

## Las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha (Canchis, Perú)

ANANDA COHEN SUÁREZ

### RESUMEN

Recientemente descubiertos por un equipo de restauradores, las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha en la provincia de Canchis, en el sur peruano, han recibido poca atención académica. Este artículo ofrece el primer estudio iconográfico de los ricos murales, investigándolos a la luz de su amplia relevancia histórica y cultural. Las pinturas murales fueron producidos en dos fases distintas: la primera corresponde a los principios del siglo XVII y la segunda fue llevada a cabo a finales del siglo XVIII. 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 dos momentos críticos de la historia colonial andina.

**PALABRAS CLAVE:** pintura mural, colonialismo, religión andina, arte, Andes indígenas, la iglesia colonial

## **ABSTRACT**

Recently discovered by a team of restorers, the mural paintings of the Church of San Pablo de Cacha in the Canchis Province of southern Peru have received little scholarly attention. This article provides the first iconographic study of the Church's rich murals, examining them in light of their broader historical and cultural relevance. The paintings were produced in two distinct phases: the first phase corresponds to the early seventeenth century and the second phase was carried out in the late eighteenth century. This study considers the radically different social contexts within which these images were produced and the distinct meanings that they may have transmitted to local congregations during these two critical moments in colonial Andean history.

**KEY WORDS:** mural painting, Colonialism, Andean religion, art, indigenous Andes, colonial Church

## **VISIÓN GENERAL Y CRONOLOGÍA DE SAN PABLO DE CACHA**

EL OBJETIVO DE ESTE ARTÍCULO es presentar los resultados preliminares de estudios sobre las pinturas murales que adornan el interior de la iglesia de San Pablo de Cacha en la provincia de Canchis, departamento del Cusco, Perú. Los impresionantes murales de esta pequeña parroquia, ocultos bajo capas de yeso, salieron a la luz durante la reconstrucción y renovación que llevó a cabo el plan COPESCO en el año 1998. La mayoría de estos murales — que, por cierto, están extraordinariamente bien conservados— data del primer tercio del siglo XVII, por lo que nos dejan entrever las tradiciones murales cusqueñas de los primeros años de la colonia. No es insólito que muchas de estas pinturas hayan estado cubiertas bajo capas de pintura por varios siglos o en algunos casos hayan sido destruidas por el gran terremoto de 1650. Por esta razón, este descubrimiento incorpora por primera vez estos murales a la

corriente de estudios de la pintura peruana colonial. El propósito de este trabajo es el de proveer un análisis visual e iconográfico de los temas principales y de insertarlos en la más amplia constelación de pinturas murales religiosas del sur de los Andes, para llegar a una comprensión más real de la importancia de San Pablo de Cacha en el contexto artístico, cultural y religioso del Perú colonial. Aunque las interpretaciones que se ofrecen aquí son de carácter preliminar, el objetivo principal de este artículo es el de abrir camino en este campo de investigación donde aún queda territorio por recorrer.

San Pablo de Cacha es un pequeño pueblo al noroeste de Sicuani en la provincia de Canchis al sur de la región andina. La iglesia es un anexo a la mejor conocida doctrina de San Pedro de Cacha; ambas estaban bajo la jurisdicción de Checacupe en el periodo colonial (Figura 1). San Pablo se fundó en las postrimerías del siglo XVI, probablemente por la orden de los agustinos, quienes llegaron al Perú en 1551 y establecieron numerosas misiones en la región del Collasuyu al sur de Perú y noroeste de Bolivia.<sup>1</sup> Dada su marginalidad, San Pedro de Cacha solamente aparece contadas veces en los documentos. Aparece más prominentemente al principio y al final de su historia colonial —como el lugar donde se ubica el famoso santuario mencionado en historias de procedencia incaica<sup>2</sup> y en un

- 
1. La iglesia parece haber tenido una fuerte influencia de la orden de los agustinos, especialmente en el predominio de la iconografía en el presbiterio dedicada a la vida de san Agustín. Sin embargo, a falta de evidencia documental para verificar esta hipótesis, no podemos todavía afirmar con certeza si la iglesia habría sido fundada por agustinos. Las iglesias de la región cuzqueña pasaban de mano en mano entre el clero secular y las órdenes religiosas con relativa frecuencia. Por ejemplo, la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas sufrió un relevo jesuita entre 1628-1636, hasta que pasó de nuevo a manos de Juan Pérez de Bocanegra, un terciario franciscano que había sido designado a Andahuaylillas por la diócesis en algún momento antes de 1621. Ver Vargas Ugarte (1960: 368-369); Mannheim (1991: 250-51); Durston (2007: 339) y Mannheim (2008: 516).
  2. En el recuento de Juan de Betanzos, por ejemplo, Con Ticci Virachocha pasó por Cacha camino a Cusco desde el lago Titicaca, donde al principio sufrió

episodio importante en la rebelión de Túpac Amaru— pero con fugacidad durante la mayoría de los treientos años del virreinato. Una notable referencia a San Pablo de Cacha se debe a Manuel de Mollinedo y Angulo, que fue obispo del Cusco entre 1673 y 1699. En una carta escrita en 1688, Mollinedo escribe: «En Cacha se hizo un sagrario se [h]a pintado todo el cuerpo y techo de la iglesia, y una y otra están muy Buenos, en que hizo el cura un calis dorado con sus vinageras y salvilla de plata» (Guibovich Pérez y Wuffarden 2008: 128). En un informe al obispo de 1689, Francisco Xavier Lopes Mexia de Zambrana hace referencia a ambas doctrinas, San Pedro y San Pablo de Cacha, en el siguiente pasaje:

Aunq' las Iglecias como llevo dho, no tienen renta alguna, las tengo sin embargo con la desencia necesaria aviendo puesto en ellas dos retablos grandes en el altar mayor de cada una, assi mismo en las Capillas que actualmente estoy poniendo, y con animo de dorarlos todos los quales me son de mucho costo, empleando de mi parte, menos lo que necesita con mucha moderacion mi sustento, reserbandolo todo para el effecto y demas ministerios en ellas, como de hornamentos, Albas, hacheros, frontales, quadros dorados, y demas alaxas necesarias...<sup>3</sup>

Este testimonio indica que la iglesia de San Pablo 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. Sin embargo, la correspondencia de Mollinedo está fechada siete décadas después de la creación inicial de los murales. ¿Cómo podemos, entonces, rastrear la cronología de producción artística de San Pablo de

---

actos de violencia pero logró finalmente convencer a los aldeanos de su poder haciendo caer fuego del cielo. Los habitantes de Cacha posteriormente erigieron una huaca en su honor. Ver Juan de Betanzos (1987: 13-15).

