir en la distribución de crédito entre los pobladores locales, sin embargo, podían gozar de ciertos privilegios:

“Indicado por la donación que la viuda Maria Panti hiciera en 1642 a su nieta, enclaustrada en Santa Clara: a saber, los servicios de dos esclavos afro-peruanos”⁸⁶.

Los conventos y monjas del Cusco perpetuaron flexiblemente el orden colonial, con curacas tomando prestado de las monjas para pagar el tributo, los criollos lo mismo para expandir algunas de las propiedades más grandes y valiosas; ambos grupos de la élite colocaron a sus hijas en los conventos de la ciudad, aunque

⁸⁴ Ver: ARC, Matías Ximenez Ortega, 1711-14: Fols. 106v-8v, 6 de octubre de 1713; el precio fue de 580 pesos.

⁸⁵ Ver: Burns, Kathryn *“Hábitos Coloniales: los conventos y la economía espiritual del Cuzco”* Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima 2008. p. 195.

⁸⁶ ARC, Alonso Beltrán Luzero, 1642-43: Fols.105-7v, 13 de enero de 1642, identificada por el notario por “yndia”, este servicio de esclavos, había durar por toda la vida de su nieta.

en términos desiguales. Para finales del siglo XVII, esta asociación había sido nutrida por centenares de acuerdos alcanzados en los locutorios. Del Cusco, varias generaciones de mujeres habían tomado los votos, incrementando los fondos conventuales con sus dotes. Ni bien una monja profesaba y llevaba su dote a las arcas del monasterio, un censatario (persona que está obligada a pagar los réditos o intereses de un censo) local se presentaba para sacar el dinero nuevamente.

2.4. Contexto Económico-Político de la Doctrina de Oropesa en el Siglo XVII

En la cuenca de Oropesa podemos ver una correlación similar entre la distribución de las áreas de población con buenas tierras agrícolas. El lado norte del valle se ensancha y se hace menos empinado que el lado sur entre la Angostura y el pueblo actual de Oropesa. En consecuencia, la distribución de los asentamientos es más densa en su lado sur.

Además, el sitio más grande del periodo Qotakalli en esta parte del valle, se encuentra en el área de Huasao y Choquepata, la cual así mismo, contiene las mejores tierras agrícolas⁸⁷.

Este proceso de desplazamiento hacia abajo y de llenado del área del valle bajo, sugiere un fuerte crecimiento de la población, así como un importante giro en la economía local. Este paso de los sitios de altura a otros más bajos parecía representar un alejamiento de la economía de alimentación mixta a una producción agrícola más intensa, puesto que es claro que la región del Cusco no estaba aislada

⁸⁷ Bauer, Brian S. “*Cuzco Antiguo: tierra natal de los incas*”, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco. 2008. p. 111.

del resto de los andes, en consecuencia, los intercambios entre la población de la región cusqueña y las sociedades del altiplano parecen haber estado particularmente bien desarrolladas.

Se levantaron terrazas y el cultivo del maíz se incrementó. Algunas de las aldeas locales empezaron a desplazarse a alturas más bajas cerca de la zona maicera recién creada. Como vemos estas tierras ya eran apreciadas desde tiempos preincaicos por ser terrenos de buen clima y buena producción. En el periodo incaico paso lo mismo, con la única diferencia que los pobladores nativos de este valle fueron desterrados a zonas como Paucartambo o Urco por el inca Huáscar, en su lugar entraron como mitimaes los mohínas como explicamos anteriormente.

En el periodo de la conquista estas tierras tomadas como baldías pasan a mano de encomenderos, entre ellos podemos señalar al capitán Diego Maldonado, el rico que poseyó varias estancias que cubrían el área de la futura doctrina de Oropesa. El despojo de sus mejores tierras y la disminución sensible de su población, fue confinando a los indios de las comunidades a las zonas marginales y de menor productividad⁸⁸.

Juan Arias Maldonado, hijo mestizo de Diego Maldonado, no pudo gozar de los bienes heredados de su padre: como sus encomiendas; institución a la que puso fin la corona española a causa de muchos conflictos civiles (la guerra civil entre conquistadores) y la ascendencia de mestizos dentro del poder político⁸⁹. Como medida extrema Arias Maldonado organizó una revuelta contra la corona donde perdió prácticamente todo, entre estas pérdidas las áreas del valle de Oropesa,

⁸⁸ Bauer, Brian S. *“Cuzco Antiguo: tierra natal de los incas”*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco. 2008. p. 333.

⁸⁹ O’phelan Godoy, Scarlett *“Mestizos Reales en el Virreinato del Peru: Indios Nobles Caciques y Capitanes de Mita”*. Fondo editorial del Congreso del Peru, Lima, 2013, pp. 13-21.

quedando esta área tan dividida, debido a las primeras visitas y composiciones de tierras, la cual sirvió para que los españoles legalizaran las tierras que hasta esa fecha venían usurpando sin título y para adquirir otras; que dieron origen a las diversas haciendas que hubo en este valle, como propietarios de tan diverso origen.

Estas posiciones rurales permitían a la élite criolla del Cusco atraer migrantes indios y con su trabajo producir la tierra y artículos como: maíz, trigo y textiles para comercializar en las ciudades mineras del altiplano.⁹⁰ Por último en los valles templados alrededor del Cusco cientos de propiedades suministraban las necesidades mundanas de cualquier ciudad del siglo XVII, muchas de las tierras agrícolas de la realeza inca, habían sido confiscadas y divididas: esta doctrina era una de las cuatro parroquias con poblaciones de españoles de más de cien personas que se encontraban en el núcleo inca: Urubamba, Maras, Ollantaytambo y Oropesa. Las cuatro parroquias compartían una historia similar como sedes de grandes haciendas de la realeza incaica, que habían pasado intactas a los españoles, estimulando así su asentamiento y posesión de tierras. Así lo menciona el cura Gerónimo Zapata y Cárdenas en el informe de curato para 1689: “...*entran casi ciento y sinquenta españoles barones y enbras y los más de todas misturas*”⁹¹.

De esta forma en el espacio territorial de la doctrina de Oropesa se ve en el siglo XVII una cantidad considerable de haciendas y hasta un obraje sobre los cuales girara la vigorosa actividad económica de este valle del Huatanay. En la relación de 1689 el cura nos informa de la existencia de 30 haciendas; en la relación

⁹⁰ Garret, David. T. “*Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825*” Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2009. p.105.

⁹¹ Villanueva Urteaga, Horacio “*Cuzco 1689 documentos: Economía y Sociedad en el sur Andino*”, Editorial Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco. 1982. p. 157.

hecha por este presbítero aparecen 24 haciendas entre los nombres de las haciendas, así como de los propietarios:

- 1 hacienda del Marqués de Valleumbroso con 100 personas
- 1 obraje llamado Quispicanchi del dicho marqués con 400 personas
- 1 hacienda llamada Callapucyo del conde de la Laguna con 150 personas
- 1 hacienda llamada Chiraura de Don Francisco Zúñiga con 10 personas
- 1 hacienda del cura Juan Arias de lira con 5 personas
- 1 hacienda del maestro Juan Alejo de Cabrera con 10 personas
- 1 hacienda del licenciado Don Tomas de Alarcón con 30 personas
- 1 hacienda llamada Comdebamba del marqués Valleumbroso con 07 personas
- 1 hacienda llamado Chingo del capitán Juan Félix Palomino con 20 personas
- 1 hacienda del capitán Joseph de Aguilar con 20 personas
- 1 hacienda de Francisco Yepes con 4 personas
- 1 hacienda llamado Guasao y/o Turpo del secretario Gregorio Serrano con 10 personas
- 1 hacienda de Inés Guerrero con 10 personas
- 2 haciendas llamadas Hermita y Pinagua de los herederos de Martin López con 20 personas
- 2 haciendas llamadas Santa Rosa y Hanchibamba en el valle de Lucre del canónigo Diego de Onton con 30 personas
- 1 hacienda de Melchor Serrano Sánchez con 4 personas
- 1 la hacienda principal de Lucre del capitán Antonio de Zea con 150 personas

- 1 hacienda llamada Guacarpay de Tomas de Solorsano con 3 personas
- 1 hacienda llamada Choquepucyo del capitán Manuel de Dueñas con 15 personas
- 1 hacienda llamada Chinicara del capitán Manuel de Dueñas con 10 personas
- 1 hacienda llamada Tongobamba del licenciado Joseph Herquiñigo con 30 personas
- 1 hacienda llamada Guambotio de Joseph Gonzales con 10 personas”⁹²

La mayoría de estas haciendas eran productoras de vegetales tales como tubérculos o cereales como el maíz que cubrían la necesidad alimenticia de la ciudad de Cusco. Uno de los alimentos cotidianos más importantes es el pan al cual la tradición histórica y la realidad actual de este pueblo es ser productora de las más variadas clases como el famosísimo *pan chuta* oriundo en este pueblo panadero, esto lo vemos por ejemplo en las “*Tradiciones cusqueñas*”.

Clorinda Matto de Turner, habla de don Pedro Castillo de Nocedo, personaje que vivió en el Cusco para 1562, narrando sobre la labranza de la tierra, que sembró trigo en unos solares de la cerca de Oropesa. “... *el nombre de don Pablo Castilla de Nocedo como del primero que, en el Cuzco, cultivo los favoritos granos que llamaron la atención del mismo Señor Jesucristo con ser Dios para dejarles su cuerpo, tomando el trigo como materia para la Eucaristía... ¡esplendida debió ser la fiesta que hubo en Oropeza cuando la primera cosecha de trigo! En la actualidad, ninguna provincia de las diferentes donde se cultiva este cereal, puede*

⁹² Ver Villanueva Urteaga, Horacio. “*Cuzco 1689 documentos: economía y sociedad en el sur andino*” Editorial Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco 1982. p. 157 – 159.

igualar en calidad al que produce la de Quispicanchi, y el pan de Oropeza es el mejor que se vendía en la ciudad”⁹³.

La “republica de españoles” gozo de un dinamismo dual durante estos siglos. En primer lugar, su economía creció dramáticamente en el siglo XVII, alimentada por la producción de plata en el Alto Perú, la apropiación de tierras de las comunidades de indios, las mitas y otras preferencias reclamadas por los conquistadores del Perú. Aunque dependía en parte del tributo indio, esta república operaba a través del crecimiento de una compleja economía de mercado, a la que estimulaba. Este segundo dinamismo del mercado de consumo afianzó la producción de varios enseres, tales como el vino, la coca o el aguardiente necesarios para el trabajo en los socavones de Potosí o de productos de consumo diario y la vestimenta. Esto afianzó al desarrollo de las haciendas en el sur peruano.

En las haciendas coloniales laboraban dos tipos de trabajadores: el mitayo y el yanacona. Ambos tipos coexisten a lo largo del virreinato. “La mita de las haciendas funcionaba de hecho solo por virtud de poder de los propietarios. Como las haciendas cubren las mejores tierras bajas, los mitayos vienen de las partes altas, a las que han sido relegados. Era pues común encontrar mitayos tanto en los valles de la sierra como en los de la costa”⁹⁴.

Esto dio origen a un nuevo tipo de población los forasteros, los cuales huían de las pesadas cargas de la mita minera aplastante para la población andina:

⁹³ Matto de Turner, Clorinda *“Tradiciones Cusqueñas: Leyendas, Biografías y Hojas Sueltas”* Cuarta Edición, Editorial H. G. Rozas. S.A. Cuzco 1954. p. 6.

⁹⁴ Roel Pinedo, Virgilio *“Historia Social y Económica de la Colonia”*, Editorial Grafica Labor, Lima. 1970. p. 266.

“Estas migraciones reconfiguraron la organización y la distribución de la sociedad en la sierra. Destacan varios patrones generales. En primer lugar, la gente dejaba comunidades viejas y con grandes cargas. Segundo, se mudaban a áreas de actividad económica y a propiedades hispanas. En el obispado del Cuzco, esto sacó a la población de los pueblos de altura en las provincias del sur (sujetas a la mita) y la llevo a las plantaciones y haciendas de Abancay, Paucartambo y los valles templados más cercanos a la ciudad (así como a esta última). Tercero, muchos se mudaron a apenas una corta distancia, asentándose en pueblos indios con un clima, economía y lenguaje similares, cambiando las cargas de los originarios por el estatus secundario del forastero”⁹⁵.

En las instrucciones que formula el licenciado Juan de Matienzo para reorganizar desde el gobierno la sociedad aborígen, figuran algunas que dejan ver las formas indígenas precedentes y en algunos casos la coexistencia con las formas nuevas: así, por ejemplo, subsiste y se reconoce la autoridad del antiguo curaca, al cual se le llamara en adelante cacique, lo mismo ocurre con el tucuyricuc, a quien se le manda construir casa detrás de la del corregidor y la asistencia del quipucamayoc que interviene en los juicios orales⁹⁶. De esta manera se desarrollará la república de indios; en esta estructura no hubo igualdad más bien diferenciación entre los indios nobles y los indígenas del común, que sostuvo con su trabajo todo el inmenso aparato colonial.

El V virrey en sus ordenanzas especifica las funciones de los caciques así lo demuestra el investigador David Garret: *“Toledo desarrollo aún más las*

⁹⁵ Garret, David. T. *“Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825”* Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2009. p.83

⁹⁶ Valcárcel, E. Luis. *“Historia del Peru Antiguo: a través de la fuente escrita”* Editorial Juan Mejía Baca, V edición. Barcelona 1985. Tomo II. p.182.

particularidades de los cacicazgos en la década de 1570, cuando dejó en claro la preocupación que le provocaba esta elite indígena. Los caciques debían cobrar el tributo, pero solo para colocarlo en cajas fuertes, “sin que entrase en su poder”. Los decretos enfatizaban los límites de la autoridad de los caciques sobre la economía del pueblo y buscaban prohibir que estos impusieran cualquier gravamen a los tributarios. Los caciques podían aplicar la justicia corporal, en especial para conseguir que se pagara el tributo: también contaban con ciertos privilegios para sí mismo y para sus primogénitos, sobre todo la dispensa del tributo y de los servicios personales”. En general este título reconocía la existencia de señores indios y ordenaba que ni los funcionarios españoles abusaran de ellos, ni ellos de sus tributarios.

En la documentación colonial encontramos el cargo de “cacique principal” podría describirse como un “cacique gobernador”, lo cual sugiere tanto una preminencia como una autoridad que se extendía más allá de la esfera económica del cobro del tributo. A la inversa, otros eran “caciques cobradores”, resaltando así la obligación del cobro del tributo de ayllus menores, por lo general en situaciones en las cuales un “cacique principal” o “gobernador” presidía a la comunidad mayor”⁹⁷. Los caciques eran descritos diversamente como propietarios interinos o por sus rivales como intrusos: Los primeros se referían a aquellos que tenían derecho hereditario, pues eran la auténtica aristocracia de la república de indios.

Este reconocimiento de privilegios y de mercedes reales dejó al Cusco con una nobleza india ligada a sus ascendientes incas y a las reales panakas cusqueñas.

⁹⁷ Garret, David. T. “Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825” Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2009. p. 67.

Asimismo: “*Los caciques y sus primogénitos también gozaban de los privilegios fundamentales de la nobleza india y la distinción entre nobleza de sangre y la del cargo cacical era fluida*”⁹⁸.

La historiadora Ella Dumbar Temple menciona a Don Bartolomé Quispe Atauchi hijo natural de Don Cristobal Paullu Inca; como uno de sus descendientes naturales. “*Tenemos así un Bartolomé Quispe, natural del pueblo de Oropesa de la provincia de Quispicanchis, que figura en el año de 1698*”⁹⁹. Este Bartolomé debió ser sin duda también descendiente natural de Paullu, porque además pertenecía a un pueblo de la encomienda de donde más tarde serían caciques los Sahuaraura.

En el siglo XVII, la nobleza indígena de la sierra sur dominaba el negocio del transporte, ya que sus caravanas de llamas y mulas llevaban los bienes por la cuenca del Titicaca. Estos tratos podían ser enormes: “*en su testamento de 1673, don Gabriel Fernández Guarachi, cacique de Jesús de Machaca, declaro que eran de su propiedad 2,250 llamas, 1,000 de las cuales debían llevar “vino de Moquegua*””¹⁰⁰. La economía de mercado peruana creó así fortunas locales como hispanas. Quienes se encontraban en una posición valiosa en el mercado se beneficiaron enormemente con su expansión. Y el cacique en general se hallaba en la intersección de la comunidad de indios, posición con la cual se benefició.

Era muy frecuente que los doctrineros; como el cura Gerónimo Zapata de Cárdenas y más tarde Gregorio Camacho, hiciesen préstamos al mismo clero o a personas naturales como lo demuestra las Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad

⁹⁸ *Ibíd*em p. 74

⁹⁹ Dumbar Temple, Ella “*La Descendencia de Huayna Capac*” Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2009. p. 351.

¹⁰⁰ Garret, David. T. “*Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825*” Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2009.p. 110.

del Cuzco: “Martes 17 de noviembre de 1745 años, cerca de las doce del día, murió en esta ciudad el doctor don Gregorio Camacho, cura del pueblo de Oropesa, en la provincia de Quispicanchi: ...El señor obispo envió, en 4 de noviembre, a su curato, quienes asegurasen su plata labrada y demás bienes. Debíale su ilustrísima veinte y ocho mil pesos que se los presto en plata y varias libranzas por el mes de septiembre de 1744 años. También daba el doctor Camacho plata con un tanto por ciento, usura notoria, por donde debía ser excluido de sepultura eclesiástica. Las visitas del obispo eran frecuentes. Aun se halló presente en su muerte, y fue su albacea, y luego expiro, envió a traer la plata labrada y demás bienes, del pueblo de Oropesa”¹⁰¹.

Tenemos así en el pueblo de Oropesa a dos familias de origen noble: los Sahuaraura Ramos Tito Atauchi y Pumaguallpa Garcés Chillitupa que para mediados del siglo XVIII poseían hornos de panadería, aseverando con esta fuente de que familias de nobleza indígena se dedicaban a la producción y comercialización del pan en la ciudad del Cusco ¿Quién sabe, exportando su producción a zonas mineras: como al alto Perú? De esta manera podemos deducir que estos negocios familiares surgieron a fines del siglo XVI; con la tradición de que el primer horno se encontraba en la hacienda Quispicanchis que más tarde en 1687 por título nobiliario español se denomina Marquesado de San Lorenzo de Valle Umbroso.

En efecto, los descendientes incas nobles más acaudalados del Cusco y sus alrededores tales como la doctrina de Oropesa, estaban estrechamente ligados a la economía urbana. Sus actividades económicas se parecían a las de los criollos

¹⁰¹ De Esquivel y Navia, Diego. “Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco”. Editorial Fundación Augusto N. Wiese, Lima 1980. Tomo II. p. 333.

acomodados de la ciudad; su inversión preferida eran los bienes raíces urbanos. Tal es el caso de Don Asencio Ramos Titu Atauchi y doña Maria Vásquez Obando Auqui Huamán, tenían un patrimonio que valía casi 10.000 pesos en casas, accesorios, deudas, ropa, plata, alhajas y algunos campos agrícolas¹⁰². Muchos de sus bienes se encontraban en el pueblo de Oropesa así:

“Para la nobleza india urbana, las fuentes de la riqueza eran el comercio, la industria y las artesanías, no el cacicazgo. Los indios nobles urbanos eran prominentes en el gremio de carniceros y en el lucrativo comercio de ovejas con el collao”¹⁰³.

2.5. Los Naturales en los Oficios del Arte Mural

La manifestación pictórica mural más antigua, es el arte rupestre cuya representación en la roca del entorno en el que vivía el hombre, nos hace presente a la pintura como una fuente histórica. En los andes; los primeros pobladores utilizaron como soporte los abrigos rocosos como Ccorca o Chahuaytire, representando animales de la fauna andina como: llamas, guanacos.

Si hablamos de la pintura prehispánica, estamos refiriéndonos al periodo de mayor antigüedad, divididas en la etapa pre inca e inca. Cuyos ejemplos de la primera se encuentran en abrigos y cuevas ocupados por cazadores recolectores, mostrándonos animales, figuras humanas, dibujos geométricos, entre otros detalles. Y hablando de los incas si hubo murales, puesto que acostumbraban decorar los

¹⁰² ARC, Protocolo notarial, Gamarra Juan Bautista, n° 128, Año 1749, f. 1-4.

¹⁰³ Garret, David. T. *“Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825”* Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2009. p. 213.

muros de sus construcciones con pinturas en las que destacaban temas religiosos e históricos, suponiendo que fueron influencia de la costa, ya que en este sector de territorio existe la ausencia de lluvias la cual ha permitido que llegue hasta nosotros.

El cronista Pedro Cieza de León. Cuando visita paramonga, en la costa central, comenta que *“las moradas y aposentos eran muy galanos y tienen por las paredes pintados muchos animales fieros, y paxaros...”*. Charles Wiener en 1880 al excavar en Paramonga encontró restos de estas pinturas, consistentes en frisos y remates ajedrezados rojos y blancos *“entre los dos sobre el color amarillo ocre...”* otro ejemplo es Pachacamac llamada también *“La Huaca Pintada”* uno de los grandes centros ceremoniales del antiguo Perú. Sobre este complejo Jorge C. Muelle encontró evidencias de doce y hasta dieciséis capas superpuestas de pinturas, testimoniando que los murales eran rehechos, remozados y retocados permanentemente.

Existen referencias históricas que afirman que los edificios del Cusco, estaban pintados; según el cronista Pedro Sancho de la Hoz, mencionando que las construcciones alrededor de la plaza de Hauqaypata mostraban sus muros pintados. El antropólogo y etnohistoriador John Rowe anota en 1946 que: *“las paredes de las construcciones del Cusco estuvieron estucadas con una capa uniforme de arcilla que pudieron estar pintadas”*

Otra evidencia contundente es el palacio del Inca Sayri Tupac, que hasta el siglo XVII fue llamado Tambo de Yucay, palacio que fue construido cuando los españoles se hallaban en el Cusco, la estructura arquitectónica de la construcción muestra pintura inca, sus recintos muestran nichos y puertas con doble jamba, sus paredes estuvieron enlucidas y pintas, quedando pintura murales, con alusión a

emblemas heráldicos policromos entre los que figuran cascos y una mascapaycha, el símbolo de la realeza inca¹⁰⁴.

Esta actividad pictórica mural inca fue interrumpida y se prohibió por estar relacionada con prácticas religiosas paganas, el V virrey del Perú Don Francisco de Toledo percibió este sentido de la pintura en 1574 por lo que manda. *“que se borren los animales que los indios pintan en cualquier parte y en las puertas de sus casas y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las yglesias. Ordeno y mando que los que vieran y hallaran los hagan caer y quitar de las puertas donde tuvieran”*.

Esta disposición del Virrey no solo muestra la política colonial de erradicación de las pinturas si no lo difundido que era pintar en cualquier parte, incluso en los muros de las viviendas familiares. Por tanto, no debió llamar la atención que lo hiciera en los nuevos edificios dedicados al culto, que erigían los españoles. Sin embargo, las palabras de Juan de Meléndez en 1681, prueban que los indios seguían pintando:

“...se vuelven a los ídolos y sus ritos y ceremonias antiguas por lo que se debe quitarles de los ojos todo aquello no solo que manifiestamente fue ídolo adorado, o huacas celebradas de los antiguos, sino aun aquellas cosas que se puede sospechar, aunque con leves conjeturas...semejan a las otras que adoraban... y así se tiene mandado que no solo en las iglesias si no en ninguna parte, ni publica ni secreta de los pueblos indios, se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver a sus antiguos delirios y disparates”.

¹⁰⁴ Restos de pinturas murales; pintura inca siglo XVI, óxidos minerales y pigmentos orgánicos en agua sobre muro de adobe. Palacio del Inca Sayritupac, Yucay, Urubamba, Cuzco.

Rubén Vargas Ugarte, nos menciona “...Cuzco, Lima o Huamanga, ciudades universalmente reconocidas como emporios de arte, pero como una prueba más del extraordinario desenvolvimiento en ellas alcanzado y no superado en parte alguna del continente sur, daremos la lista de los artífices indios que en 1612 ejercitaban su oficio en la capital del virreinato, según el empadronamiento de aquel año:

Bordadores... 11

Pintores...9

Olleros... 11

Carpinteros... 5

Escultores... 2

Albañiles... 5

Talabarteros...3

Plateros ... 1

Maestros de danza... 1”¹⁰⁵

El arte mural estuvo profundamente arraigado y se difundió en toda la América Hispana, no solamente como un medio de catequesis o como un arte reservado a las iglesias y conventos, sino como un lenguaje estético colectivo de total aceptación: Wuffarden lo menciona como inicio de la visión orgánica del surgimiento en la tradición pictórica del Cusco a diferencia de Felipe Cossío del Pomar, 1928, quien plantea la idea sobre el arte de “fusión indígena y lo español¹⁰⁶.Lo cierto es que con la llegada de los españoles también llega un nuevo

¹⁰⁵ Vargas Ugarte, Rubén. “*Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*”, Ed. Burgos. Lima. 1968. p. 71.

¹⁰⁶ Wuffarden, Luis Eduardo y Kusunoki, Ricardo. “*Pintura cuzqueña*”, Editorial Asociación Museo de Arte de Lima. 2016.

ideario y con él una nueva forma de hacer la pintura mural, ligada a la tradición cristiana.

Además, el aporte indígena en el arte colonial del siglo XVII, generó un gran impacto y admiración en la sociedad cusqueña y sus alrededores, manifestándose de forma especial en la pintura mural. Así el obispo Ramírez del Águila (cronista: vicario de la diócesis de Charcas) nos dice: *“El haberse acomodado tanto y adelantado los indios en los tratos y oficios mecánicos ha empobrecido mucho a los oficiales españoles... y todos los oficios los ejercitan los indios con tanta destreza, que ya no hacen falta los grandes maestros nuestros... Son muy buenos pintores, que hay algunos que retratan y pintan laminas tan perfectas como en Roma, plateros, herreros, albañiles, carpinteros, silleros y en todo género de oficios son muy diestros y curiosos...”*¹⁰⁷.

Para el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala, el arte no es solo una actividad noble, es también una actividad de nobles: él se auto titula príncipe, es un artista y sabemos que muchos de los hijos segundos; de caciques, es decir muchos nobles indígenas se hicieron artistas¹⁰⁸.

El Cusco fue el centro de formación de muchos artistas nobles nativos dentro de los cuales tenemos la siguiente información de: Marcos Coro y un indio pintor llamado Miguel, además tenemos al primer pintor indígena Don Diego Cusi Guamán descendiente de los incas según varios autores:

Testamento de Doña Juana quispi çica ñusta: *“Yten declaro que así mismo tengo Otro capilla y entierro en el dho convento de san Francisco donde esta*

¹⁰⁷ Gisbert, Teresa, *“Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte”*, Editorial GISBERT Y CIA. Bolivia 2004. p. 105.

¹⁰⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe, *“Nueva Coronica y buen Gobierno”*, Editorial Fondo de Cultura Económica. Lima-Peru. 1993. p. 3.

nuestra señora de la Limpia Concepción de los naturales que nos costó a mí y a don marcos coro y santa ángel oficial maestro pintor mi marido que sea en gloria mil y quinientos Pesos que nos dieron el convento el dho entierro por la echura del Retablo grande del altar mayor que hiço el dho mi marido la verdad es que los títulos se me an perdido...

1611. Testamento de doña ana Quispe açarpay: *Ytem declaro que me debe miguel yndio de Pampacucho pintor siete pesos mando se cobren*”¹⁰⁹.

