

ESTRUCTURAS MUDEJARES EN LAS IGLESIAS DE CUZCO

por

JORGE BERNALES BALLESTEROS
ALBERTO MORALES CHACÓN

Lo mudéjar es una de las formas artísticas que más se citan en el arte andaluz y también en el hispanoamericano; sin embargo, no hay una correcta definición para esta categoría artística, perfectamente reconocible en sus materiales, estructuras y motivos ornamentales, pues no llegó a ser un estilo, dada su falta de concepción integral en las obras de arquitectura y sus cortas intervenciones en la escultura y la pintura. Por otra parte, al hablar de arte mudéjar se está aplicando un concepto racial y social circunscrito a períodos y espacios más o menos concretos dentro de la geografía española, lo que no parece acomodarse a criterios científicos, recomendables en una rigurosa Historia del Arte, sobre todo cuando se trata de estudiar creaciones artísticas de esta índole en tierras americanas. Es difícil romper con etiquetas y definiciones que vienen siendo aceptadas como válidas desde hace generaciones, por lo que ahora, sin cuestionarlas, nos limitaremos a recordar algunos hechos históricos que son indispensables de tener en cuenta para la mejor comprensión del fenómeno de «lo mudéjar», antes de introducirnos en la comarca andina de Cuzco, objeto de esta ponencia.

Al revisar las páginas de la Historia de Andalucía, se observa con claridad que después de la Reconquista efectuada por Fernando III el Santo (entre 1225 y 1265), la casi totalidad de la población musulmana fue expulsada de la zona occidental; fue entonces cuando quedaron en estas tierras cristianas buen número de familias de ori-

gen árabe que permanecieron en las «morerías» de algunas ciudades, éstos fueron los mudéjares, quienes en los dos siglos siguientes subsistieron con poca fuerza dentro de la vida ciudadana. Se observa en estos grupos una especie de agotamiento cultural y demográfico, producto quizá de la guerra, las expulsiones, los levantamientos y pacificaciones consiguientes, que parecía conducirlos a total extinción. Hoy se sabe que a fines del siglo XV no quedaban en Andalucía más de trescientas veinte familias de mudéjares, según los estudios de Manuel González Jiménez y Klaus Wagner, si bien no es menos cierto que de forma lánguida y reducida permanecieron en ciudades como Sevilla largos años de la Edad Moderna, en reductos de «morerías» urbanas que desaparecieron en el siglo XVIII.

Si las investigaciones y estadísticas arrojan tan escaso número de mudéjares en Andalucía, ¿cómo pudieron estos hombres influir en el gótico e infiltrar sus gustos en las artes suntuarias? Son ciertas las noticias que demuestran que muchos de ellos se dedicaron a trabajos de albañilería, alicatados, carpintería y diferentes artesanados, pero si de verdad eran tan pocos en número, hay que pensar que en muchas ocasiones se contrataron de Granada o de Málaga, artistas y artesanos de gran pericia para colaborar en edificaciones de mayores alcances, caso del Palacio del rey Don Pedro en los Alcázares de Sevilla; o en masivas importaciones de objetos artísticos procedentes de los reinos nazaríes y aun del Norte de África. El mudéjar medieval existe en Andalucía Occidental tanto en la arquitectura como en la carpintería y artes suntuarias; el problema está en saber quién lo hizo, si fue obra de pobladores mudéjares, o si para esas fechas, fines del siglo XIV y todo el XV, las formas artísticas pertenecientes o lo que denominados «mudéjar» eran ya admitidas y realizadas por artífices de cualquier procedencia, sobre todo cristianos, lo que vendría a significar que este léxico sería en realidad una expresión artística propia de Andalucía y de los andaluces, quienes en el inmediato descubrimiento y población de las Indias, habrían de asumir un alto grado de participación.

1. EL MUDÉJAR EN AMÉRICA

Estas breves consideraciones de carácter histórico y la presunción de ser el mudéjar una modalidad artística practicada por buena parte de la población andaluza a fines del siglo XV, en especial en

los estamentos populares, podría explicar con mayores visos de credibilidad, la fuerte permanencia de este léxico durante los siglos XVI y XVII, tanto en Andalucía como sobre todo en América. En este continente el mudéjar alcanzó altas cotas de aceptación, quizá por tener coincidencias con el arte prehispánico y por ser una expresión artística de fácil aplicación –sin grandes problemas científicos como las artes del Renacimiento humanista–, además de entenderse como tradicional y ser, fundamentalmente, producto de realizaciones populares y, no lo olvidemos, la gran emigración hispana al Nuevo Mundo en los primeros momentos fue de gentes de sectores no privilegiados social y económicamente, con independencia de gobernantes y alto clero. Es cierto que hubo mudéjares en esta inmigración, comprobada por las listas de pasajeros a Indias conservadas en el Archivo General de Indias, y documentos de empadronamientos en ciudades como México y Lima, pero no tanto como para atribuirles el gran número de obras de arte de esas características que surgían por todo el continente desde el mismo siglo XVI. Esta proliferación hay que considerarla producto de la sensibilidad y formas artísticas consuetudinarias que llevaron a esas tierras pobladores de origen andaluz y extremeño, al lado de castellanos, leoneses, montañeses y vascos que lógicamente tenían otros criterios estéticos, tal vez más puros y de cristianos viejos, lo cual planteó desde el primer momento la variedad de opciones estilísticas en América.

En España el mudéjar no fue nunca un estilo, fue una constante mantenida a través de varios estilos, y esto también se aprecia en las Indias, si bien es conveniente matizar lo que se puede aplicar del concepto de «estilo» al arte hispanoamericano, y no precisamente por razones de inferioridad, sino por todo lo contrario, pues las adaptaciones que hace del arte europeo son funcionales y muchas veces originales, tanto por sus aportes autóctonos, como por la variedad que posee, o, en fin, por el vitalismo que parece animar a sus creaciones, a pesar de las apariencias de los materiales empleados.

El concepto de estilo es el que corrientemente señala el tiempo en la Historia del Arte. Los estudios europeos han marcado pautas para la identificación de cada estilo en función de signos formales, y éstos se han aplicado al arte del Nuevo Mundo. Pero en realidad, el estilo es algo más que una suma de signos dados en una época determinada; éstos no son más que la exteriorización de una estética y una sensibilidad de conceptos e ideas que anidan en el espíritu y que

son plenamente válidos para Italia y algunos países europeos. Con dificultad se pueden aplicar a países como Alemania o Inglaterra, y la propia España tiene sus matices debido a la supervivencia del mudéjar; pero, como es de suponer, no es momento de cuestionar esta organización, generalmente aceptada. Lo problemático está en aplicar el término de renacentista, manierista o neoclásico a composiciones artísticas en pueblos aztecas o incas; pues quizás el barroco tuvo otras aceptaciones e identificaciones. No es posible a estas alturas del desarrollo y las enseñanzas de la Historia del Arte complicar las denominaciones de los estilos en el caso de Hispanoamérica, pero deben tomarse precauciones y admitir, simplemente, que al calificar una u otra pieza de gótica, mudéjar, renacentista, etc., sólo se están teniendo en cuenta sus caracteres formales, no los conceptuales, pues salvo excepciones de humanistas, mecenas y artistas de formación conocida, en la mayoría de las veces se hicieron obras en las que se tomaron modelos ajenos para la composición, pero convirtiéndolas en personales por las transformaciones y tratamientos nacidos de las propias sensibilidades.

Así considerados los estilos, pueden aceptarse como presentes en América las formas del último gótico, pero no las ideas de la escolástica y el naturalismo que dieron vida a este estilo en la Europa urbana del medievo. El mudéjar caló más, quizás por su simplicidad lineal, a pesar de sus aparentes complicaciones de dibujos geométricos, por otra parte más o menos coincidentes con las decoraciones prehispánicas. Mayor problema reviste el renacimiento en sus distintas fases; hay obras renacentistas en América, y muchas, si bien debe entenderse que son creaciones ajustadas en elementos formales y léxicos decorativos a los modelos europeos, pues el nativo americano no podía sentir en el mismo grado que los europeos el reencuentro con el mundo clásico, aun cuando la incorporación cultural fue un hecho innegable, en mayor o menor medida. El ambiente humanista que alentó las obras del renacimiento, y aun las del manierismo, también se dio en América, pero con las lógicas limitaciones de la ausencia de la romanización.