3. Villanueva Urteaga 1982: 242.

Cacha hasta sus orígenes? Afortunadamente, los murales mismos revelan un elemento crucial de sus inicios. Pintado en el pilar de la epístola hay una inscripción y un escudo de armas de Fernando de Mendoza González, obispo de Cusco entre 1609 y 1618 (Figura 2).<sup>4</sup> La inscripción dice: «ll.mo Ir.mo S.or D. Fer.do d Mendoca Vltimo Obispo del Cvzco Hvamanga Ariqvpa de La Compañia d Iesvs», honrando al obispo bajo cuyos auspicios la iglesia se había construido. La documentación sobre Mendoza González es muy escasa pero es notable que Guamán Poma de Ayala haya incluido una ilustración de él en su célebre crónica, *El primer nueva corónica i buen gobierno*, describiéndolo como «muy cristiano, justiciero y amigo de los pobres indios y principales de este reino» (Guaman Poma 1615: 696, 710). Por lo tanto, podemos fechar la primera fase de la decoración mural en el primer tercio del siglo XVII, con modificaciones que se llevaron a cabo a finales de siglo bajo Mollinedo.

De hecho, las pinturas en la nave y el presbiterio concuerdan con las normas artísticas de los primeros años del siglo XVII. La obra de artistas europeos como Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro propagó en la colonia el estilo manierista arraigado para la época en el viejo mundo (Figura 3). Los pliegues angulares de las colgaduras que cubren los cuerpos reducidos que se encuentran en las pinturas de las bandas superiores a lo largo del presbiterio, representando escenas de la vida de la Virgen María, por ejemplo, hacen eco de los modelos italianizantes del Renacimiento o de protomanieristas que pudieron haber sido trasladados a San Pablo por los discípulos de estos artistas inmigrantes o a través del tráfico de material impreso desde Europa (Figura 4). La segunda fase de producción de murales se puede encontrar en el sotacoro, donde impresiona la presentación escatológica, reminiscente de los murales de Tadeo Escalante en la iglesia de Huaro. La gruesa línea negra que forma el contorno de las figuras, mitigando la tridimensionalidad y

---

4. Le agradezco al R. P. Eduardo Adelman, vicario de la Prelatura de Sicuani, por el descubrimiento e identificación de esta imagen.

finura de las composiciones anteriores, ubica estos murales dentro de las normas estéticas de la pintura andina de las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX, cuando reinaba la tendencia de acoger las interpretaciones visuales locales «populares» de la doctrina católica.<sup>5</sup> Es probable que estas pinturas se hayan completado al final del siglo XVIII, como secuela de la rebelión de Túpac Amaru. Como intento explorar más adelante, esta imaginería habría sido particularmente relevante a la feligresía local dado el papel tan prominente de la región de Checacupe en la historia de la Gran Rebelión.

## LA PINTURA MURAL EN LA SOCIEDAD COLONIAL ANDINA

Para apreciar el significado del programa mural de San Pablo de Cacha 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 precolombina en los Andes que se extendió por más de 4 000 años. De hecho, los aspectos técnicos de la pintura mural en los Andes coloniales le deben mucho a los métodos precolombinos utilizados por el imperio incaico y sus predecesores, especialmente el uso de materiales locales como las tierras de colores para pigmentos y el *aguacollay* (también conocido como gigantón) como agente adhesivo.<sup>6</sup> En los Andes precolombinos, la pintura mural decoraba templos, residencias de la élite y monumentos funerarios.<sup>7</sup> La motivación

---

5. Para mayor información, ver Macera (1993) y Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1993).

6. Ver Samanez Argumedo (1981 y 1986).

7. Para una excelente visión panorámica de las tradiciones prehispánicas de pintura mural ver Bonavia (1974) y la versión actualizada de 1985, traducida al inglés por Patricia Lyon, *Mural Painting in Ancient Peru*.

que impulsaba la producción de pinturas murales durante la época colonial, sin embargo, correspondía a un número de cuestiones que surgen por la iniciativa colonial. El propósito principal de la pintura mural era instruir a la feligresía indígena sobre los pilares de la fe, así como fortalecer ciertos códigos de conducta con el fin de formar buenos cristianos. En algunos casos, inclusive, las pinturas murales se integraban a los sermones y a las representaciones dramáticas, dándoles así a los miembros de la parroquia la oportunidad de participar en espectáculos *multimedia* en los que se hacía hincapié en los sistemas de creencias y características de la fe católica.

No se conocen los nombres de la mayoría de los muralistas andinos, a no ser de algunos aislados casos de atribuciones.<sup>8</sup> El mutismo documental sobre estas obras, en vez de considerarse un impedimento para los estudiosos de la historia del arte, ávidos de encontrar nombres de artistas, produce el efecto contrario, ya que de por sí este hecho expresa la naturaleza misma de su producción. Contrariamente a la pintura en caballete, donde las firmas o la continuidad de estilos a través de varios lienzos nos permiten atribuir la creación a artistas individuales, las pinturas murales eran una actividad comunal que requería la cooperación de un equipo de pintores. Rodolfo Vallín Magaña 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 (Vallín Magaña 1995: 201). 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 (Cohen 2012: 54-61).

---

8. Algunas raras excepciones son los murales en la nave y sotacoro atribuidos a Luis de Riaño en la iglesia de Andahuaylillas (c.1626), la pintura del bautismo de Cristo en la iglesia de Urcos firmada por Diego Cusi Guamán (mediados del siglo XVII) y los murales firmados y fechados por Tadeo Escalante en la iglesia de Huaro (1802) y en la capilla de Nuestra Señora de Belén en Acomayo (1830).

Otra diferencia marcada entre la pintura mural y la de caballete es la escala. Para un pintor de caballete, los bordes del lienzo cuadrado o rectangular delimitan la composición. El muralista, sin embargo, tiene ante sí paredes enteras en los interiores de las iglesias, donde en muchos casos, no queda un centímetro sin pintar. Los murales funcionaban como *tabula rasa* de múltiples composiciones extendiéndose del suelo al techo, de pared a pared, donde se incluían frisos ornamentales, detalles arquitectónicos, diseños florales y vegetales así como escenas religiosas alegóricas de gran tamaño. Por consiguiente, la magnitud y carácter abarcador de los murales eclesiásticos requerían de una fuerza laboral más afín a un equipo de construcción que a un taller de pintura.