Diego Cusi Guamán fue un pintor indígena que trabajó en todo el Cusco en las primeras décadas del siglo XVII¹¹⁰. Probablemente fue miembro de la élite indígena, también considerado como uno de los iniciadores de la pintura mural cusqueña. Una evidencia clara de la existencia y el trabajo de este artista es la firma que acompaña su mural del Bautismo de Cristo en Urcos, que dice "*Don do. Cusi Guamán Me Fecit* ", indica además el acceso a una educación formal. Este artista tuvo influencia europea como: Mateo Pérez de Alesio, así mismo un contemporáneo suyo fue Luis de Riaño, con el cual tuvo cierta relación en la labor artística¹¹¹.

¹⁰⁹ Cf. Amado Gonzales, Donato. "*La Descendencia De Don Cristóbal Paullo Ynga Y Sus Privilegios: Documentos De Probanza Y Testamentos Del Siglo XVI-XVII*", Biblioteca nacional del Peru, Lima 2016. p.466.

¹¹⁰ José de Mesa y Teresa Gisbert, "*Historia de la pintura cuzqueña*", vol. I. Lima: Fundación Banco Wiese, ' 1982, pp. 233–236; Teófilo Benavente Velarde, "*Pintores cusqueños de la colonia, Cuzco*": Municipalidad del Qosqo, 1995, p. 106; Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, "*Pintura mural en el sur andino*" Lima: Banco de Crédito del Peru, 1993, pp. 80–81.

¹¹¹Ananda Cohen Suarez, "*From the Jordan River to Lake Titicaca: The Americas: A Quarterly Review of Latin American History*", N° 72, pp 103-140. 2014. Consulta: 12 de agosto 2020.

<https://anandacohenaponte.files.wordpress.com/2017/03/from-the-jordan-river-to-lake-titicaca.pdf>

Varios autores sugieren que, no solo trabajo en el templo de Urcos, también pintó murales y en específico el arco toral del templo de Chicheros. Además, según los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert, atribuyen a don Diego Cusigumán como el artífice de un conjunto de pintura mural del templo Santísimo Salvador de Oropesa, basado en la comparación de técnicas, estilos, cronología de estos murales, observando con detenimiento la labor artística de uno de los primeros maestros indígenas muralistas en el área andina, careciendo de estudios en la documentación histórica que este artista nos puede brindar.

Para introducirnos en la identificación y usos de los nuevos materiales y técnicas que formaron parte de la tradición pictórica cuzqueña, es necesario comprender como se desarrolló el trabajo en los obradores andinos. El panorama andino, evidencia que la situación en los talleres que se instalaron desde el comienzo de la conquista revistió matices propios¹¹². La estructura de gremios y cofradías de origen hispano que, rápidamente, se instaló en ciudades como el Cusco, Lima o Potosí, evidencia la presencia del indígena, no solo como mano de obra en dichos quehaceres sino también a medida que fueron adquiriendo excelencia en dichas prácticas como maestros¹¹³. Sin embargo, el escenario previo a la llegada de los españoles a las tierras del incario indica que el oficio de pintor, ya sea de muros, cerámicas u otros soportes, era deudor de una larga tradición que involucraba selecciones iconográficas, estilos y técnicas para la producción de imágenes,

¹¹² Cf. Siracusano, Gabriela, Burúcuca, José Emilio “Polvos y colores en la pintura barroca andina. nuevas aproximaciones”, UBA-CONICET. Argentina. Consulta: 20/08/2020
<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/034f.pdf>

¹¹³ Wuffarden, Luis Eduardo y Kusunoki Ricardo “*Pintura cuzqueña*”, Editorial Asociación Museo de Arte de Lima. 2016. p. 93.

prácticas que también se hallaban reglamentadas de acuerdo con pautas político religiosas.

A una estructura piramidal, en la que las artes visuales estaban ubicadas entre los oficios que servían al afianzamiento de las prácticas de poder en la sociedad inca, vino a superponerse una tradición gremial endogámica española que no tardaría en adecuarse a dicho escenario cobrando matices propios¹¹⁴.

Por otra parte, la organización del trabajo, bajo las asociaciones de gremios y cofradías, como las de san Eloy o San Lucas con sus reglamentaciones y controles en manos de alcaldes, veedores, mayordomos o priostes, tal como establecían las ordenanzas de Lima de 1649 y un sistema de aprendizaje coordinado en términos de aprendices, oficiales y maestros, impusieron a estos que haceres, obligaciones similares a las que habían soportado en la metrópoli. En Lima, Cusco o Potosí, así como en otras ciudades importantes, los lienzos, tablas, retablos y todos los elementos que usaban los pintores, doradores, escultores, retablistas o entalladores para su fabricación y demás utensilios pagaban indefectiblemente un impuesto a los materiales y las obras, conocido como alcabala.¹¹⁵

Sin embargo, algunos indicios rebelan que todas estas exigencias no fueron aplicadas con el mismo rigor que se daba en tierras españolas metropolitanas, tempranamente advertimos la aparición de contratos en los que la labor de pintar, dorar, estofar se unían en una misma persona, sin existir la misma proporción de pleitos referidos a la división de estas prácticas o a la aprobación para poner taller que se daba de manera frecuente en ciudades como Madrid, Sevilla o Granada.

¹¹⁴Véase Ramón Gutiérrez, (coord.). *“Pintura escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825”*. Editores Catedra, España 1995.

¹¹⁵ Fue el impuesto más importante en la colonia, que gravaba el comercio y era el que más ingresos producía a la Hacienda Real.

2.6. El Arte Mural como Instrumento de Catequización en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa.

Para entender los motivos pictóricos del lenguaje europeo en el periodo del renacimiento resulta relevante lo acaecido en Roma, en el año 65 de nuestra era, cuando el emperador Nerón reconstruyó la ciudad después de incendiarla y erigió su palacio, conocido como la Domus Aurea (casa dorada), haciendo decorar con motivos simbólicos vinculados al culto a Dionisio: cornucopias, canastos de frutas, guirnaldas, pájaros y otros animales que no eran otra cosa que ofrendas a esa deidad. Motivos simbólicos que, descubiertos catorce siglos más tarde en cavidades que parecían grutas (por lo cual se les llamo entonces grutescos), se pusieron de moda en el arte del renacimiento, pasando incluso a América, donde se arraigaron en el arte andino.

El nuevo culto cristiano se difundió en las pinturas murales de las catacumbas, debido a las persecuciones del imperio Romano, manteniendo el repertorio de imágenes y formas paganas a las que se sumaron otros símbolos para figurar a Cristo. La idealización de la figura divina adquirirá una dimensión de trascendencia en el periodo bizantino por los brillos y colores de los mosaicos y cederá el paso a las pinturas al fresco, arte más popular y de mayor difusión que se utilizará para divulgar escenas evangélicas y bíblicas.

En el siglo XV el arte se libera de la férrea imposición teológica y deja de ser instrumento exclusivo de la fe religiosa, produciendo nuevas tendencias en Italia y los países bajos con la escuela flamenca.

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

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

Para comprender las características tan peculiares y propias que la técnica de la pintura mural adquirió, al ser adaptada a las edificaciones de la región sur andina es conveniente rastrear su origen europeo, que, junto a la tradición pictórica precolombina, constituyen el antecedente más inmediato.

“Pérez Bocanegra intentó entender las prácticas religiosas preexistentes para formular la doctrina a través del vehículo de las imágenes nativas y de la imaginería religiosa andina”

A mediados del siglo XVII, los artistas aborígenes comenzaron a realizar sin restricciones un arte que a nosotros nos parece un tanto ingenuo, pero que corresponde mucho mejor a la sensibilidad religiosa de los aborígenes y el resto del pueblo menos letrado, para cuya devoción se realizaban las distintas obras de arte en las iglesias. El hecho de que ellos reivindicaran con fuerza su propio modo de representar plásticamente la fe cristiana parece una señal clara de que, a mediados del siglo XVII, ya no la consideraban un cuerpo extraño en sus vidas, sino que el

arte les había proporcionado un camino para acercarse a la fe cristiana de un modo ajustado a su sensibilidad.

De ahí, por ejemplo *“su desinterés por las proporciones: si el cuadro gira alrededor de un santo o la Virgen, sus figuras aparecerán mucho más grandes que aquellas que representan a otros personajes, porque lo importante no es la impresión de realidad sino el mensaje que se quiere transmitir”*.¹¹⁶ Es así que en el templo Santísimo Salvador de Oropesa, en los vanos de fenestracion de luz, se encuentran pintadas sobre pared: ángeles músicos de forma a proporcional, se muestran a estos mensajeros con instrumentos tales como citaras, arpas, guitarras alabando a Dios. Mostrando de esta manera la importancia y la sacralidad que cumple este espacio: el templo.

Vemos que no se busca cortar de raíz la aspiración que está detrás de la religiosidad andina, sino que se la encauza y se le asigna un sentido dentro de un esquema cristiano:

*“Atreves del arte se hizo posible una integración que no podían conseguir las armas. De ahora en adelante, los indios podían reconocerse en las imágenes cristianas, reordenar su mundo y encontrar en él un lugar para ellos”*¹¹⁷. En la pintura mural del Templo Santísimo salvador de Oropesa, se muestran iconos aññados de: pumas, soles, águilas, búhos, que nos hace presente los iconos de la religiosidad andina.

Un papel muy relevante, al reforzar el uso de las imágenes en la catequesis, como un modo de destacar la importancia de la Encarnación de Cristo y de alejar a

¹¹⁶García-Huidobro, Joaquín. *“El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el derecho”* artículo de la revista Atenea n° 517, primer semestre 2018. p.184 Consulta 08 de noviembre del 2019.

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n517/0718/-0462-atenea-517-00181.pdf>

¹¹⁷ Ibídem p. 187

los fieles del espiritualismo protestante; consecuencias del arte en América después del concilio de Trento. No cabe duda de que la religión católica está más cerca de la sensibilidad pagana: en el catolicismo la religión es algo que se ve, se toca e incluso se huele (como en el caso del incienso). El Concilio de Trento jugó un papel muy relevante, al reforzar el uso de las imágenes en la catequesis, como un modo de destacar la importancia de la Encarnación¹¹⁸ y de alejar a los fieles del espiritualismo protestante (corriente doctrinal fundada por Lutero).

Los naturales, organizaron buena parte de su vida alrededor de cofradías religiosas vinculadas a un santo. De esta manera, la religión se volvía algo sensible, porque se vinculaba con lo más cercano. En el templo santísimo salvador de Oropesa encontramos imágenes en pintura mural, como es el siguiente ejemplo: la coronación de la virgen por la santísima trinidad ubicada en la parte superior central del arco toral; además se muestra a los naturales y a una mujer en posición orante, amocillos y una columna.

Y al otro lado de la coronación se muestra a dos reyes magos en acto de adoración con sus respectivos pajes. De esta manera entendemos la forma de evangelizar a través de la pintura mural: esta imagen nos muestra de forma concluyente la importancia de la adoración que se le debe dar a la santísima trinidad y en especial la veneración a la Virgen. Aunque para los naturales estas ideas o conceptos eran abstractos, los dogmas de la fe fueron mejor comprendidos a través de representaciones murales pues que lo visible es más fácil de entender que la más sencilla catequesis.

¹¹⁸ Dogma cristiano por el cual se explica la naturaleza humana que asumió Dios hijo en Jesucristo.

CAPÍTULO III

TEMPLO COLONIAL DE OROPESA: LA LABOR Y LA FUNCIÓN DE LA PINTURA MURAL

3.1. Breve Historia del Templo Santísimo Salvador de Oropesa

Oropesa es un poblado reduccional del siglo XVI, aunque probablemente con una ocupación anterior a la reorganización del virrey Toledo, dado que su templo está construido sobre una antigua huaca, lo que habla de una organización preexistente: los Pinahua Cápac y los Ayarmaca Tocay Cápac, en las documentaciones encontradas siempre aparecen lado a lado, lo que indica que cada uno encarnaba a una mitad o saya (Hanan/ Hurin), tomando al investigador Waldemar Espinoza, gobernaba una diarquía, “*Tocay Capac mandaba en el N.O (actual provincia de Anta) del Cusco y Pinagua Capac hacia el Este (valle sur del Cusco)...*”¹¹⁹. En las palabras del investigador; estas fueron reducidas a simples caciques de ayllus, situación en las que les dejaron subsistir hasta el final de duración del Tahuantinsuyo.

La fundación española del Cusco, en el año 1534, marca el hito histórico del inicio de la evangelización. Durante los primeros años del virreinato los clérigos se establecieron en las ciudades al tiempo que estas eran fundadas, dejando por el momento la zona rural. Con la formación de los repartimientos y las encomiendas en zonas aledañas al Cusco, se dio inicio a la construcción de capillas por cuenta de

¹¹⁹ Espinoza Soriano, Waldemar “*Los Incas: Economía Sociedad y Estado en la Era del Tahuantinsuyo*” Editorial Amaru, Segunda Edición 1990. p. 35.

los encomenderos además de la contratación de curas doctrineros. En la provincia de Quispicanchi para 1571 existieron los siguientes poblados: “*Quispicanche: Quispicanche, Huascarquiguar, San Juan y Sto Tomas de Quiguar, Papres, Urcosingas, y Piguares, Guaro, Sangarara, Collapata, Acos, Munapata, Pampachulla, Atuncamayna, Pomacanche y Guaque, Umachapi, Acopia, Yaucata y Huayrachapi, Chacaca, Acha, Ocongate, Cunotambo, Quinchillata, Coxcoxa, Sallo, Dueña, Muyna, Urucourco, Yanamanche, Huascar y Lucre, Cavinás, Uchoa*”¹²⁰. La doctrina de Oropesa se estableció con los repartimientos de Guascarquiguar: cedido en favor de la corona, Urco: encomendado a Antonio Pereira, Yanamanchi Guascar y Lucre: encomendado a la corona, Mohina: cedido en favor de Carlos Inca y en segunda vida a favor de Pedro de Bustinza, Quispicanchi: cedido a Rodrigo de Esquivel y en segunda vida a su hijo Rodrigo de Esquivel y Jaraba.

Como analizamos en la visita de 1571 realizada por el virrey Francisco de Toledo es un poblado reduccional del siglo XVI, aunque probablemente con una ocupación anterior a la reorganización del virrey Toledo, dado que su templo está construido sobre una antigua huaca, lo que habla de una organización preexistente; fue uno de los centros más próximos al Cusco. En la reorganización de estos poblados los antiguos ayllus hubieron de mantener su ubicación según el rango de procedencia espacial en el territorio. Analizamos que la doctrina de Oropesa como tal no tiene encomendero, al contrario, es un territorio de la suma de encomiendas como son: Urco, Guascarquiguar, Mohina, Quispicanchi, Yanamanchi Guascar y Lucre.

¹²⁰ Valcárcel, E. Luis. “*Historia del Peru Antiguo: a través de la fuente escrita*” Editorial Juan Mejía Baca, V edición. Barcelona 1985. Tomo I. p. 342.

Tanto San Jerónimo como Oropesa son dos de los templos más antiguos del sistema de doctrinas de indios de la región. La tipología inicial de las iglesias reduccionales es: una nave prolongada para dar capacidad a muchos indígenas, pero a la vez estrecha. Condicionada por la dimensión de los nudillos que habrían de consolidar los pares de la cubierta. Una sensación espacial goticista dada por el elevado tamaño de las paredes, realizados con pintura mural lo que recalca la fuerza de parámetros murarios. Aun hoy se pueden percibir los rastros de aquellas pinturas con cortinados que marcaban la presencia de los altares laterales, en ambos casos estos se ubican sobre un plano elevado con escalinata de acceso¹²¹.

En la planta de pie de la iglesia de Oropesa se ve el presbiterio ochavado propio de los primeros templos reduccionales con ventana tras el retablo mayor y el Sotocoro sobre cuatro columnas. Esto es interesante porque se diferencia de la teoría por la cual se prefería la localización lateralizada ocupando todo un lado de la plaza, como de hecho se da en otros pueblos como: Checacupe, Zurite, Huarocondo o Chinchero, pero ello parece responder justamente a la orientación de la huaca preexistente respecto al espacio de la plaza. Llegamos a la conclusión que el templo colonial de Oropesa fue construido inicialmente a finales del siglo XVI, pero con posteriores modificaciones arquitectónicas y artísticas que obedecieron a una determinada tendencia de su época.

En el siglo XVII, el pueblo de Oropesa era un centro de producción artesanal importante, ya que está documentado que los canteros realizaban allí sus obras de contratación para conventos cusqueños. Tal es el caso del maestro cantero Juan Muñoz, quien en 1661 se contrataba para hacer los pilares de piedra del monasterio

¹²¹ Viñuales, Graciela María y Gutiérrez, Ramón “*Historia de los pueblos de indios de Cuzco y Apurímac*” Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2014. p. 454.

de los Remedios y los habría de entregar acabados en el pueblo de Oropesa, donde se habrían de labrar¹²². También las portadas de piedra del siglo XVIII que tenía el poblado, ratificaban la concentración de canteros de calidad en la región. Lo que nos da a entender que los ascendientes de estos artífices colaboraron en la edificación del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa.

El templo se encontraba en buen estado cuando el obispo Mollinedo lo visito en 1678, así que solamente indico que se hiciese un sagrario de cedro dorado en correspondencia con el retablo. También Mollinedo aprobaría en 1682 la constitución de la cofradía de Jesús Nazareno, para la cual habría fabricado una capilla que esta con toda decencia¹²³. La realización de esta obra se debió al cura Jerónimo Zapata, capilla que estaba adosada al templo: *“tenía un solo retablo en la testera tallado y dorado al uso con sus sotabancos y depósito y sobre él un nicho en que esta la imagen de Jesús Nazareno de cuerpo entero de buena escultura y repartidos tres lienzos e la pasión de nuestro señor y en el medio otro de san jeronimo. Por los dos lados del cuerpo de la capilla, lienzo de la pasión de nuestro señor con sus marcos dorados y sus repisas y cornizas y coronación, su reja perfilada de oro en el presbiterio. El techo por la parte de adentro de tumbadillo de chaclas, enlucido, blanqueado y pintado con artesoncillos de pasta dorada. Entre otros ornamentos había una lámina romana y otra de jaspe de san jeronimo”*¹²⁴.

Aunque oropesa tenía la peculiaridad de no poseer anexos, a fines del siglo XVII existía una ermita edificada a la Asunción de la virgen, un santuario al que

¹²² Ver: Cornejo Bouroncle, Jorge. *“Derroteros del Arte Cusqueño”* Editorial Garcilaso, Cusco, 1960.

¹²³ AAC. Libro de cofradías de Jesús Nazareno de Oropesa, 1682-1687

¹²⁴ Ver: Viñuales, Graciela María, Gutiérrez Ramón *“Historia de los pueblos de indios de Cuzco y Apurímac”* Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2014.

desde el Cusco y su comarca acudían fieles en romería a cumplir sus votos. Junto a ella el obispo Mollinedo indicaba contar con rezar y hablar en lengua castellana. Mucho debió llamar la atención a Mollinedo esta ermita, pues en 1690 indicaba que se está haciendo:

*“una capilla grande para trasladar a ella una imagen muy devota y milagrosa de la Asunción de Nuestra Señora, que este año se pondrá en perfección”*¹²⁵. Las obras habían sido parcialmente pagadas por el cura Zapata de Cárdenas.

También sabemos que hacia 1727, doña María Vásquez Serrano, casada en terceras nupcias con Juan de Esquivel e hija de Gregorio Vásquez Serrano era dueña de las haciendas de Lircay y Turpo en términos de Oropesa. Fue ella quien dono *“a la capilla que llaman del calvario que esta tras la iglesia del pueblo e Oropesa los doce apóstoles que tengo en las casas de mi morada, para su adorno por estar al presente sin lienzo alguno”*¹²⁶. Deducimos por esta información que muchas obras de arte fueron donadas al templo, generando de esta manera un cambio en la armonía pictórica mural cubriendo espacios donde se hallaban pintura mural.

El cura de Oropesa Diego de Valenzuela testaba en 1731 y afirmaba que había hecho a su costa el retablo y el pulpito del templo, cuya obra había concretado el maestro ensamblador Bartolomé Bazán, a quien había pagado con una casa por las obras que le había hecho¹²⁷.

¹²⁵Viñuales, Graciela María, Gutiérrez Ramón *“Historia de los pueblos de indios de Cuzco y Apurímac”* Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2014. (Carta del obispo Mollinedo, 25-8-1690) p. 456.

¹²⁶ AAC. Caja 38. Expediente 1. Capellanía. Testimonio notarial escribano Francisco Maldonado. 8-8-1727.

¹²⁷ ARC. Notariales. Pedro José Gamarra, 1729-1731, f. 876. (Testamento de Diego Valenzuela del 22-10-1731).

Según las crónicas del cusco, en el año 1745, cuando falleció el cura Gregorio Camacho, el obispo ordeno llevar a la ciudad toda la plata labrada y demás bienes que había dejado en el pueblo de Oropesa. Se hizo cargo entonces de la parroquia el cura Manuel José De Arroyo y Santa María, quien comenzó nuevos libros de fábrica. Luego de algunas obras menores, y con el aporte de los vecinos Agustín de Córdoba, Manuel Loayza y Felipe Dávalos, el cura encaro el dorado del sagrario mientras el maestro carpintero Fernando García de Paredes aseguraba el retablo mayor que se estaba desplomando y procedía a reponer todas las piezas que faltaban. En 1750 rehacía todo el artesonado de la capilla mayor del coro, dorándolo con oro llevado de Cochabamba. Un año más tarde encaro el arreglo y ampliación del órgano, tarea que estuvo a cargo del maestro Miguel Jerónimo de Medina y a la vez encomendó una gran custodia utilizando para ello algunos objetos de plata por un total de cien marcos. Junto a esta custodia, el mismo artesano hizo seis blandones. Es posible que en estas obras participara el maestro platero Melchor Chirinos, que hacía trabajos para el templo en esta época.

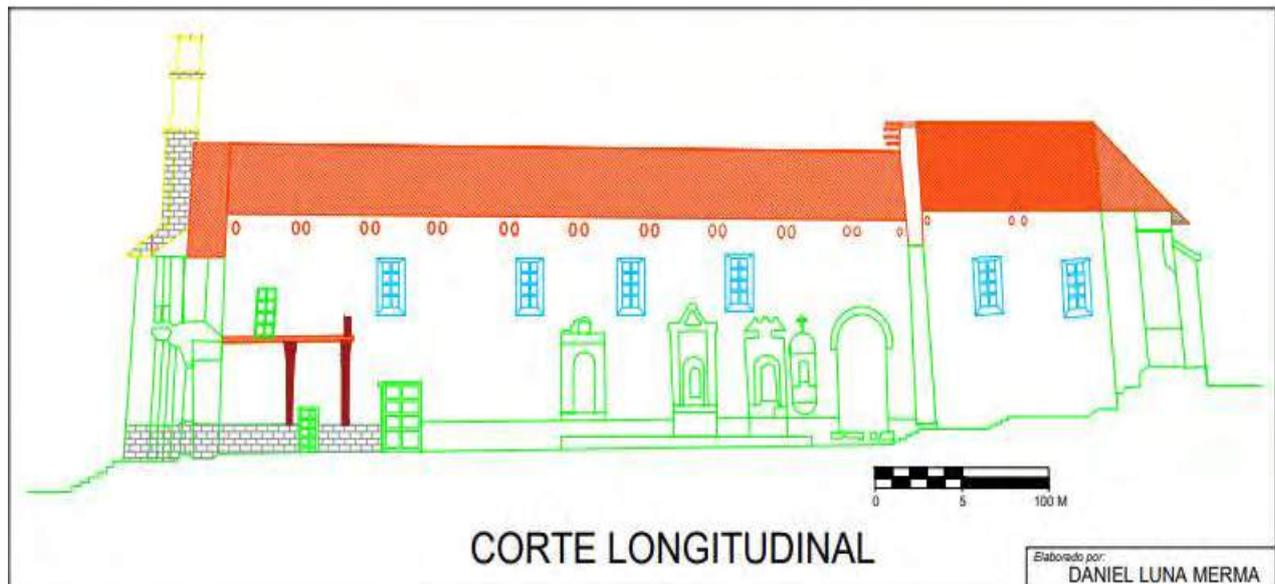
3.2. Características Arquitectónicas del Templo Santísimo Salvador de Oropesa.

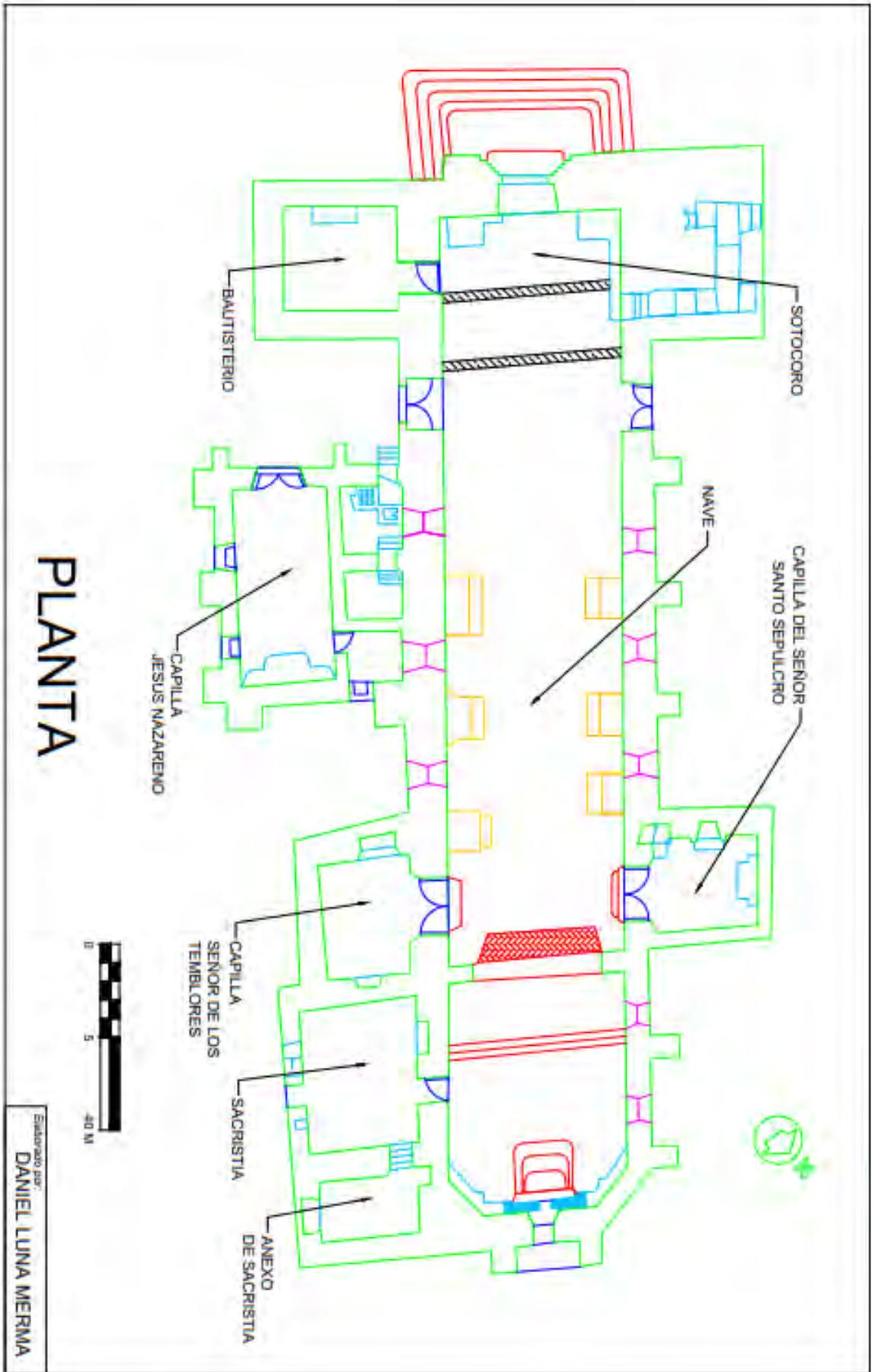


Imagen de plano: Templo Santísimo Salvador de Oropesa.