En el Virreinato de Nueva España es muy probable que fuesen las edificaciones religiosas las primeras en exhibir plantas y rasgos pertenecientes a los estilos europeos. La arquitectura conventual desde sus primeros escauceos adoptó conjunta e indistintamente formas del gótico y del mudéjar, y pocos años después se incorporaron las

renacentistas. Este pluralismo hace especialmente difícil el estudio de dichos monumentos desde el punto de vista estilístico, según las cronologías tradicionales, pues no fueron estilos sucesivos, sino utilizados muchas veces de manera simultánea, en ocasiones con sorprendentes modelos progresistas, sobre todo en portadas, y en muchas otras con interpretaciones arcaicas. Y esto es algo que hay que aceptar para el caso americano, pues la coexistencia de estilos y formas puede considerarse como uno de sus rasgos esenciales.

Resultaría inútil todo intento de buscar en esta arquitectura conventual realizaciones sujetas al rigor de un estilo puro. Ni el gótico de límpidas estructuras y programas iconográficos, ni el renacimiento con los precisos cánones de sus órdenes clásicos, tuvieron aplicaciones estrictas. Es cierto que la época en que se erigieron estos edificios coincide cronológicamente con el renacimiento en Europa, pero en América —sobre todo en la zona de evangelización— las condiciones culturales y aun las sociológicas no eran apropiadas para la total incorporación de las formas renacentistas, salvo contados ejemplos y circunscritos a portadas o capillas de indios, etc., pero no en conjunto. Todo ocurrió de modo que se adoptaron, con cierto eclecticismo y aires populares, diversas maneras estéticas, en especial las que podían ser expresivas de la cristianización y segura posesión del territorio. Para ello nada mejor que las conocidas y sólidas estructuras del gótico-mudéjar y la reducción inicial de los repertorios decorativos renacentistas a las portadas y los retablos. A lo largo del siglo, este panorama fue cambiando; el arte «romano» o renacentista fue ganando terreno e igualmente la influencia indígena, lo que probablemente no estaba previsto que se infiltrara en la ornamentación.

El gótico, ya decadente en la península, resurgió vigoroso en la arquitectura conventual mexicana. Fue una especie de vuelta a un estilo y formas consagradas como pertenecientes a cristianos viejos, pero impelidas por un entusiasmo y fuerza de raigambres populares. Las iglesias adoptaron la planta de nave única con cabeceras poligonales y altas bóvedas de crucería. Los arcos que suelen utilizarse en templos y claustros son carpaneles y escarzos, con claras secciones y molduras de abolengo gótico. Otros tipos de arcos, como los trilobados y los conopiales, se dieron en menor número de ejemplos, aunque sí aparecen en las portadas¹.

El mudéjar mexicano se dio en los conventos ligados al gótico, pero también se dan fórmulas de este origen junto a las renacentistas.

Más que en una auténtica estructura arquitectónica —como en Cuzco y otros lugares de América del Sur—, en la Nueva España el mudéjar se manifestó en elementos decorativos, tales como listeles paralelos y horizontales, almenas escalonadas, alfices que enmarcan los arcos —incluso a veces con forma de cordón franciscano—, entrelazados y, sobre todo, las cubiertas de carpintería morisca que sentaron las bases de una tradición que alcanzó brillantez en el siglo XVII². Los elementos arquitectónicos como pilares ochavados o los arcos peraltados y falsos son muy escasos. El uso del ladrillo, tanto en las correspondientes técnicas de su fabricación como en su colocación y complicaciones, surgió desde el siglo XVI, pero los ejemplos que restan pertenecen a etapas posteriores, salvo alguna solería y muros de mampostería.

En el Virreinato del Perú el problema de los estilos es igualmente manifiesto durante el siglo XVI, época en la cual puede considerarse que prevaleció un pluralismo de opciones estilísticas antes que un eclecticismo en el concepto histórico-artístico del siglo XIX. Esta variedad artística en el extenso virreinato peruano se halla más acentuada por la geografía y diferentes climas que se encuentran en los territorios de Perú y Bolivia, aunque las empresas de mayor peso se realizaron en las ciudades de Lima y Cuzco.

En Lima, el mudéjar triunfó por encima de las demás opciones o modalidades artísticas que existieron en la ciudad del siglo XVI, y fue la única que subsistió con fuerza en el posterior siglo XVII. Ya en anteriores ocasiones hemos analizado la problemática y desgracia del mudéjar limeño, por lo que en esta oportunidad sólo se pretende exponer ciertas reflexiones con respecto a las estructuras y elementos mudéjares, visibles en los edificios de Cuzco y sus comarcas.

2. EL MUDÉJAR EN CUZCO

En esta región se conservan arquitecturas que reflejan los estilos artísticos que dominaron durante todo el siglo XVI y pasaron con fuerza a los primeros lustros del siguiente. La ciudad incaica tenía

1. Angulo Iñiguez, D.: *Historia del Arte Hispano-americano*. Barcelona, 1955. T. I. Pág. 166.

2. Toussaint, M.: *Arte mudéjar en América*. México, 1946. Pág. 80.

edificaciones de nobleza, pero de organizaciones diferentes, por lo que reformadas sirvieron de base a los edificios hispanos. La gran plaza incaica fue dividida en dos debido a su enorme extensión; en una, más pequeña, se edificó el Cabildo y se dejó como lugar de celebración del mercado; la otra, fue la plaza mayor con la Catedral y rodeada de soportales con arcos de medio punto entre alfices —hoy casi perdidos— y sobre columnas de capiteles renacentistas; estos soportales se hicieron en 1560 al mismo tiempo que los de la Casa de Cabildo. Muchas de estas obras se realizaron bajo la dirección del maestro de geometría y cantería Juan Miguel de Veramendi, a quien también se confiaron los puentes que por entonces se construyeron en la ciudad.

Quizás el mejor ejemplo de superposición de arquitecturas se puede analizar en la iglesia y convento de Santo Domingo, construidos sobre el antiguo templo del Sol o Coricancha. El presbiterio de la iglesia asienta justamente encima del muro incaico de límpida superficie curva que, tal vez, albergó el lugar sagrado con la representación del dios solar; con ello se consiguió aprovechar una sólida construcción y santificarla con los símbolos de la religión de los conquistadores. El templo primitivo de los dominicos debió ser de tipo gótico-mudéjar, de tres naves como los templos parroquiales andaluces, con pilares y cabecera plana, pero todo se reformó después del terremoto de 1650 que asoló la ciudad.

En el convento subsiste el magnífico claustro principal, con uno de sus lados ocupados por los ciclópeos muros del antiguo templo de Venus y las estrellas, y en el lado fronterero otros recintos incaicos más pequeños. El claustro de proporciones cuadrangulares es de dobles galerías; en la planta baja descansan arcos de rosca lisa, encuadrados por alfices, sobre columnas de capiteles jónicos con cimacio. En la galería alta los arcos son el doble, pues hay dos por cada uno de los bajos; las columnas apoyan sobre un pretil corrido y también hay alfices que encuadran los arcos. Una cornisa de puntas de ladrillos entre dos listeles, insiste en la originalidad de este claustro donde se alojan dichos elementos mudéjares al lado de los renacentistas e incaicos. Es probable que proceda de la segunda mitad del siglo XVI y en fecha anterior a los más antiguos de Quito.

Pero el más bello de los claustros cuzqueños es el principal del convento de San Francisco que es anterior al dominico y también de proporciones cuadradas. En la planta baja los arcos son de rosca

moldurada y están flanqueados por alfices; los capiteles son de los más bellos ejemplares del plateresco en tierras peruanas³ y las columnas de fustes lisos apoyan sobre plintos decorados con hojas que las unen a las basas. Sobre los capiteles aparecen cimacios cuadrados de influjos andaluces. En la galería alta los arcos son casi carpaneles, pero de la misma luz que los bajos y están enmarcados por alfices similares a los del mudéjar sevillano, así como las artesas ochavales de los ángulos por la decoración apeinazada de lacería. El claustro segundo —de aspecto algo popular— tiene galería baja de seis arcos sobre pilares de piedra de sección cuadrada y en la planta alta nueve arcos más reducidos de tamaño que reposan sobre pilares ochavados; en los ángulos gruesos machones unen las galerías, las cuales se cubren en uno y otro caso con sencillos artesonados de madera.

Estos elementos mudéjares son igualmente visibles en los patios de arquitectura doméstica, entre los cuales el caso más señalado es la llamada «Casa del Almirante», donde también se aprecia la utilización de conceptos y plantas renacentistas al lado de otras formas de procedencia morisca.