Sin duda, varias manos trabajaron en el programa de murales de San Pablo de Cacha. Las pinturas manifiestan diferentes niveles de destreza y habilidad, particularmente en la representación de las caras. Comparemos, por ejemplo, las pinturas de la banda central del presbiterio, localizada a la altura de los ojos, con las de la banda superior, pintadas en un estilo mucho más rudimentario (Figuras 4 y 5). Lo que esto sugiere es una estricta supervisión, ya sea de un maestro pintor o un cura, con el fin de mostrar el mejor talento artístico en las áreas de mayor acceso visual de los miembros de la parroquia. Por lo tanto, podemos plantear la hipótesis de que un equipo de artesanos, y hasta quizás los mismos miembros de la feligresía, participaba en la decoración de la iglesia. Las ventajas de esta participación comunal en las parroquias rurales como San Pablo, donde la fuerza laboral especializada no era abundante, son evidentes. Por un lado, era una conveniente solución para la construcción de los murales; por otro, otorgaba a los miembros de la parroquia el orgullo de participar en la decoración de su propia casa de culto.



## **SAN PABLO DE CACHA Y SU RELACIÓN A OTROS MURALES EN LA REGIÓN CUSQUEÑA**

Los murales de San Pablo de Cacha nos acercan al mundo de las tradiciones murales andinas de las primeras décadas de la colonia, una época con escasas muestras ya que pocas pinturas sobrevivieron la devastación causada por el terremoto de Cusco de 1650. De los ciclos murales conocidos y publicados de las iglesias localizadas en el departamento de Cusco, se pueden contar con los dedos de la mano los fechados a principios o a mediados del siglo XVII. Entre ellos, las iglesias de San Jerónimo (postrimerías del siglo XVI), Checacupe (siglo XVI tardío, o principios del XVII), Andahuaylillas (c. 1620) y Urcos (c. 1630). Los murales pintados antes de 1650 en Cusco y en las regiones fronterizas poseen ciertos elementos decorativos que rinden homenaje a los estilos italianizantes que llegaron al Perú por los artistas inmigrantes y sus discípulos.<sup>9</sup>

Entre estos rasgos se encuentran frisos grotescos con arabescos, hojas de acanto y hojas de parra entrelazadas incorporando un surtido de frutas. Ángeles fantasiosos cuyos cuerpos se transforman en follajes ondulantes, acompañados de una variedad de fauna local o extranjera, conviven en las iglesias, típicamente localizados a lo largo de la nave y los perímetros superiores de las paredes, techos, dinteles o pechinas. Por ejemplo, la decoración en las bandas superiores del presbiterio de San Pablo de Cacha ostenta guirnaldas de tela suntuosa con acentos de arreglos florales y cabezas de *putti* incorpóreos (Figura 6). Las primeras iglesias de

---

9. 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, y Luis de Riaño, que trabajó en el taller de Angelino Medoro en Lima antes de comenzar su carrera más activamente en Cusco en los primeros años del siglo XVII. Para más información sobre la vida y obra de estos dos artistas, ver Mesa y Gisbert (1974: 62), (1975: 145-158), (1982-I: 233), Teófilo Benavente Velarde (1995: 106) y Kuon Arce (2005).

Cusco contienen programas murales que representan historias del Nuevo Testamento de una manera clara y concisa, haciendo hincapié en escenas de la vida de Cristo, la Virgen María y retratos de santos. Cada componente mural está típicamente tratado como una entidad circunscrita a sí misma más que como un cuerpo de imágenes relacionadas entre sí, como se puede apreciar en ejemplos barrocos posteriores. Por ejemplo, los murales del sotacoro en la vecina iglesia de Checacupe exhiben representaciones contiguas de Santiago en la batalla de Clavijo y un retrato de san Pablo Ermitaño que inmediatamente resultan legibles como escenas separadas por la inclusión de intrincados marcos pintados a lo largo del perímetro de las imágenes (Figura 7). Los primeros murales coloniales adoptan un vocabulario visual casi exclusivamente europeizante, tanto en términos de la iconografía como de las convenciones estilísticas.<sup>10</sup> Los murales del siglo XVI y de las primeras décadas del XVII estaban entrelazados con el 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.

Ahora que hemos hecho un bosquejo del amplio contexto histórico y cultural en que funcionaban los murales coloniales andinos, podemos empezar a abordar las características iconográficas específicas de los murales de San Pedro de Cacha. Aunque un análisis exhaustivo del programa mural entero está fuera del alcance de este trabajo, sí se establece una base para el estudio integrado del papel vital de San Pablo de Cacha en el desarrollo de una tradición mural cuzqueña que estaba íntimamente vinculada con historias y prácticas culturales locales.

- 
10. Aunque fuera del alcance de este artículo, este fenómeno resulta opuesto al contexto mexicano del siglo XVII. Los murales que adornan los interiores y exteriores de los conventos del valle de México contienen numerosas referencias pictóricas a la cultura nahua, una práctica que se extinguió casi completamente hacia mediados de la era colonial. En el Perú, es interesante notar lo opuesto: referencias aparentes a la cultura andina local no empezaron a aparecer en la pintura mural hasta los siglos XVIII y XIX.

## **PRESBITERIO**

El presbiterio posee la sección del programa mural más compleja iconográficamente hablando, dividida en tres bandas que convergen en el altar mayor. La banda central contiene cuatro imágenes representando escenas de la vida de san Agustín. La banda superior contiene imágenes de santo Tomás de Aquino, la Anunciación, la Visitación, la Natividad de Cristo, la Presentación en el Templo, la Adoración de los Reyes Magos y Jesús entre los doctores. Las imágenes están delimitadas por marcos pintados que sirven a la función didáctica de producir una secuencia estructurada de eventos que la audiencia podía identificar fácilmente. Una inspección más minuciosa de los marcos revela que fueron pintados para imitar no madera bañada en oro sino más bien una tela grabada en relieve con piedras preciosas verdes y rosadas (Figura 8). En otras palabras, las pinturas murales transforman su propósito tradicional y en lugar de imitar las pinturas a caballete, en este caso evocan suntuosos tapices con bordes muy trabajados. En ambos, los Andes coloniales y la España medieval y renacentista, los tapices poseían tanto, si no más categoría que las otras artes plásticas.<sup>11</sup> Consideremos, por ejemplo, el testimonio de Rodrigo de Carvajal y Robles sobre la importancia de los tapices en las festividades coloniales y en la expresión religiosa en su descripción de las procesiones que tuvieron lugar en el siglo XVII en Lima en honor al nacimiento del príncipe don Baltasar Carlos de Austria:

Vistieron las paredes, y balcones / De vistosos tapizes, y doseles,  
/ Floridos, y dorados brocateles, / Con vn friso de quadros,  
que adornaua, / Alrededor la bella colgadura, / De los sabios  
pinzeles, / Por cuya propiedad cada figura, / A conocer se

---

11. Para una discusión de los aspectos culturales y estéticos de los textiles en los Andes coloniales, ver Gisbert, Arze, y Cajías (1987); Phipps, Hecht, y Martín (2004); y Ramos (2010).

daua, / En el hurtado rostro, y en los trajes / Donde assistieron  
quantos personajes / En los siglos passados.<sup>12</sup>

Usando los limitados recursos disponibles a los artistas que trabajaban en aisladas parroquias rurales, los muralistas de San Pablo de Cacha se las arreglaron para evocar la riqueza y el esplendor de los finos tapices incrustados con joyas a través del medio mucho menos caro y más accesible de la pintura al temple. De hecho, esta práctica de imitar los textiles en forma mural tenía un precedente en el pasado incaico. Los estudios de Martti Pärssinen y Teresa Gisbert de las chullpas precolombinas de la región de Carangas en Bolivia han arrojado luz sobre las estrechas relaciones en los diseños que se encuentran en los uncus.<sup>13</sup> La serie cristológica, por lo tanto, comunicaba los temas cristianos en un formato que tenía fuerte resonancia en la audiencia indígena.