Fuente: Daniel Luna Merma

Fecha: 19/09/2020





Elaborado por
DANIEL LUNA MERMA

La iglesia de Santísimo Salvador de Oropesa, se encuentra ubicado en el Distrito de Oropesa, en la plaza del mismo nombre, al sur de la ciudad del Cusco.

La iglesia consta de un imafronte, espadaña, campanario y una sola nave, todo sobre una secuencia de gradas que forman el atrio, arco de medio punto precede a la puerta, flanqueada por hornacinas con muestras de pintura mural, sobre este hay un balcón a modo de capilla abierta, cubierta por un tejeroz, encima un óculo y el tímpano, es rica en pintura mural, con una torre adosada en espadaña de piedra, esta presenta seis arcos de medio punto con campanario.

El ingreso está localizado en el muro de pie de nave, donde tres arcos, vigas y ménsulas sostienen al coro, de este se accede a la torre de espadaña-campanario, así como al coro alto y por medio de este a la capilla abierta.

El presbiterio, está delimitado por un arco triunfal todo en piedra, su muro testero presenta un ábside donde está ubicado el altar mayor, una suave luz ingresa por las ventanas laterales¹²⁸.

Un elemento que mantiene Oropesa, el cual se vincula a los templos más tempranos del ciclo reduccional. Es el de la cubierta autónoma de la capilla mayor. En efecto el techo del templo por el sistema de par y nudillo prolongado hasta el arco toral el cual tiene la peculiaridad de cierto rasgo entre goticista y mudéjar por estar sobre elevado respecto de la cubierta del templo, jerarquizando el espacio interior de la capilla mayor. Tomando como evidencias San Jerónimo, Andahuaylillas, Yaurisque y otros que primero se hacía un altar de pintura mural o de pasta policromada que se mantenía y que luego se tapaba cuando se agregaba el retablo de madera en la cabecera ya para el siglo XVII.

¹²⁸ Chara Zereceda, Oscar y Caparo Gil, Viviana *“Iglesias del Cusco Historia y Arquitectura”*, Editorial Industria Gráfica Regentus, Cusco 2004. p. 138.

Para entender esta primera fase de la arquitectura reduccional temprana se adoptó lo que llamamos la “fachada retablo”, que tuvo peculiar expresión en tiempo del barroco con la organización de portadas que asemejaban retablos. En esta instancia de fines del siglo XVI, la idea de la fachada retablo aparece con otra propuesta, como puede verse en San Jerónimo y en el mismo Oropesa. Se trata en estos casos de una portada que contiene hornacinas donde se han incluido representaciones de santos con pintura mural. Estas hornacinas que flanquean la puerta, se complementan con pinturas murales en la parte superior. En todo caso platean originariamente la idea comunicativa del culto, contribuyendo a la sacralización del espacio externo¹²⁹.

Un segundo elemento importante está definido por la presencia de la capilla abierta que permite trasladar el culto al exterior en caso de necesidad, en especial la catequesis. En Oropesa encontramos una solución más tradicional: la de un balcón externo, al cual se accede por una puerta ubicada en el coro alto.

Tanto en Oropesa como en San Jerónimo, las espadañas tienen una importancia notoria, opción formal temprana que luego es reemplazada por la presencia de la torre que, en muchos casos sirven de contrafuertes en caso de los frecuentes sismos en la región. La iglesia de Oropesa también nos muestra la forma inicial de las iglesias educacionales; una nave prolongada, pero a la vez estrecha. La sensación del elevado tamaño de las paredes enfatiza el trabajo en pintura mural.

Generalmente los espacios de los templos y capillas se complementaban y enriquecían con órdenes arquitectónicos, retablos simulados, portadas, cortinajes, marcos que copian la madera tallada y hasta techos artesonados imitados en la

¹²⁹ Viñuales, Graciela María y Gutiérrez, Ramón “*Historia de los pueblos de Indios de Cuzco y Apurímac*” Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2014 p. 457.

pintura mural¹³⁰. La pintura mural y la arquitectura se vinculan de forma iconográfica y litúrgica, vale decir entre la secuencia del tema y símbolo de los motivos pintados y la función del recinto religioso. Por esta razón la pintura mural no puede ser considerada como un objeto más, pues al estar ligada con la arquitectura del templo pasa a ser su componente, de esta manera la pintura mural y la arquitectura pasan a ser una sola.

3.3. Las influencias artísticas en el Templo Santísimo Salvador de Oropesa siglo XVII.

A partir del año 1540, las formas pictóricas manieristas se difunden por Italia y llegan a los confines de Europa, y en cierto modo hasta América latina. Pero a su vez se produce una descontextualización al incorporarse a los preceptos renacentistas elementos propios de cada país: La pintura española del quinientos no halla artistas tan relevantes como en el caso de la arquitectura y la escultura. El predominio del gótico y de la influencia flamenca marcó el desarrollo de la pintura renacentista española en el siglo XVI. El manierismo en su difusión por Europa presenta un fenómeno, se carga de un sentido conciliador que se adapta a las necesidades religiosas, políticas y sociales de cada zona.

Podríamos decir que los pintores cusqueños de fines del siglo XVI, nos presentan un italianismo de segunda mano (influencia de Rafael de Sanzio y Miguel Ángel), que se trabajó propiamente en la península ibérica no proviene ni de Bitti

¹³⁰ Un ejemplo claro de ello es; friso superior y decoración en torno a una ventana, siglo XVII, temple seco sobre paramento de adobe. Templo de Oropesa, Quispicanchis, Cuzco, cuya restauración fue llevada a cabo en 1993 por el plan COPESCO.

ni de Medoro. Son duros como los pintores españoles del siglo XV, y tienen fuerte sabor local.

Característico de este tipo de pintura es el estar hecha, algunas veces sobre tabla; el usar sobredorados en aureolas, vueltas de mantas y recurrir a cintas parlantes que salen de la boca de los personajes, como lo usan los pintores españoles del siglo XV y algunos hasta bien entrado el XVI. La influencia italiana que pesa sobre estos maestros es sumamente arcaica, pues no presentan huellas del manierismo.

Un artista cuyo estilo muestra el momento anterior a la llegada del Manierismo: es el Maestro de Oropesa, autor de una serie sobre la “vida de la virgen” que se encuentra en el presbiterio del templo Santísimo Salvador de Oropesa, usa de la arquitectura clásica para sus escenarios. Sus figuras son delicadas. El mejor cuadro de la serie es el que representa la “Adoración de los Pastores”.

Durante los siglos XVI y XVII los programas pictóricos murales acompañan la concepción del espacio renacentista de los edificios religiosos. A finales del siglo XVI, el virreinato del Perú recibe la llegada de artistas, pinturas, esculturas y los más importantes grabados y estampas provenientes de diversas regiones europeas como Ámsterdam. Entre los artífices italianos que llegan al Perú están: Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro: Influenciando en su círculo a Pedro Loaiza, Domingo Gil, Francisco Bejarano y Luis de Riaño los cuales comienzan a circular en centros artísticos importantes como Cusco y Potosí.

La iglesia esperaba transmitir el mensaje evangélico hasta los estratos más populares de la población ¹³¹. Para lograrlo era necesario buscar un nuevo lenguaje plástico. Un idioma que superara las limitaciones esteticistas del manierismo y que fuera simple y directo, capaz de ser entendido aún por los sectores analfabetos de la sociedad. Este lenguaje pictórico, es denominado: contra manera, “estilo” practicados en el interregno que surgió entre el manierismo y el barroco en Italia, y fue el que llegó, por medio de las estampas y de los pintores italianos (Bitti, Alesio, Medoro), al Perú colonial. Un claro ejemplo de este estilo artístico lo encontramos en el Bautisterio del templo de Oropesa: donde encontramos la representación en pintura mural de los doce apóstoles alrededor de la pila bautismal; la temática, el estilo, la técnica, nos muestran el trabajo de un solo artista, influenciado por la contra manera. Estilo traído de Europa lo cual facilitó la evangelización, en la doctrina de Oropesa.

Otra influencia artística presente en tierras americanas es el barroco, que es la integración de la obra en un todo homogéneo, perfectamente visualizable y a la vez impactante, tiene su origen en Italia. La gran figura es el polifacético Gian Lorenzo Bernini. En España la imaginería tiene un marcado naturalismo, se pondrá exclusivamente al servicio de la Iglesia e incidirá escasamente en otros campos de la representación plástica.

La temática religiosa busca sus representaciones en la amplia hagiografía cristiana, sin olvidar los episodios del nuevo testamento y las representaciones de la Santísima Trinidad, Jesucristo en el Calvario, la Inmaculada o las diferentes advocaciones marianas de gran devoción popular. Su geografía es amplia, ya que

¹³¹ Stastny Mosberg. Francisco. “*Estudios de Arte Colonial*” Vol. I, Museo de Arte de Lima 2013. p. 347.

está representada en todos los países católicos, sobre todo Italia y España, sin olvidar Francia. No podemos obviar la gran tradición imaginera de la Península, con Martínez Montañez y granada, con Alonso Cano, etc.

Todas estas temáticas en escultura se desarrollarán en distintas tipologías, entre las que destacaremos el retablo, el grupo escultórico y el monumento, con sus variedades: fuentes, estatuas ecuestres, imagen sacra, paso procesional, tumba, baldaquino e imagen devota.

La escultura se convirtió, de este modo, en vehículo transmisor de imágenes y conceptos, integrándose en una macro estructura artística propia del siglo XVII. En Oropesa tenemos la manifestación del Barroco: el altar mayor adherido en madera de cedro característico de este siglo.

La pintura barroca también la encontramos en Oropesa tanto en óleo sobre lienzo, así como en murales, las que podemos apreciar en toda la nave central, en los transeptos, así como en la sacristía, coro, Sotocoro y capilla adosada de Jesús Nazareno.

3.4. Benefactores del Templo Santísimo Salvador de Oropesa

Desde la baja edad media, los retratos aparecen insertos en las composiciones religiosas donde el que costea el cuadro figura como personaje orante complementando la composición sacra. Con la conquista pasa a América este tipo de retrato. Buena parte de los donantes son españoles y criollos, pero no faltan indígenas sobre todo caciques que pagan las obras y quieren figurar en ellas, por regla general en compañía de sus esposas¹³².

¹³² Gisbert, Teresa “*Iconografía y mitos indígenas en el arte*” Editorial GISBERT y CIA La Paz 2004 3ª ed. p.92.

Rubén Vargas Ugarte refiere a Manuel de Mollinedo y Angulo quien, al llegar de Madrid, España; vino junto a Gaspar de Mollinedo y su sobrino Andrés de Mollinedo y Rado. El cual, al realizar sus visitas por todos los rincones del obispado del Cusco, menciona en su diario de que “...*encomienda también el Santuario de la Virgen de la Ermita en Oropesa, adonde acuden romeros de toda la comarca. La segunda la empezó en el mismo mes del año 1675, trazando su itinerario por las provincias de Canas y Chumbivilcas...*”¹³³.

De esta manera se muestra el gusto de los caciques por aparecer inmersos en el contexto urbano de sus respectivos pueblos. Tal es el caso de un donante en posición orante, ubicada en la capilla del Santo Sepulcro hecha en pintura mural, de nuestro templo de estudio.

Los caciques como señores describían sus predios con toda minuciosidad. Es el caso de José Guarachi y Mateo Pumacahua nos hablan de la importancia que ejercer este cargo, pudiendo presumirse que fueron muchos más los que perpetuaron su imagen por medio de la pintura¹³⁴. En Oropesa encontramos al cacique principal Pedro Gualpa que para 1660 en su testamento, dona un cuadro de la asunción de la virgen al ayllu Mohina: De esta acción deducimos que no solo se daba la intención de quedar retratado en una imagen también la de ser recordado en la memoria colectiva.

“Yten declaro por mis bienes un lienzo grande de Nuestra Señora de la Limpia concepción mando para doña Francisca Sasitano mi mujer”

¹³³ Vargas Ugarte, Rubén. “*Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*”, ed. Burgos. 1968. p. 58.

¹³⁴ Gisbert, Teresa “*Iconografía y mitos indígenas en el arte*” Editorial GISBERT y CIA La Paz 2004 3ª ed. p.95.

*“Yten mando un lienzo de Nuestra señora de la Asensión para el ayllu Mohina para sus festividades y se entregue a don Bernavel Moya mi nieto cacique Principal del dicho aillo”*¹³⁵

Los caciques coloniales tuvieron claro desde un inicio que la legitimidad y permanencia de su cargo no se basaba exclusivamente en el “*derecho de sangre*”, también era de vital importancia que demostraran fehacientemente con su conducta y actitudes que eran buenos cristianos, exteriorizando su religiosidad de diversas maneras. Así, hubo caciques que optaron por manifestar su devoción no solo siendo miembros de más de una cofradía: como lo demuestra el cacique de Oropesa Pedro Gualpa quien era cofrade de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, del patrono del pueblo San salvador y de nuestra señora de Copacabana del dicho pueblo: de tal manera financiando la construcción de iglesias, decorando los templos pertenecientes a sus cacicazgos con imágenes de advocaciones religiosas¹³⁶.

Todos estos actos de piedad los hallamos en lienzos, cuadros y bultos de imágenes religiosas o advocaciones, que aparecen enumerados en los inventarios de bienes de los testadores tanto indígenas nobles, criollos y presbíteros. Los indígenas nobles que dejaron testamentos, tenían entre sus pertenencias lienzos o efigies de santos cristos o advocaciones marianas, así lo declararon específicamente en sus testamentos.

¹³⁵ Amado Gonzales, Donato *“La Descendencia De Don Cristóbal Paullo Ynga Y Sus Privilegios Documentos De Probanza Y Testamentos Del Siglo XVI-XVII”* Biblioteca Nacional del Peru Colección Libros y Manuscritos Raros del Peru Lima 2016 p. 403.

¹³⁶ Ver O’phelan Godoy, Scarlett. *“Mestizos Reales en el Virreinato del Peru: indios nobles caciques y capitanes de mita”*. Fondo editorial del congreso del Peru, Lima 2013.

Esto facilita tener una idea de la atmosfera religiosa con que los indios nobles se rodeaban en sus viviendas. Y en segundo término indicios de cuáles fueron las advocaciones que inspiraron mayor devoción.

Entre una de las más notables tenemos a Nuestra señora de la Concepción, devoción que muy frecuentemente aparecen en sus testamentos: tal es el caso doña Maria Ramos Tito Atauchí, india noble del Cusco, dejó en herencia a su nieta doña Eulalia Sahuaraura “*en un lienzo de la purísima Concepción de dos varas de largo y con su marco dorado*”¹³⁷. Tanto la familia Ramos Tito Atauchí como los Sahuaraura fueron caciques en el pueblo de Oropesa y probablemente ayudaron ya sea en la edificación del templo o con la donación de algún bien material sea esta una pintura, mural, vestiduras para los santos, platería, construcción, cualquier bien útil al servicio de la devoción.

Las advocaciones motivo de su devoción fueron principalmente aquellas que tenían una importancia local. Para los indios e indias nobles del Cusco, por ejemplo, el señor de los Temblores, la Purísima Concepción y Nuestra Señora de Belén constituyeron una trilogía que, a su entender, los protegía eficazmente de los desastres naturales.

Es fundamental destacar que las imágenes del señor de los Temblores, Inmaculada Concepción (la Linda) y la Virgen de Belén integraron una trilogía a la que se recurría simultáneamente en caso de epidemias¹³⁸: estas mismas

¹³⁷ ARC. Notario Bernardo Joseph Gamarra. Prot. 121. 1796. (testamento de Maria Ramos Tito Atauchí).

¹³⁸ Ver: O’phelan Godoy, Scarlett. “*Mestizos Reales en el Virreinato del Peru: indios nobles caciques y capitanes de mita*”. Fondo editorial del congreso del Peru, Lima 2013.

advocaciones las encontramos en el templo Santísimo Salvador de Oropesa. La presencia de estas tres imágenes está muy ligada a la devoción de los feligreses y en este sentido, se comprende que sean, sobre todo los indios nobles, quienes tenían lienzos de estas advocaciones en sus viviendas, como en efecto lo declararon en sus testamentos.

La condición de donantes equilibraba a los naturales con los criollos que, como parte de su actitud religiosa, financiaban la pintura de murales en las iglesias y de lienzos de advocaciones. Se aseguraba entonces que la parafernalia religiosa delineada por el concilio tridentino tuvo acogida en la nobleza indígena.

El deseo de los caciques de perpetuar su memoria con un retrato persiste hasta entrado el siglo XIX. Esta costumbre desaparece con la república, cuando se extinguen los cacicazgos y queda mermado el poder indígena¹³⁹.

También fueron benefactores muchos presbíteros, entre ellos destacamos Jerónimo Zapata de Cárdenas, quien, para final del siglo XVII, realizó muchas obras a favor del templo Santísimo Salvador de Oropesa como son las siguientes: en 1682 ayudó a la cofradía de Jesús nazareno para la cual había fabricado una capilla adicionada al templo mayor¹⁴⁰. Esta capilla denominada Jesús Nazareno también presenta pintura mural y un escudo heráldico perteneciente al cura Gerónimo Zapata de Cárdenas que se encuentra ubicado en el coro de la mencionada capilla. Además, este cura financió la construcción de un puente de cal y canto y una capilla con devoción a la Virgen Asunta en el pueblo de Oropesa.

¹³⁹ Ver: Gisbert, Teresa *"Iconografía y mitos indígenas en el arte"* Editorial GISBERT y CIA La Paz 2004 3ª ed.

¹⁴⁰ AAC. Libro de cofradías de Jesús Nazareno de Oropesa, 1682-1687.

3.5. Características de la Pintura Mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa en el siglo XVII

Este trabajo de investigación ofrece un estudio iconográfico de los ricos murales, investigándolos a la luz de su amplia relevancia histórica y cultural. Este estudio considera los contextos sociales radicalmente diferentes en los que se pintaron estas imágenes y los diferentes significados que podrían haber transmitido a los feligreses locales durante estos momentos críticos de la historia colonial andina.

La iglesia de Santísimo Salvador de Oropesa fue sometida a una serie de renovaciones a través de todo el periodo colonial, un hecho corroborado por las pinturas mismas, ya que estas evidencian un eclecticismo estilístico logrado por las continuas pinturas y repinturas, retoques y añadiduras que caracterizan a la mayor parte de las iglesias coloniales en la región andina.

De hecho, las pinturas murales que corresponden a la primera etapa se caracterizan por presentar un diseño bastante simple, estas se encuentran en la nave, el presbiterio, capillas del transepto, bautisterio y sacristía: las mismas que concuerdan con las normas artísticas de los últimos años del siglo XVI la cual se caracterizaba por ser monocroma y por estar ejecutadas en color negro sobre fondo blanco, empleando frisos de grutescos. Las pinturas de la segunda etapa propias del siglo XVII se encuentran en los frisos altos y zócalos de la nave central, entrada al bautisterio, arco triunfal y en el presbiterio: son las influenciadas por la obra de artistas europeos como Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, propagado en la colonia el estilo manierista arraigo para la época en la América Colonial: Los pliegues angulares de las colgaduras que cubren los cuerpos

reducidos que se encuentran en las pinturas de los frisos alto y bajos, cenefas a lo largo del Presbiterio, representando frutas, hojas estilizadas, columnas que sostienen frutas y racimos, cartelas con monogramas, mujeres mártires en medallones los cuales hacen eco de los modelos italianizantes del renacimiento que pudieron haber sido trasladados al templo de Oropesa por los discípulos de estos artistas inmigrantes o a través del tráfico del material impreso desde Europa. La tercera fase de producción de murales la podemos periodificar a finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII; se puede encontrar en el coro, sotacoro, nave central, capilla adicionada Jesús Nazareno donde impresiona la marcada presencia del color rojo índigo, en ella encontramos como temática: cariátides, miriápodos, frutas, cornucopias, aves, y otros animales regionales. Tenemos que recalcar que estos periodos o fases de la pintura mural del templo Santísimo Salvador de Oropesa se encuentran superpuestas una sobre otras.

Es importante captar el amplio contexto sociocultural en el que operaban las pinturas murales en el Cusco colonial y el efecto que surtían al espectador. Como han notado numerosos estudiosos del tema, la pintura mural no fue una invención colonial impuesta por los españoles. Más bien fue la continuación de una inmemorial tradición prehispánica en los Andes que se extendió por más de 4 milenios.

Mucho de los aspectos técnicos de la pintura mural en los Andes Coloniales se deben a los métodos utilizados por la sociedad inca y sus predecesores, especialmente el uso de materiales locales como las tierras de colores para pigmentos y el *jaguanccollay* (también conocido como gigantón) como agente adhesivo.

Un carácter principal de la pintura mural, era instruir a la feligresía indígena de manera didáctica sobre los pilares de la fe, así como fortalecer ciertas formas de conducta con el fin de formar buenos cristianos¹⁴¹.

La imagen conjunta de Dios Padre y el sol se da en pintura, principalmente en la representación de la trinidad. Nos vamos a ocupar ahora de la identificación de dios-sol. ... El sol es pues símbolo de Dios Padre, como la cruz lo es de Cristo y la paloma del Espíritu Santo. El sol símbolo filosófico como artístico, pese a la corriente intelectual que busco la identificación del dios creador cristiano con Pachacamac y Viracocha. Tal el caso de los jesuitas, y concretamente de Avendaño, el cual en su sermón II dice: *“Aunque la fe nos enseña hijos, que hay Dios, con todo eso los filósofos gentiles, con la razón natural, sin la fe, alcanzaron a saber que hay Dios... y le llamaron Pachacamac que quiere decir anima del mundo”*.

Identificado el sol con Dios y recuperada así su antigua categoría de deidad incaica, se lo represento innumerables veces dentro y fuera de las iglesias, siendo uno de los motivos iconográficos predilectos dentro de la decoración andina. Se lo separa de la crucifixión y de la Inmaculada, e independiente, hace par con el Espíritu Santo, con las estrellas o con la luna, presidiendo altares, portadas y bóvedas¹⁴².

No se conocen los nombres de la mayoría de los muralistas andinos, a no ser de algunos aislados casos de atribuciones como Don Diego Cusiguamán, Tadeo Escalante, es así también la presencia de criollos como Luis de Riaño.

¹⁴¹ Ver: Cohen Suarez, Ananda “Las Pinturas Murales de San Pablo de Cacha Canchis, Peru”. en Revista Allpanchis, Año: XLII, n° 77-78, Cusco, 2011.

¹⁴² Ver: Ver: Gisbert, Teresa *“Iconografía y mitos indígenas en el arte”* Editorial GISBERT y CIA La Paz 2004 3ª ed.

Un aspecto de las pinturas murales era una actividad comunal que requería la cooperación de un equipo de pintores. Rodolfo Vallín Magaña¹⁴³ ha demostrado que los murales se realizaban en equipos de artesanos (casi siempre anónimos) guiados por un maestro pintor que dirigía el diseño y composición del programa general. Por lo tanto, debemos concluir que una característica propia de estas pinturas es su manufactura colectiva dentro del sistema de talleres donde los artesanos trabajaban en diversos oficios, desde la pintura hasta la carpintería.

Según la investigadora Ananda Cohen, los murales pintados antes de 1650 en Cusco y en las regiones fronterizas poseen ciertos elementos decorativos que rinden homenaje a los artistas inmigrantes y sus discípulos. En particular, Diego Cusi Guamán, quien trabajó bajo la tutela de Bernardo Bitti antes de completar su mural del Bautismo de Cristo en la iglesia de Urcos.

Entre estos rasgos se encuentran frisos grotescos con arabescos, hojas de acanto y hojas de parra entrelazadas, incorporando un surtido de frutas en canasta. Ángeles fantasiosos cuyos cuerpos se transforman en follajes ondulantes, acompañados de una variedad de fauna local o extranjera, conviven en la iglesia localizadas a lo largo de la nave y los perímetros superiores de las paredes, techos, dinteles o pechinas.

Los primeros murales coloniales adoptan un vocabulario visual europeo tanto en términos de la iconografía como de los convenios estilísticos. Los murales del siglo XVI y de las primeras décadas del XVII estaban entrelazados con el

¹⁴³ Ver Vallín Magaña, Rodolfo. *“La pintura mural en Hispanoamérica”*. En: Ramón Gutiérrez (ed.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. p. 189-204.

proceso de evangelización, por lo que la intención principal era la de instruir a la población indígena en los elementos básicos de la fe católica.

En otras palabras, las pinturas murales transforman su propósito tradicional de motivos decorativos y en lugar de imitar las pinturas a caballete, evocan suntuosos tapices, con bordes muy trabajados o docelados donde se muestran retablos simulados en pared.

Como hemos visto, los murales del templo de Oropesa captan tres destacados momentos en la historia de su comunidad. Una inspección nos deja entrever los estilos y temas artísticos predominantes a finales del siglo XVI, principios del siglo XVII y a finales del XVIII en Cusco. Tal vez de forma más clara, los murales demuestran la selección y modificación metódica y escrupulosa de imágenes europeas para adecuarse al público local.

Otra característica de la pintura mural es su forma de uso o técnica, se atribuye a los pioneros florentinos la introducción de nuevos conceptos de la perspectiva y el gusto por la escala monumental o tabula rasa en las representaciones; razón por la cual se vieron obligados a sustituir la composición *in situ* por un sistema de moldes en papeles, mediante los cuales se transfería un calco sobre el muro denominado “cartones”. El cual finalizaba en un trabajo en serie.

Durante el Manierismo, se generalizó el uso de la pintura mural, ampliando su repertorio iconográfico y simbólico incorporando: los grutescos (Adorno renacentista que representa seres fantásticos con apariencia humana o animal, acompañados de follajes formando un todo ornamental), y en ese transcurso se introdujo la técnica en seco que permite expresiones diferentes y sobre todo mayor rapidez comparado a la pintura al fresco.

“La técnica en seco consiste en aplicar los pigmentos de color con un material ligante, en el que se disuelven antes de su aplicación. El ligante puede ser una lechada de cal fina, pero por lo general se utilizan la clara de huevo, la caseína de la leche, la cola animal o ciertas gomas vegetales. En esta categoría también se puede considerar la utilización del aceite como vehículo para diluir los pigmentos, resultando un procedimiento similar al de la pintura al óleo sobre lienzo”¹⁴⁴. A esta técnica en seco se le denomina con más propiedad pintura al temple, se vale de diversos materiales aglutinantes.

En la pintura al temple en seco se podía repetir el color y obtener un secado rápido, facilitando la ejecución de grandes superficies decoradas. Por otra parte, la tradición española de construir con materiales a base de tierra encontró en la civilización inca, un punto en común. Los constructores y religiosos del siglo XVI, que promovían las obras de las primeras iglesias, vieron que la mano de obra indígena familiarizada con la preparación de adobes de gran calidad los producía con rapidez y eficiencia, lo que determinó su adopción como el material de construcción más utilizado en esta parte del virreinato.