Todas las iglesias de Cuzco, parroquiales y de religiosos, estaban levantadas antes de terminar el siglo XVI, pero el ya señalado terremoto de 1650 obligó a reconstrucciones en las que se emprendieron otras concepciones estilísticas. Es probable que la mayoría de los templos primeros revistiesen indistinta o, conjuntamente aspectos mudéjares y renacentistas con inclusión de algunos vestigios goticistas, pero de todo esto quedan escasas huellas. Quizás la iglesia parroquial de Santiago sea una de las que ofrecen aspectos más cercanos a lo que pudo ser el panorama de las iglesias cuzqueñas anteriores al seísmo, aunque también fuera afectada por éste.

También la iglesia parroquial de San Blas (h. 1560) parece que procede del siglo XVI; tanto su planta de una nave rectangular simple, con cubierta de madera a tres paños, como su sencilla portada y capilla exterior abierta (a modo de balcón y desaparecida hace unos cuantos años), coinciden con las estructuras que generalmente empleaban los templos cuzqueños en esa época. No obstante, también fue restaurada después del sismo, aunque no de forma total. Una ex-

3. Marco Dorta, E.: *Arte en América y Filipinas*. Colc. «Ars Hispaniae». Madrid, 1973. T. XXI. Pág. 105.

cepción la constituye la iglesia del monasterio de Santa Clara, terminada en 1622 y que resistió el terremoto. Su alzado es de bellas composiciones cercanas al manierismo, pero todavía la planta del templo recuerda en la longitud de su nave sin crucero y compartimentación los aspectos mudéjares, y en especial la capilla mayor con cabecera poligonal de gruesos contrafuertes. Marco considera que en lo esencial es de planta jesuítica, y de las primeras en el Virreinato del Perú⁴; pero ese tipo de ábside y sensación de estrechez en la nave, pese a sus bóvedas de arista y la vaida que cubre el presbiterio, son también testimonio de fidelidad a las fórmulas del mudéjar, aun cuando se sabe que las obras fueron dirigidas por el lego franciscano de nacionalidad griega Fray Manuel Pablo, quien antes de profesar en la Orden a los 70 años de edad y en la propia ciudad de Cuzco, estuvo en Italia⁵ y pudo conocer la arquitectura del renacimiento y manierismo.

En la reconstrucción de Cuzco aparece, tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, el peculiar barroco local, aun cuando no dejaron de utilizarse algunos vestigios mudéjares, sobre todo en techumbres, balcones con celosías, patios con alicatados y galerías claustrales. Un ejemplo cualificado de pervivencia mudejérica es la iglesia del convento de la Recoleta de San Diego, restaurada en dicho año de 1650, pero salvando la cubierta ochavada de madera sobre el presbiterio con estructura de la más pura raigambre mudéjar por la disposición de las soleras y dibujos que conforman los pares que apoyan sobre albanegas con doble base octogonal cartabones decorados con casetones, según sistema empleado en el presbiterio de la iglesia conventual de Santa Clara de Ayacucho, con la que guarda fuertes parecidos esta cubierta cuzqueña, pese a ser sus decoraciones más sencillas, dado que sólo hay pinturas de símbolos marianos entre los pares y los saetines. Se cree que esta cúpula fue construida entre los años 1601 y 1619, pero renovada después del sismo, lo que también ocurrió en las iglesias cuzqueñas de San Antonio, Santa Ana o San Cristóbal, con techumbres de par e hilera sobre las naves que siguieron modelos anteriores al terremoto.

4. Marco Dorta, E.: *Historia del Arte Hispano-Americano*, de D. Angulo Iñiguez. Barcelona, 1955. T. I. Cap. XVI por... Pág. 654.

5. Angulo O.P., Fr. Domingo: *El monasterio de Santa Clara de Cuzco*. En «Revista del Archivo Nacional del Perú». Lima, 1939. T. XVII. Pág. 8.

3. LAS IGLESIAS DEL VALLE DE CUZCO

En 1570 el Virrey D. Francisco de Toledo visitó Cuzco y ordenó la reducción de indios a varios pueblos que debían fundarse a lo largo del camino hacia el Collao. En 1572 estaban ya constituidas las poblaciones de San Jerónimo, Oropesa, Urcos, Huasac, Cay-Cay, Andahuailillas, Huaru, Tinta, Checacupe, Tungasuka, etc., en todas las cuales se edificaron iglesias sobreelevadas, con estructuras mudéjares y renacentistas. Suelen ser de nave única, arco toral apuntado o de medio punto, coro alto a los pies y capilla mayor con ábside ochavado y contrafuertes; las naves se cubrieron con armaduras de par y nudillo, en tanto que los presbiterios se realizaron con artesones de labores más primorosas de la lacería de origen mudéjar y también con ornamentaciones renacentistas de talla y pintura. Casi todas estas iglesias se decoraron con pinturas murales de distintos motivos y siglos. Los elementos renacentistas son más ostensibles en los exteriores. Algunos tienen pórticos con galerías dobles o «loggias» de tres a cinco arcos, como se ven en San Jerónimo y Urcos; mientras que las de Oropesa y Andahuailillas poseen balcones en la planta alta; hay noticias documentales que permiten considerar las galerías altas y balcones como capillas abiertas, desde las que se hacían los oficios y ceremonias religiosas que contemplaban los indígenas situados en los atrios y plazas vecinas en los días de mercado. En San Jerónimo las galerías están formadas por arcos moldurados sobre columnas de estrías verticales y la portada es también de un esquema manierista. El análisis de los elementos que componen el pórtico, la portada y la espadaña exenta de esta parroquia, remiten a modelos sevillanos. Más sencillos son los exteriores de Urcos y Andahuailillas; en el primer templo subsiste el pórtico de galería doble, pero una torre lateral exenta sustituye a la espadaña. Oropesa y Andahuailillas son también de sencillos esquemas, incluidas sus bellas galerías aunque lo realmente importante son las pinturas murales que decoran exteriores e interiores, y las hermosas armaduras mudéjares que se conservan en la de Andahuailillas. En otras ocasiones las capillas abiertas se colocaron en los ábsides, caso de Huarucondo, pero es posible que sus utilidades fuesen diferentes que las de las situadas en las fachadas principales; sus usos debieron ser cultuales y son probablemente de fecha más avanzada. Sin embargo de estos elementos renacentistas en los exteriores, triunfó el aspecto de volúmenes cúbicos y escalonados,

sin desafío de las cumbres cercanas, y más bien en armonía con el paisaje andino.

Estas generalidades que hemos mencionado para las iglesias de la comarca cuzqueña, situada al sur de la capital y en camino hacia el Collao, tienen algunas variantes e indecisiones propias de ese momento de formación artística que venimos refiriendo, por lo que creemos conveniente hacer una descripción individualizada de cada uno de estos monumentos:

San Jerónimo. Es la iglesia parroquial del pueblo del mismo nombre, fundado por el virrey Toledo en 1570. Pocas modificaciones ha tenido a lo largo de su historia y la reciente restauración (1979-1980) ha devuelto el aspecto original que pudo tener el edificio, probablemente construido entre 1570 y 1590. Ha sido considerada desde antaño como ejemplo de iglesia renacentista, estilo que evidentemente triunfa en la fachada de los pies, pero el interior es más complejo y subsisten elementos que responden al inevitable mudéjar. El templo es de adobe en sus muros, portada de piedra y techumbre de madera. La fachada de cantería tiene una doble arquería que se abre a la plaza inmediata; tiene seis arcos en la planta superior, por tres del pórtico bajo de ingreso, y las columnas de éste presentan tanto en las basas como en los capiteles, las estrías verticales que pocos años antes había utilizado el arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla, en lo que ya reparó Marco Dorta⁶. Esta especie de «loggia» superior fue utilizada como capilla abierta, según estudios efectuados anteriormente⁷, tesis que ha sido confirmada por los trabajos de los señores Mesa y Gisbert⁸. Tanto la estructura de esta fachada como la de la portada interior que se cobija en el pórtico bajo —de un medio punto flanqueado por pilastras que forman calles laterales con hornacinas dobles— son de aires renacentistas y lo mismo la decoración pictórica que se aloja en el sencillo artesonado de madera que cubre el pórtico; y sin embargo, en esta ornamentación, sobre todo en las vigas figuradas del sofito, hay decoraciones con trenzados y medallones de co-

6. Marco Dorta, E.: *Historia del Arte...* T. I. Pág. 651.

7. Bernales Ballesteros, J.: *Capillas abiertas en las parroquias andinas en los siglos XVI y XVII.* En «Arte y Arqueología». N.º 3. La Paz, 1974. Pág. 86.

8. Mesa J. De-Gisbert, T.: *Arquitectura andina: historia y análisis.* La Paz, 1985. Pág. 146.

lor verde que proceden del léxico mudéjar, en tanto que los recuadros se adornan con símbolos alusivos al Santo Titular del templo.