Dos pinturas de gran formato a lo largo de cada lado del arco toral separando el presbiterio de la nave también ameritan mención. Pintada al lado del evangelio, una imagen impresionante de san Agustín lo muestra con los brazos alzados y vestido con ropa de gala. En el lado de la epístola hay una pintura de santa Mónica, la madre de san Agustín, que aparece vestida con el hábito agustino extendiendo su capa a santos masculinos y femeninos que también usan hábitos agustinos. Una imagen particularmente conmovedora en el presbiterio representa a san Agustín recostado bajo un árbol con su mano izquierda de forma ahuecada cerca de su oído, sugiriendo atención auditiva (Figura 9). El árbol bisecta la composición en dos con su ondulante tronco y una fronda de hojas se extiende desde su centro, tupido por el follaje. El esfuerzo meticuloso del artista para representar cada hoja individual, algunas iluminadas por la luz, otras como siluetas ensombrecidas, le dan al árbol un aura

---

12. Carvajal y Robles 1632: 18v-19r.

13. Ver Pärssinen (1993); Kesseli y Pärssinen (2005: 400-401); y Gisbert (2001: 22-31).

evanescente. El delicado halo de hojas que se dispersan más allá del centro del árbol parece distorsionar su sentido de gravedad. El cuerpo de San Agustín intersecta directamente el tronco del árbol produciendo una composición de forma «I», cuyo dinamismo se acentúa por los rayos de luz diagonales que emanan de la esquina superior derecha de la composición. Es probable que la pintura se basara en un grabado similar al de *San Agustín en el jardín*, de Schelte à Bolswert, producido en 1624.<sup>14</sup> El tratamiento insólito de las hojas de los árboles por parte del artista, sin embargo, apunta a la licencia artística que los muralistas peruanos de la colonia practicaban. Además, la incorporación de las montañas cubiertas de nieve en el fondo de la escena ubica a san Agustín dentro de un paraje andino familiar, de este modo intensificando la identificación con él.

En los rayos diagonales se encuentra escrito las palabras «tolle lege», que significan «toma y lee» en latín. La escena hace referencia a la experiencia del santo cuando, a través de la voz de un niño, Dios le instó a abrir la biblia y leyera lo primero que viera. El santo dirige su mirada hacia los rayos mientras su oído izquierdo sugiere la recepción auditiva de la palabra de Dios. La estrategia de comunicar el mensaje de Dios se da por triplicado —a través del texto, el sonido, y la visión—, objetivos evangelizadores de la orden agustina y del clero secular que se esforzaban por convertir a la población indígena del Perú. De hecho, esta imagen funciona como una analogía representando a la iglesia con mayúscula. Además de las pinturas, los murales de toda la iglesia de San Pablo de Cacha contienen pasajes bíblicos escritos en latín con el objetivo de apelar tanto a las modalidades comunicativas visuales como a las textuales. Por ejemplo, la imagen a la izquierda del *Tolle Lege*, en donde san Agustín recibe el bautizo por parte de Ambrosio se encuentra una transcripción fiel del *Te Deum*, un himno cristiano de alabanza

---

14. Para ver una reproducción del grabado de Schelte à Bolswert, véase <http://colonialart.org/artworks/250A/view>

explícitamente asociado con el evento que representa (Figura 10). Estos textos e imágenes impresos en las paredes de la iglesia se activan dentro de un espacio auditivo durante los sermones que, a la vez, seguramente invocaban en algún momento esos mismos murales. De la misma manera en que el rayo de luz cae sobre los ojos y oídos de San Agustín, el programa mural de la iglesia participaba en un círculo de relaciones sensoriales recíprocas cuya intención era inspirar fervor religioso en los fieles.

Esta particular historia de san Agustín también habría sido importante para una parroquia indígena como San Pablo de Cacha por su relevancia en los asuntos que concernían a los funcionarios religiosos que trabajaban en la región andina. De acuerdo a la historia, la página específica en la que el joven Agustín fijó su vista era Romanos 13:13-14. Este pasaje particular corresponde a una epístola de san Pablo en la que enfatiza el impacto transformador de los evangelios en los creyentes: «Andemos decentemente y como de día, no viviendo en comilonas y borracheras, no en amancebamiento y libertinaje, no en querellas y envidias, antes vestíos del Señor Jesucristo y no os deis a la carne para satisfacer sus concupiscencias». El consumo de alcohol y particularmente de chicha se consideraba como un gran impedimento para la cristianización de la población indígena. Los curas relacionaban a la bebida con holgazanería y con una conducta inapropiada, pero tal vez con más importancia, con la veneración de los «ídolos» y huacas que tan desesperadamente querían destruir. Francisco de Ávila, por ejemplo condena la actividad de beber en el segundo párrafo de su dedicatoria al *Tratado de los Evangelios*:

Auiendose informado, que la causa principal à sido, y es la embriaguez de los dichos Indios, y borracheras, que hazen veuiendo continuamente vino, y que no solo lo tienen siempre à la mano con sobra, y abundancia para comprarlo, y beberle; porque los Corregidores, y otras personas para sus tratos, ganancias, y grangerías lo entran, y hazen entrar en las dichas

Prouincias, sino que por fuerza, y contra su voluntad, les obligan à que lo compren, y gasten, yá en sus fiestas, y juntas, yà en sus casas particulares de que se sigue la dicha embriaguez, y borrachera, y consiguientemente el acudir à sus Idolatrias, y mesclarse insextuosa, y aun nefandamente y que no ay otro medio alguno para ocurrir al remedio, que quitar por la rayz la ocassion, y el vso del vino en que consiste el remedio de tanto daño, siendolo tambien, que por ser el vino que assi se entra lo peor que se halla por goçar de la comodidad del precio, y que al paso crezcan las ganancias, les causa graues enfermedades de que mueren, como tambien que al tiempo de la paga les benden sus pobres alajas, yeguas...<sup>15</sup>

La historia de la conversión de san Agustín, por lo tanto, se adaptaba a la comunidad local con el fin de modelar su conducta y profundizar su compromiso con la fe. Además, la conexión implícita de la imagen con la epístola de san Pablo habría ahondado su conexión con el santo titular de Cacha.