A base de los estudios de investigación que se llevaron en 1973 en el marco del proyecto especial del Instituto Nacional de Cultura hoy Ministerio de Cultura y la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), para la restauración de los monumentos históricos de la región Puno y Cusco se pudo conocer las características técnicas de la pintura mural: la base consistía en un enlucido de barro fino con fibras vegetales, utilizando barro

¹⁴⁴ Flores Ochoa, Jorge A. Kuon Arce, Elizabeth. Samanez Argumedo, Roberto *“Pintura Mural en el Sur Andino”*, Banco de crédito del Perú. Colección arte y tesoros del Perú. 1993. p. 9.

preparado con varios días de anticipación, antes de ser aplicado en el muro. La capa de enlucido que se aplica sobre el muro de adobe tiene por lo general 2 a 3 centímetros de espesor. Encima de ese enlucido se aplicaba una base de barro con arcilla, de preparación muy fina, tamizando la tierra y agregándole cal hidratada; luego una capa de cal hidratada sobre la superficie, utilizada como imprimante, Como ligante de la cal hidratada se volvió a emplear el zumo de cactus.

Vemos de esta manera que la pintura mural del templo Santísimo Salvador de Oropesa, tuvo varias etapas de trabajo en pintura mural, los cuales sirvieron de manera didáctica para la enseñanza de la fe católica durante la época colonial. Aunque su restauración, no obedece a los lineamientos de originalidad, un claro ejemplo es la mala restauración de una gran parte de los murales, exhortamos a la feligresía, investigadores del arte y público en general a promover y ser partícipes de su conservación ya que es parte del patrimonio histórico monumental del distrito de Oropesa.

3.6. Pintura Mural de la Fachada, Imafronte y Capilla Abierta de indios



Fotografía N° 1: Detalle, fachada externa, imafronte, portada con nichos, balcón, capilla abierta y torre espadaña.

Fuente: Propia de los tesisistas.

El atrio por donde se accede desde la plaza es a través de escalinatas de piedra, posee diseños geométricos de estilo mudéjar y está delimitada por un cerco de adobe, este cumplía una función importante, la de elevar la construcción sagrada por encima de la urbe, en este entender con el pueblo de Oropesa, contando con un total de 11 escalinatas. La planta es de cajón mudéjar como la mayoría de las iglesias construidas en el sur andino. Al lado izquierdo de la fachada se encuentra la espadaña de tres cuerpos, construida en ladrillo y piedra. Posee tres cuerpos de tres, dos y un arco de medio punto sucesivamente, con columnas adosadas. Cada cuerpo remata en una cornisa: el remate final de la espadaña es una cruz. El piñón o hastial triangular del muro de fachada, situado en el interior de los templos a la altura del coro alto, lleva por lo general una ventana en forma de óculo y constituye también un lugar para plasmar alegorías religiosas destacables dentro del conjunto.



Fotografía N° 2: Detalle imafrente con fachada retablo.

Fuente: propia de los tesisistas.

La portada principal es de tipo retablo, en ladrillo pintado y trabajada al mejor estilo mudéjar manierista. Posee dos pilastras cuadradas “gigantes” adosadas en cada lado del acceso en el medio de los cuales hay nichos con pintura mural, ambas calles con tres cuerpos donde se muestran a los doctores de la iglesia:

En lado de la izquierdo (epístola). En el primer nicho en orden de abajo hacia arriba, encontramos a un obispo, con bonete, en la mano izquierda porta una iglesia y pluma en la mano derecha, con capa roja y hábito de monje, de esta manera decimos que es San Agustín obispo de Hipona, padre de la iglesia del siglo IV. En el segundo nicho encontramos un obispo con mitra, capa roja llevando un libro en la mano izquierda y una vara con pluma en la mano derecha, siendo San Ambrosio de Milán, obispo en el siglo IV. En el tercer nicho encontramos, un obispo con capelo libro sagrado en mano izquierda y crucifijo en la derecha, siendo San Jerónimo de Estridon, gran exegeta de las sagradas escrituras del siglo IV.

En el lado derecho (evangelio). En el primer nicho en orden de abajo hacia arriba, encontramos a un fraile dominico portando un libro en la mano izquierda y una cruz en la mano derecha, identificado como Santo Tomas de Aquino, gran tratadista de la doctrina cristiana en el alto medio evo, siglo XIII. En el segundo nicho encontramos a un cardenal con capelo y capa roja portando un libro en la mano izquierda y báculo en la derecha, identificado como San Buenaventura de Bagnoregio gran místico y filósofo del siglo XIII. En el tercer nicho encontramos a un obispo con mitra y capa portando en la mano derecha una vara y en la mano izquierda una espada.

La portada principal: presenta una falsa arquivolta (tiene tres arcos escalonados) que también son de ladrillo policromado en las caras y frentes, apoyados en bases de piedra pulida reutilizadas; en el segundo arco escalonado

(frente) se lee un lema “ALABADO SEA EL SANTISIMO SACRAMENTO” y en el tercer arco se presentan iconos de la sagrada eucaristía tales como: la ostia con cáliz, querubines, canasto de panes y racimos de uva. En las caras de la arquivolta se representan flores estilizadas.

El portón es de madera color verde de dos hojas y con ejes macizos de tabla cargada y portillo con bulas de estaño.

La capilla abierta o absidial alta que permite trasladar el culto al exterior en caso de necesidad, presenta una solución más tradicional en Sudamérica: la de un balcón externo a la que se accede por una puerta ubicada en el coro alto. En dicho balcón resalta la baranda de madera, tejeros con cacetonado decorados en yeso con representaciones de monogramas tales como: IHS (Iesus Hominum Salvator), AM (Ave María) y palomas. El espacio de la pared esta enriquecido con pintura mural al temple, en ellas se hallan representados San Pedro y San pablo el lado izquierdo de San Pedro presenta el escudo de España (escudo de león y castilla), mientras que el lado derecho de San pablo se halla un escudo cuartelado vacío.

3.7. Pie de Nave



Fotografía N° 3: Detalle de la entrada de pie de nave
Fuente: propia de los tesistas

Elevación sobre cimientos de piedra y muros de adobe, con cubierta de par y nudillo con típicas proporciones alargadas, ábside ochavado y capillas adosadas.

Ubicado en la parte oeste del templo tiene una portada de arquivolta con basamento en la parte inferior, con puerta de madera de dos hojas en la cual se ubica la entrada principal al Sotocoro, coro alto, torre, bautisterio, seguidamente a la nave.



Fotografía N^a 4: Tímpano del arco de entrada en pie de nave

Fuente: Propia de los tesistas



Detalles iconográficos del escudo de Manuel Mollinedo y Angulo¹⁴⁵.

¹⁴⁵ La primera imagen muestra a La virgen de Belén con el Obispo Manuel de Mollinedo, autor del lienzo: Basilio Santa Cruz Pumacallao 1661-1700. Ubicación: Catedral del Cusco. Fuente de la Imagen: Mujica, Ramón. “*El Barroco Peruano*”. Lima: Banco de Crédito, 2003.

En el tímpano del arco de entrada está pintado en pared el escudo del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo con las siguientes características:

Trae por armas escudo clerical cuartelado en cuatro, en el primer cuartel en campo de oro Una cruz flordelisada de gules ahuecada dejando ver el campo del escudo acompañado de ocho crucetas menores a la norma de Jerusalén en gul, un corazón en punta también en gul. En el segundo cuartel en campo de azur tres barras de plata. El tercer cuartel está partido. Por el primero del tercero en una encina de sinople y pardo terrazada en cuyo tronco tiene un llar del que prende una caldera en sable, en la base del tronco una hoguera en llamas de gul, en los flancos dos lobos en sable sentados afrontados al pie del tronco; el segundo del tercero presenta en campo de azur una torre de piedra aclarada sin mamposteo superada de un guerrero armado en acero de pie y afrontado con plumero de airones blanco, que sostiene en ambas manos dos pendones en gul, las picas en acero. En el cuarto cuartel en campo de oro un grifo en esmalte natural pasante de vuelo que sujeta una espada alta en acero en la garra diestra acompañada en debajo de cinco manojos de brezos de sinople, atados con las raíces ensangrentadas en esmalte sanguíneo. Su bordura general de gul cargada de ocho aspas en oro; Tiene por ornamentos exteriores un capelo timbrado cordones y seis borlas a cada lado en tres órdenes cada uno todo en sable, está apoyada en una cartela color rojo y alrededor motivo de follajería¹⁴⁶.

La segunda imagen muestra el escudo, tallado en piedra. Ubicación: Templo San Cristobal. Fuente: <https://sancristobalCUSCO.blogspot.com/?m=0>

¹⁴⁶ Ver: Ver Escobar Medrano, Jorge E. *“Manual Heráldica General y Aplicada”* Cusco.

3.7.1. Epístola del pie de nave

En este espacio hallamos pintura mural con motivos textiles, paños que se relacionan a telares o cortinajes, con predominio del color rojo, enmarcados con líneas blancas; en su interior se presenta decoración de arabescos. Estos murales son propios del tercer periodo lo más probable fines del siglo XVII. En la parte superior de la puerta de acceso al bautisterio se encuentra un cartel con monograma “IHS” (Jesus Hominun Salvator) en mural con el mundo fajado en cruz. Además, el friso bajo con motivos decorativos de canéforas que portan canastos de fruta, cariátides, miriápodos (puma-león).

3.7.2. Evangelio del pie de nave

En lo correspondiente al evangelio, se encuentran diferentes temas todas en pintura mural: textiles simulados en murales con diseños arabescos, puerta acceso al coro alto, capilla abierta y campanario: la cual en la cabecera lleva un medallón con monograma que dice AMR “Ave María Regina” coronada, el medallón simula estar sujeta de ambos lados por pavos reales con tonalidades azules, en la parte superior del medallón se muestra el rostro de una mujer con penacho y rodea el contorno de la pared de dicha puerta orlas con motivos de flores estilizadas . El friso bajo presenta follajería con motivos ornamentales: frutas, cariátides, miriápodos (pumas, aves), canéforas todas sobre fondo rojo

3.8. Sotocoro



Fotografía N° 5: Detalle, decoración mural en arcos y coro bajo siglo XVII temple seco sobre ladrillo y madera.

Fuente: fotografía tomada por los tesisistas.

Ubicado debajo del coro, al ingresar por la portada de pie de nave (puerta principal), delimitado por los muros del evangelio y epístola y seis arcos formados compuestas en grupos de tres, sostenidas en sotabancos, con columnas de orden jónico, cada una con su respectivo plinto.

En sus paredes se representan pintura mural con temática: mascarones grotescos, dieciséis medallones sobre pergamino muy pequeños con representación de la vida cristiana y la vida mundana; lo que para nosotros representaría los umbrales de las iglesias actuales que simbolizan la entrada a los misterios cristianos, cada arco presenta orlas, flecos en fondos negros y celestes, vizcachas, follajería, cuadrifolios, cariátides con rostros de mujer cubiertas con velos. Todos los motivos

presentan policromía, desarrollados muy probablemente para fines del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII.

3.8.1. Epístola del sotocoro

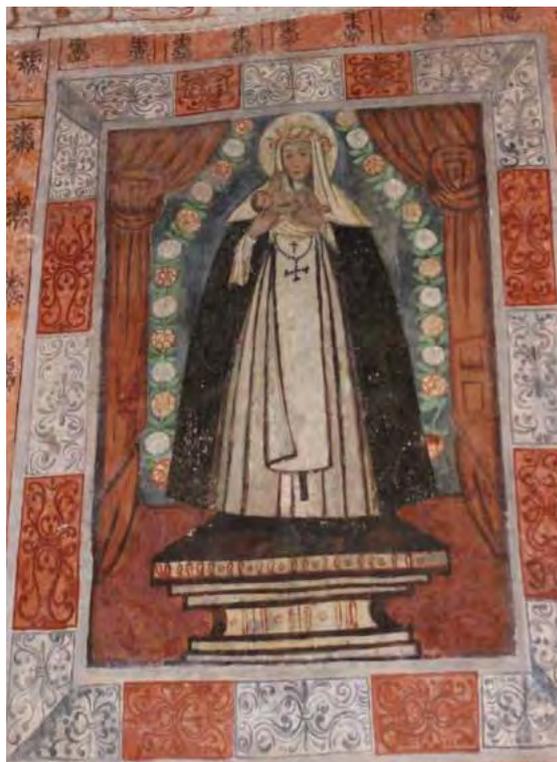


Fotografía N° 6: Detalle Virgen Inmaculada Concepción en pintura mural
Fuente: propia de los tesistas.

En el muro de la epístola, destaca una pintura mural que simula un cuadro de caballete, en ella se puede observar: una virgen en posición orante, con una capa brocateada, se encuentra de pie sobre un altar, además de estar coronada tiene una aureola iluminada, rodeada con orla de rosas y como fondo aparece un dosel.

Identificada como la inmaculada concepción, devoción muy arraigada en España, promovida por el rey Felipe IV de España; la misma que llegará a tierras americanas, y sus principales devotos será la nobleza indígena del Cusco donde sus principales promotores fueron el consejo de los 24 electores como lo sustenta la investigadora Scarlett O'phelan. Por lo cual planteamos que el donante de esta pintura fue un indígena noble de esta doctrina; como lo sugieren los muchos testamentos donde aparece dicha imagen como bien personal. Su fecha de ejecución de esta pintura la determinamos para la tercera etapa: 1690-1720.

3.8.2. Evangelio del Sotocoro



Fotografía N° 7: Detalle, Virgen Santa Rosa en pintura mural.

Fuente: propia de los tesistas.

En el muro del evangelio destaca un cuadro simulado en pared cuyo marco son franjas unidas de color blanco y rojo con decorados de arabesco. En el interior

del cuadro se muestra una virgen con un niño que viste hábito de la orden dominica y lleva una corona de flores, también se encuentra de pie en un altar toda ella rodeada de una orla de flores y como fondo un dosel. De esta manera nosotros aseveramos que es Santa Rosa de Lima.

Fue la primera santa en tierras americanas, canonizada 50 años después de su muerte en 1671, la nobleza indígena se identificó con esta santa¹⁴⁷, hasta el extremo de querer crear una orden patrocinada por esta, dándoles una insignia como el hábito de Santiago solo para la gente indígena de comprobada nobleza. Podemos decir que fue una devoción muy local con atisbos de nacionalismo lo que nos lleva a aseverar que el donante de esta pintura mural fue un nativo noble de este pueblo de Oropesa, por lo dicho anteriormente pudo haber sido ejecutado durante 1690-1720.

3.8.3. Techo del Sotocoro



Fotografía N° 08: Detalles, techo del sotacoro
Fuente: Propio de los tesisistas.

¹⁴⁷ Ver: O'phelan Godoy, Scarlett "*Mestizos Reales en el Virreinato del Peru: Indios Nobles Caciques y Capitanes de Mita*". Fondo Editorial del Congreso del Peru, Lima, 2013.

El techo del Sotocoro presenta pintura mural proyectada en falso artesanado simulando casetones. Dentro de estas se muestran hojas de acanto estilizadas unas con fondo rojo y otras con fondo blanco de manera intercalada, a estas las separa un marco de madera en color amarillo de manera simulada, en cada vértice presenta cuadrifolios en color rosa, el ambiente del Sotocoro da la impresión de estar en penumbra como un umbral a punto de encontrar la luz, la misma que nos viene de la santa madre iglesia. La pintura mural del techo del Sotocoro también la situamos para la tercera fase: 1690-1720.

3.9. Coro Alto



Fotografía N° 9: Detalles de friso en el coro alto.

Fuente: propia de los tesistas.

El coro se ubica en el segundo piso sobre el sotacoro, se accede a este ambiente a través de dos puertas: una ubicada en el sotacoro y la otra para acceder directamente al ambiente del coro a través de unas escalinatas en piedra. Espacio vinculado al canto y música litúrgica: en el interior presenta pintura mural,

representada por frisos en la parte alta cuyos detalles encontramos sirenas con plumajes coloridos en sus cinturas, las cuales sostienen cartelas con monogramas IHS “Iesus Hominum Salvator”, columnas con canastos de frutas y roleos, flores estilizadas, plumas todo en fondo rojo. Todo el friso se encuentra enmarcado con orlas lengüetadas en fondo negro, todo el friso tiene colgadura en flor de Liz de color rojo. Asimismo, el coro, contiene un órgano con mecanismo de fuelles: este instrumento presenta pintura al óleo sobre tela en ambas alas; en el ala derecha presenta al rey David portando un instrumento musical denominado citara, en el ala izquierda se muestra a una mujer tocando un órgano quien es identificada como Santa Cecilia. Este instrumento se utilizaba para el acompañamiento del canto en la celebración litúrgica. El espacio lo delimitan el techo, cubierta de par y nudillo cara vista, los muros del evangelio, epístola y de pie de nave y un barandal construido de madera color verde, en el muro de pie de nave hay una puerta de una sola hoja para acceder a la capilla abierta.



Fotografía N° 10: Detalle del friso alto ubicado en el coro.

Fuente: propia de los tesistas.



Fotografía N° 11: Detalles de la pintura al óleo sobre tela en las puertas del órgano.

Fuente: propia de los tesistas.

3.9.1. Pie de Nave: Hastial



Fotografía N° 12: Detalle del hastial.

Fuente: propia de los tesistas.

El muro de pie de nave termina en forma triangular la misma que se denomina hastial o piñón, se sitúa en el interior del templo a la altura del coro alto, lleva por lo general una ventana en forma de óculo que se abre en el muro en forma circular, este vano de luz nos hace presente la idea que tiene la religión católica a cerca de Jesucristo el cual es mencionado como: el sol que nace de lo alto.

El hastial está conformado por dos vertientes de tejado a dos aguas en par y nudillo las mismas que presentan canes: para mejor comprensión son ménsulas de madera formada por la cabeza de una viga que sobresale al exterior del muro, suele tener la cabeza decorada en recorte.

3.10. Nave



Fotografía N°: 13. Detalle; vista panorámica de la nave principal.

Fuente: propia de los tesisistas.

La nave del templo Santísimo Salvador de Oropesa, tiene planta de cruz latina alargada, presenta muros de adobe con cimientos y sobre cimientos de piedra, la cubierta está constituida de par y nudillo cara vista los que se encuentran encaclados con carrizo, torta de barro y teja cerámica. Se accede a la nave por el muro de pie de nave.

La nave cuenta con 10 retablos de estilos entre renacentista y barroco: la epístola cuenta con 5 retablos y el evangelio con 5 retablos. cuenta en el muro de la epístola y evangelio con 9 lienzos de la escuela cusqueña, se visualiza un pulpito, además se observa pintura mural en los frisos altos y bajos de la epístola y evangelio, el piso es de ladrillo pastelero, tiene 8 ventanas todas estas de forma abocinada: cuatro en cada muro.

3.10.1. Nave de la Epístola



Fotografía N° 14: Detalle, friso alto en el muro de la epístola

Fuente: propia de los tesisistas

A lo largo del muro de la epístola encontramos frisos, cenefas siguiendo una secuencia en pintura mural. En la parte superior encontramos calcos de monograma vinculados a la gloria, virgen Maria y Jesucristo los cuales hacen referencia a la

segunda mitad del siglo XVII en la técnica del temple seco sobre muro de adobe. Observando detenidamente identificamos lo siguiente: sirenas con plumajes en la cintura que sostienen cartelas con medallones y en su interior muestran monogramas o apóstoles, columnas que en la parte superior portan tazones con frutas, follajería, plumajes, flores estilizadas todos en fondo rojo; enmaradas en orlas con lengüetas en fondo negro de las que cuelgan encajes con diferentes detalles de color rojo. Los vanos de fenestracion de luz también se encuentran enmarcadas con pintura mural detalles como: cartelas algunas ciegas y otras con monogramas, copas con frutas, plumajes, follajería todo en fondo rojo, enmarcados en orlas de lengüeta sobre un fondo negro.

En los frisos bajos (zócalo) hallamos canéforas, puma (león andino), follajería, jarrones con frutas, perfil de hombres con boina: ropa típica del renacimiento, portando en las manos canastos de frutas; en fondo rojo, enmarcadas en doble franja con orlas que presentan lengüetas.

Los programas pictóricos murales tienen una distribución espacial establecida, así los zócalos inferiores rematados por una cenefa (banda ornamental a lo largo de un muro o pavimento) que se ornamentan por lo general con temas decorativos y figuras que se relacionan con la vida terrenal. A diferencia de estos, los frisos, franjas decoradas en la parte superior de los muros, se pintan con elementos vinculados a la gloria, a Jesucristo y a la Virgen Maria¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Ver: Flores Ochoa Jorge A, Kuon Arce Elizabeth, Samanez Argumedo Roberto, *"Pintura Mural en el Sur Andino"*, Banco de Crédito del Peru, colección arte y tesoros del Peru. Lima, Peru-1993.



Fotografía N° 15: Detalles de los ángeles músicos en pintura mural, muro de la epístola.

Fuente: Propia de los tesistas.

En el templo en estudio, se hallan también, ángeles músicos en pintura mural al temple: la primera imagen nos muestra un ángel tocando una trompeta sobre un campo con fondo arquitectónico, la segunda tocando un violín sobre un peñasco: esta serie de ángeles se encuentran en las cuatro ventanas del muro de la epístola.

Los ángeles músicos son la expresión de un complejo conjunto de ideas musicales de carácter místico-matemático que hunden sus raíces en la más remota Antigüedad y que tienen como denominador común la ordenación del mundo y la relación existente entre el macrocosmos y el microcosmos¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Ver Perpiña García, Candela. *Tesis doctoral “Los Ángeles Músicos: Estudio Iconográfico”* Universidad de Valencia-España. Departamento de Historia del Arte. 2017.

Consulta: 20/01/2020.

<http://hdl.handle.net/10550/60647>.

La iconografía del ángel músico y sus variantes en la tradición cristiana desde su creación en el siglo XII hasta finales del siglo XVII nos muestra la importancia de la alabanza en los ritos católicos.



Fotografía N° 16: Detalle, cenefa en el muro de la epístola siglos XVII.
Fuente: propia de los tesistas.

3.10.2. Nave del evangelio



Fotografía N° 17: Detalle, friso bajo en el muro del evangelio.
Fuente: propia de los tesistas

En los frisos bajos (zócalo) del evangelio, también hallamos canéforas, puma (león andino), follajería, jarrones con frutas, perfil de hombres con boina: ropa típica del renacimiento, portando en las manos canastos de frutas; en fondo rojo, enmarcadas en doble franja con orlas que presentan lengüetas. La cenefa con motivos decorativos presenta veneras, miriápodos, todos estos con motivos marinos.

“Los artistas indígenas incluyen elementos prehispánicos, tal es el caso del mono, del hombre puma y del miriápodo que son aceptados por su contexto un tanto oscuro y que probablemente cuentan con la aquiescencia de los humanistas, prontos a buscar una interpretación cristiana a los antiguos mitos”¹⁵⁰.

De esta manera, vemos que toda representación de un león revive la idea de la deidad andina felina el puma; la cual se evidencia en las construcciones precolombinas como la cultura Tiahuanaco o la traza urbana del cusco las cuales muestran la forma de este animal mitológico andinos.

La representación de animales de ascendencia precolombina es relativamente abundante y que tenía finalidad idolátrica, como lo menciona el padre Fray Juan de Meléndez *“quitarles de los ojos todo aquello, que no solo manifiestamente fue ídolo adorado...y así se tiene mandado, que no solo en las Iglesias, si no en ninguna parte, ni publica, ni secreta de los pueblos de indios, se pinte...ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver a sus antiguos delirios y disparates”¹⁵¹.*

¹⁵⁰ Flores Ochoa Jorge A, Kuon Arce Elizabeth, Samanez Argumedo Roberto, *“Pintura Mural en el Sur Andino”*, Banco de Crédito del Perú, colección arte y tesoros del Perú. Lima, Perú-1993.

¹⁵¹ Gisbert, teresa. *“Iconografía y mitos indígenas en el arte”* Editorial Gisbert y Cía. 3º Edición La Paz Bolivia 2004. p. 62.



Fotografía N° 18: Detalle del friso alto del muro del evangelio.

Fuente: propia de los tesisistas

Del mismo modo, en el muro del evangelio, encontramos en los frisos altos una secuencia en pintura mural. Donde se representan calcos de monograma vinculados a la gloria, virgen Maria y Jesucristo los cuales hacen referencia a la segunda mitad del siglo XVII en la técnica del temple seco sobre muro de adobe. Observando detenidamente identificamos lo siguiente: sirenas con plumajes en la cintura que sostienen cartelas con medallones y en su interior muestran monogramas o apóstoles, columnas que en la parte superior portan tazones con frutas, follajería, plumajes, flores estilizadas todos en fondo rojo; enmarcadas en orlas con lengüetas en fondo negro de las que cuelgan encajes con diferentes detalles de color rojo. En la decoración con murales en torno a las ventanas también se observan cartelas algunas ciegas y otras con monogramas, copas con frutas, plumajes, follajería todo en fondo rojo, enmarcados en orlas de lengüeta sobre un fondo negro.



**Fotografía N° 19: detalles de los ángeles músicos en torno a las ventanas.
Fuente: propio de los tesistas.**

En las ventanas del muro del evangelio se hallan, ángeles músicos en pintura mural al temple: la primera imagen nos muestra un ángel tocando un instrumento de percusión sobre un campo desértico, la segunda tocando una mandolina sobre un peñasco: esta serie de ángeles se encuentran cada una de ellas portando diferentes instrumentos musicales.

Esto nos demuestra la importancia de los ángeles músicos dentro de la liturgia cristiana cuya función más importante era la alabanza a Dios. Una de las evidencias más antiguas conservadas la hallamos en las llamadas *Constituciones Apostolorum* (finales del siglo IV), un documento canónico litúrgico cuyo origen

probablemente se encuentre en Siria¹⁵². Donde, se evidencia que los ángeles músicos formaban parte de la antigua liturgia católica.

3.10.3. Transepto

3.10.3.1. Capilla Del Señor De Los Temblores



Fotografía N° 20: Detalles, entrada a la capilla de la epístola.

Fuente: propio de los tesistas.

El acceso a la capilla del señor de los Temblores, se da por una arquería en arquivolta con pintura mural; dentro de la misma encontramos: un retablo en pared del señor de los temblores con la virgen dolorosa, Apóstol Juan y la verónica también se encuentra un nicho con María magdalena. Dentro de los muros de dicha

¹⁵² Ver Perpiña García, Candela. *Tesis doctoral “Los Ángeles Músicos: Estudio Iconográfico”* Universidad de Valencia-España. Departamento de Historia del Arte. 2017.

Consulta: 01/02/2021.

<http://hdl.handle.net/10550/60647>

capilla se encuentra la serie de los doce apóstoles, cristo crucificado con dos ladrones, la anunciación a la Virgen María; todos en óleo sobre lienzo sin marco.



Fotografía N° 21: Detalles de la pintura mural en la capilla del señor de los Temblores.

Fuente: propio de los tesisistas.