La nave única del templo tiene un primer tramo en el cual está situado el coro –alto– que apoya sobre columnas con capiteles de labores platerescas, muy parecidos a los del ya citado convento de San Francisco en la ciudad de Cuzco; el resto de la nave es poco iluminada y sin compartimentar; dos capillas en zona inmediata al presbiterio hacen las veces de crucero. Esta estructuración de la nave, presencia de arco total, contrafuertes exteriores –incluso en la espadaña– y capillas como crucero, son claros indicios de la pervivencia de lo mudéjar. También desde el exterior puede apreciarse que los volúmenes de la fábrica del templo, de sencillas formas cúbicas, coinciden con las estructuras mudéjares, aun cuando estas de Cuzco tienen un sello inconfundible.

Oropesa. La parroquia de esta población ofrece igual mezcla de formas artísticas, aunque no tiene las dimensiones y bella fachada de la iglesia antes descrita. En Oropesa fórmulas arquitectónicas procedentes del manierismo triunfan en la portada y balcón superior que sirvió de capilla abierta, y lo mismo puede apreciarse en la original espadaña que se levanta sobre el muro del lado del Evangelio; pero los soportes empleados en la galería adintelada que hace las veces de balcón son pies derechos con zapatas a modo de capitel y sostén de las vigas que cierran los vanos, según sistema empleado corrientemente en diferentes edificios mudéjares de Andalucía occidental. La nave única del interior –cubierta por un sencillo alfarje–, el arco total y capilla mayor sostenida por contrafuertes y con capilla absidal, vuelven a plantearnos la variedad de elementos empleados en la edificación de estas iglesias rurales. La decoración de ajedrezado es de las más antiguas en la pintura mural cuzqueña y afín al tono mudéjar del interior, aun cuando hay también cenefas y otras composiciones de pura raigambre renacentista.

Andahuailillas. También esta iglesia procede de las fundaciones del virrey Toledo y la igual que las precedentes fue construida en pueblo habitado exclusivamente por indígenas, según el concepto de doctrina o reducciones que se aplicaron en toda la comarca andina. La iglesia actual debió terminarse en los primeros años del siglo XVII y se sabe que a partir de 1620 se decoraba con primorosa pintura

mural que la convierte en una de las más bellas y originales de esta zona cuzqueña. El mecenas e impulsor de estas obras fue el eclesiástico y humanista Juan Pérez Bocanegra.

En el exterior, la fachada tiene una portada bajorrenacentista con galería que sirvió como capilla abierta, ambos cuerpos están decorados con pintura mural. En el interior se sigue el mismo sistema que en las anteriores, una sola nave, arco triunfal y presbiterio ochavado. Si en los ejemplos citados previamente podíamos hablar de vestigios mudéjares, en el caso de Andahuailillas el triunfo del mudéjar es rotundo; el artesón que cubre el presbiterio coincide con las normas que recoge el tratado de carpintería de lo blanco de Diego López de Arenas (1624) y posee almizate decorado con veneras y pinjantes dorados, mientras que las artesas y tirantes se ornamentan con piñas, florones, lazos y arabescos en tonos azules, verdes y rojos. Este artesón se hizo conforme a viejas composiciones de los siglos XV y XVI, mantenidas tradicionalmente por los carpinteros de lo blanco en Andalucía occidental y recogidas en 1624 en el mencionado Tratado de López de Arenas, fecha para la cual este modelo de Andahuailillas se había difundido por toda América y, en particular, en Lima, ciudad que ha perdido casi todos sus artesonados mudéjares, si bien cabe recordar que fueron ponderados como los más primorosos del Virreinato, caso de los que embellecieron los templos de La Encarnación, La Concepción, segunda catedral, etc., según testimonio de diferentes cronistas.

La nave está cubierta por techumbre de madera de par y nudillo con tirantes y al renovarse en época posterior fue pintada con los mismos motivos que pertenecen a las más puras tradiciones mudéjares, pese a diseminados elementos renacentistas, manieristas y barrocos que no rompen el ambiente (caso de los Hermes de las ventanas), pues lo que prevalece es el de un interior de aspecto mudéjar⁹.

Urcos. La iglesia de esta Doctrina del Valle de Cuzco también ha sido calificada como renacentista del siglo XVI, aunque ofrece elementos góticos y mudéjares. Situada delante de un gran atrio y plaza, de forma elevada, es quizás de los templos de la región que tiene un

9. Sebastián L., S. - Mesa, J. De - Gisbert, T.: *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*. Madrid, 1985. T. I. Pág. 348.

aire más prominente. Su fachada es de piedra y ladrillo, mientras que la torre lateral es sólo de piedra y la nave del templo tiene los muros laterales de adobe. La fachada es de doble arquería, como San Jerónimo, con la diferencia que aquí los arcos de la galería alta son sólo cinco y tres en la baja. Los arcos de esta zona tienen columnas toscanas sobre gruesos plintos y altos cimacios semejantes a los de los patios de las casas sevillanas de la época. Los arcos de la «loggia» superior son escarzanos y descansan directamente sobre capiteles toscanos; esta galería sirvió como capilla abierta. Toda esta parte puede aceptarse como «renacentista», pese a los cimacios y uso del ladrillo visto, hábilmente despiezado, pero la portada de ingreso al templo, detrás del pórtico bajo, posee molduras de recuerdos góticos. En el interior esos vestigios, al igual que los mudéjares son más fuertes, pues la nave única tiene hoy una techumbre de dos aguas, muy sencilla, que debió sustituir el tipo de artesonado de rollizos habitual en la zona. Subsiste en el bautisterio una cubierta de tres paños con almizate bellamente pintado por Diego Cusi-Guamán, uno de los artistas indios más importantes de la pintura mural cuzqueña relacionada con el manierismo, a fines del siglo XVI y primeros años del siglo XVII¹⁰.

Huaro. Es posible que esta iglesia parroquial tuviese comienzos anteriores a las reducciones de Toledo en 1570. De manera similar a los ejemplos más antiguos de arquitectura de religiosos, tiene todavía visible un gran atrio con sólo dos de las cuatro capillas posas que debieron existir en su día. El templo cierra el gran espacio procedente con fachada bajo alero como es usual en Cuzco. La portada es de composición renacentista, también muy cuzqueña, si bien su escasa ornamentación y el léxico de la misma se hallan más próximos a los del manierismo. La espadaña de piedra, de tres cuerpos decrecientes y sobrios medios puntos flanqueados por columnas y remates de pináculos con bolas, son de lo más bello por el contraste —fuerte y esbelto a la vez— que dibuja con las siluetas de los montes vecinos. La nave del templo, como es corriente en toda esta región, alberga elementos artísticos más tradicionales. Al parecer los constructores de la época utilizaron las novedades arquitectónicas para los exteriores,

10. Macera, P.: *El arte mural cuzqueño*. En «Apuntes». Lima, 1975. N.º 4. Pág. 78.

mientras que en los interiores siguieron formas más tradicionales y funcionales, tanto en la longitud de la nave como en sus decoraciones pintadas. Estas plantas debieron ser las que se enseñaron por los primeros constructores hispanos –religiosos, frailes, canteros y albañiles–, y una vez aprendidas por los maestros indios, permanecieron fieles a ellas durante largos años de los siglos XVI y XVII.

La nave única se cubre con vigas de rollizos dispuestos a manera de pares y con nudillos, con lo que conforman una techumbre a dos vertientes, ricamente pintada, y adornada con tirantas que descansan sobre canes. El presbiterio, tras el arco toral ligeramente rebajado, es de testero recto y posee cubierta de madera más rica con faldones y harneruelo. El coro a los pies, descansa sobre tres arcos de medio punto sobre elegantes columnas jónicas de mármol. Gran parte del conjunto está pintado por Tadeo Escalante (1802) con uno de los programas iconográficos más interesantes de la pintura mural cuzqueña.

Canincunca. No lejos de los pueblos de Urcos y Huaro se halla la Capilla de Nuestra Señora de la Candelaria en el lugar de Canincunca, uno de los parajes soledosos y más bellos del imponente valle de Cuzco. Es una construcción humilde, recientemente restaurada, y que no tiene las dimensiones y amplios atrios ceremoniales de las parroquias citadas; sin embargo, su edificación es de cierto sabor popular con acento mudéjar; posee una sencilla portada con capilla abierta en la parte superior, lo que hace suponer que hubo población que se reuniría en sus inmediaciones los días de mercado o de fiestas. Puede proceder de fines del siglo XVI, aunque son visibles las restauraciones posteriores. El pequeño interior tiene coro alto a los pies, nave cubierta por artesonado con almizate interesantemente policromado con tarjas y rombos –parecidos a los de Andahuailillas– y en los faldones como en el harneruelo del presbiterio pinturas de rombos con rosetas.