## **EL TECHO DEL PRESBITERIO**

Las extraordinarias pinturas del techo del presbiterio de San Pablo de Cacha se distancian de los techos de artesonado inspirados en el estilo mudéjar que se encuentran en iglesias contemporáneas. El techo pintado de Andahuaylillas, por ejemplo, consiste en bandas de ornamentaciones geométricas y florales con escasa representación figurativa (Figura 11). Los murales pintados en el techo de San Pablo de Cacha, por otro lado, exhiben una paloma en el centro desde cuyo cuerpo emanan rayos dorados rodeados de retratos de los doce apóstoles fijados dentro de marcos pintados muy adornados (Figura 12). La paloma se representa en un fondo etéreo de *putti* y espirales reminiscentes de caracoles. Los graciosos

---

15. Ávila 1648: s.p.

y juguetones *putti* muestran cuernos y un *putto* solitario toca el arpa, como si quisiera imbuir las alturas con música celestial.<sup>16</sup>

Los espirales representan nubes estilizadas o caracoles. Esta última interpretación sería especialmente relevante a un público andino para quien los ríos, arroyos y lagunas eran considerados como parte de los lugares más sagrados del cosmos. Tanto Viracocha, cuyo nombre significa «espuma del mar», como Mamacocha, la diosa marina, estaban íntimamente vinculados al agua y a muchas de sus formas y permutaciones en el periodo inca.<sup>17</sup> La cosmología incaica no consistía en divisiones tripartitas del mundo definidas rígidamente como en la tradición judeo-cristiana. El universo representaba una forma más fluida, amorfa, en la que el agua, la tierra y la esfera celestial estaban continuamente en contacto recíproco a través de las intervenciones humanas o divinas. Por lo tanto, apareando el cielo con el mar, es probable que los artistas de las pinturas murales del techo intentaban representar el cielo cristiano a través de una óptica andina de complementariedad, por la cual el espíritu santo simultáneamente flota y vuela, mientras los ángeles, protegidos por las burbujas aéreas, atraviesan el mar y el cielo sin ningún esfuerzo aparente.

El estilo de las pinturas murales del techo se ajusta más a una comprensión anecdótica de las convenciones y tradiciones de la pintura ilusionista del siglo xvii en el Perú. La representación casi caricaturesca de los apóstoles y de los *putti* sugiere que las pinturas del techo deben haber sido hechas por aprendices. Sin embargo, sus colores vívidos y la fuerte carga simbólica transforman los murales del presbiterio en una expresión visual cohesionada de devoción, elaborada cuidadosamente para enviar un potente mensaje a la comunidad local.

---

16. Para un análisis exhaustivo del papel de la música en las iglesias parroquiales en el Cusco colonial, ver Baker (2008).

17. Para una discusión más amplia, ver Silverblatt (1987), Sherbondy (1992) y Salles-Reese (1997: 45-88).



## **SOTACORO**

Las pinturas del sotacoro corresponden a la segunda fase importante de decoración mural que data de las postrimerías del siglo XVIII. Probablemente encubren imágenes del siglo XVII que fueron realizadas contemporáneamente a los murales del techo, de la nave y del presbiterio. Los temas y la iconografía de los murales del sotacoro coinciden con los de la iglesia de Huaró, ubicando de este modo a San Pablo de Cacha dentro de una mayor constelación de pinturas murales escatológicas realizadas posteriormente a la rebelión de Tupac Amaru. De hecho, el pueblo estuvo enredado en la mira de la rebelión a causa de un malentendido entre un cura de San Pablo de Cacha y su feligresía indígena. En enero de 1780, los feligreses solicitaron llevar su propio pesebre de la capilla local hasta la iglesia para la celebración de la Epifanía. Cuando les denegaron la solicitud, estos hicieron claro su descontento al cura. Un mes más tarde, el esclavo del cura, Francisco, propagó el falso rumor que aquel había mandado una orden al corregidor Arriaga para mandar cuatrocientos soldados para matarlos. Cuando cundió el pánico, los indios de San Pablo de Cacha huyeron al campo, uno de los cuales sufrió la desgracia de ahogarse al caer de un puente.<sup>18</sup>

Realizadas, sin duda, a fines del siglo XVIII o principios del XIX por el estilo y la gama cromática, las pinturas del sotacoro deben haber tenido un significado muy especial en una región desproporcionadamente afectada por la violencia de la Gran Rebelión. Como las magistrales pinturas de Tadeo Escalante en el sotacoro de Huaró (Figura 13), los murales de San Pablo de Cacha revelan temas referidos al infierno, la muerte, así como de violencia física corporal. En la imagen a la derecha de la pared de la entrada, en el lado de la epístola, las almas del purgatorio languidecen entre llamas,

---

18. Ver Stavig (1999: 239-240). Este testimonio procede de la documentación en el Archivo Regional de Cusco, Fondo Corregimiento, Legajo 81.

sus cuerpos, contorsionados y las manos, en forma de oración (Figura 14). Los ángeles pintados a lo largo de la banda superior rescatan algunos cuerpos, sacándolos del ardiente paisaje. El mural, bastante deteriorado, muestra señales de haber sido repintado substancialmente. Sin embargo, exhibe una clara continuidad visual con una serie de grabados hechos por el grabador mexicano Diego Villegas incluidos en *El infierno abierto al christiano para que no caiga en él*, de Pablo Señerí, publicado en Puebla, México, en 1719 (Figura 15).<sup>19</sup> Coincidentemente, estos mismos grabados fueron la base para la famosa representación del infierno de Tadeo Escalante para el sotacoro de la iglesia de Huaro, así como de una pintura a caballete y un mural anónimos del siglo XVIII, localizados en la Celda Salamanca en el sótano del Convento de la Merced, en Cusco (Figuras 16, 17 y 18).<sup>20</sup> Los tres presentan pecadores desnudos gritando mientras los atacan serpientes y criaturas monstruosas cuyas propiedades formales imitan las cualidades medievales, estilizadas, de la fuente original del grabado. Esto indica que la obra de Señerí y sus grabados circularon extensamente a través de la región cusqueña. Esto es especialmente impresionante cuando se considera que este libro fue publicado en Puebla de los Ángeles en el centro de México, por lo que tuvo que hacer el periplo al virreinato del Perú. De hecho, estos grabados también informan una pintura dieciochesca del infierno localizada en el Oratorio de San Felipe Neri en la Pinacoteca de La Profesa en la Ciudad de México.<sup>21</sup> Mientras muchos estudiosos le han dedicado incontables horas a la identificación y a la diseminación de grabados dentro de los respectivos virreinos de América Latina,

19. Ver <http://colonialart.org/archive/1432a-1432b/seven-illustrations-from-el-infierno-abierto-al-christiano>. Ver también Benítez (1929: 146).