Esta capilla muestra pintura mural: de la primera fase destaca la pintura monocroma que en el zócalo presenta cuadrículas formando cubos en perspectiva con una cenefa enmarcados en una franja con motivos arabescos, rematados en la parte superior con detalles de roleos vegetales. En los frisos altos también se muestra pintura monocroma con detalles de ángeles tenantes portando una cartela que en su interior lleva un mascarón grotesco con apariencia felina antropomórfica, además de ángeles niños (putti) músicos, animales como la vizcacha y el pelicano, follajería en forma de roleos con frutas como la vid y la granada enmarcadas en una

franja blanca con negra además presenta en la parte superior roleos en espiral con motivos vegetales.

La pintura mural de la segunda fase la encontramos alrededor de la falsa arquivolta,

Intradós, en las impostas, en los machones. Alrededor de la arquería encontramos orlas con detalle de frutas que asemejan cocos, granadas; además existe inscripción en latín “*IESU FILI DAVID MISERERE NOSTER*” que quiere decir “*Jesús hijo de David ten misericordia de nosotros*”. En el segundo arco de la arquivolta encontramos amorcillos en alto relieve decorados con pintura mural en fondo rojo, además en ambos flancos hay follajería a hoja de oro en alto relieve. En los machones de la arquería se muestra pintura mural con ornamentación geométrica ovoidal alternada secuencialmente con flores de Liz, hojas verdes, jarrones con flores que simulan arquerías, todas estas con colores: rojo, verde, azul, rosado, naranja todas en fondo blanco.

Los murales correspondientes a la tercera fase se encuentran en el intradós posee decorados en pintura mural donde se muestran: un falso artesonado simulado en pared, la cual en cada artesón presenta flores estilizadas y al medio de estas una pátera (ornamento circular y plano formado por hojas de acanto) en alto relieve. En la cenefa se muestran franjas en cuyo interior figuran canéforas con plumajes azules y verdes en la cintura y sostienen canastos de frutas con roleos donde se muestran felinos, todo en fondo rojo y enmarcado en orlas con estrías. Dentro de la capilla encontramos un friso vertical con características propias de la tercera fase como son: ornamentación renacentista en forma de friso vertical donde los mascarones son de motivo vegetal todo en fondo rojo.

Estas fases de la pintura mural nos hacen presente la importancia de la alabanza y el culto, puesto que ya en la primera fase encontramos angelitos con instrumentos musicales; o la segunda fase la presencia de floreros los cuales manifiestan la importancia que estos tenían para el culto cristiano. Lo mismo podemos argüir en la tercera fase donde las canéforas cumplían la función de ser columnas en pocas palabras la de sostener alguna estructura en el caso nuestro al mismo templo. Vemos claro que ninguno de estos detalles fue puesto en vano más a la larga cumplían una función: Toda esta ornamentación siguió los lineamientos de Trento que luego en el tercer concilio Limense pasarían a ser parte central en el itinerario de la evangelización del sur andino, en nuestro caso también en Oropesa.

3.10.3.2. Capilla del señor del santo Sepulcro



Fotografía N° 22: Detalles, pintura mural en la capilla del Señor del Santo Sepulcro.

Fuente: propio de los tesisistas.

En la capilla del evangelio ubicada en el transepto encontramos pintura mural: de la primera fase destaca la pintura monocroma que en el zócalo presenta cuadrículas formando cubos en perspectiva con una acenefa enmarcados en una franja con motivos arabescos, rematados en la parte superior con detalles de roleos vegetales. En los frisos altos también se muestra pintura monocroma con detalles de ángeles tenantes portando una cartela que en su interior muestra perfiles humanos, además de ángeles niños músicos (putti), animales como la vizcacha y el pelicano, follajería en forma de roleos con frutas como la vid y la granada enmarcadas en una franja blanca con negra además presenta en la parte superior roleos en espiral con motivos vegetales.

Al igual que la capilla de la epístola en la segunda fase esta muestra la misma secuencia en los detalles: arquivolta, Intradós, en las impostas, en los machones. Alrededor de la arquería encontramos orlas con detalle de frutas que asemejan cocos, granadas; además existe inscripción en latín “*IESU FILI DAVID MISERERE NOSTER*” que quiere decir “*Jesús hijo de David ten misericordia de nosotros*”. En el segundo arco de la arquivolta encontramos amorcillos en alto relieve decorados con pintura mural en fondo rojo, además en ambos flancos hay follajería a hoja de oro en alto relieve. En los frisos altos encontramos ángeles músicos, cartelas que muestran en su interior a santas mártires, pájaros comiendo semillas, vizcachas, frutos, jarrón con flores y follajería; todos estos detalles en fondo blanco, presentan colgadura de flecos a modo de flores de Liz, en la parte superior del friso se muestran franjas enmarcadas sobre la pintura mural de la primera fase repintadas de color rojo con motivos arabescos en fondo negro.

Los murales correspondientes a la tercera fase se encuentran en el intradós posee decorados en pintura mural donde se muestran: un falso artesanado simulado

en pared; en cada artesón presenta flores estilizadas y al medio de estas una pátera (ornamento circular y plano formado por hojas de acanto) en alto relieve, cada casetón se encuentra enmarcado en flores y hojas de laurel primando colores cálidos tales como el amarillo, el rosa pastel, verdes muy tenues. En la cenefa se muestran franjas en cuyo interior figuran canéforas con plumajes en la cintura y sostienen canastos de frutas con roleos, cartelas aladas que presentan los siguientes motivos: ángel, sol, árboles y en la parte superior cabezas aladas o amorcillos, perfil de aves y búhos en cada extremo de las cartelas: todo en fondo rojo y enmarcado en orlas con lengüetas y adornadas en la parte superior con frontoncillo (motivos marinos) como veneras, etc.



Fotografía N° 23: cartela con un ángel y paisaje: pintura sobre muro de adobe en el zócalo del intradós del arco: capilla del Señor del Santo Sepulcro.

Fuente: propio de los tesisistas.



Fotografía N° 24: Detalle de un cacique en posición orante, pintura mural sobre muro de adobe en la capilla del Señor del Santo Sepulcro.

Fuente: propio de los tesisistas.

En la capilla del señor del santo sepulcro encontramos la imagen de un donante indígena en posición orante, portando vestimenta inca: uncu, llacolla y tupa yauri.

Las pinturas coloniales con donantes, hacen una aproximación al complejo tema de la relación entre curacas coloniales y sus principales devociones religiosas, pudiendo presumirse que fueron mucho más los que perpetuaron su imagen por medio de la pintura.

3.10.4. Arco toral



**Fotografía N° 25: Detalle del arco triunfal.
Fuente: propio de los tesistas.**

El arco toral o triunfal apuntado que, divide la nave del presbiterio, está ricamente policromado, en su cubierta se encuentra la alegoría más decorada que hace alusión a la coronación de la virgen por la santísima trinidad, dividida en tres secciones: en el lado de la epístola se muestra la epifanía o adoración de los reyes magos conjunto con una imagen de una mujer que está de perfil, en el centro la coronación de la virgen María y en el lado del evangelio la presencia de indígenas nobles vestidos a la usanza inca en posición orante también acompañados de una donante mujer al igual que los indígenas nobles está en posición orante. En el arco triunfal se lee una frase “ALABADO SEA EL SANTISIMO SACRAMENTO DE

ALTAR”, el cual hace referencia a la eucaristía, este lugar también presenta la pintura mural más representativa de cada fase¹⁵³. En los extremos del arco triunfal encontramos escenas de floreros con decoración de mascarones grotescos, cornucopias que brotan flores, cortinajes sostenidos por amorcillos que portan canastos con frutas y flores de las que cuelgan racimos de uvas todo con motivos de follajería. Pintura mural perteneciente a la segunda fase siglo XVII.

En el intradós del arco encontramos medallones ciegos en alto relieve con esgrafiado en fondo rojo con motivos florales de margaritas y arabescos, pertenecientes a la tercera fase siglo XVIII.

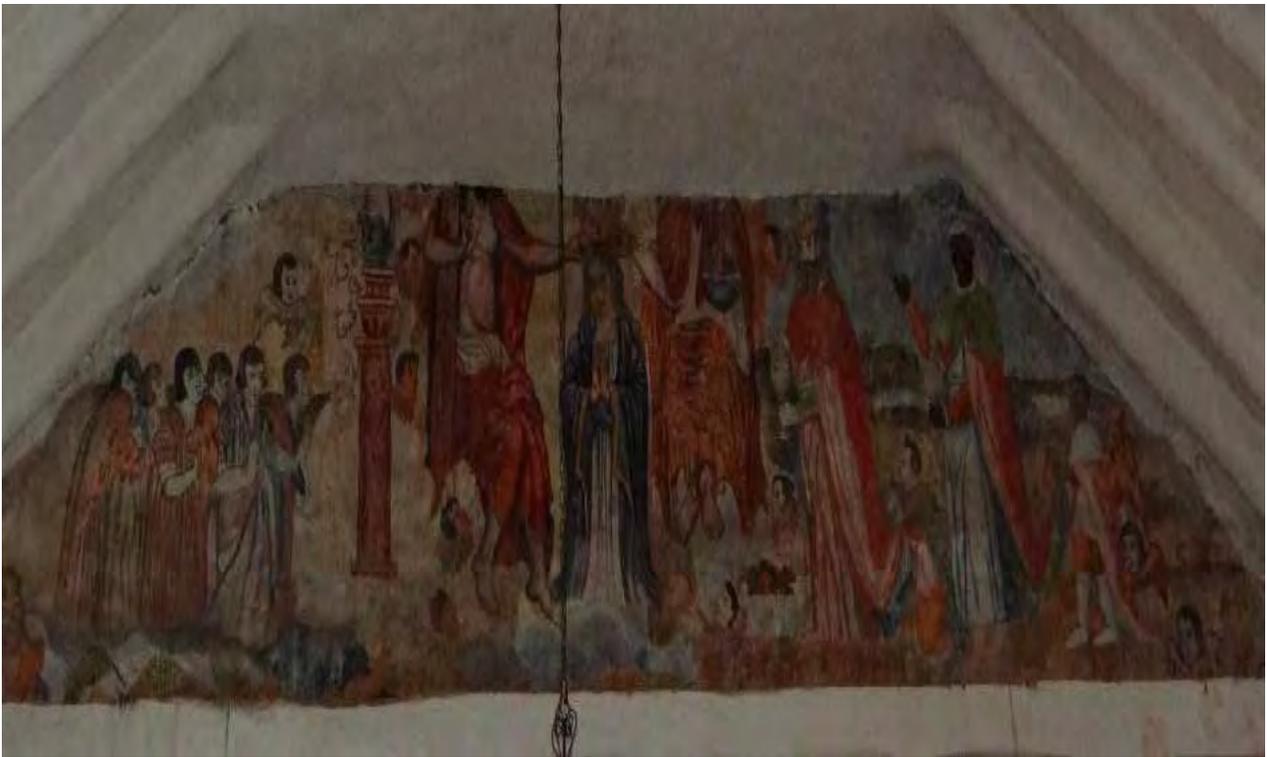
Como base de separación entre la nave y el presbiterio, el arco toral presenta tres escalones la cual nos habla de la importancia que tenía el presbiterio por ser el lugar donde se ofrecía el sacrificio del altar (misa), reservado solo al presbítero o cura.



**Fotografía N° 26: alegoría en el arco triunfal.
Fuente: propio de los tesisistas.**

¹⁵³ En la parte superior del arco toral del templo Santísimo Salvador de oropesa se encuentra una pintura mural de la coronación de la virgen la cual está cortada a causa de la restauración efectuada.

La presencia de los indígenas nobles y la donante nos habla de la devoción que los naturales: indios nobles y los indios del común participaron de este nuevo rito religioso, de este ambiente de imaginaria y festividades. La iglesia fue uno de los pocos espacios donde el sistema colonial les permitió acceder a algún tipo de figuración, mediante cofradías y ceremonias. Manifestadas en obras artísticas como es el caso de la pintura mural.



Fotografía N° 27: Motivos florales y de colgadura en pintura mural ubicados en el arco triunfal.

Fuente: propio de los tesistas.

3.11. Presbiterio



Fotografía N° 28: monograma con los signos de la pasión en pintura mural.

Fuente: propio de los tesistas.

La cubierta del presbiterio, es un artesón de laceria mudéjar que está sobre elevado respecto de la cubierta de templo, jerarquizando el espacio interior de la capilla mayor. Esta cualidad se manifiesta también en el exterior, donde aparece volumétricamente como una techumbre autónoma en las dos aguas que cubren la nave principal.

El interior del arco triunfal, correspondiente al presbiterio también presenta pintura mural: en la cubierta encontramos un símbolo de sol con monograma “IHS” IESUS HOMINUM SALVATOR (Jesús salvador de los hombres), rodeado de varios personajes entre ángeles que portan signos de la pasión e instrumentos musicales, amorcillos y en ambos extremos: la virgen María en el lado de la epístola y San Juan en el lado del evangelio ambos en posición orante, toda esta escena en fondo de nubes símbolo de la eternidad.

El templo Santísimo Salvador de Oropesa, contiene programas murales que representan historias del Nuevo Testamento de una manera clara y concisa, haciendo hincapié en símbolos y escenas de la vida de Cristo, la Virgen María y retratos de santos mártires. Por ejemplo, la pintura mural de la cubierta en el arco toral nos presenta los signos del misterio pascual (pasión, muerte y resurrección de cristo), mostrándolos en gloria plena de acuerdo al concilio de Trento.



**Fotografía N° 29: cartela con monograma.
Fuente: propio de los tesistas.**

La imagen muestra una cartela con monograma “IHS” IESUS HOMINUM SALVATOR, de la que cuelgan dos ángeles tenantes que sostienen cintas y follajería.

3.11.1. Epístola del presbiterio



Fotografía N° 30: Flores en pintura mural bícromo: zócalo de la epístola.

Fuente: propio de los tesistas.

Los muros de la epístola en el presbiterio presentan frisos y zócalo con remate de cenefa: en el zócalo se muestran antenas y en la cenefa muestra floreros, flores entrelazadas unas con otras todos en fondo blanco correspondientes a la segunda etapa de ornamentación siglo XVII. También se puede observar otros elementos decorativos del primer periodo como los zócalos con cuadrículas formando cubos en perspectiva y cenefas de follaje grotesco.



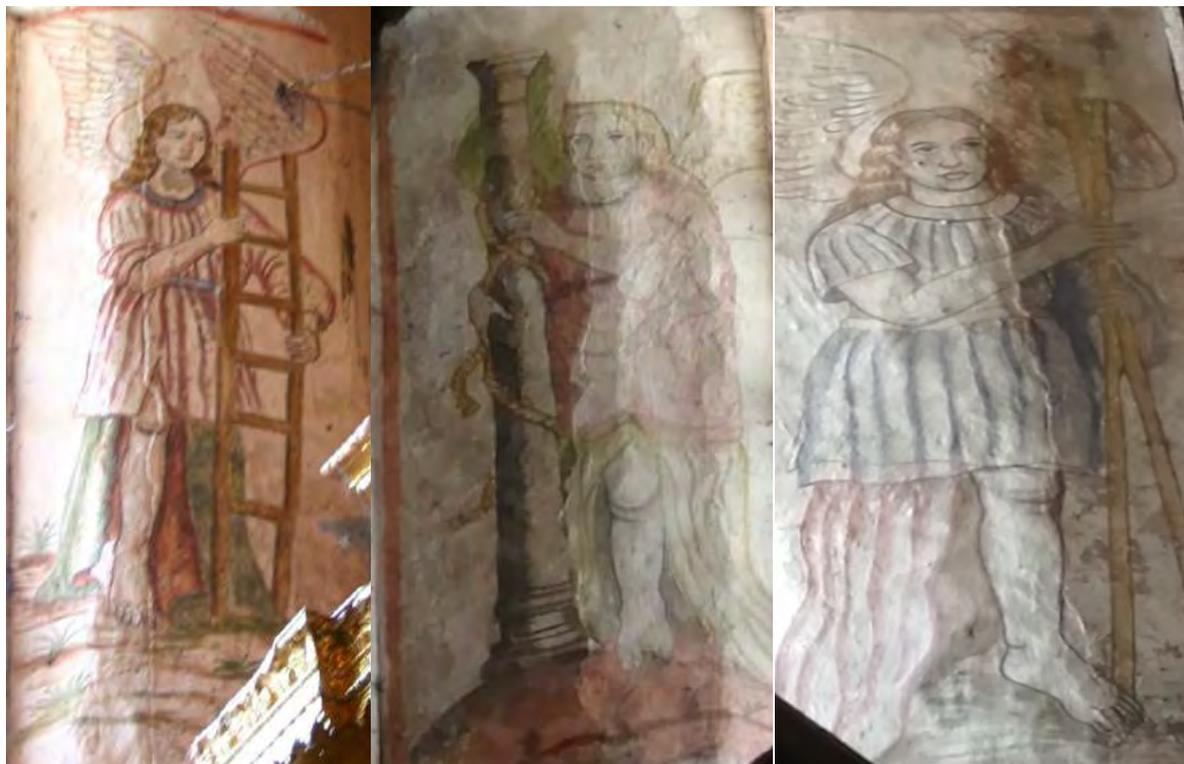
Fotografía N° 31: Friso alto en pintura mural.

Fuente: propio de los tesistas.

Los frisos altos del muro de la epístola presentan abundante decoración: ángeles tenantes que sostienen jarrones con frutas, cartelas con santas mártires, aves, roleos de hojas de acanto y hojas de parra, miriápodos, tarjas. Todos estos detalles enmarcados en orlas con motivos arabescos; presentan una cenefa donde se muestran detalles de frutas, copas que sostienen cabezas putti, pequeños medallones con monograma los cuales fueron pintados una directriz secuencial.

La representación a las santas mártires vuelve a remarcar el sacrificio de cristo en la cruz pues ellas también sacrificaron su vida en nombre de Dios. La iconografía en los frisos altos más aun en el presbiterio que es un lugar sagrado ligado al culto nos da la idea de la gloria alcanzada por los justos para estar en la presencia de Dios.

3.11.2. Evangelio del presbiterio



Fotografía N° 32: Detalle ángeles portando los signos de la pasión en pintura mural.

Fuente: propio de los tesistas.

Al igual que el muro de la epístola, los motivos del friso alto del evangelio presentan la misma temática: ángeles tenantes portando jarrones con fruta, colgaduras, hojas de acanto, hojas de parra, cartelas con santas mártires, aves, miriápodos, roleos todos estos detalles enmarcados en orlas con motivos arabescos, cenefa que presenta detalles de copas que sostienen cabezas putti, medallones pequeños con monogramas. Este muro presenta vanos de fenestracion de luz los cuales en su contorno presentan ángeles que portan los signos de la pasión.

Lo más característico del muro del evangelio son los ángeles en pintura mural los cuales portan algún signo de la pasión de cristo como escalera, la columna del martirio, las cañas de su flagelación. Otra vez mostrándonos la importancia del misterio pascual donde los ángeles cumplen la función de adoradores eternos de Dios.

3.12. Muro Testero o Ábside



Fotografía N° 33: Retablo en pared estilo renacentista del templo Santísimo Salvador.

Fuente: propio de los tesistas.

El muro de la cabecera presenta un falso ochavado característico de los templos iniciales, lo cual señala otro rasgo goticista: al igual que el templo de San

Jerónimo, se hacía primero un altar de pintura mural o de pasta policromada que se mantenía y que luego se tapaba cuando se agregaba el retablo de madera en la cabecera, ya por finales del siglo XVII. En este sentido el retablo primigenio es parte de la pared del muro testero y a su vez presenta trabajo en pasta policromada en alto relieve a hoja de oro, todo el altar en estilo renacentista español:

El retablo primigenio presenta tres calles dos cuerpos y un ático de remate: el trabajo pictórico de este altar está a base de columnas de piedra tallada, imágenes de santos en alto relieve, nichos con venera, todos estos motivos policromados. Los vanos de luz que se encuentran: uno en el muro testero, el otro en el muro de la epístola fueron sellados con torta de barro: en ellos encontramos pintura mural con motivos florales, sol, frutas, follajería.



Fotografía N° 34: Pintura mural en el vano de luz sellado del muro testero.

Fuente: propio de los tesisistas

En la iglesia católica el símbolo del sol hace presente a cristo resucitado “*el sol que nace de lo alto*”, de esta manera su representación estuvo muy difundida en el arte cristiano: en la sociedad andina se identificaba al sol como Dios, es en el

virreinato que esta doble codificación de valores culturales es recuperada en su antigua categoría de deidad incaica, se lo represento innumerables veces dentro y fuera de las iglesias, siendo uno de los motivos iconográficos predilectos dentro de la decoración andina. Se lo separa de la crucifixión y de la Inmaculada, e independiente, hace par con el espíritu santo, con las estrellas o con la luna, presidiendo altares, portadas y bóvedas.¹⁵⁴

3.13. Baptisterio



Fotografía N° 35: zócalo en pintura mural monocroma y la pila bautismal.

Fuente: propio de los tesistas.

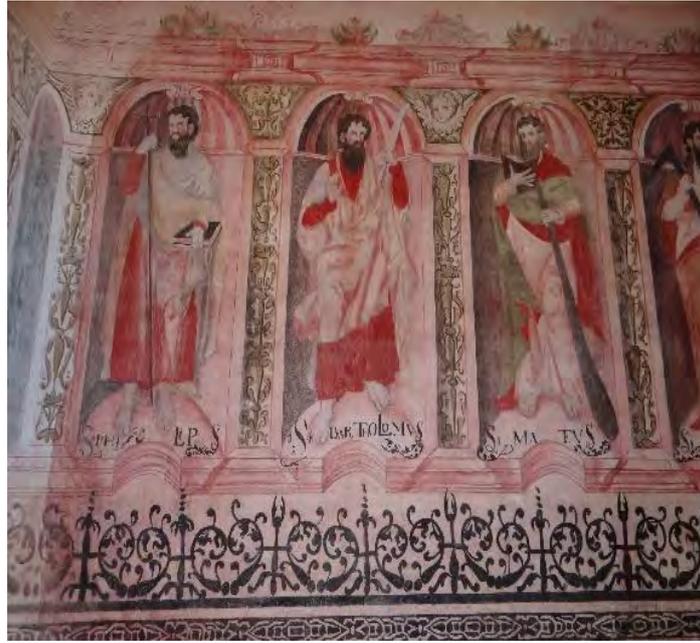
El bautisterio, se encuentra adosado al muro de la epístola en el sector correspondiente al sotacoro: a este ambiente se ingresa por una puerta de madera de color verde; en el interior el piso es de ladrillo pastelero, los muros son de adobe,

¹⁵⁴ Ver: Gisbert, teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte Editorial Gisbert y Cía. 3° Edición La Paz Bolivia 2004.

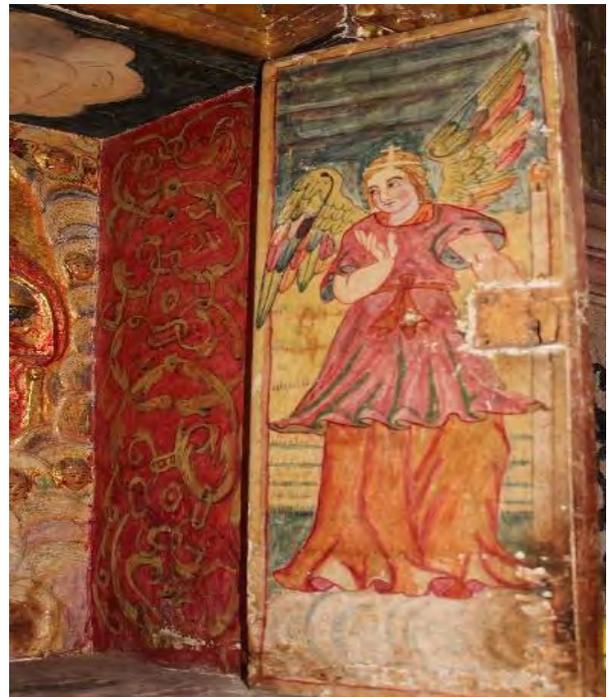
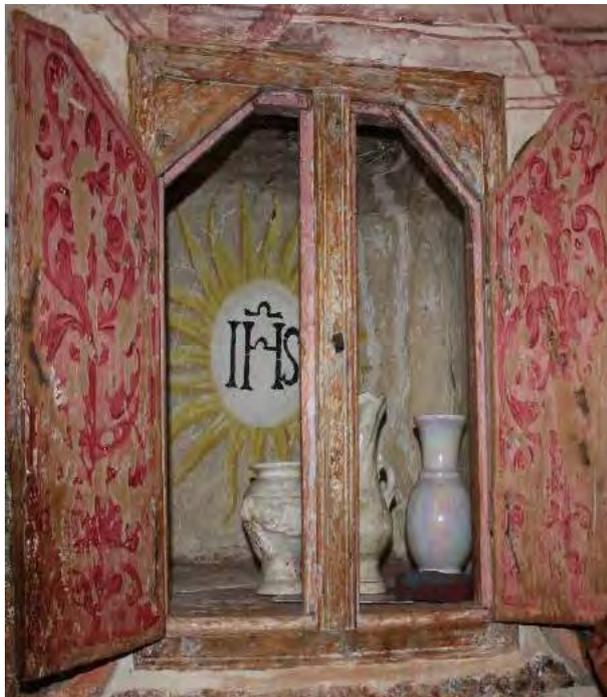
el cimientado es de piedra, la cubierta tiene una estructura de par y nudillo con teja cerámica. En este ambiente se encuentra una pila bautismal cuyo fuste es una columna de piedra tallada y la copa es de mármol en forma de una venera.

En el año de 1984 tuvo lugar su primera intervención en restauración, seguidamente en el año de 1993 fue intervenido por el plan Copesco: durante el cual se llevó a cabo un laborioso trabajo de restauración del Bautisterio que ha permitido el retiro de la capa de pintura color celeste que ocultaba un conjunto de 12 apóstoles, cada uno con su respectivo nombre y portando el instrumento de su martirio. Interesa la composición simulando una sucesión de nichos en los muros, en torno a los que se han pintado pilastras con adornos florales, veneras cóncavas y pinturas en perspectiva, que en conjunto muestran el ambiente del cenáculo. Esa composición recuerda las pinturas al fresco en tonos grises denominado Grisales, ejecutadas en Italia en el siglo XVI por Guido Reni introductor de ese tipo de representación en nichos simulados¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Ver: Flores Ochoa Jorge A, Kuon Arce Elizabeth, Samanez Argumedo Roberto, *"Pintura Mural en el Sur Andino"*, Banco de Crédito del Perú-colección arte y tesoros del Perú. Lima, 1993.



**Fotografía N° 36: Serie de los apóstoles: en pintura mural.
Fuente: propio de los tesistas.**



**Fotografía N° 37: Detalles de la pintura en madera: alacena - bautisterio
Fuente: propio de los tesistas.**

En el bautisterio se encuentra dos sagrarios de madera con pintura donde se muestran ángeles de milicia, roleos con motivo vegetal en fondo rojo, el sol con monograma “IHS” IESUS HOMINUM SALVATOR, todo esto emulando estar en pared.

3.14. Pintura Mural Anterior al Siglo XVII



**Fotografía N° 38: Detalles del friso alto: ubicado en la capilla del Señor de los Temblores y bautisterio.
Fuente: propio de los tesisistas.**

Con la llegada de los españoles el arte se orientó por los designios de la corte española y los únicos temas aceptados en la pintura son los religiosos, porque constituyen el instrumento evangelizador. Para ello se usa la percepción de la fe católica, desviándola de la realidad cotidiana con temas como: la trinidad, los ángeles, los santos, etc. por ello en los siglos XVI y XVII es muy difícil encontrar otros temas comunes de la pintura europea, como las representaciones mundanas o

paisajes. Muchos de estos temas provienen de los grabados europeos que llegaron al Perú.