Checacupe. Otro templo de Doctrina del siglo XVI es el parroquial de Checacupe; el exterior es muy simple, casi rústico, aun cuando se inscribe dentro de los formatos cuzqueños de fachada de doble galería, con lo cual la superior forma la conocida capilla abierta. El templo de adobe con gruesos contrafuertes es también de única nave cubierta con artesonado a tres paños, en donde se ven entre los pares

y nudillos pinturas de los Doce Apóstoles (de medio cuerpo), concretamente en los faldones y flanqueados por grutescos y decoración mudéjar de la más pura. El coro y sotocoro a los pies señala el primer tramo, y luego sigue el desarrollo longitudinal de la nave hasta el arco toral que señala el acceso al presbiterio; la cubierta de esta zona es un artesonado octogonal que reposa sobre especies de trompas y vigas que son quizá de las más antiguas de la carpintería mudéjar cuzqueña; el harneruelo y faldones están pintados con motivos de trenzados, rombos y octógonos que forman dibujos de lacería mudéjar con bellos efectos policromos. Este artesonado, junto con el de Andahuailillas, es de los mejores de Cuzco.

Tinta. Más lejos de Cuzco, casi en el extremo del valle del Vilcanota se encuentra el pueblo de Tinta, cargado de historia y leyendas. Su iglesia es de las más importantes de la región; procede del siglo XVI pero tiene añadidos y numerosas decoraciones de los siglos XVII y XVIII. Aquí existe una mayor sensación de amplitud en la nave, pese a los recargados lienzos barrocos que adornan sus muros. La cubierta es de tres paños con tirantas y a los pies se levanta el coro sobre tres arcos ornados de pinturas murales. El arco toral o de triunfo está igualmente decorado, es de medio punto y demuestra la convivencia entre las formas renacentistas y las mudéjares, corrientes en toda la zona. El presbiterio está hoy adornado de retablo, esculturas y pinturas posteriores a la construcción primera, pero la cubierta es de similares características a la que se viene comentando para las iglesias de esta región. La antigua iglesia parroquial del vecino pueblo de Tungasuka ofrece las mismas características que el templo de Tinta, aunque no en dimensiones y riqueza decorativa.

Sangarara. Cerca de Checacupe se halla esta pequeña localidad, algo distante de los itinerarios turísticos, aunque merece desplazarse hasta su iglesia parroquial (que es muy humilde y transformada en diferentes épocas), pues en el interior se conserva la capilla bautismal con estructura mudéjar de cierto interés, dado que la cubierta octogonal apoya cuatro de sus lados sobre unas especies de trompas o cartabones con pinturas que simulan veneras. El zócalo pintado y la policromía de la cubierta de madera, reflejan una vez más los deseos de encubrir con ricas apariencias las pobrezaas de los materiales, para lo que se recurre a motivos mudéjares y renacentistas con original y vistosa variedad.

Pitumarca. Entre Sangarasa y Checacupe se halla esta otra localidad con templo del siglo XVI, que muestra de manera mixta los elementos artísticos que se comentan. La portada renacentista con balcón a modo de capilla abierta recuerda a la de Oropesa. En el interior la nave posee cubierta de par y nudillo que conforma harneruelo y faldones pintados con motivos renacentistas al igual que el arco triunfal. Es un ejemplo más en el que la pintura complementa el efecto visual de riqueza ornamental, pese a la sencillez evidente de todo el alzado.

Quiquijana. No lejos de la anterior población se encuentra este pequeño núcleo con templo parroquial del siglo XVI e increíble decoración pictórica posterior que lo recubre prácticamente todo en su interior. Los elementos mudéjares son más visibles en la sacristía, aun cuando alternan con otros de abolengo manierista. La planta de esta habitación es rectangular, de sencillos muros de adobe policromado; la cubierta es de madera, de tres paños con tirantes algo rústicas, pero con delicadas pinturas que representan puntillas de encajes de Flandes, además de hojas y flores muy perdidas, lo que puede entenderse como un afán de buscar nuevas ornamentaciones a las viejas estructuras mudéjares, sin ningún rigor artístico y con motivos ajenos a los tradicionales lazos y dibujos geométricos de las auténticas composiciones mudéjares. En la iglesia el sencillo artesón de la nave y el arco triunfal reiteran las estructuras comunes a los templos de la extensa comarca cuzqueña.

Ocongate. Próximo a Urcos y Huaro se encuentra esta otra población que también cuenta con templo parroquial del siglo XVI, reconstruido en las dos siguientes centurias. Es edificio de grandes proporciones con decoración mural dieciochesca en la que se incluyen motivos de fauna y flora que parecen indicar la proximidad de zonas selváticas, pues se halla en el camino que desciende desde las alturas y valles andinos a las márgenes de la selva amazónica. La gran nave del templo se cubre con harneruelo, faldones y tirantas. Pese a las reformas sufridas el espacio interior mantiene ecos del mudéjar con el que fue concebido; han cambiado las decoraciones, pero la estructura de planta rectangular, de muros continuos, contrafuertes exteriores y arco toral que aún se reconoce, son suficientes indicios para incluir este otro edificio entre los numerosos ejemplos cuzqueños con vestigios mudéjares.

Cay-Cay y Huasac. Muy cerca de Cuzco, pero en rutas poco transitadas, se encuentran estas dos poblaciones, de las cuales la primera es municipio y parroquia, mientras que la segunda es vice-parroquia oficial de la primera.

La iglesia de Cay-Cay es de mediados del siglo XVI; es de una nave, con torre exenta y capilla abierta absidal. Las pinturas decorativas se reparten en el exterior y en el interior. La portada se relaciona con la del templo de Oropesa, pero sin capilla abierta, aunque la rosca del arco abocinado de ingreso es diferente; las pilastras pareadas que la flanquean tienen cinco hornacinas entre las calles, lo que se acomoda más a esquemas manieristas. Toda la fachada se cobija bajo un alero como es usual en la arquitectura religiosa cuzqueña de esta época. El interior estructuralmente es como casi todos los modelos que se comentan, salvo las pinturas que tienen evidente calidad.

La de Huasac es de las iglesias más antiguas de la comarca; no parece que su origen sea del tiempo de las reducciones de Toledo; podría deberse, aun cuando no está suficientemente demostrado, a las primeras doctrinas que crearon los franciscanos en los alrededores de Cuzco, lo que parece ratificarse por la Real Cédula de 1568 que confirmó las licencias que tenía esta Orden para fundar iglesias y conventos en pueblos de indios para contribuir a la evangelización¹¹. En la fachada hay ostensibles adhesiones formales al gótico —rosca de arco de ingreso—, aunque el mudéjar también se hace presente en las pilas que acogen a las pilastras en su parte inferior y los alfiles que enmarcan la parte superior de los nichos u hornacinas laterales. En la nave larga y sin crucero, con arco toral de forma apuntada, hay como puede suponerse una cubierta de artesón compuesto por rollizos, donde vuelven a admirarse una serie de ornamentaciones pictóricas que van desde los años del manierismo al barroco, según valiosos estudios dedicados a la pintura cuzqueña del período hispano por José Mesa y Teresa Gisbert¹² en una de las monografías más importantes de la historiografía artística de Hispanoamérica.

11. Archivo General de Indias. Sec. Patronato. Legajo N.º 189, Ramo 20. Real Despacho de 1568.

12. Mesa, J. De - Gisbert, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, 1982. T. I. Pág. 241.

4. IGLESIA DE OTROS ITINERARIOS CUZQUEÑOS

Sin lugar a dudas la zona más rica de poblaciones con templos de recuerdos mudéjares es la del sur, la del valle del Vilcanota, también denominado «valle del Cuzco»; pero al norte de la vieja capital incaica, por diferentes rutas hay también ejemplos de sendos parecidos con los anteriores, aunque no de tan fácil localización. Esta zona norte es más amplia, se abre como un abanico y son varios los paisajes y climas, además de no ser todas las poblaciones relacionadas con reducciones, pues también hay pueblos realengos, encomiendas y agrupaciones de viviendas surgidas en torno a edificaciones conventuales; no es posible en estas breves líneas hacer detallada descripción de todas y cada una de estas localidades, por lo que nos aplicaremos a nuestro cometido que es el de mencionar algunos de los ejemplos mudéjares que subsisten en la zona y, como siempre, mezclados con otros estilos.