20. Para más información sobre los murales del Convento de la Merced, ver Mesa y Gisbert (1962); Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1993: 169-72), Sebastián (1981), Flores Ochoa (2004) y Morales Folguera (2009).

21. Me gustaría agradecerle a Abraham Villavicencia la identificación de esta correspondencia, ver <http://colonialart.org/archive/1432a-1432b>.

este tipo de descubrimiento subraya la necesidad de promover e impulsar el estudio de los intercambios artísticos más allá de las fronteras geográficas.

Los documentos históricos de las provincias de Quispicanchis y Canas y Cachis durante el periodo alrededor de la rebelión de Tupac Amaru revelan relaciones adicionales entre las parroquias de San Bautista de Huaro y San Pedro y San Pablo de Cacha. En 1789, el visitador don Joseph Gallegos consideró a uno de sus párracos como excepcional por haber

exercido su ministerio con toda puntualidad, haciendo visible no solo al público, sino tambien á los Prelados Superiores, su exactitud en la instruccion Christiana de sus feligreses, su cuidado en socorrerles en sus necesidades espirituales, y corporales, y su particular esmero en el adorno, y fábrica de las Iglesias, invirtiendo en ello la corta renta de su Curato, por cuyos méritos le dió las debidas gracias, ofreciendo informar de ellos á S.M.<sup>22</sup>

El hacer hincapié en el papel que jugó el párroco Manuel de Cabiedes en la ornamentación de las iglesias de San Pedro y San Pablo sugiere que dirigió la segunda fase de la decoración del mural del sotacoro. Coincidentemente, Manuel de Cabiedes prestó servicio como párroco de San Pablo de Cacha al mismo tiempo que Tomás Collado en la parroquia de Huaro. Es muy probable que Collado, quien permaneció en Huaro hasta alrededor de 1795, haya supervisado la extensa comisión mural de Tadeo Escalante, que debe haberse iniciado alrededor de la última década del siglo.<sup>23</sup>

Este periodo —fines del siglo XVIII— fue testigo de una ola de reconstrucción y renovación de iglesias a través de todos los Andes. Las fuerzas insurgentes prendieron fuego y destrozaron

---

22. «Relación de los méritos, y servicios del Doctor Don Manuel de Cabiedes, Cura en el Obispado del Cuzco». AGI, Cusco, N.º 64, fol. 2v.

23. Mesa y Gisbert (1982-I: 248-251). Para mayor información sobre las dificultades en establecer las fechas precisas para el inicio por Tadeo Escalante de esa comisión mural, ver Cohen (2012: 211-214).

muchas, como dan fe a finales del siglo la multiplicidad de inventarios, libros contables y cartas entre curas rurales y el obispo de Cusco, indicando la necesidad de llevar a cabo reparaciones y reconstrucciones arquitectónicas.<sup>24</sup> En Huaró, afortunadamente hay evidencia firmada y fechada de la conclusión de los murales de Tadeo Escalante en 1802. No hay tal evidencia para los de San Pablo de Cacha. Sin embargo, la iconografía que comparten ambos programas murales sugiere que los curas ejercieron algún tipo de colaboración en el adorno de sus iglesias que, por lo menos en el caso de Huaró, habían sido severamente dañadas durante la rebelión.<sup>25</sup> Por ejemplo, la boca del infierno en el Juicio Final de Escalante aparece otra vez en la imagen a la izquierda del portal de entrada de San Pablo de Cacha (Figuras 19 y 20). Ya para el siglo XVIII, este tipo de imaginería era relativamente poco común cuando se compara con su predominancia durante los siglos XVI y XVII, periodos, como se sabe, de intensa evangelización. Este énfasis en la violencia corporal a través de la óptica de la escatología cristiana pudo tener el efecto de ofrecer una oportunidad para referirse, si bien oblicuamente, al impacto que la rebelión había ejercido en esas comunidades

- 
24. Ver, por ejemplo, AAC, XXII, 1, 13, 1789, fols. 1-11 («Expediente por el que pidió D. Alejandro Cavello, cura de Langui, se le diesen 727 pesos depositados en poder de Juan Bautista Aranzabal, pertenecientes a su Iglesia, para reformarla por haberse arruinado»); AAC, XX, 3, 60, 1786 («Don Pedro Salazar y Ruspillos, compañero del cura Dr. Don Antonio Villavisencio en Guanoquite, relata la situación de la doctrina de Checacupí, que recibió después de la rebelión de Tupac Amaru, en nombre de su compañero»); AAC, XIX, 2, 37, 1781, fols. 1-9 («Representación de Don Francisco Antonio Pérez de Oblitas, sobre sus padecimientos en la rebelión de 1780, y petición para que no se le obligue retornar a su Doctrina»); y AGI, Cusco, N.º 64 («Relación de los méritos y servicios del doctor Don Pedro Agustín de Cabrera y Yepes, Cura en el Obispado del Cuzco»), 4 fols.
25. En una inscripción de 1792 en el *Libro de Fábrica e Inventario de Huaró*, Collado afirma que habían «tirantes por partes sin embarro, ni blanqueo con una ligera caída así (sic; hacía) al coro, y barrios agujeros en el techo» (s.p.). AAC, *Libro de Fábrica e Inventario*, San Bautista de Huaró y Canincunca, 1788-1862.

específicas en los años previos.<sup>26</sup> A la luz de futuras investigaciones, podremos rastrear una genealogía más amplia de los artistas que pertenecían al círculo de Tadeo Escalante, que hasta ahora se ha limitado a los nombres de Marcos Zapata y Antonio Vilca, ninguno de los cuales realizó pinturas murales.<sup>27</sup> El descubrimiento de los murales de San Pablo de Cacha, por lo tanto, pone sobre el tapete interrogantes adicionales sobre el uso de imagería religiosa en las postrimerías inmediatas de la insurgencia; en vez de ver los murales de Escalante en Huaró como muestras singulares, manifestaciones exclusivas de una mentalidad postinsurgencia, los de San Pablo de Cacha ameritan reconocimiento también por el despliegue similar de vívida imagería del Purgatorio y del Infierno a una comunidad que compartía recuerdos palpables de la reciente violencia política.<sup>28</sup> Investigaciones futuras podrán reconstruir la historia de las reconstrucciones y renovaciones de las iglesias de finales del siglo XVIII, prestando especial atención al tipo de imagen que se haya escogido para inspirar a la reflexión sobre los eventos recientes a través de alegorías y analogías religiosas.