En los frisos superiores o banda superior juntos a los faldones de los techos de par y nudillo encontramos pintura monocroma alrededor de varios sitios: el bautisterio y capillas del transepto. Se representan ángeles desnudos que tocan trompetas, tarjas con cintas que se enrollan aparentando relieve, que llevan rostros de jóvenes y en otros casos cabezas de león de facciones humanizadas, los ángeles que las sujetan se alternan con uvas roleos, follajería grullas y vizcachas. La ejecución de los frisos que, junto a la interpretación ingenua de algunos motivos y la inclusión de símbolos ligados a la tradición pre-hispánica, evidencian que fueron pintados por artistas indígenas.

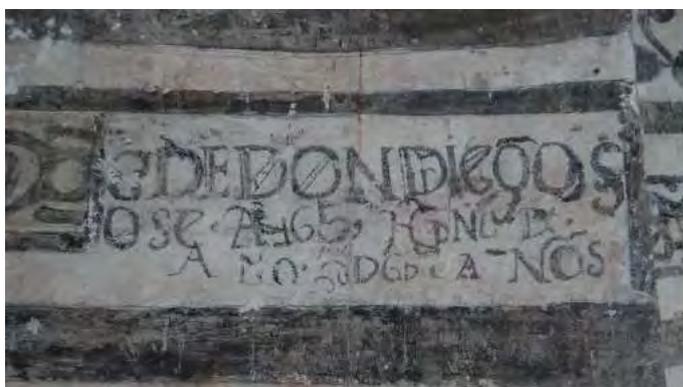


Fotografía N° 39: Pintura mural de la primera etapa: cenefa, friso bajo y zócalo.

Fuente: propio de los tesistas.

Otro elemento decorativo monocromo lo encontramos en los socalos del: bautisterio, nave de la epístola y evangelio, capillas del transepto y presbiterio con cuadrículas formando cubos en perspectiva y cenefas de follajes grotesco, se aprecian en la nave. Estos fueron pintados siguiendo una directriz inclinada en el sector del presbiterio para conseguir armonía con los lugares donde inicialmente debieron estar el ambón y el pulpito.

Estas expresiones murales monocromas más frecuentes, se dan en la iglesia: la articulación orgánica de la pintura mural y la arquitectura son percibidas en la vinculación iconográfica y litúrgica, es decir entre la secuencia temática y simbólica de los motivos pintados y la función del recinto religioso. Aunque las combinaciones de esta pintura parecen fuera de lo real; lo imaginario es expresivo de lo subconsciente y lo fantásticos propias del manierismo.



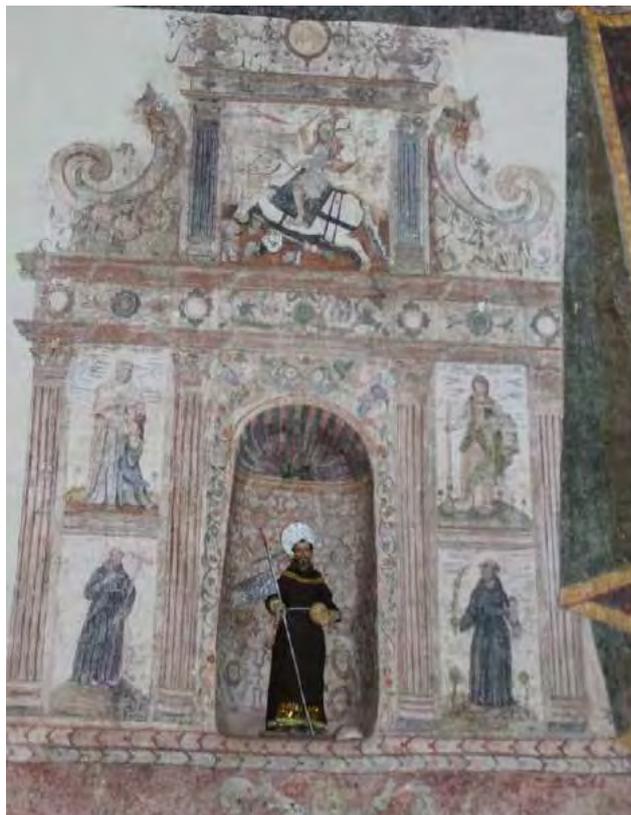
Fotografía N° 40: Pintura mural monocromo en la nave de la epístola.

Fuente: propio de los tesisistas.

Este detalle se encuentra en el muro de la epístola al lado del arco triunfal, el cual se lee textualmente “DE DON DIEGO S” “OSE A 165, HCPNO Da.” “AÑO a D 6 D c A-NOS”. Este Don Diego es sin duda el autor de la pintura mural monocroma.

Lo que al presente se ve de este conjunto mural; en el bautisterio, capillas del transepto, presbiterio y naves. La mayor parte de este conjunto monocromo fue repintado al pasar el tiempo, llegando a ser totalmente cubierto por otra capa de pintura mural. Algunos investigadores como Teresa Gisbert y José de Mesa¹⁵⁶ afirman que el autor puede ser Don Diego Cusi Guaman, en este sentido multifacético, sustentando bajo ese criterio al maestro indio más significativo dentro de la pintura temprana del antiguo obispado del Cusco y ante uno de los representantes más destacados de la pintura mural.

3.15. Retablos y Pintura Mural de Falsa Arquitectura Proyectada



Fotografía N° 41: Retablo en pintura mural: estilo renacentista.

Fuente: propio de los tesisistas.

¹⁵⁶De Meza, José y Gisbert, Teresa “*Historia de la Pintura Cuzqueña*” editorial Fundación Augusto N. Wiese. Primera edición Lima 1982. p.236.

La decoración mural asume en algunos casos representaciones de elementos complejos, como los retablos pintados en muros. Entre los más antiguos se encuentran los que corresponden a una estructura renacentista.

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

En la parte inferior siniestra se presenta a San Antonio de Padua: portando una palma y en la otra mano sosteniendo al niño Jesús, en el lado diestro está San Francisco de Asís portando en la mano izquierda un crucifijo y en la mano derecha portando una piedra. En la parte superior siniestra encontramos a santa Marta de Betania portando en la mano izquierda un balde, llave, libro y en la mano derecha una escoba. En el lado diestro se muestra santa Ana con la niña virgen en su regazo. En el nicho central está la imagen en bulto de san Francisco de Asís.

Este retablo está rematado en su parte superior por un tímpano con medallón y monograma "IHS" y dos jarrones con flores a los extremos que encierra la imagen de Santiago Matamoros sobre el cual se apoyan en ambos extremos mascarones grotescos que salen de la cornucopia con follajería.



Fotografía N° 42: Detalle, retablo en pintura mural: capilla Señor del Santo Sepulcro.

Fuente: propio de los tesistas.

En la capilla del Señor del Santo Sepulcro, ubicada en el transepto nave del evangelio, se encuentra otro retablo en pintura mural: presenta dos cuerpos y tres calles en torno a un espacio central un nicho en forma cuadrangular para colocar la imagen devota: En la parte inferior se representa a Santa Catalina de Alejandría portando en la cabeza una corona, en la mano izquierda un libro y en la otra una palma, muestra la rueda instrumento de su martirio; al otro extremo Maria Magdalena portando en la derecha un crucifijo y en la otra un incienario. En el

cuerpo superior están pintados a los costados san Francisco portando un crucifijo con los estigmas descubiertos en las manos y santo Domingo portando en la mano derecha un lirio y el emblema de la orden Dominica; en el centro destaca la escena de la visita de la Virgen María a su prima Isabel, en medio de ellas se muestra el mundo fajado en cruz con paisaje en perspectiva. Destacan en ambos extremos los pináculos que rematan la parte superior del retablo, en forma de recipientes con flores.

El retablo esta rematado en su parte superior por un tímpano que encierra la figura del padre eterno que sostiene en la mano izquierda un mundo fajado en cruz, sobre el cual dos ángeles desnudos se apoyan sobre los lados inclinados que parecen sostener el tímpano que remata en un piñón.

En esa composición es importante la presencia de un indígena noble ubicado al lado del retablo arrodillado y con las manos juntas en actitud de oración, posible donante de este retablo en pintura mural.



**Fotografía N° 43: Retablo en pintura mural: sacristía.
Fuente: propio de los tesistas.**

En el interior de la sacristía se encuentra un retablo en pintura mural con tres calles y un cuerpo, en la parte central un nicho en forma de arco: donde se muestra la escena de la crucifixión con san Juan Evangelista, María Magdalena y la Virgen Dolorosa. En ambos extremos tenemos por el lado diestro a san Pedro portando en la mano derecha un libro y en la mano izquierda la llave y por el lado siniestro a san Pablo portando espada y libro, ambos sobre nichos simulados con remate de venera. El retablo esta rematado en la parte superior con umbral; sobre la cual están tres pináculos volutados. También presentan detalles de amorcillos, roleos, follajería, hojas de acanto, las columnas presentan follajería de grutescos; todo el retablo presenta un marcado diseño renacentista.

La decoración de la pintura mural considera a veces la representación de retablos completos es el caso en la iglesia de Oropesa, donde existe retablos pintados que por su estructura formal corresponden al renacimiento: trasladando a las superficies pictóricas conceptos de profundidad y perspectiva como los paisajes dentro de la pintura, los nichos tienen matices de colores, columnas corintias las cuales dan la idea de ser composiciones arquitectónicas.

Respecto a la filiación artística de la pintura mural del primer grupo y al problema de sus orígenes, tenemos que remitirnos a la influencia italiana y al manierismo, traídas a través de grandes maestros, los grabados traídos por órdenes religiosas: muchas de estas ilustraciones fueron tomadas además como fuentes de inspiración para los elementos decorativos de portadas y retablos, sirviendo de orientación a los artífices, en su afán por seguir los lineamientos de estos grabados.

Este grupo de pinturas murales puede colocarse en la segunda fase entre 1600 a 1650 aproximadamente, de esta manera damos a entender que la pintura mural de oropesa mantiene algunos murales propios de este periodo.



Fotografía N° 44: Detalle, retablos docelados en pintura mural: muro del evangelio-epístola.

Fuente: propio de los tesistas.

En la misma nave del templo existen dos retablos de fines del siglo XVII, edificados con estuco, revestidos de pan de oro; Ambos tienen un solo nicho y columnas corintias con cornisamento y anilladura en el tercio inferior. Sobre el entablamento llevan remates triangulares de lados curvos: el nicho central del primer retablo presenta venera y esta advocado a San Pedro, cuatro medallones con los evangelistas; amorcillos, frutas, llaves, mitra, todo este conjunto en alto relieve, también muestra niños (putti) con instrumentos musicales, patera.

El segundo retablo lleva nicho central con advocación a San Pablo al igual que la primera lleva: pequeños medallones de santas mártires, ornamentación con

motivos vegetales, amorcillos que sostienen medallones, pináculos a modo de macetas, la figura en alto relieve del Padre Eterno y ángeles con racimo de frutas, también en relieve. Ambos retablos presentan policromía.

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

Esta pintura corresponde por sus características al Barroco mestizo del siglo XVII e inicios del XVIII, correspondiente a la tercera fase de la pintura mural en el templo de Oropesa; sigue la inspiración de decorados suntuosos que se hacían en el momento, las que se instalaban para las fiestas más importantes, como la semana santa. Estas representaciones simulaban doseles en torno al retablo reales constituyendo la expresión más elaborada del barroco andino.

3.16. Análisis Iconográfico-Iconológico de la Pintura Mural del Templo Santísimo Salvador de Oropesa

En una primera etapa del periodo virreinal, una gran parte de la producción artística estuvo orientada a la difusión de la fe católica, principalmente en las artes plásticas, 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 del arte mural, siendo el Cusco una de las sedes más importantes de la producción de pintura colonial.

Los doctrineros, debían dar a conocer a los nuevos cristianos lo esencial de la religión católica, como los misterios principales de la fe enunciados en el dogma, los mandamientos, los sacramentos que cada cristiano debía recibir y lo que debía creer, esperar y pedir a Dios, tal como se reza en el Padre nuestro. Para lo cual siguieron un itinerario en el cual la visión de lo sagrado hacia posible la comprensión de una religión ajena a la mentalidad andina, ella se componía de los siguientes motivos:

Lo mundano; generalmente pintada a lo largo de los distintos zócalos de la nave y el Sotocoro donde se representa lo terrenal de nuestro diario vivir. Los pintores muralistas incluyeron en su repertorio figurativo, la presencia de alegorías como el de la sirena, las virtudes, la representación del hombre follaje (que salen de la hierba), canéforas, animales en general como el puma, veneras o miriápodo. La gran mayoría en consonancia al arte grotesco del renacimiento ligados a lo festivo y la música, lo cual demuestra cómo lo profano fue elemento iconográfico de la composición artística de los templos.

La pintura mural de la primera época catequística y evangelizadora, de 1560 a 1630 aproximadamente, queda pocos ejemplos. Lo característico de esta pintura es su marcado monocromismo en los zócalos con motivos geométricos semejando piedras (cubos), tema tratado por el apóstol San Pablo ser piedras vivas de la iglesia, aunque de un carácter austero, pero con mucho sentido cristiano. Hacia mediados del siglo XVII la ornamentación mural fue exuberante en iglesias, usándose los motivos grotescos junto a motivos locales. Fue un recurso ilusorio que durante los primeros tiempos de la época colonial decoró profusamente, con paños pintados que imitan telas y cortinajes, que en muchos casos ellos sostienen el cuadro mural con temas que muestran escenas de la vida de los Santos y escenas de la biblia.

Lo sagrado, lo encontramos en la santísima trinidad, la Virgen María y santos, personajes que tuvieron vidas ejemplares en la cristiandad, que se encuentran en los frisos altos a lo largo de la nave, presbiterio y distintos ambientes del templo además el hastial del arco toral. Entre las representaciones de la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) dogma medular de la Iglesia Católica encontramos a la primera persona en la figura del Padre Eterno con mundo fajado, como Señor todo poderoso del cielo y la tierra dominando retablos tanto en mural y madera pues él; como origen primero de todo, muestra la bondad eterna de su ser. Aunque la persona del espíritu santo pareciese no aparecer en la pintura mural lo cierto es que son varios los iconos por donde encontrarlo desde la clásica paloma, la lengua de fuego hasta la brisa suave, referencias de la Biblia descrito por la Iglesia como Señor dador de vida, demuestra la presencia de Dios en el hombre, de ahí la aureola de los santos. Jesucristo tema central de la doctrina cristiana, y el misterio pascual gira en torno a la pasión, muerte y resurrección de Jesús; encontramos no solo figuras referidas a él sino también monogramas como IHS; IPTUS entre otros que hacen referencia al mesianismo salvador de Cristo. En Oropesa cobra mayor relevancia pues para finales del siglo XVII se crea una cofradía de mucha importancia como es Jesús Nazareno la cual cuenta una capilla adyacente al templo sin necesariamente estar adosada, en dicha capilla encontramos también exquisita pintura mural propia de la tercera fase del siglo XVIII. No solo lo encontramos en sus distintas advocaciones como: Señor de la columna, Justo juez, de niño o ya adulto, en su pasión o ya sentado en su trono, nos señala que la evangelización y la representación de Cristo son propios de nuestra fe.

La virgen María recibió también una vasta veneración en la época colonial, ella madre del salvador criatura como nosotros recibió en su seno al príncipe de la

paz; por las muchas advocaciones que existen; sabemos que su culto se expandió por toda la América Española entre ella tenemos: La inmaculada Concepción, Rosario, Remedios, Carmen, Loreto entre otras; en Oropesa cobro mayor importancia la Inmaculada por estar ligada a una especial veneración por parte de la nobleza inca como lo demuestran los numerosos testamentos de caciques de este pueblo. Así mismo en este pueblo existen dos capillas que tienen como patronas a la denominada Virgen de la Estrella (Inmaculada o Guadalupe) y la capilla de la Hermita fundada por el cura Gerónimo Zapata de Cárdenas que tiene como patrona a la Asunción de la virgen. Claro está que este pueblo tubo una especial devoción hacia lo temas marianos. El momento culminante de la vida de la Virgen María fue su coronación, la cual aparece pintado en el hastial del arco toral haciéndonos presente que los esfuerzos del cristiano se ven recompensados en la gloria futura, en la imagen aparecen naturales en posición de oración recalcando la importancia del culto mariano. Los apóstoles y los evangelistas es otro de las devociones también pintadas en los murales. En el bautisterio encontramos a los doce apóstoles junto a la Virgen María, tema clásico es el de san Pablo (apóstol de los gentiles) y san Pedro portador de las llaves del cielo; pareja clásica en la evangelización del imperio romano y con gran autoridad en la Iglesia. La principal misión de un apóstol es la de anunciar el evangelio, la mayoría de ellos murió de una forma cruenta. A los que murieron dando testimonio de Cristo se les denomina “mártires”, estos santos los encontramos en los frisos altos del presbiterio santos como: santa catalina de Alejandría, santa Inés, santa Cecilia las que aparecen con una palma signo de su martirio, motivo por el cual sus imágenes aparecen en ambientes específicos como son el baptisterio donde nacen los nuevos fieles y el presbiterio lugar donde se ofrece el sacrificio de la misa.

De la misma forma en el templo de Oropesa contamos con la iconografía de santos fundadores como son San Francisco y Santo Domingo, dos de las órdenes religiosas con más presencia en los primeros años de la evangelización en el virreinato peruano, ambos con sus clásicos hábitos demostrando la importancia que tuvo su presencia en esta región; también encontramos a Santa Teresa de Ávila, reformadora del Carmelo. Un aporte de estas tierras y cuya devoción fue ascendente: es la de Santa Rosa de Lima, primer fruto de santidad en tierras americanas, con su clásica corona de flores generó la misma devoción en la población nativa por ser ella como ellos, una americana.

Todos los santos son mediadores y patronos que protegen de las catástrofes y enfermedades por ello los pueblos los tienen como patronos y son parte de sus actividades, en las poblaciones alto andinas esta relación se enraíza no solo en la necesidad vital del poblador con un ser superior que los proteja, sino en las creencias que ya existía en la época precolombina, por lo que se adoptaron estos nuevos personajes para armonizar de alguna manera sus creencias frente a la persecución idolátrica, los ejemplos que existen y comprueban este fenómeno que para muchos investigadores se denomina sincretismo y para otros simbiosis, algunos estudiados por Teresa Gisbert como: Illapa- Santiago, Tunupa- Santo Tomás o (San Bartolomé), pacha mama-Virgen María, Virgen-cerro, vista muy frecuentemente en la iconografía sur andina, Oropesa no está exenta de este fenómeno más por el contrario tiene una población arraigada a sus creencias, “Mamacha concebida” son otras denominaciones con las que los feligreses nombran a la Virgen Inmaculada Concepción, otro elemento existente en el templo estudiado es la existencia en los frisos altos de la representación de los ángeles

desde los músicos, querubines, amorcillos entre otros todos dentro de la iconografía cristiana representan a mensajeros de Dios y que le tributan, alabanza eterna.

Muchos grabados inspiran las pinturas en el Cusco, desde Ámsterdam, Amberes, Florencia, España, Bélgica, Flandes, entre otros. Muchos de estos traídos por los doctrineros quienes mandaban pintar estas series por general a los artistas nativos, generando una industria en el arte mural.

CONCLUSIONES

1. Conforme a la investigación hecha, concluimos que la función de la pintura mural del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa durante el siglo XVII, fue utilizado en la evangelización y adoctrinamiento de los naturales, dividida en las siguientes fases: la primera de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII de carácter monocromo, la segunda propiamente del siglo XVII con características ornamental y manierista, la tercera fase de finales del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII de colores muy marcados como el rojo y azul. Todos estos distribuidos en diferentes ambientes del templo, remarcando la importancia de la pintura mural en su aspecto arquitectónico (por ser un todo con el edificio) y no tanto lo ornamental.
2. De acuerdo a la investigación realizada aseveramos que la influencia religiosa de los murales del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa durante el siglo XVII, contribuyó al mejor adoctrinamiento mediante la impresión que causaba las imágenes pintadas en los murales, por la que sus fieles comprendían, la doctrina religiosa católica que los llevaba a tener sentimientos de veneración, temor, arrepentimiento o condena de la herejía, etc. A través de organismos como las cofradías que jugaron un papel importante en la devoción de santos particulares como: Jesús Nazareno; o la devoción de la élite local que contribuyó en la edificación de distintos recintos religiosos en el pueblo de Oropesa como: la capilla de Jesús Nazareno y la Hermita de la Virgen Asunta. Generando un sincretismo religioso.

3. Así también, la influencia de la pintura mural del templo colonial Santísimo Salvador de Oropesa, durante el siglo XVII en lo económico y político demuestra que la demanda de la pintura mural estuvo relacionada a una moda o tendencia posconcilio Limense; donde el artista era cotizado tanto por el manejo de su técnica y por el coste puesto a su trabajo, muchos de estos fueron indígenas; tal es el ejemplo de Diego Cusiguamán, pintor perteneciente a la nobleza nativa. También debemos indicar la importancia de los donantes e indígenas nobles, entre ellos los caciques: al mandar realizar estas obras pías buscaron un prestigio en el pueblo de Oropesa y ascender socialmente incluso hasta alcanzar un manejo político. Como es el caso de las siguientes familias: Gualpa, Ramos Titu Atuchi, Sahuaraura, Pumaguallpa, Chillitupa y otros. Otro punto importante que debemos destacar es la importancia económica que tuvo el valle sur del Cusco en la colonia, donde prosperaron muchas haciendas entre ellas podemos señalar: la hacienda San Jose de Turpo, la hacienda Quispicanchi de marquez de Valleumbroso entre otras, llegando a un promedio de más de treinta haciendas.

BIBLIOGRAFÍA

AMADO GONZALES, Donato.

“La Descendencia De Don Cristóbal Paullo Ynga Y Sus Privilegios Documentos De Probanza Y Testamentos Del Siglo XVI-XVII”
Ed. Biblioteca Nacional del Perú Lima, 2016.

APARICIO VEGA, Manuel.

“Documento Sobre El Virrey Toledo”, revista del archivo histórico del cusco n° 11. 1963.

ARMAS ASIN, Fernando.

“La construcción de la Iglesia en los Andes (siglos XVI - XX)” (compilador), fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú 1999.

BARRIONUEVO, Alfonsina.

“Cuzco Mágico”. Lima. Ed. Universo S.A. 1980.

BAUER, Brian S.

“Cuzco Antiguo: tierra natal de los incas”, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco. 2008.

BRUFAU, Jaime.

“La escuela de salamanca ante el descubrimiento del nuevo mundo”. Salamanca (España) ed. San esteban. 1988.

BURNS, Kathryn.

“Hábitos Coloniales: los conventos y la economía espiritual del Cuzco” Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima 2008.

CHARA ZERECEDA, OSCAR Y CAPARO GIL, Viviana.

“Iglesias del Cusco Historia y Arquitectura”,
Editorial Industria Gráfica Regentus, Cusco
2004.

COHEN SUAREZ, Ananda.

*“Las pinturas Murales de San Pablo de
Cacha Canchis, Perú”*. En revista Allpanchis
Año: XLII N° 77-78 Cusco 2011.

CORNEJO BOURONCLE, Jorge.

“Derroteros del Arte Cusqueño” Editorial
Garcilaso Cusco 1960.

DUMBAR TEMPLE, Ella.

“La descendencia de Huayna Capac” Fondo
Editorial San Marcos Lima 2009.

ECO, Humberto.

“Historia de la Belleza”. Editorial Lumen.
Barcelona 2004.

ESCANDELL TUR, Neus.

*“Producción Comercio de tejidos coloniales.
Los obrajes y chorrillos del Cusco 1570-
1820”*. Centro de Estudios Regionales
Bartolomé de las Casas Cusco 1997.

ESCOBAR MEDRANO, Jorge E.

*“Manual Heráldica General y Aplicada
Cusco”*.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar.

*“El Habidad de la etnia Pinagua, siglos XV y
XVI”*. En Revista del Museo Nacional N 40
Lima 1974.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar.

“Los Incas: Economía Sociedad y Estado en la Era del Tahuantinsuyo”, Editorial Amaru, Segunda Edición 1990.

ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de.

“Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco”. Editorial Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese LTDO. Tomo II. 1980.

ESTRADA YBERICO, Enrique.

“Patrimonio y mágico territorio. Guía del valle del Cusco: San Gerónimo, Saylla, Oropesa y lucre”. Cusco, Centro Guaman Poma, 2002.

FLORES OCHOA, Jorge y otros.

“La Pintura Mural en el Sur Andino” Banco de Crédito del Perú -Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima – Perú 1993.

GISBERT, Teresa.

“iconografía y mitos indígenas en el arte” editorial Gisbert y Cía. S.A. tercera edición 2004.

GOMEZ MARTINHO, Carolus M.

“Praepositus Vice Provinciae Peruviane. Concilios Limenses (1551-1772)” T-III. Lima. 1953.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe.

“Nueva Coronica y Buen Gobierno” Editorial Fondo de Cultura Económica Lima 1973.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord.).

“Pintura escultura y artes útiles en Iberoamérica”. 1500-1825 Editores Catedra España 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón y VIÑUALES, Maria Graciela.

“Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac”, Fondo editorial de la universidad de Lima 2014.

JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando.

“Notas sobre el Poblamiento de Toledo Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz”. Ed. Instituto Beatriz Galindo de Madrid. España 1972.

JORDÁN RODRÍGUEZ, Jesús.

“Historia de los Pueblos y Parroquias del Perú”. Tomo I, Ed. Impreso por el Arzobispado de Arequipa 1950.

LAVALLE, Bernard.

“El mercader y el Marques Las luchas de Poder en el Cusco (1700 - 1730)”. Lima 1989.

LEÓN GUERRERO, María Montserrat y APARICIO GERVÁS, Jesús María

“La Controversia De Valladolid, 1550-1551. El Concepto De Igualdad Del «Otro»” Boletín Americanista, año lxxviii, 1, n.º 76, Barcelona, 2018.

LEVILLER, Roberto

“Don Francisco de Toledo: Supremo Organizador del Perú, su Vida y su Obra 1515-1582”, editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1935.

“Gobernantes del Perú. Cartas y papeles. Siglos XVI”, T. III Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1921.

LORENTE, Sebastián (recopilador)

“Relaciones de los virreyes y Audiencias que han Gobernado el Perú – Memorial y Ordenanzas de D. Francisco de Toledo”, T-I Imprenta del Estado Lima 1867.

LORTZ, Joseph

“Historia de la Iglesia en la Perspectiva de la Historia del Pensamiento”, Tomo II Editorial Cristiandad Madrid 1982.

MÁLAGA MEDINA, Alejandro.

“Las Reducciones En el Perú Durante el Gobierno del Virrey Francisco de Toledo”
En: Anuario de Estudios Americanos. - Sevilla. - XXXI (1974).

MANRIQUE, Jorge Alberto.

“Manierismo Americanizado. En III Encuentro Internacional del Barroco “Manierismo y Transición al Barroco”, La Paz Bolivia 2005.

MARCHENA FERNÁNDEZ, Juan.

“Los pueblos andinos en su largo camino de siglos por la tierra y el respeto de su identidad”. En Provencio Garrigos, Lucia (Eda.). Abarrotes. La construcción social de las identidades colectivas en América Latina. Agencia española de Cooperación Internacional y Universidad de Murcia. Murcia, 2006.

MARZAL, Manuel S.J.

“La Transformación Religiosa Peruana”. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Segunda Edición. Lima 1988.

MATTO DE TURNER, Clorinda

“Tradiciones Cusqueñas: Leyendas, Biografías y Hojas Sueltas” Cuarta Edición, Editorial H. G. Rozas. S.A. Cuzco 1954.

MAÚRTUA, Víctor.

“Antecedentes de la recopilación de Indias”
B. Rodríguez Madrid 1906 Real Cedula
30/II/1568.

MUJICA PINILLA, Ramón y otros (compiladores)

“El Barroco Peruano” Ed. Banco de Crédito
del Perú Lima 2002

NIERI GALINDO, Luis

*“Pintura en el Virreinato del Perú: el libro
del arte del centenario”* Banco de Crédito del
Perú Lima 2002.

O’PHELAN GODOY, Scarlett.

*“Mestizos Reales en el virreinato del Perú:
Indios Nobles, Caciques y Capitanes de
mita”*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
Lima 2013.

PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe.

*“El Barroco en la Pintura Mural Andina
Peruana en: Barroco Fuentes de la
Diversidad Cultural Memorias del II
Encuentro Internacional”* La Paz-Bolivia
2004.

ROEL PINEDA, Virgilio

“Historia Social y Económica de la Colonia”,
editorial grafica labor, Lima. 1970.

ROJAS, Pedro.

“Historia General del Arte Mexicano” Ed.
Hermes SA México 1962

ROSTOROWSKI, Maria

“Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria”, Lima, Instituto de estudios peruanos 1992.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro

“Historia de los Incas” EMECE editores Buenos Aires 1942.

SIRACUSANO, Gabriela.

“Polvos y Colores en la Pintura Colonial Andina. Prácticas y Representaciones del hacer, el saber y el Poder” EFE Buenos Aires 2005.

Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V

“Los Siglos de Oro: en los virreinos de América 1550-1700” Ed. El Viso S.A. Madrid 1999.

SOLODKOW, David (compilador)

“Perspectivas sobre el Renacimiento” Ed. Uniandes 2011.

SOTO, Victoria y otros

“Los Realismos en el arte barroco” Ed. Universitaria Ramón Areces 2016.

STASTNY MOSBERG. Francisco.

“Estudios de Arte Colonial” Vol. I, Museo de Arte de Lima 2013.

SZEMIŃSKI, Jan

“Wira Qucham y sus obras. Teología andina y lenguaje”, Instituto de Estudios Peruanos Lima 1997.

VALCÁRCEL, E. Luis.

“Historia del Perú Antiguo: a través de la fuente escrita” editorial Juan Mejía Baca, quinta edición. Barcelona 1985.

VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo,

“La pintura Mural en Hispanoamérica” En Ramón Gutiérrez (ed.) *Pintura Escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500 – 1825* Madrid Ediciones Catedra 1995.

VARGAS UGARTE, Rubén.

“Concilios Limenses (1551-1772)”, Tomo II Tipografía Peruana SA Lima 1951.

“Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional”, Ed. Burgos. 1968.

“Historia de la Iglesia en el Perú”. Tomo II (1570-1640), Ed. Burgos-1959.

VILA DA VILA, Margarita,

“El manierismo y sus maneras. En III Encuentro Internacional sobre Barroco” La Paz Bolivia, 2005.

VILLANUEVA URTEAGA, Horacio

“CVZCO 1689 documentos: economía y sociedad en el sur andino” Editorial Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco 1982.

VIÑUALES, Graciela Maria

“El Espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas” Ed. Epígrafe S.A. Lima 2004.

WUFFARDEN, Luis Eduardo y KUSUNOKI, Ricardo compiladores

“Pintura Cuzqueña” ed. Asociación museo de Arte de Lima 2016.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA EN LA WEB

BERLANGA TORRES, Rafael

“*Los Concilios Limenses*” Consulta: 07 de septiembre de 2019.
https://www.academia.edu/5330526/Los_Concilios_Limenses

COHEN SUAREZ. Ananda.

“*From the Jordan River to Lake Titicaca: The Americas: A Quarterly Review of Latin American History*” N° 72, pp 103-140
2014. Consulta: 12/08/2020
<https://anandacohenaponte.files.wordpress.com/2017/03/from-the-jordan-river-to-lake-titicaca.pdf>

“*Concilio De Trento, sesión XXV, La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes (1563)*”.
Consulta: 15/06/2019 (Biblioteca Electrónica Cristiana)
<http://www.fundacionemiliamariatrevisi.com/conciliotrento.htm>

DE LA TORRE, Jesús Antonio

“*La Sublimis Deus: Producto Del Pensamiento Novohispano Y Documento Básico De La Tradición Iberoamericana De Derechos Humanos*”.
Consulta: 10/06/2019
<http://web.uaemex.mx/iesu/PNovohispano/Encuentros/2012%20XV%20EPN/I%20Fuentes%20Bibliograficas/Jesus%20Antonio%20de%20la%20Torre.pdf>

ESPONDA DE LA CAMPA, César y HERNÁNDEZ-YING, Orlando

“*El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana*” Consulta: 14 de julio del 2019.
file:///C:/Users/User/Downloads/El_Arcangel_San_Miguel_de_Martin_de_Vos.pdf

GARCÍA-HUIDOBRO, Joaquín.

“*El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el derecho*” Artículo de la Revista Atenea N° 517, primer semestre 2018. consulta 08 de noviembre del 2019.
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n517/0718/-0462-atenea-517-00181.pdf>

GARCÍA, Carla Guillermina,

“Perspectivas Sobre Arte Colonial Sudamericano”. Las Publicaciones Del Instituto De Arte Americano (Buenos Aires, 1947-1962), (CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Consulta: 03 de septiembre del 2019.
file:///C:/Users/User/Downloads/Perspectivas_sobre_arte_colonial_sudamer.pdf.

GONZÁLEZ VICARIO, Maria Teresa.

“La nueva concepción de la imagen religiosa”. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, núm. 2, 1988. Consulta: 02/07/2020
file:///C:/Users/User/Downloads/La_nueva_concepcion_de_la_imagen_religiosa.pdf

KUBIAK, Ewa Joanna.

“Pintura peruana y polaca: simbología de la cruz en los cuadros Prensa Mística y Cristo Eucarístico” Consulta: 03 de septiembre del 2019.
file:///C:/Users/User/Downloads/Pintura_peruana_y_polaca_simbologia_de_1.pdf

OJEDA DI NINNO, Almerindo.

“Fuentes Grabadas y Análisis Iconográfico del Arte Colonial Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA)” Consulta: 15 de Julio del 2019
file:///C:/Users/User/Downloads/Fuentes_Grabadas_y_Analisis_Iconografic.pdf

PERPIÑA GARCÍA, Candela

“Los Ángeles Músicos Estudio Iconográfico” tesis Doctoral en la Universidad de Valencia – España Departamento de Historia del Arte. 2017

Consulta: 01/02/2021

<http://hdl.handle.net/10550/60647>

RODRÍGUEZ MOLINERO, Marcelino.

“La doctrina colonial de Francisco de Vitoria, legado permanente de la Escuela de Salamanca”, p.49.

Consulta:05/09/19.

file:///C:/Users/User/Downloads/DialnetaDoctrinaColonialDeFranciscoDeVitoriaLegadoPerman-142208%20(1).pdf

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina.

“Presencia del Grabado Francés en el Virreinato Peruano: Aportes iconográficos de Claude Vignon”

Consulta: 25 de febrero del 2020
<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/030f.pdf>

SIRACUSANO, Gabriela.

“Polvos y Colores en la Pintura Barroca Nueva Aproximaciones”

Consulta:20/08/2020

<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/034f.pdf>

STASTNY, Francisco.

“El Grabado Como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión”.

Consulta: 22 de marzo del 2018
file:///C:/Users/User/Downloads/El_Grabado_Como_Fuente_del_Arte_Colonia.pdf

TESIS CONSULTADA

AMADO GONZALES Donato

“Evolución de la Propiedad Agraria en el Valle de Chinchaypucyo s. XVI - XVII”. Tesis para optar el título profesional de licenciado en Historia UNSAAC 1995.

CONCHA CORBACHO, Ana Ruth.

“Historia Del Templo Colonial Inmaculada Concepción De Sayhua – Pomacanchi, Provincia De Acomayo (Siglo XVIII)” UNSAAC 2019.

DELGADO ARO Grimalda y VILCHEZ ARO Minet.

“de la Encomienda a la Doctrina de Acos 1550 - 1689” tesis para optar el título de licenciadas UNSAAC 2012.

DE LA CUBA HUAYLLA, Lilia Inés y MADUEÑO MAMANI Bertha

“*Las Capellanías en el Cusco 1750 – 1810*” Tesis para optar el título de Licenciado en Historia UNSAAC 2019.

ESCOBAR MEDRANO, Jorge Enrique.

“*un icono del arte colonial cusqueño: templo de san pedro apóstol de Andahuaylillas siglos XVII XVIII*”. Tesis para optar el título de licenciado en Historia 2013 UNSAAC.

FERNÁNDEZ PILCO Boris Alim y VELASCO ARCE Ana Flavia

“*El Tercer Concilio Limense y la Importancia del Catecismo dentro del Proceso Evangelizador en el Obispado del Cusco (1580 - 1590)*”. Tesis para optar el título de Licenciado en Historia 2016.

LA TORRE PATIÑO Lisbeth y GONZALES BELLOTA Soledad.

“*Iconografía de Resistencia Andina en el Arte Colonial Cusqueño*”. Tesis para optar el título profesional de licenciadas en historia UNSAAC 2009.

MORALES Katherine y QUISPE flora.

“Evangelización y Arte Colonial en la Parroquia de San Gerónimo Cusco” Tesis para optar el título Licenciada en Historia UNSAAC 2012.

VALDIVIA ALARCÓN, Carol Patricia.

“los Indios Nobles de la Parroquia de san Sebastián Permanencia y Trascendencia Histórico – Social del Ayllu Sucso (1768 - 1825)”. Para optar al Título Profesional de Licenciada en Historia UNSAAC 2017.

YAÑAC CCOTO, Junia Esther.

“los Jesuitas y la Santa Cruzada en el Cusco años 1605 - 1829”. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia UNSAAC 2011.

FUENTES PRIMARIAS

CONSULTADAS

ARCHIVO REGIONAL DEL CUSCO

TITULO: Protocolos Notariales				
Notario	N° Protocolo	Año	folio	Asunto
Juan Flores Bastidas	50	1650	258-260	Carta de docte de Geronimo Titu Yupanqui a favor de doña Isavel Cissa siendo testigo don Diego Cusiguaman

ARCHIVO ARZOBISPAL DEL CUSCO

TITULO: Libro de fabrica			
Libro	Año	Folio	Parroquia
Cofradía de Jesús Nazareno	1682-1724	1-5	Santísimo Salvador de Oropesa

ANEXOS

Anexo (01)

A.A.C. Libro de Fabrica de la Cofradía

Jesús Nazareno; Doctrina de Oropesa

En el pueblo de Orozema en veinte y siete dias del mes de
Junio de mil y seiscientos y ochenta y dos años auiedo-
se juntado todos los que firmaron para asiguar
por esclavos de la cofradia que se fundo llamada a
Jesus Nazareno. En presencia del D.^o y Gerónimo
Tapata Cura y vicario de dho pueblo y Patron de dha
cofradia se hicieron las constituciones en la manera
siguiente para que cumplan y guarden perpetuamente
Primera mente se ordena que para la conservacion
y aumento de la dha cofradia se elijan dos maiores
domos los quales cuidaran de dicha cofradia con el
asero y devocion de suerte que se conozca que solo atienden
al culto y seruisio de Dios y estos se nombraran cada
año juntos todos los esclavos en presencia de los
que asiguaron e fien obligados a dar quenta
a sus sucesores de lo que atienden tan solamente a su libre
Juramento
Iten se ordena que los miercoles se pida la dha m.
en el pueblo y fuera del y de lo procedido se diga
la manera en que se debe distribuir con asistencia
Ordenase que cada mes se cante una Misia y se le
pese de limosna al cura por la dha misia y los dias
miercoles de la quaresima se cantaran con la solen-
nidad debida que aplican por los hermanos y bien-
chores. La dha Misia se cante por el Patron de dha cofradia
ser especial bien hecho y aver hecho la Capilla de
sus limosnas y adornada de lo que bien o
costa
Iten se ordena que quando oviniere algun hermano
se le saque union y se le saque diez velas para el
na miento de su entierro y se le cante una Misia
vigilia por quatro pesos de limosna

✓ Item todos los años por la con memoracion de los difuntos
se cantara una Misa con Vigilia por todos los cofrades y
bien hechores, se daran quatro pesos de limosna

✓ Item se ordena que el dia de la Exaltacion de la Cruz
se haga la fiesta con bisperas cantada Misa y su procesion
y se daran seis pesos de limosna

✓ Item alor quise asentaron por esclavor de dhca cofradia
dando cada semana medio Real de limosna le daran dhca
cofradia a cada paños de tumba quatro haeheros de cera
para poner en el buerco y quatro cirios

✓ Item que la dha cofradia tenga y recobrador para que
pueda pedir dha limosna asi en el pueblo como en toda
su Jurisdiccion

✓ Item que el muestres Santo haga la dha cofradia la procesion
ayudando con alguna cera algue por su deuocion sacre
elestar dante

Y por pare sermos que aquesta cofradia sera de Gloria de
Nuestro señor Jesu Christo para aumento del culto Divino y edifi-
cacion de sus devotos a N. S. J. H. Nos agnobi dhca cofradia
ciones como lo esperamos de su Santo celo Justicia que
pedimos.

En el Pueblo de Croquera a veinte y tres dias del mes de
Junio de mil y seis y ochenta y dos años. Yo el Sr. Don
D. Manuel de Alonzedo y Angulo mi. Obispo de la ciudad
del Cuzco del Consejo de su Mage. y Arzobispo de la fundacion
de la Cofradia de Jesus Nazareno y las constituciones
que las personas que firmaron la peticion en que se da con bien
cuaxa su fundacion, en virtud para el aumento y per-
manencia de dhca cofradia movidos de su deuocion, y que
cede en honor y gloria de Dios y acrecentamiento de su culto
para la qual se fabrica una Capilla que esta contada
de cencia, y las otras constituciones son loables y gra-
dozas = Nos sus. Obispo que aprobava y aprobó en to

En 13 de marzo de 1686 años se firmo
por el clero de Jesus nazareno Joseph
de gamarra Villaluisenao. y lo firmo de
su nombre en dho dia mes y año y día
quatro N.º de entrada.

Joseph de Villaluisenao

En el pueblo de Oropesa en veinte y un días del mes de Junio de mil y seiscientos y ochenta y dos años aviéndose juntado todos los que firmaron para asignarse por esclavos de la cofradía que se funda llamada Jesus Nazareno y en presencia del D^{or} D. Geronimo Zapata cura y vicario de dho pueblo y patrón de dha cofradía se hicieron las costituciones en la manera siguiente para q cumplan y guarden perpetuamente.

Primeramente, se ordena que para la conservación Y aumento de la dha cofradía se elijan dos maior-domos los quales cuidaran de dicha cofradía con el asseo y devoción de suerte que se conosca que solo atienda al culto y servicio de Dios y estos se nombraran cada año juntos todos los esclavos en presencia del cura y los que acavaren estén obligados a dar quenta [parte fragmentada] sucesores y se atienda tansolamente a su libre [parte fragmentada] juramento.

Yten se ordena que los miércoles se pida la dem [parte fragmentada] en el pueblo y fuera del y de lo procedido se dispo [parte fragmentada] la manera en que se a de distribuir con asistencia [parte fragmentada] Ordenase que cada mes se cante una Missa y se le [parte fragmentada] pesos de limosna al cura por la dha missa y los días miércoles de la quaresma se cantaran con la sole [parte fragmentada] nidad debida y se aplican por los hermanos y bien [parte fragmentada] chores. Y la una dellas por el Patron de la dha cofradía [parte fragmentada]

ser especial bienhechor y aver hecho la capilla desde sus simientos. Y adornadola con todo lo que tiene costa.

Yten se ordena que quando muriese algún hermano se le saque Guion, se le saque doce velas para el acom [parte fragmentada] ñamiento de su entierro y se le cante una Missa con vigilia por quatro pesos de limosna.

Folio 2

Yten todos los años por la conmemoración de los difuntos se cantara una Missa con vigilia por todos los cofrades y bienhechores, se darán quatro pesos de limosna.

Yten se ordena que el dia de la exaltación de la cruz se haga la fiesta con bísperas cantadas Missa y su procesion y se le darán seis pesos de limosna.

Yten a los que se asentaron por esclavos de dha cofradía dando cada semana medio real de limosna le dara dha cofradía ataúd paños de tumba quatro hacheros doce velas paragonés en el cuerpo y quatro sirios.

Yten de la dha cofradía tenga un cobrador para que pueda pedir dha limosna assi en el pueblo como en toda su jurisdiccion

Yten que el miércoles Santo haga la dha cofradía la procesion ayudando con alguna será al que por su devoción sacare

el estandarte.

Y por parecernos que aquesta cofradía será de Gloria de Nuestro señor Jesucristo y aumento del Culto Divino pedimos y suplicamos a V. S. Ill^{ma} Nos apruebe dhas constituciones como lo esperamos de su Santo celo Justicia que pedimos.

En el pueblo de Oropesa a veinte y seis días del mes de Junio de mil y seisc.^{tos} y ochenta y dos años El Ill^{mo} señor D^{or} D Manuel de Mollinedo y Angulo mi S^r Obpo de la ciudad del Cuzco del concejo de su Mag^d y aviendo visto la fundación de la cofradía de Jesus Nazareno y las constituciones que las personas que firmaron la petición en que pidieron licencia para su fundación, hecho para el aumento y permanencia de dha cofradía movidos de su devoción y que cede en honrra y gloria de Dios y acrecentatam^{to} de su culto para la qual an fabricado una capilla que esta con toda decencia y las dhas constituciones son loables y piadosas. Dixo su S^c Ill^a que aprobava y aprobó en todo

foloio 2 vuelta

y por todo como en ella se contiene y confirmó la fundación de la dha cofradía para que perpetua^{te} se sirva en la dha capilla y dio licencia a los dhos fundadores para que librem^{te} oyendo sus constituciones sin que ninguna

persona se lo impida so pena de excomuni3n

mayor assi lo provey3 y mando su S^c Ilt^a.

Manuel obispo del Cusco {rubrica}

Ante mi:

Martin de Azure {rubrica}

En veinte y ocho de junio de mil seiscientos
y ochenta y dos a^os se asento por patr3n y bien-
echor de esta cofradia al doctor don Gueronimo
de sapata cura y vi^o deste pueblo por aver echo
la capilla desde sus simientos puesto la con todo
el adereso a que tiene a su costa y fomentado
la dicha cofradia para el lustre y maior Glo-
ria de dios de lo que devo estar siempre en la
memoria de todos para que le encomend3-
mos a Dios.

Folio 3

Ana Maria de Zalar se asento por cofrade en

Diez de Agosto con cargo de dar medio rreal

Cada mi3rcoles

En nueve de setiembre se asento

por cofrade y fundador de dicha

cofradia Fra^{co} de due^{as} y agui-

lar y dio de entrada quatro 4 r

en 20 de marzo se asento por esclavo de Jesus
nazareno tomas carrillo -----dio seis reales

en quinse de marzo se asento poe esclavo de
Jesus nazareno juan de dueñas con cargo de
Dar medio real cada miércoles y pagar en
Jueves en su dia.

En 23 de Ag^o se asento Simon Baldes por
Esclavo de Jesus nazareno y lo firmo
de su nombre. Simon Baldes {rubrica}
dio un peso de entrada

en 3 de mayo de 1682 años se asento
por esclavo deJesus Nazareno Matheo de
arozgueta y lo firmo de su nombre
en dho dia mes y año. Y dio dos pesos
de entrada

son 2 p^s: Mateo de Arozgueta (rubrica)
asta oy V^o de fe^o de1688 y pago el
dho Mateo de arozgueta destes tres años
diez y ocho p^{os} y seis rr^s que los devia
y corre esta nueva deste este dia.

Reverso folio 3

En 13 de mayo de 1686 años se Asen-
to por esclavo de Jesus nazareno Joseph

de Gamarra Villavisencio y lo firmo de
su nombre en dho dia mes y año y dio
quatro R^s de entrada

Joseph g^a Villavicencio {rubrica}

Anexo (02)

**A.R.C. Protocolo Notarial Juan Flores de
Bastidas Año: 21 de marzo de 1650, folios:
258-260**

UN Dardo mediar sea de verde y ligas	113 1/6
de la finta que se taron de un dardo	12 p
una carmi de esta manera a guarnición de	20 p
con junco de oro costado y guarnición	20 p
otra carmi de esta manera a guarnición de	20 p
labrada que costó de un dardo	0 8 p
otra carmi de esta manera a guarnición de	0 8 p
labrada que costó de un dardo	0 8 p
deben ser de la tiera de la targa en	95 p A
mediana que vale en un dardo	
cinco dardos y medio	
en un bello de de los netos	150 p
que costó de un dardo de cincuenta dardos	40 p
otra carmi de oro con piedras	180 p
colorada que costó de cuarenta dardos	
seis mulas a diez dardos de un dardo	28 p
alayo a treinta dardos de un dardo	
de un dardo de cincuenta dardos	16 p
de un dardo de cincuenta dardos	
salvella labrada que vale en un dardo	40 p
marcos y medio que vale en un dardo	
de un dardo de cincuenta dardos	28 p
de un dardo de cincuenta dardos	
de un dardo de cincuenta dardos	16 p
de un dardo de cincuenta dardos	
de un dardo de cincuenta dardos	40 p
de un dardo de cincuenta dardos	
de un dardo de cincuenta dardos	28 p
de un dardo de cincuenta dardos	
de un dardo de cincuenta dardos	36 p
de un dardo de cincuenta dardos	
<u>de un dardo de cincuenta dardos</u>	<u>95 p 2</u>

(Al margen) Docte Geronimo Titto Yupanqui : en favor : De Doña isavel cissa

Sepan quantos esta carta vieren
como yo geronimo tito Yupanqui
natural de esta ciudad del
Cusco del Piru hijo legitimo de
Don diego cusiguaman y de doña
Maria Ttopo ocillo con asistencia
de Pedro de olivares familiar del sancto
oficio de la Ynquisicion y protector general
de los naturales de esta dha ciudad
y por ynterpretacion de Juan Maldonado
cornejo ynterprete general de los natu-
rales desta cui^d y con licencia que pido
al dho don diego cusiguaman mis padres
para efecto de otorgar esta escritura se-
gun y en la forma que yra declarado
e yo el dho don diego cusiguaman doi y
concedo licencia al dho mi hijo según
y para el efecto que me la pide e yo el dho
geronimo Tito la aceto y della usando
digo este por quanto a servicio de Dios
nuestro Señor y mediante su gracia y
vendicion estoi casado según horden de
la santa madre iglesia con doña Ysavel cissa
hija legitima de sebastian parochuco y de

Ysavel paci y al tiempo y quando se trato
El dho casamiento me prometio en docte
por la dicha mi esposa Maria Haro su hermana ma-
jor achocientos pesos corrientes de a ocho y me los a en-
tregado y me a pedido otorgue escritura de docte
en favor de la dha mi esposa y e venido en ello
y poniéndolo en efecto por aquella bia y forma

Folio 258 vuelta

Que mejor aya lugar de dr^o otorgo que e rrescivido
En presencia del dho mi padre de la dha Maria
Haro hermana de la dha mi mujer los dichos ocho-
cientos pesos en rreales de que me doi por con-
tento y entregado a mi voluntad sobre que
rrenuncio la excepción de la nonumerata
pecunia leyes de la entrega y rrescivo y de-
mas deste caso como en ellas se contiene.
y por honrra y virginidad de la dha mi esposa
Le doi y mando en arras proter nuncias y pa-
ra donación cien pesos corrientes de a ocho que es
la cantidad que confieso cave en la decima
parte de mis vienes y caso que no quepan en
ellos se los mando y quiero lo agade los vienes que
al presente tengo y que e rrescevido por rentas

de mi legitima del dho y que en adelante
tuviere y dellos le hago gracia y donación
pura mera perfecta acabada que el derecho
llama intervivos y le cedo el derecho que tengo
y tuviere a mis vienes presentes y futuros
hasta en cantidad de los dhos cien pesos y por
insignuada y legítimamente manifestada tal
donación ante juez competente y renuncio la
ley de los quinientos sueldos áureos e insignia-
cion dellos que juntos con los dhos ochocientos
pessos suman y montan nuevecientos pessos
corrientes de a ocho los quales me obligo a los
tener en mi poder por vienes docte y caudal
conocido de la suso dha en lo mejor y mas
bien parado de los dhos mis vienes de donde
la suso dha los quisiere aver y tener y de no los de
si dar ni obligar a mis deudas crímenes ni escesos
y cada y quando que el dho matrimonio fuere
disuelto o separado por muerte o en vida

Folio 259

por divorcio o por otro qualquiera de los casos
que el derecho permite por donde los matrimonios
se disuelven y apartan luego que dello conste

me obligo de pagar y volver a la dha ysavel
sisa mi mujer o a sus herederos y subseores o a quien
por via o pr ellos fuere por si los dhos nueve
cientos pesos de la dha docte y arras sin guardar
termino ni plazo alguno no enbargante
que el derecho me concede un año para me tener
el docte rescivido el qual renuncio y aparto
de mi favor para no me aprovechar de su rre-
medio para cuya firmeza y cumplimiento
obligo mi persona y vienes ávidos y por aver
e doi poder cumplido a las justicias que se
de su mag^d de qualesquier partes que sean
a cuyo fuero y jurisdicion y en especial
a las desta dha ciudad y donde esta escritu-
ra se presentare me someto y rrenuncio
el mio propio y la ley si conveniere de
jurisdicione oniun judicum para que
me conpelan y apremien a lo que
dho es como si fuese por sentencia pasada
en autoridad de cosa juzgada y consiente
que desta escritura se saquen los tres lados
necesarios . y por razón de aver tomado
estado quiere el dho el dho don diego cusiguaman
trate de buscar la vida para sustentar las cargas
del matrimonio para cuyo efecto me a dado

y entregado a cuenta de mi legitima los vie-
nes y cosas del tenor siguiente
un bestido de picote de seda capa
calson y armador de lama con ribete de
jolon de oro ligas y medias todo nuevo
que costo ciento trece ps y seis reales ----- 113p 6

folio 259 vuelta

un par de medias de ceda verde y ligas
de tafetán que costaron doce pessos ----- 12p
una camixeta morada guarnecida
con puntas de oro costo veinte pessos -----20p
otra camixeta listada de colores
labrada que costo veinte pessos -----20p
otra camixeta morada nueva que
costo ocho pessos -----08p
otra camixeta negra nueva que
costo ocho pessos -----08p
yten seis platillos de plata y un
mediano que valen noventa y
cinco pessos y medio ----- 95p 4
un cintillo de perlas netas
que costo ciento y cincuenta pessos-----150p
otro cintillo de oro con piedras
coloradas que costo quarenta ps-----40p

seis mulas aparejadas de matar
 avajo a treinta pesos cada una
 que montaron ciento y ochenta ps-----180p
 un berreja de plata con su
 salvilla labrada que pesan tres
 marcos y medio que vale veinte
 y ocho pessos ----- 28p
 un par de preladeras
 de plata que pesan dos
 marcos en diez y seis pessos -----16p
 un candelero de plata que
 pesa cinco marcos en quaren-
 ta pessos -----40p
 un salero de plata que pesa
 ters marcos y medio que costo v^{te} y ocho ps-----28p
 una basinilla de plata que pesa
 quatro marcosy medio en trein-
 ta y seis pessos -----36p

795p 2

Folio 260

Que todas las dhas cosas referidas en las dhas

Partidas y a los precios que van declarados

Suman y montan sietecientos y noventa

Y cinco pesos y dos reales y dellos en los
dhos(dichos) vestidos y palabra me doy
por contento y entregado a mi volun-
tad por ver lo rrescivido del dho mi padre
y ser en mi poder sobre que renuncio la
excepción de la nonumerata pecunia
leyes de la entrega prueba del rrescivo
peso y engaño y las demás deste caso como
en ella se contiene y otorgo carta de pago
y rescivo en forma : que esta en la dha
ciudad del cusco en veynte y un días del
mes de marzo de mil e seiscientos y cin-
quenta años y el dho otorgante a quien yo el
escribano doi fee que conozco lo firmo y el dho
protector e ynterprete y por el dho diego cussi-
guaman un testigo siendo testigos Xptoal de
nevaxes hernando solano y Josef mariño de la
vera residentes en esta cui^d :

Pedro de Olivares (rubrica)

Don Geronimo

Tito Yapanque(rubrica)

A ruego de don diego cussiguaman(rubrica)

Ante mi

Juan Flores de Bastidas Escrivano Publico (rubrica)

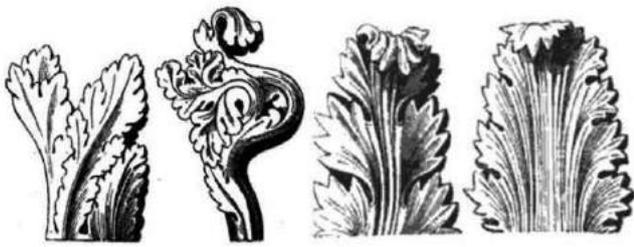
Anexo (03)

Abreviaturas de los Documentos

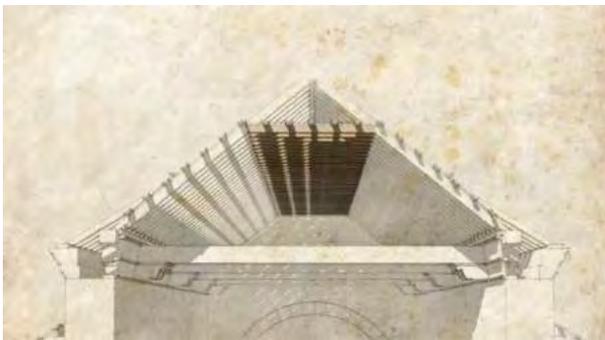
1. acrecentatam^{to} : acrecentamiento
2. Ag^o : agosto
3. Cui^d : ciudad
4. D: Don
5. dho(a): dicho
6. D^{or} : Doctor
7. Dr^o : derecho
8. fe^o: febrero
9. Fra^{co} : Francisco
10. g^a : gamarra
11. Il^{ma}: Ilustrisima
12. librem^{te} : libremente
13. Mag^d : Majestad
14. Obpo: Obispo
15. perpetua^{te}: perpetuamente
16. p^{os} : pesos
17. q: que
18. rr^s : reales
19. S. : Señoria
20. seisc.^{tos} : seiscientos
21. S^r: Señor
22. V.: Vuestra
23. vi^o: vicario
24. V^{te} : veinte
25. Xptoal : Cristoval

Anexo (04)

Lexicón Ilustrado De Términos Artísticos Y Arquitectónicos



Acanto: Hoja de la planta de este nombre empleado en la decoración de las órdenes clásicas sobre todo el corintio se atribuye su introducción al escultor Calímaco.



Almizate: El almizate es la parte horizontal de las armaduras de par y nudillo, estando formada por el conjunto de los nudillos, que también pueden ir acompañados de los peinazos.



Altar: Mesa ritual en la que se desarrolla la acción eucarística y otras liturgias de



Ambon: cada uno de los pulpitos que están a ambos lados del altar mayor, para cantar la epístola y el evangelio.



Amorcillo: Niño desnudo y alado, por lo común portador de algún emblema del amor, como flechas, venda, paloma, rosas, etc. En arquitectura se usa como motivo ornamental para poblar conjuntos pictóricos y escultóricos de escenas galantes y generalmente amables o como mero elemento decorativo o de relleno en algunos estilos, como el plateresco, el renacentista y sobre todo, el barroco.



Ángeles: Último grupo de la Hipomanía y del ejército de Dios, y por este motivo el más cercano a los hombres.



Antepecho: pretil o baranda que se coloca en lugar alto para poder asomarse sin peligro de caer.



Arabesco: Repetición de motivos ornamentales símbolo de la naturaleza infinita atribuida a Dios, también de contenido geométrico.



Arco Triunfal: arco que descansa sobre dos pilares adosados a los muros de la nave, separa el presbiterio del resto de la iglesia.



Artesón: elemento constructivo poligonal, cóncavo, moldurado y con adornos, que dispuesto en serie constituye el artesonado.



Artesonado: techo adornado con recuadros rehundidos.



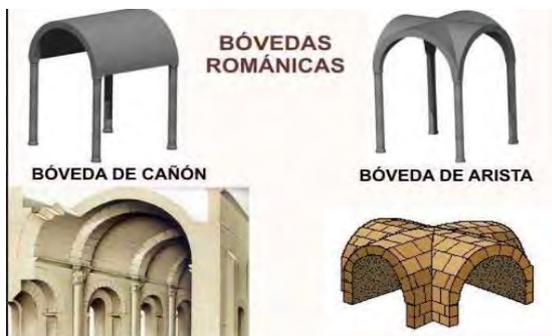
Banco: Parte inferior o zócalo sobre el que se asienta todo el retablo.



Baptisterio: Espacio arquitectónico generalmente colocado a los pies de la nave.



Basamento: Cuerpo que se pone debajo de la caña de la columna, comprende la basa y el pedestal.



Bóveda: cubierta en forma curva formada por la prolongación de las cuatro pechinas, definiendo un hemisferio cortado por cuatro planos verticales.



Brocateado: brocateado proviene de “brocado”, implementado y utilizado desde el siglo XVII en la Escuela de Pintura Cusqueña, los artistas dibujaban los diseños del brocado de Damasco, generalmente para mostrar lujosas prendas de vestir.



Caballote: En pintura se usa como soporte del lienzo o cuadro, mientras el artista está creando su obra o en el momento de exhibición, cuando los cuadros no están montados en la pared.



Calle: Cada una de las partes verticales en que se divide el retablo, son en número impar denominándose de acuerdo a su lugar: calle central o lateral.



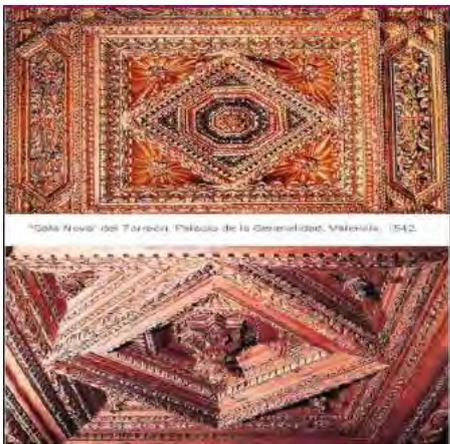
Campanario: Edificación arquitectónica destinada a colocar campanas con que se anuncia a los fieles las funciones eclesiásticas.



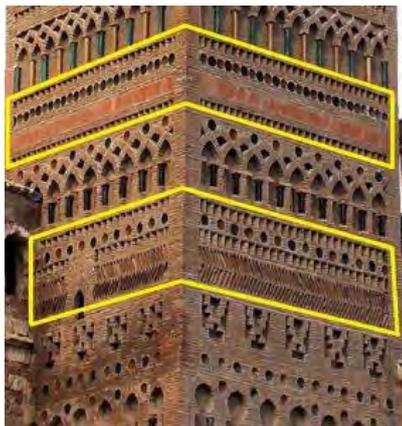
Canéfora: doncella que en algunas fiestas de la antigüedad pagana llevaba en la cabeza un canastillo con flores, ofrendas y cosas necesarias para los sacrificios.



Capitel: Parte superior de una columna que ostenta una decoración que Caracteriza a los diversos estilos.



Casetón: artesón, adorno que se pone en los techos y en el interior de las bóvedas.



Cenefa: Ornato alargado o corrido de diseño libre, dispuesta en muros, pavimentos, techos y en muchos objetos, representando motivos diversos, unas veces **labrados**, y moldeados o pintados.



Colgadura: Colgadura representación pictográfica que se asemeja a los telares medievales con adornos o diseños de encajes o borladuras.



Columna Salomónica: torsa o entorchada es una columna con fuste de forma helicoidal, recibe su nombre por la creencia de la época de que así fueron las columnas del Templo de Salomón.



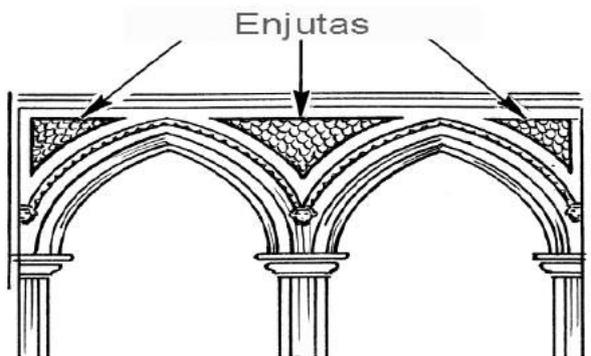
Contrafuertes: Pilar de la fábrica saliente en un paramento de un muro para fortalecerlo.



Contramanner: es un estilo artístico que se desarrolló a partir de mediados del siglo XVI, sobre todo en Roma e Italia central, como reacción al estilo Manierista hasta entonces imperante.



Cornisamento: Conjunto de molduras que coronan un edificio o un orden de costumbres.



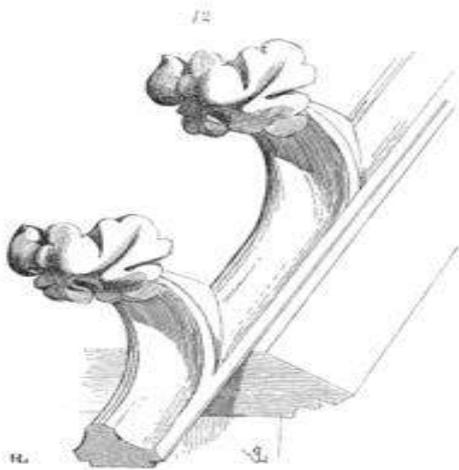
Enjuta: Espacio triangular comprendido entre dos arcos o entre un arco y el cuadrado en que se halla inscrito el arco.



Faldón: Vertiente triangular de un tejado que cae sobre una pared testera.



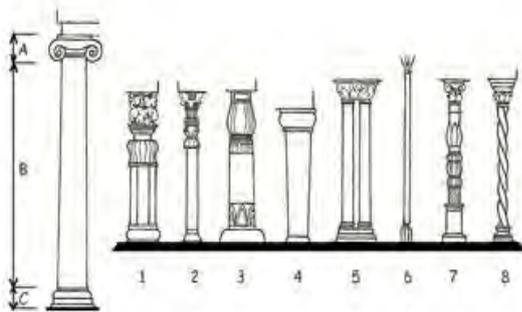
Frisos: franja decorada en la parte superior de los muros.



Fronda: Adorno complejo de apariencia vegetal. Semeja y flores con excrecencias retorcidas o enrolladas en sus extremidades.



Follajería: Ornamentación de temas vegetales en forma de ramas y hojas.



Fuste: Cuerpo o caña de la columna, generalmente tiene forma cilíndrica o tronco cónico.

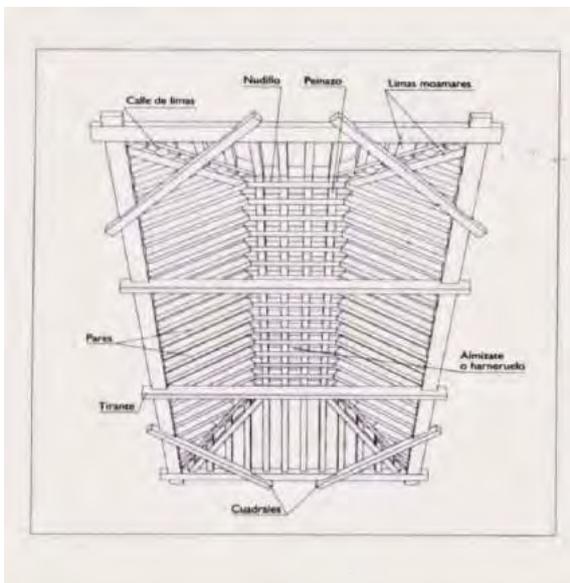


Grifo: Animal clerico con cabeza y alas de águila y el resto del cuerpo de León que se usa como escultura o pintura decorativa.



Hagiografía: Historia de la vida de un santo; puede tener carácter literario, narrativo o dramático.

"la hagiografía más antigua es la "Vida de san Antonio Abad" escrita por san Atanasio en el año 357".



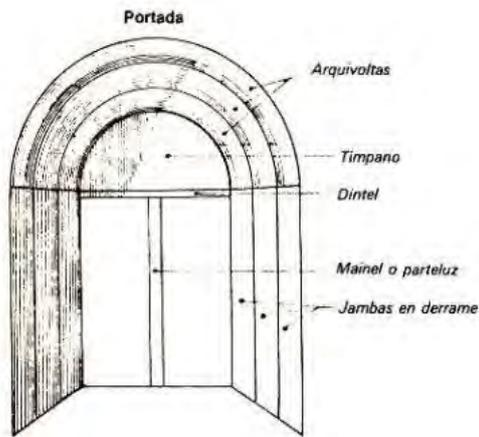
Harneruelo: parte plana de la armadura de una cubierta.



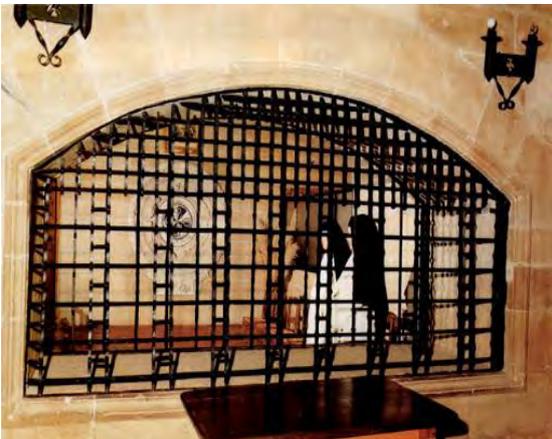
Hastial: parte superior triangular de la fachada de un edificio en la cual descansan las vertientes del tejado o cubierta y por extensión toda la fachada.



Intradós: superficie inferior visible de un arco o bóveda.



Jamba: cualquiera de las dos piezas labradas que, puestas verticalmente en los dos lados de las puertas o ventanas, sostienen el dintel o el arco de ellas.



Locutorio:
Habitación de los conventos de clausura, por lo común dividido por una reja, en el que los visitantes pueden hablar con las monjas.



Marco: es la estructura que soporta, protege y complementa una obra de arte; pintura, dibujo, fotografía o cualquier otra forma cuyo soporte sea una lámina o de poco relieve, formando con ella un conjunto denominado "cuadro".



Ménsulas: Elemento saliente del plano del muro cuya función es sostener partes en voladizo.

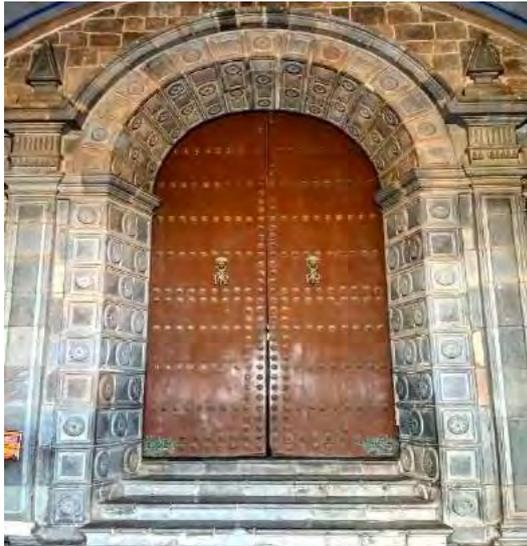


Mudéjar: o morisco Término derivado de la palabra árabe mudajjan, que significa “aquel que tiene permiso para quedarse”, y que se utilizó para designar a los españoles que siguieron viviendo en los territorios que iban reconquistando los cristianos, propio del arte moro.



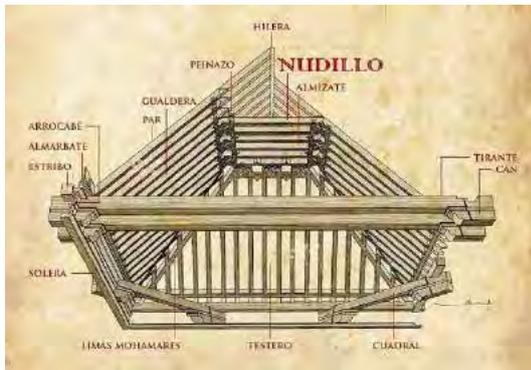
Mural: Perteneciente o relativo al muro.

Pintura, mosaico, composición cerámica o vegetal que cubre una pared para embellecerla.



Nártex: Pórtico dispuesto a manera de

vestíbulo delante de la nave en las basílicas cristianas.

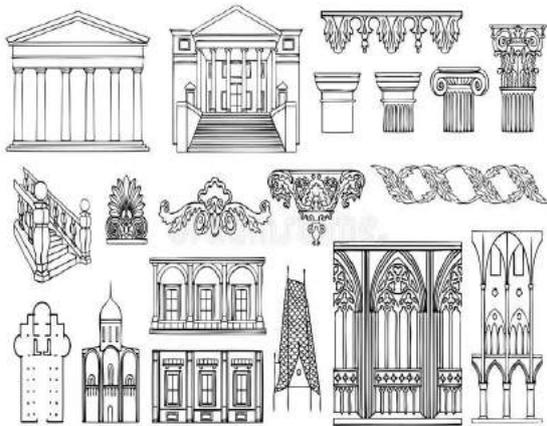


Nudillo: Elemento estructural colocado

horizontalmente en una cubierta a dos aguas formado por vigas que se unen en el vértice.



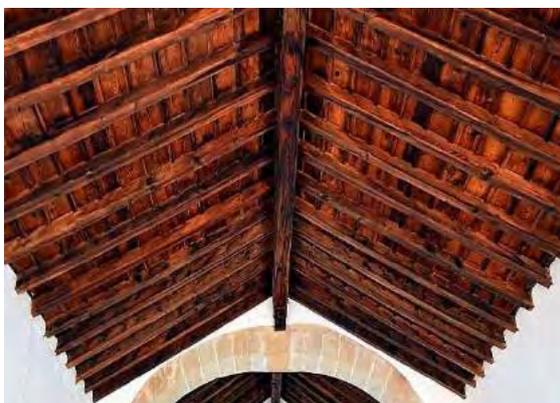
Ochavado: Se califica como ochavada toda realidad arquitectónica que sugiera o presente dicha forma octogonal.



Ornamento: es un motivo o composición que sirve para embellecer elementos arquitectónicos o espacios arquitectónicos.



Ova: Ornamentación en forma de óvalo o huevo.



Pares: vigas de madera inclinadas que se unen en el vértice constituyendo la estructura de una cubierta a dos aguas.



Pátera: Ornamento circular y plano formado por hojas de acanto, muchas veces en bajo relieve o intaglio, usado en la decoración de construcciones o mobiliario.



Pechina: Triangulo que se forma entre los arcos de apoyo y la bóveda que está encima.



Pie Derecho: elemento vertical de madera que sirve de apoyo a una estructura de cubierta.



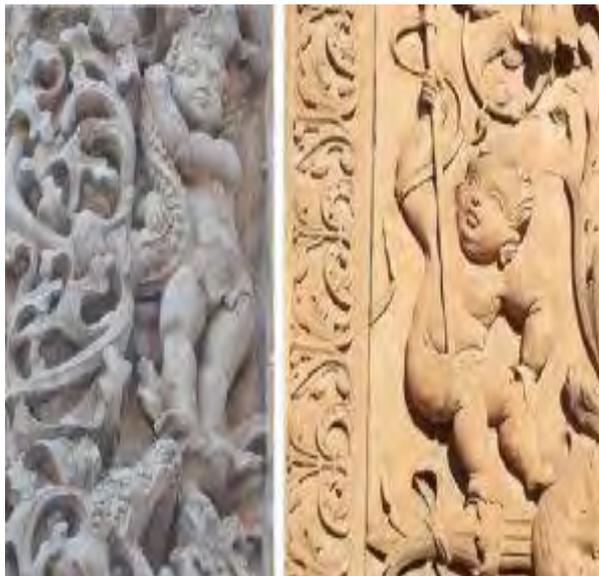
Pigmento: Sustancia química pulverizable, insoluble en agua y en aceite, generalmente coloreada, que se usa en la fabricación de pinturas.



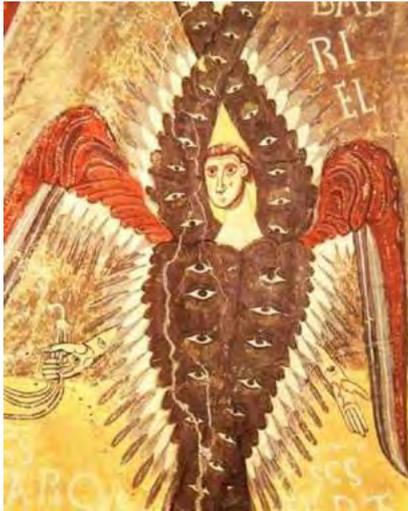
Pinjante: aplicase al adorno que cuelga de lo superior de la fábrica.



Presbiterio: área del altar mayor hasta el pie de las gradas por donde se sube a él, que regularmente suele estar cercada con una reja o barandilla en lo antiguo solo los presbiterios tenían asiento en este espacio.



Putti: en italiano putti, su plural es putto que quiere decir niño. Relieves menos frecuentes bulto redondo de amorcillos desnudos y sin alas. Abundan en estilos como el renacimiento, plateresco y barroco de Italia y España.



Querubín: Se les representa con cuatro alas y su nombre se traduce como “la plenitud del conocimiento”, algo que poseen por tener la labor de sostener al Señor en su agudeza intelectual.



Retablo: Decoración arquitectónica de un altar, hecha de madera, piedra, etc.



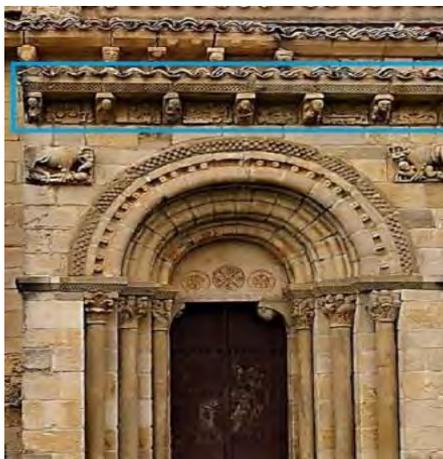
Roleo: motivo de ornamentación formado por volutas enrollada en espiral.



Sotacoro: o bajo coro Espacio techado a los pies del templo debajo del coro alto, al que sostiene por lo común mediante bóveda baída muy ornamentada, que apea a veces en uno o más pilares, contrarrestando así la carga del piso superior.



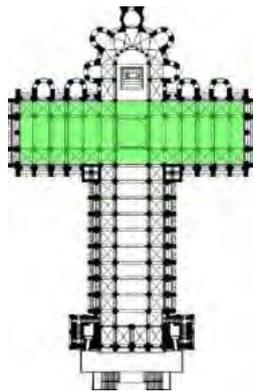
Tarja: tarja o tarjeta. Inscripción, leyenda o emblema grabados en tabla lisa o piedra plana, enmarcados y ornamentados con alguna orla o cenefa de fronda. Elemento mixtilíneo en forma de escudo que suele contener inscripciones.



Tejaroz: Parte de la cubierta de teja que sobresale del alero para cubrir o proteger un balcón o una ventana.



Temple: también conocida como témpera, es una técnica de pintura en la que el disolvente del pigmento es el agua y el aglutinante es algún tipo de grasa animal, glicerina, huevo, caseína, otras materias orgánicas o goma. Se subdivide en temple fresco y seco.



Transepto: Espacio formado por el crucero y tramos de la nave transversal en una iglesia.



Venera: Adorno arquitectónico que reproduce la valva convexa de la concha de peregrino de este mismo nombre.



Volutas: Adorno en forma de espiral o caracol, que se coloca en los capiteles.



Zócalo: Tramo inferior resultante de la división de un paramento por una imposta corrida o una moldura.

FUENTE BIBLIOGRÁFICA

1. Albanécar: bitácora sobre la carpintería de lo blanco.

Consulta: 02 de agosto del 2021

<https://www.albanecar.es/diccionario/>

2. Glosario Ilustrado De Arte Arquitectónico.

Consulta: 31 de julio del 2021

<https://www.glosarioarquitectonico.com/?s=BANCO>

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Cófrade: persona que pertenece a una cofradía.

Cofradías: Asociación reconocida por la Iglesia católica que algunas personas religiosas forman con fines piadosos.

Concilio: Reunión de prelados para tratar de materias eclesiásticas. Contiene una pila bautismal donde se administra el sacramento del bautismo.

Crédito: Buena reputación o buena fama, aceptación de una cosa como cierta o verdadera.

Dote: Conjunto de bienes o dinero que la mujer aporta al matrimonio, también era un conjunto de bienes que entregaba una profesa al convento o la orden en que tomaba estado religioso.

Fanega: Medida de capacidad para el grano; las legumbres y otros frutos, de valor variable según las regiones. También es una medida agraria (fanegada de tierra).

Fiel: Persona que es firme y constante en sus afectos, ideas y obligaciones y cumple con sus compromisos hacia alguien o algo.

Hermandad: Relación de afecto y solidaridad que existe entre un grupo de personas o pueblos.

Mayorazgo: Los mayorazgos se originaron por el siglo XIII en España. Eran vinculaciones medulares de las instituciones nobiliarias que buscaban consolidar los patrimonios materiales y espirituales de los linajes más encumbrados queriendo emular a sus antiguos señores y a los mismos reyes. El patrimonio vinculado no se

podía enajenar y debía recaer de generación en generación en el varón mayor o primogénito; principio que se fue flexibilizando y dio lugar a la clasificación de estos en regulares e irregulares que permitió que gocen de estos mayorazgos los hijos segundos, de mayor a menor incluso las mujeres.

Obvenciones: Una obvención es un bono o remuneración, que podría ser permanente o esporádico que se da a una persona o sujeto, además de su salario fijo o estable

Redito: Son los intereses aplicados en los distintos tipos de censos, constituyeron la subvención de las capellanías mediante la correcta y acertada inversión del capital donado, y sobre él cual, se basó la economía rentista de la iglesia.

Rentas: Cantidad de dinero u otro beneficio que produce regularmente un bien.