Chincheró. Este pueblo de origen incaico, de hermosas perspectivas urbanas e increíble paisaje que lo circunda, por sus majestuosas alturas, posee una de las iglesias parroquiales más interesantes de la región. La Doctrina tuvo como titular a la Virgen de Montserrat y al parecer la fábrica estaba casi terminada hacia 1590. El templo está situado, como muchos edificios religiosos mudéjares en la península, de forma paralela al atrio y plaza vecinos, de modo que se configura un espacio urbano en el que se sintetizan principios del urbanismo incaico e hispano, al convertirse la iglesia en cierre de una especie de doble plaza escalonada. La torre exenta acentúa ese carácter mudéjar, por cuanto resulta más convincente buscar antecedentes de esta naturaleza en Andalucía (templos del Salvador y de San Dionisio de Jerez de la Frontera, por ejemplo) y de la propia América (templos cuzqueños de Santa Ana, San Cristóbal o San Blas, en los que las torres no son totalmente exentas, si bien dan sensación de ser construcciones independientes y unidas a las vecinas fábricas de los templos).

La estructura es de nave única con contrafuertes exteriores; tiene capillas laterales que no parecen formar parte del plan original, por lo que deben ser añadidos de épocas posteriores, a excepción del bautisterio. Las ventanas altas y escasas en número, proporcionan una media luz que le da especiales atractivos a este interior. El arco triunfal de medio punto abre paso a un presbiterio, de cabecera po-

ligonal sostenida en el exterior por estribos escalonados con cubiertas de tejas. La nave se cubre con artesonado policromado de tres paños con tirantas y la capilla mayor tiene otro artesón de ricas pinturas y retablo que oculta la forma ochavada del ábside. A los pies, bajo el coro, hay una portada que conduce a un espacio cerrado que fue probablemente cementerio; la puerta que realmente se utiliza es la lateral del lado de la Epístola, la cual se adorna con portada de tres arcos de medio punto que conforman un pequeño pórtico; ésta es de las pocas partes que recibe formas renacentistas, pues el interior es de los que más se ajusta a la estructura mudéjar de Andalucía Occidental. Es de gran interés observar cómo las pinturas que decoran la iglesia, realizadas entre 1603 y 1607 por el pintor indio Diego Cusi-Guamán, lo invaden prácticamente todo —en la zona del arco triunfal— y, según se ha comentado en otros casos cuzqueños, con motivos de léxico renacentista— e incluso del manierismo¹³ (copiados de grabados flamencos como los de Ortelius y los de Vredeman de Vries) se obtiene esa fuerte policromía, de acentos indios, sobre estructuras mudéjares ajenas a este tipo de ornamentaciones. Esta síntesis puede aceptarse como síntoma de una concepción artística peculiar, pues este interior, al igual que los precedentes, no deja de ser armónico y constituir un espacio original, producto de diferentes aportes formales, pero realizado bajo una sensibilidad y óptica exclusivamente indígenas.

Podrían citarse muchos templos más de esta amplia zona de Cuzco, pero vamos a terminar este breve trabajo con la simple mención de los de Zurite, Colquepata, Calca y Pujiura. El primero es de los más originales de esta zona por el amplio coro que cubre dos tramos de los pies del templo y por la capilla absidal doble que no suele ser corriente. En Colquepata es la capilla abierta de los pies la que posee artesonado de tres paños con pinturas que incorporan motivos ornamentales procedentes de grabados. En Calca, otro edificio procedente del siglo XVI, hay zócalos que simulan azulejería con ajedrezados y dibujos de lacería, mientras que en la casi arruinada iglesia de Pujiura, también de la misma centuria, se repiten las estructuras tantas veces citadas, pero con alternancias de pilastras de aspecto plateresco de las más bellas y originales del arte cuzqueño, tanto por la

13. Macera, P.: Op. cit. Pág. 78.

factura de la talla como por la iconografía (símbolos de la Pasión de Cristo).

5. PROBLEMAS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DEL MUDÉJAR DE CUZCO

Las notas que se recogen apretadamente en este estudio no pretenden más que presentar un problema, y sugerir como hipótesis las posibles explicaciones históricas que pueden darse a la presencia de lo mudéjar en esta zona andina del Virreinato del Perú. Debe quizás tomarse como premisa que se trata de un arte de aceptaciones populares en Andalucía y así incorporado al arte hispanoamericano desde el mismo siglo XVI, de ahí, tal vez, su rápida extensión y aprendizaje dadas las sencillas estructuras de las plantas que con frecuencia utilizó el mudéjar. Es probable que las complicaciones sólo se concentrasen en los dibujos de lacería —de auténtica precisión matemática— de las cubiertas, reservados para verdaderos maestros andaluces de la carpintería de lo blanco, los que debieron trabajar en edificaciones de más envergadura o en las ciudades, aunque hay notables excepciones como la de Andahuailillas. Por ello se reducen las cubriciones mudéjares a sencillas armaduras de tijeras o de par y nudillo, y la pintura hizo todo lo demás (sobre todo en las renovaciones de cubiertas en los siglos XVII y XVIII), aun cuando en las tareas de aplicar vivas policromías a las techumbres se incorporasen motivos procedentes de estilos tan diferentes como el renacentista o el manierista, y más tarde del barroco, pues no es extraño comprobar en esas techumbres de antiguos abolengos, temas copiados de los libros de Serlio, o de las ornamentaciones publicadas por Ortelius, Vredeman de Vries, Wendell Dietterlin y aun de tejidos —encajes de Flandes— y de tapices.

El profesor Chueca Goitia estima que una constante en la arquitectura de América es la longitud de las naves de los templos, debida al mudéjar, cuya persistencia en disposiciones y estructuras, considera que es una de las invariantes de la arquitectura hispanoamericana¹⁴. En una interesante interpretación de la vitalidad y uso del mudéjar en aquel continente, el ilustre arquitecto opina que los límites de la longitud de las vigas de madera en las armaduras de par y nu-

14. Chueca Goitia, F.: *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*. Madrid, 1979. Pág. 177.

dillo, obliga a naves de poca anchura y más bien largas para acoger a los numerosos fieles. De esta manera también se habría procurado un alejamiento del altar con lo que el santuario «adquiría una mítica distancia y se potenciaba su sentido sacral». Es posible que estas razones técnicas hayan tenido repercusiones en la longitud de los templos, pero tampoco debe olvidarse que la legislación sobre catequesis daba normas concretas para que las iglesias fuesen «capaces» con objeto de congregar a todos los fieles de «las reducciones». En todo caso coincide la obligada longitud de las naves mudéjares con estas necesidades y por ello, además, se habría recomendado su utilización, dada su funcionalidad, sencillez de construcción y arraigo en estamentos populares, probablemente poco preocupados por las plantas centrales de abalengos clásicos y elaboradas fundamentaciones teóricas de los humanistas, las que por otra parte y con muchas posibilidades de que así ocurriese, habrían amontonado a los fieles sobre el altar o lugar sacro sin distinción de ninguna clase. La prudente distancia de los templos de naves longitudinales (entre fieles y sagrario), las hacían las más recomendables en el proceso de cristianización del continente, y por ello, tal vez, debió recurrirse a la planta mudéjar, generalmente de una nave, aunque en las construcciones hispanoamericanas de carácter conventual también se utilizaron las de tres naves –muy parecidas a los templos parroquiales del Aljarafe sevillano–.

Sin embargo, en Cuzco las naves únicas de los templos no fueron excesivamente largas, caso de los de El Collao; hay algunos que sí son de considerable profundidad, pero la compartimentación que les confiere la decoración pictórica, suele romper esos movimientos continuos y rectos. Macera observa que el mudéjar fue quizá el estilo de mayor prestigio entre los indios¹⁵, además del primero, y que por ello se colocaría la auténtica techumbre mudéjar –con los primores de la lacería– sobre el presbiterio o santuario, como en el período medieval las iglesias gótico-mudéjares que reservaban para la capilla mayor las bóvedas de crucería como propias de un arte de cristianos viejos, mientras que las naves se cubrían con artesonados de madera. Con toda probabilidad en las iglesias cuzqueñas se aplicó algo parecido, cubiertas de madera sencillas en las naves (de par e hilera, de par y nudillo, etc.) y de artesonos más complicados en los presbite-

15. Macera, P.: Op. cit. Pág. 72.

rios, salvo excepciones. Como es de suponer, casi todas las cubiertas de los cuerpos de iglesia han debido repararse, bien por terremotos, lluvias y otros tipos de deterioros que suele presentar la madera, sobre todo cuando no es de una calidad dura e incorruptible como las que se destinan a los presbiterios. Muchas de las techumbres de las naves de los templos cuzqueños que hemos descrito, pertenecen a restauraciones de los siglos XVII y XVIII; lo importante de resaltar es cómo los artesanos de estas centurias hicieron los trabajos de reposición con fidelidad a un estilo o formas consideradas de prestigio, pero, quizá, poco expertos en las complicaciones de la lacería y reiterados dibujos de la carpintería de lo blanco, se limitaron a reponer las estructuras básicas (vigas, soleras, pares, nudillos y tirantes), sin las decoraciones antiguas, por lo que apelaron a la pintura para obtener los efectos de precisión geométrica y ornamentación distinguida. Pablo Macera en una de las interpretaciones más brillantes de su conocido trabajo sobre la pintura mural cuzqueña, estima que los indios del Perú pudieron ver en «la geometría mudéjar, en su abstracción lineal y en su refinamiento aristocrático... los componentes que antes de la Conquista española habían impuesto a la cultura andina sus clases dirigentes»¹⁶. Esta hipótesis tiene muchos visos de acertar, por cuanto esas reiteraciones de estructuras y ornamentaciones, tienen que reposar en explicaciones diferentes a las de la pura rutina; además nos lleva al tema de las coincidencias de dibujos con los textiles andinos e incluso de la cerámica, de manera que pudieron suscitar alguna noción de reencuentro a los artistas indios. No se nos oculta lo arriesgado de esta hipótesis, pero convendría, tal vez, aceptarla como tema complejo en el que debe seguir investigándose, sin olvidar lo problemático de las cronologías, pues el mudéjar tuvo en América –y Cuzco en especial– la fortuna que no llegó a alcanzar en la propia península, dada su diversidad y larga duración.

Sin entrar en el espinoso asunto de si el mudéjar que se hizo en Cuzco pertenece a la categoría de arte mestizo, según denominación que rechaza George Kubler¹⁷ por ser una denominación que responde a un criterio biológico racial, lo que sí puede admitirse es que fue una realización artística bajo una concepción estética diferente a la

16. Ibidem. Pág. 72.

17. Kubler, G.: *Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas, medievales y clásicas*. En «Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas». Caracas, 1966. Pág. 61.

peninsular, sin desdeñar los evidentes influjos formales andaluces que se perciben con claridad.

En cuanto a la historia de estas edificaciones, debe aclararse que se ignoran los nombres de los maestros constructores; puede suponerse que en un primer momento fueron arquitectos, canteros, albañiles o carpinteros de origen andaluz, pero luego serían los propios artesanos indios los que una vez aprendidas las técnicas de ese tipo de construcción repetirían incansablemente dichas estructuras. Es posible que la actividad en Cuzco de un maestro de geometría y cantería como Juan Miguel de Veramendi, de origen vasco, dejase influjos en los trabajos de ingeniería y cantería, pero es evidente, por las descripciones que se conocen y obras que subsisten, que sus formas artísticas estaban más dentro de la estética castellano-burgalesa que las del informal gótico-mudéjar con añadidos renacentistas propio del arte andaluz, el cual tuvo más aceptaciones en Cuzco, según numerosos testimonios de edificios religiosos y civilizaciones que aún permanecen en pie. Veramendi está documentado en Cuzco en la década de 1560-70, y como maestro mayor de la ciudad y la catedral se le confiaron obras de importancia¹⁸, las que en cierto modo contribuyeron a definir el nuevo aspecto de la antigua incaica.

No hay constancia en Cuzco, como en México, de que existiese un colegio para naturales dedicado a las enseñanzas de artes y oficios, caso del colegio franciscano de San José de Ciudad de México; pero algunos indicios documentales permiten suponer que en el convento cuzqueño de San Francisco –a partir de 1570– los indígenas recibiesen alguna instrucción, cuyos alcances y programas aun no han sido posible determinar. Es obvio que la catequesis cristiana debió ser el motivo fundamental, si bien la presencia entre los frailes de la comunidad de entonces, Fray Luis Suárez y Fray Manuel Pablo (griego de nacimiento) ambos maestros de obras, plantea la posibilidad de que se impartiesen conocimientos que no fuesen los exclusivamente catequéticos.

Vinculados con obras de los franciscanos se encuentra por estos años el carpintero Antón Ruiz, autor entre 1592-93 de artesonados para el convento grande y también estaban en activo en la ciudad, por aquellos lustros finales del s. XVI, los carpinteros Juan Nicolás

18. Cornejo Bouroncle, L.: *Derroteros de arte cuzqueño*. Cuzco, 1960. Pág. 112.

y el indio Lucas Quispe, todos ellos de reconocida pericia en las labores de artesonados y puertas, quizá decoradas con redes de rombos y estrellas como la que aun subsiste en el convento de Santo Domingo. El inquieto artista sevillano Martín de Oviedo, arquitecto y escultor, estuvo en Lima y Sucre entre los años 1600 y 1618; de su paso por la ciudad boliviana queda el artesonado mudéjar del presbiterio del templo de San Francisco, pues en Lima se dedicó con preferencia a tareas de retablos y esculturas. Se sabe que estuvo en Cuzco, camino de El Collao y Charcas, pero no se ha localizado todavía ninguna obra suya en la ciudad imperial, si bien es otro argumento a tener en cuenta.

Hay muchas incógnitas que es preciso desvelar con la imprescindible investigación documental. De momento, puede plantearse la hipótesis de haber existido una especie de escuela de artesanos —peninsulares e indios— que levantaron todas estas fábricas de templos de estructuras tan similares, pues en realidad son pocas las variantes. Así como para los trabajos de pintura hoy se reconoce una escuela cuzqueña con sus caracteres, evolución y nombres de los maestros especializados en trabajos de lienzo y retablos o en pintura mural y decoración de artesonados, nada de particular tendría que también en la arquitectura y carpintería, existiese una escuela (válida para los años de 1570 a 1620/30) o por lo menos unas pautas, dadas por autoridades civiles o religiosas, que determinasen la similitud de las construcciones emprendidas después de las reducciones del Virrey Toledo. Lo problemático está en dilucidar si esas orientaciones se acogieron y sistematizaron pedagógicamente en un centro de estudios, tal vez en algún convento de franciscano, o fue un movimiento plural, desorganizado y de maestros autónomos coincidentes en las mismas plantas, alzados, cubiertas y decoraciones; esta segunda posibilidad no parece muy consistente, pero no es tampoco imposible, pues a lo largo de la historia del arte se pueden comprobar coincidencias de estos tipos, aunque en pueblos sin las peculiaridades del hispano-americano, por entonces en pleno proceso de su propia identidad cultural.

Otro argumento que parece contribuir a reforzar la hipótesis de haber existido algún centro de instrucción de artes y oficios, son los envíos a Perú desde el puerto de Sevilla de numerosas cartillas de dibujos de yeserías y lacerías, documentadas abundantemente entre los

años de 1589 a 1605 en el Archivo General de Indias¹⁹, junto con libros de arquitectura como los de Serlio, o de ilustraciones útiles para la ornamentación y composición, caso de los de Ortelius, Vries, Sädel, Collaert, Bol, Dieterlin, etc. En todos los casos de registros de embarques del dicho Archivo, hay referencias a obras de teoría, arquitectura (italiana o española de filiaciones clásicas), geometría, cartillas y estampas grabadas, pero no se ha encontrado hasta el presente ningún texto o planta que recomiende el empleo de los esquemas mudéjares, por lo menos en esos años, pues a partir de 1624 cuando se publicó el Tratado de carpintería de lo blanco de Diego López de Arenas, sí se encuentran en tierras americanas pruebas fehacientes de que fue conocido y utilizado por diferentes artistas. Luego hay que suponer que las enseñanzas y aprendizajes del mudéjar, quizá la primera forma artística europea que se conoció en la región andina, se hicieron en territorio americano; lo que aun falta por comprobar es si esas enseñanzas se dieron de manera individual y libre, por obra de artesanos ambulantes y sólo por la repetición monótona de las primeras edificaciones, o si hubo un centro docente donde pudiesen concentrarse las enseñanzas de estas y otras ramas de los quehaceres artísticos y artesanales. Son hipótesis que aun deben comprobarse, o rechazarse con estudios más profundos, «in situ», pues no bastan las breves visitas que hemos realizado a esa región entre los años de 1975 a 1984, sobre todo en lo que a investigaciones documentales se refiere; con toda probabilidad los archivos cuzqueños tienen las respuestas a todas estas interrogantes.

19. González García, P.: El comercio artístico entre Sevilla y América a fines del s. XVI. Memoria inédita de Licenciatura de la Sección de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla (1983).



Figura 1. Claustro principal del convento de San Francisco. Cuzco.



Figura 2. Claustro interior del convento de San Francisco. Cuzco.

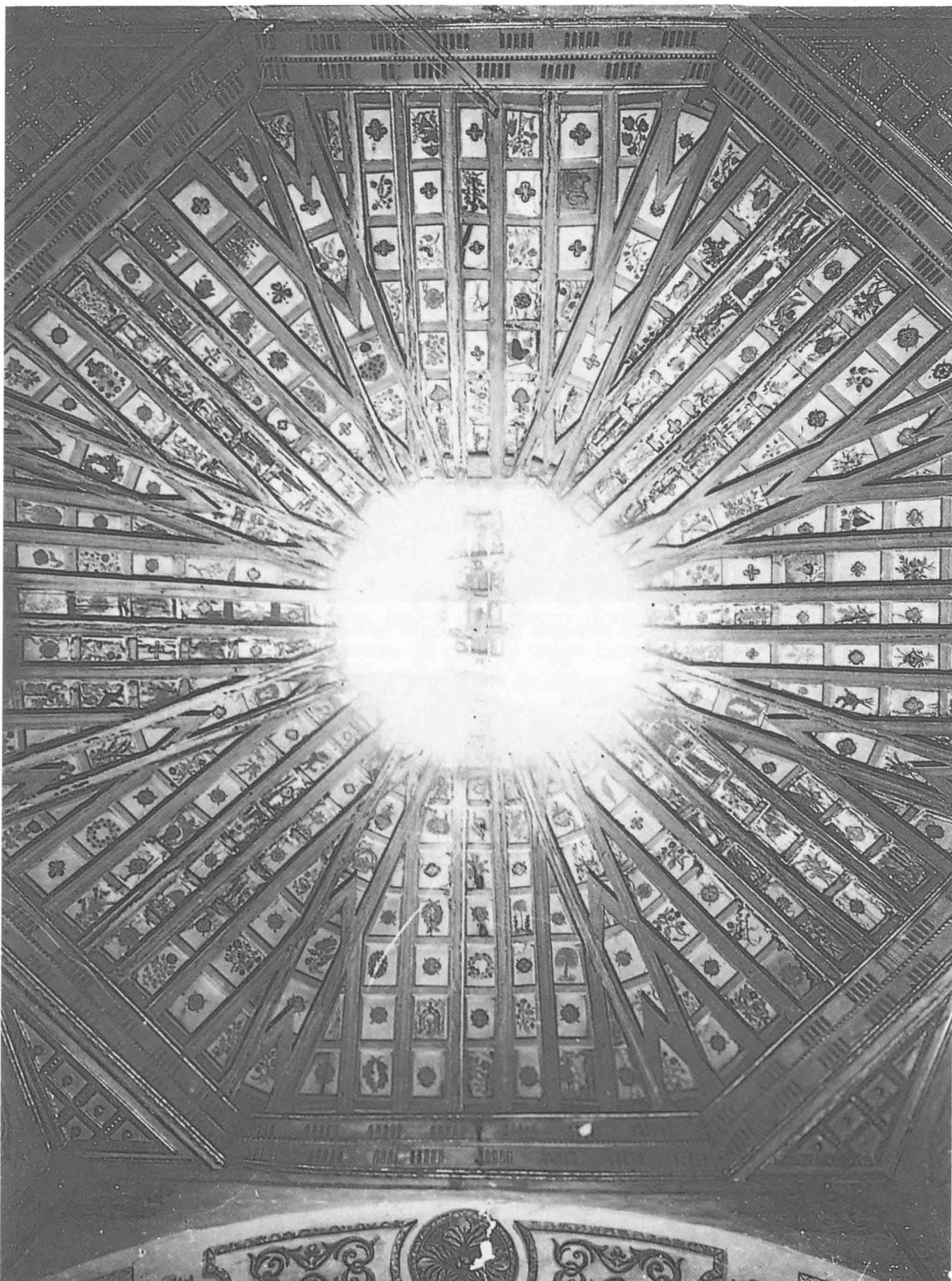


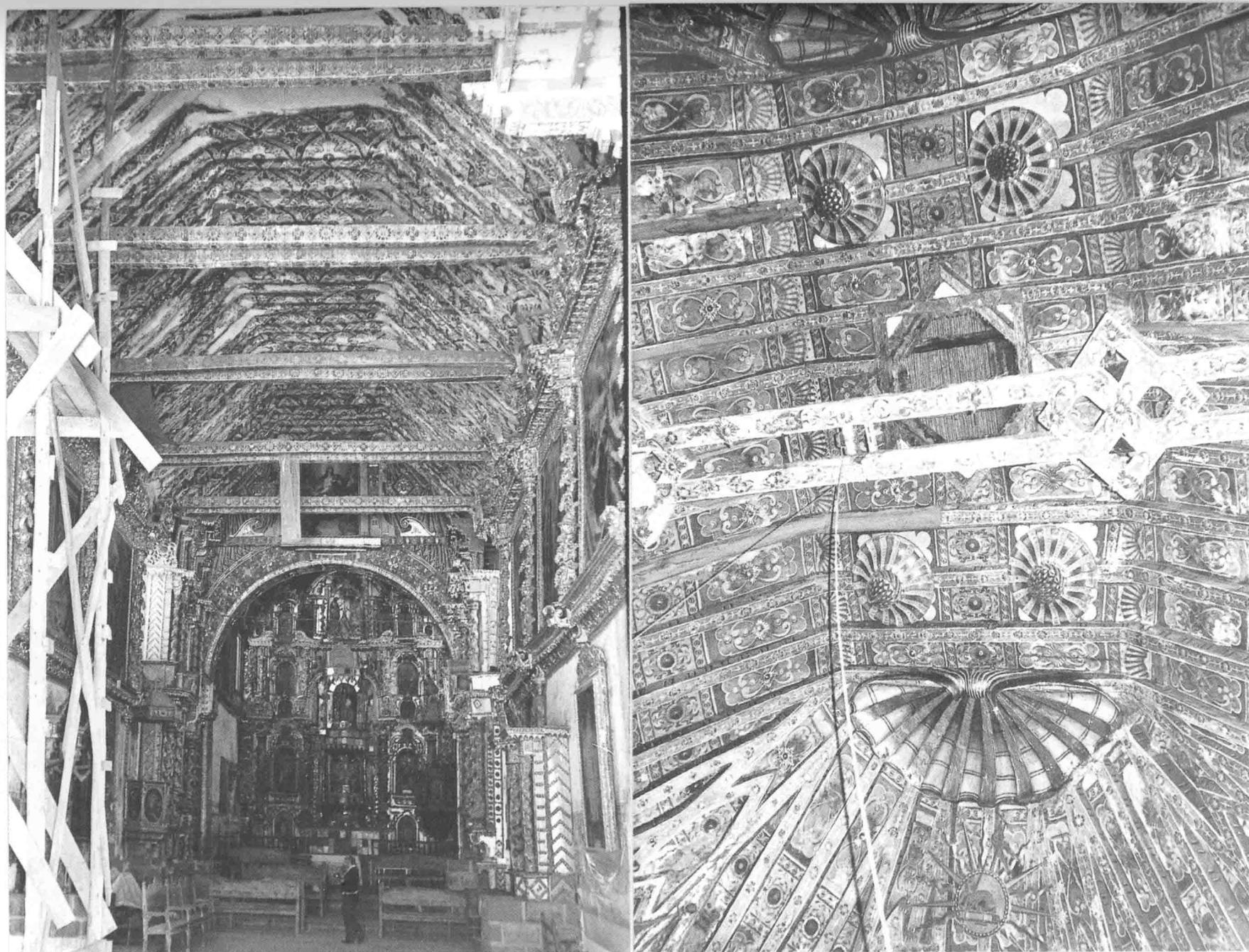
Figura 3. Cubierta del presbiterio. Iglesia del convento franciscano de La Recoleta. Cuzco.



Figura 4. San Jerónimo (Cuzco). Cubierta del pórtico de ingreso al templo.



Figura 5. Huaro (Cuzco). Cubierta de la nave del templo.



Figuras 6-7. Andahuallillas (Cuzco). Cubiertas de la nave y del presbiterio.



Figura 8. Iglesia parroquial de Urcos (Cuzco). Fachada principal.



Figura 9. Chinchero. Iglesia Parroquial y Plaza.