- 
26. La misma iglesia de Huaró funcionó como lugar de adoctrinamiento político en las etapas iniciales de la insurrección. José Esteban Escarcena de Villanueva provee un largo recuento del movimiento de los rebeldes en la región de Huaró durante su confesión en 1781 de actos criminales llevados a cabo con Mariano Banda durante la rebelión. En el reporte, afirma que Túpac Amaru entró en la iglesia de Huaró e hizo un anuncio importante a la comunidad, diciendo: «hasta ahora no había conocido a Dios, ni sabían quien era, que sólo tenían por dioses a los ladrones de los corregidores y a los curas, y que él venía a poner remedio en ello, que en adelante no había de haber repartos alcabalas, mitas de Potosí, obvenciones, ni aduana y que habían de vivir libres y sólo le habían de pagar a él los tributos» (Durand Flórez 1982-III: 126).
27. Ver Macera (1975: 97-98), Mesa y Gisbert (1982-I: 247-255) y Macera (1993: 41-44).
28. A este grupo podemos añadir también los murales del portal de la iglesia de Chinchero, que Mateo Pumacahua encargó para conmemorar su victoria sobre Túpac Amaru.

## CONCLUSIONES

Como hemos visto, los murales de la iglesia de San Pablo de Cacha captan dos destacados momentos en la historia de su comunidad. Una somera inspección nos deja entrever los estilos y temas artísticos predominantes a principios del siglo XVII y a finales del XVIII en Cusco. Tal vez de forma más importante, los murales demuestran la selección y modificación metódica y escrupulosa de imágenes europeas para adecuarse al público local. Las imágenes de la vida de san Agustín, cuya historia de conversión podría repercutir en los recientes reclutas de la fe, le ofrecía a la parroquia una analogía paradigmática a la que la feligresía local podía aspirar. Las imágenes del Purgatorio y del Juicio Final en el sotacoro, por otro lado, probablemente recordaban a los creyentes devotos las consecuencias de la resistencia política, durante un periodo de intensificada represión iniciado por el visitador general José Antonio Areche.<sup>29</sup> Las pinturas murales abarcan una multiplicidad de estilos, texturas y medios, pero además funcionan como un testimonio del ingenio de los artistas para aprovechar el potencial de la pintura al temple para diversos fines. Las imágenes enlazan sin aparente esfuerzo las composiciones figurativas a los bordes y marcos pintados, delimitados por diseños decorativos muy expresivos que ofrecen un juego infinito a los videntes. Abarcando los estilos del Renacimiento, del manierismo y del «barroco popular», los murales de la iglesia de San Pablo de Cacha personifican un singular estilo ecléctico. San Pablo de Cacha estaba situada en la intersección de un comercio trasatlántico activo que puso a la iconografía europea en contacto dinámico con los artistas y mecenas locales. Inmensamente innovador y singular, San Pablo de Cacha merece reconocimiento como un fragmento crucial en el desarrollo de las tradiciones artísticas del Perú colonial. Pero, y

---

29. Ver Estenssoro (1991) y Cahill (2006).

quizá con mayor importancia, ofrece numerosos puntos de partida para futuras investigaciones sobre la interacción entre las doctrinas del Cusco rural en patronazgo y producción de pinturas murales, un campo de indagación que promete una mejor comprensión de las significativas relaciones forjadas entre los nativos andinos y las imágenes que adornaban sus comunidades.

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría dar las gracias al licenciado Carlos Zegarra Moretti y sus colegas en el Instituto de Pastoral Andina, sin los cuales esta investigación no hubiera sido posible. Su voluntad de compartir la documentación fotográfica y archivística necesaria para la realización de este estudio es muy apreciada. También me gustaría agradecer al doctor Miguel Arisa por la traducción de este artículo del inglés al español.



Figura 1. Vista exterior de San Pablo de Cacha de lado hacia la plaza.



Figura 2. Pilar de la epístola con el escudo del obispo del Cusco  
Fernando de Mendoza González.





Figura 3. Vista del presbiterio.



Figura 4. *La Anunciación*, nivel superior del presbiterio.



Figura 5. Escena de la vida de San Agustín, banda central del presbiterio.



Figura 6. Detalle, presbiterio.



Figura 7. Pinturas murales del sotacoro de la iglesia de Checacupe (fotografía de la autora).

LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DE CACHA (CANCHIS, PERÚ)



Figura 8. Serie cristológica, nivel superior del presbiterio, lado de evangelio.



Figura 9. *Tolle Lege*.

ANANDA COHEN SUÁREZ.



Figura 10. *Bautismo de san Agustín.*



Figura 11. Techo de la iglesia de Andahuaylillas (fotografía por autora).



LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DE CACHA (CANCHIS, PERÚ)



Figura 12. Techo del presbiterio de San Pablo de Cacha

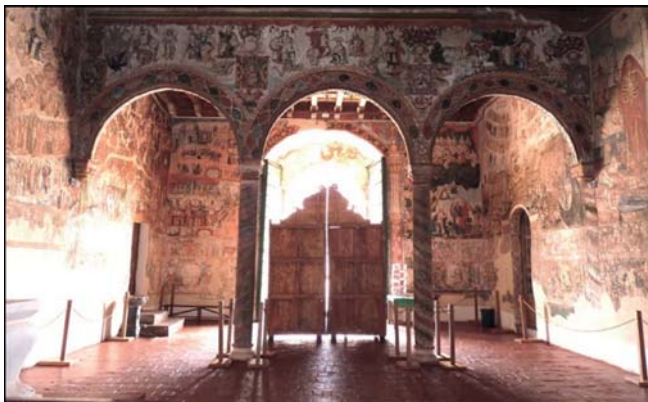


Figura 13. Tadeo Escalante, pinturas del sotacoro de la iglesia de Huaró, 1802  
(fotografía de la autora)

ANANDA COHEN SUÁREZ



Figura 14. *El purgatorio*, sotacoro, San Pablo de Cacha

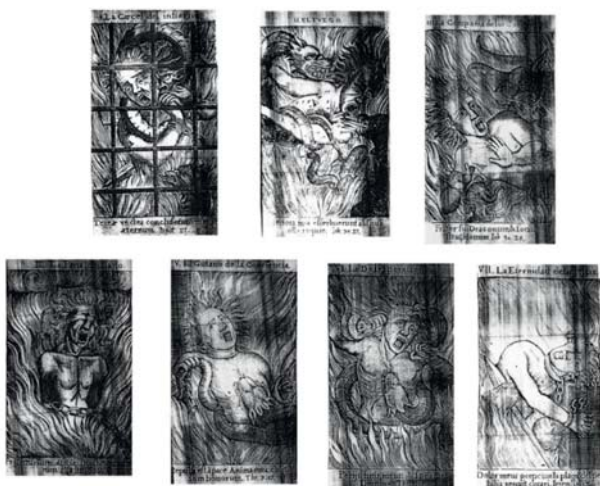


Figura 15. Diego Villegas, grabados incluidos en *El infierno abierto al christiano para que no caiga en él* por Pablo Señerí (Puebla, México, en 1719). (<http://colonialart.org/artworks/1432A/view>).

LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DE CACHA (CANCHIS, PERÚ)



Figura 16. Tadeo Escalante, *Inferno*, iglesia de Huaru, 1802 (fotografía de la autora).



Figura 17. Pintor anónimo, *El hombre pecador*, convento de la Merced, Cusco (fotografía de la autora).



Figura 18. Pintura del infierno en la Celda Salamanca, convento de la Merced, Cusco (fotografía de la autora).



Figura 19. Tadeo Escalante, *El juicio final*, iglesia de Huaró, 1802 (fotografía de la autora).



LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DE CACHA (CANCHIS, PERÚ)



Figura 20. *Boca del infierno*, detalle, San Pablo de Cacha, siglo XVIII.

## REFERENCIAS

- ÁVILA, Francisco de  
1648           *Tratado de los evangelios*. 2 vols. Lima: Pedro de Cabrera.
- BAKER, Geoffrey  
2008           *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham, NC: Duke University Press.
- BENAVENTE VELARDE, Teófilo  
1995           *Pintores cusqueños de la colonia*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- BENÍTEZ, José R.  
1929           *Historia gráfica de la Nueva España*. México: La Cámara.
- BETANZOS, Juan de  
1987           *Suma y narración de los incas*. Madrid: Atlas.  
[1551]
- BONAVIA, Duccio  
1974           *Ricchata quellccani: pinturas murales prehispánicas*. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.  
1985           *Mural Painting in Ancient Peru*. Traducción de Patricia J. Lyon. Bloomington: Indiana University Press.
- CAHILL, David  
2006           «El Visitador General Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina». En: Ramón Mujica Pinilla (ed.). *Visión y Símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 83-111.
- CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo  
1632           *Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Piru, al nacimiento del serenissimo Principe Don Baltasar Carlos de Austria nuestro señor*. Lima: Geronymo de Contreras.

COHEN, Ananda

- 2012 *Mural Painting and Social Change in the Colonial Andes, 1626-1830.*  
Tesis de doctorado. New York: The Graduate Center of the  
City University of New York.

DURAND FLÓREZ, Luis (ed.)

- 1982 *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de  
Tupac Amaru.* 5 vols. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario  
de la Rebelión Emancipadora de Tupac Amaru.

DURSTON, Alan

- 2007 *Pastoral Quechua: The History of Christian Translation in Colonial  
Peru, 1550-1650.* Notre Dame: University of Notre Dame  
Press.

ESTENSSORO, Juan Carlos

- 1991 «La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión».  
*Revista Andina*, vol. 9, n. 2, pp. 415-439.

FLORES OCHOA, Jorge

- 2004 «La celda del padre Salamanca (Cusco)». *Revista Peruana de  
Historia Eclesiástica*, vol. 8, pp. 183-189.

FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo

- 1993 *Pintura mural en el sur andino.* Lima: Banco de Crédito del Perú.

GISBERT, Teresa

- 2001 *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura  
andina.* La Paz: Plural Editores.

GISBERT, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías

- 1987 *Arte textil y el mundo andino.* La Paz: Gisbert & Cía.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

- 1615 *El primer nueva corónica i buen gobierno.*

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro y Luis Eduardo Wuffarden

- 2008 *Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima: Instituto Riva-Agüero.

KESSELI, Risto y Martti Pärssinen

- 2005 «Identidad étnica y muerte: torres funerarias (chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250-1600 d. C.)». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 34, n. 3, pp. 379-410.

KUON ARCE, Elizabeth

- 2005 «Del manierismo al barroco en murales cuzqueños: Luis de Riaño». En: *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III encuentro internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, pp. 105-114.

MACERA, Pablo

- 1975 «El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX». *Apuntes*, vol. 2, pp. 59-113.
- 1993 *La pintura mural andina, siglos XVI-XIX*. Lima: Editorial Milla Batres.

MANNHEIM, Bruce

- 1991 *The Language of the Inka Since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.
- 2008 «Pérez Bocanegra, Juan (?-1645)». En: Joanne Pillsbury (ed.). *Guide to Documentary Sources for Andean Studies, 1530-1900*. Norman: University of Oklahoma Press. pp. 516-519.

MESA, José de y Teresa Gisbert

- 1962 «Fray Francisco de Salamanca, pintor orureño del siglo XVIII». *Khana*, vol. 36. (sin paginación)
- 1974 *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

1975 «El pintor y escultor Luis de Riaño». *Arte y Arqueología*, vol. 3-4, pp. 145-158.

1982 *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vol. Lima: Fundación Banco Wiese.

MORALES FOLGUERA, José Miguel

2009 «La celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced de Cuzco». *IMAGO: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 79-97.

PÄRSSINEN, Martti

1993 «Torres funerarias decoradas en Caquiaviri». *Pumapunku*, vol. 5, n. 6, pp. 9-31.

PHIPPS, Elena; Johanna Hecht y Cristina Esteras Marín (eds.)

2004 *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art.

RAMOS, Gabriela

2010 «Los tejidos y la sociedad colonial andina». *Colonial Latin American Review*, vol. 19, n. 1, pp. 115-149.

SALLES-REESE, Verónica

1997 *From Viracocha to the Virgin of Copacabana: Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin: University of Texas Press.

SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto

1986 «Mural Painting on Adobe Walls During Peruvian Colonial Times - Its Restoration and Conservation». En: N. S. Brommelle y Perry Smith (eds.). *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings: Preprints of the Contributions to the Bologna Congress, 21-26 September 1986*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 75-79.

SEBASTIÁN, Santiago

1981 *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.

SHERBONDY, Jeanette E.

1992 «Water Ideology in Inca Ethnogenesis». En: Robert V. H. Dover, Katharine E. Seibold y John H. McDowell (eds.). *Andean Cosmologies through Time: Persistence and Emergence*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 46-66.

SILVERBLATT, Irene

1987 *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.

STAVIG, Ward

1999 *The World of Túpac Amaru: Conflict, Community, and Identity in Colonial Peru*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo

1995 «La pintura mural en hispanoamérica». En: Ramón Gutiérrez (ed.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 189-204.

VARGAS UGARTE, Rubén

1960 *Historia de la Iglesia en el Perú*. Vol. 3. Burgos: Imprenta de Aldecoa.

VILLANUEVA URTEAGA, Horacio

1982 *Cuzco 1689: informes de los párrocos al obispo Mollinedo: economía y sociedad en el sur andino*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos.