



La sombra del Inca: casos del uso, supervivencia y consumo de la cultura artística prehispánica en el Perú Virreinal

Francesco De Nicolo*
Anthony Holguín Valdez**

A nuestros maestros,
Rafael López Guzmán y Fernando Villegas Torres

Abstract

The shadow of the Inca: cases of the use, survival and utilization of pre-Hispanic artistic culture in Viceregal Peru

The authors present some significant cases of use and survival of pre-Columbian culture, especially Inca, in the arts of the period of the Spanish Viceroyalty of Peru. Attention is therefore drawn to the phenomenon of syncretism, both in the religious and in the artistic field, with the reuse of the Inca architecture of Cuzco, the use of *maguey*, pigments, fabrics, ceramics, of the *qeros* and the invention of specific iconographies such as that of the Inca Child Jesus.

Keywords: Incas, syncretism, pigments, wall painting, reuse

La sombra del Inca: casos del uso, supervivencia y consumo de la cultura artística prehispánica en el Perú Virreinal

Los autores presentan algunos casos significativos de uso y supervivencia de la cultura precolombina, en particular incaica, en las artes del período del Virreinato español del Perú. Por lo tanto, se presta atención al fenómeno del sincretismo, tanto en el campo religioso como en el artístico, con la reutilización de las arquitecturas incas de Cuzco, el uso de *maguey*, pigmentos, tejidos, cerámicas, de los *qeros* y sobre la invención de especificaciones iconográficas como la del Niño Jesús Inca.

Palabras clave: incas, sincretismo, pigmentos, pintura mural, reutilización

L'ombra dell'Inca: casi di uso, sopravvivenza e consumo della cultura artistica preispanica nel Perù viceregio

Gli autori presentano alcuni casi significativi di uso e sopravvivenza della cultura precolombiana, in particolare modo di quella incaica, nelle arti del periodo del Vicereame spagnolo del Perù. Pongono attenzione al fenomeno del sincretismo, sia in campo religioso che in campo artistico, al reimpiego delle architetture incaiche di Cuzco, all'uso del *maguey*, dei pigmenti, dei tessuti, delle ceramiche, dei *qeros* e alle specifiche iconografie come quella del Gesù Bambino Inca.

Parole chiave: incas, sincretismo, pigmenti, pittura murale, riuso

Introducción

El 9 de diciembre de 1601 en la Ciudad de los Reyes, ante el escribano de Su Majestad Juan Bello, el pintor italiano Mateo Pérez d'Alesio (1545 c.-1606 c.)



convenía con su discípulo Cosme Ferrera Figueroa y con Juan Alonso Ortiz, experto huaquero¹, para reformular una compañía previamente constituida por el «descubrimiento de una guaca tesoro o enterramiento» en un terreno del mismo Mateo Pérez de 25 varas² en las afueras de Lima. Esta actividad, que se llevó a cabo de forma organizada y legalizada en el territorio costero, tuvo por objetivo la búsqueda de oro de los antiguos incas. Los caballeros estaban de acuerdo en que, en caso de descubrimiento de un tesoro, después de restar el 20% correspondiente al quinto real y 6.000 pesos para destinar a Domingo Gil (tal vez como reembolso de algún préstamo), se dividiera en cinco partes de las cuales corresponde a Mateo Pérez los 3/5 y a Cosme Ferrera y Juan Alonso respectivamente 1/5³. Por entonces, el significado de la palabra «guaca» (o «huaca») se puede entender a partir de los cronistas de las primeras décadas de la época colonial que utilizan abundantemente el término para referirse a los edificios culturales y funerarios de la costa y sobre todo las riquezas que encierran⁴.

Todavía hoy la ciudad de Lima está rodeada de antiguos asentamientos prehispánicos como el de ocupación incaica en Pachacamac hacia el sur, u otros completamente incorporados en la caótica megalópolis, como la de Maranga o la Huaca Huallamarca (Huaca Pan de Azúcar). Es muy fácil imaginar, entonces, que en la época de Mateo Pérez muchas de estas guacas todavía estaban por explorar⁵. De hecho, por vía documental conocemos ejemplos de explotación muy tardía de guacas como en el caso de Pedro Faizo Farrochumpi, coronel del Regimiento de Lambayeque y Ferreñafe, quien en 1792 solicitó la licencia para explorar «huacas, y entierros de oro ó plata», a las afueras de la ciudad amurallada de Lima⁶.

Queremos iniciar con este caso llamativo este breve ensayo destinado a investigar, a través de casos específicos y representativos, el fenómeno de apropiación, reutilización y ‘reciclaje’ de la antigüedad incaica durante el período de la dominación española del

* Universidad de Granada (España); e-mail: denicolo.francesco@yahoo.it.

** Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú); e-mail: anthony.holguin@unmsm.edu.pe.

¹ J. de Mesa, T. Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1972, p.105.

² 1 vara = 0,835 m (K. Lane, *Colour of Paradise. Emeralds in the Age of the Gunpower Empires*, Yale University Press, Yale, 2010, p.225).

³ El documento, ya mencionado en G. Lohmann, *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII*, «Revista Histórica», 13, 1940, p.23, fue publicado íntegramente por primera vez en F. De Nicolo, L.Vargas, *Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)*, «Esperide. Cultura Artistica in Calabria», 23-24, 2019 (2022), p.130.

⁴ Sin embargo, la «guaca», en el ámbito religioso, designó piedras transportables consideradas como duplicaciones de un ancestro mítico residente en un cerro, además, que se aplicaba también al santuario que albergaba dichas piedras, al mismo ancestro divino y a amuletos de piedra que emanaba de él. (C. Itier, “Guaca”, *un concepto andino mal entendido*, «Chungara Revista de Antropología Chilena», 3, 2021, pp.480-482).

⁵ J. de Mesa, T. Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1972, p.105.

⁶ Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), GO-BI 1, legajo 49, Cuaderno 775, folio 1.



Perú, es decir, durante los casi tres siglos en los que Perú fue el centro de un extenso virreinato disuelto oficialmente en 1824, pero ya independizado de España en 1821 con la proclamación del general argentino José de San Martín.

El nuestro es, ciertamente, un estudio que se sitúa en un contexto actual de investigación en el que en Perú la atención a las raíces antiguas reviste gran importancia, tanto por razones de reivindicación de identidad, como por razones de carácter turístico, donde el inca es sin duda un *brand* muy atractivo. En particular, el Bicentenario de la proclamación de la independencia del Perú ha sido ocasión para una serie de iniciativas culturales de relieve, tanto editoriales como expositivas como la reciente muestra *Los incas. Más allá de un imperio*⁷, del Museo de Arte de Lima, que aborda las múltiples miradas de la variedad geográfica y su legado en el virreinato. De hecho, en las últimas décadas la serie editorial del Banco de Crédito del Perú “Arte y Tesoros del Perú”, ha publicado importantes volúmenes sobre la cultura artística incaica como *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*⁸ (1998), *Los incas, arte y símbolos*⁹ (1999), *Los incas, reyes del Perú*¹⁰ (2005), y el más reciente *Arte imperial inca*¹¹ (2020), que han demostrado muchos objetos de arte inéditos y han permitido reconstruir los imaginarios culturales y los procesos de aculturación e invasión ocurridos tanto en el virreinato como en el periodo de los incas¹².

De esta manera, esta larga tradición de estudios sobre el arte inca desde el ámbito de la Historia del Arte se ha encargado, con frecuencia, describir dichas manifestaciones plásticas como abstracto y geométrico¹³, así este tema ha sido objeto de consenso entre los especialistas como George Kubler hasta la tesis retomada por Tom Cummins, quien a su vez discute una renovada mirada crítica e incide en la lectura visual desde una óptica andina¹⁴. No cabe duda de que la práctica de la Historia del Arte está cada vez más abierta, dinámica y dialogante con las más diversas disciplinas y que en los últimos años han aparecido toda una serie de trabajos histórico-artísticos sobre las manifestaciones plásticas de la sociedad que concibió el Tawantinsuyu, escritos particularmente por norteamericanos, muy diferentes entre sí por perspectiva y alcance¹⁵.

⁷ R. Kusunoki, J. Rucabado (cur.), *Los incas*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2023.

⁸ F. Ochoa, E. Kuon, R. Samanez (cur.), *Qeros: arte inka en vasos ceremoniales*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998.

⁹ F. Pease (cur.), *Los incas. Arte y símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999.

¹⁰ N. Majluf (cur.), *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2005.

¹¹ R. Mujica (cur.), *Arte imperial inca*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020.

¹² R. Mujica, *Una apasionante empresa editorial*, en R. Estabridis Cárdenas (cur.), *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*, Lima, 2014, p.226.

¹³ A. Hamilton, *Algunas reflexiones sobre el arte inca*, en R. Kusunoki, J. Rucabado (cur.), *Los Incas*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2023, p.128.

¹⁴ T. Cummins, *...Un mestizo itinerante... la obra de arte virreinal, los valores indígenas y un brindis con las aporías de George Kubler*, «Latin American and Latinx Visual Culture», 3(4), 2021, p.91.

¹⁵ M. Curatola, C. Michaud, J. Pillsbury y L. Trever, *Para una historia del arte antiguo*, en M. Curatola, C. Michaud, J. Pillsbury, L. Trever (cur.), *El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2020, p.24.



Sin embargo, debemos advertir que estas nuevas propuestas interpretativas asumen lecturas en la mayoría de los casos, a partir de crónicas y diccionarios españoles, e incluso de autores criollos y mestizos, donde las categorías indígenas proyectan una significación hispana¹⁶. En ese sentido, como bien señala César Itier, le toca al historiador de la sociedad y culturas andinas a aprehender los conceptos nativos a través de los textos en lenguas indígenas, lo que implica desarrollar un dominio firme de ellas¹⁷. Por eso resulta esencial conocer estos recursos lingüísticos para el trabajo de contextualización y que puedan ser aprovechados y discutidos por los futuros trabajos de Historia del Arte.

1. Los primeros tiempos de la conquista

El caso emblemático de Mateo Pérez, que según cuenta Giovanni Baglione, uno de sus primeros biógrafos, fue cogido de la codicia de «voler cavar tesori»¹⁸, y aún más los relatos de los cronistas hispanos, como la crónica de Francisco de Jerez (1534) o la *Crónica del anónimo sevillano* (1534), subrayan bien cuál era la primera aproximación de los europeos respecto a las riquezas de las civilizaciones del Perú antiguo. Saqueo y apropiación caracterizaron, pues, las primeras décadas de la invasión española, donde, evidentemente, al objeto artístico de factura local, sobre todo de orfebrería, no se reconocía ningún valor estético, sino solo un valor monetario vinculado a la preciosidad intrínseca del material. También en este sentido se explica el surgimiento en Europa, entre los siglos XVI y XVII, del mito de El Dorado, es decir, de «una proiezione ideale del Perù», casi una especie de universo paralelo ideal y lleno de riquezas¹⁹, que atrajo a exploradores y aventureros, pero también a comerciantes entre los cuales no faltaron los italianos. Ya en 1535, por ejemplo, en Cuzco están documentados los toscanos Alonso Toscano y Neri Franceschi que fueron a la fundición de la ciudad para vender oro, no sabemos si procedente de actividades comerciales o de robo²⁰.

No tardó en surgir en las huestes españolas, de todos modos, la conciencia de tener necesariamente que lidiar con el glorioso pasado de las civilizaciones

¹⁶ Algunos de los trabajos más resaltantes y escritos por historiadores del arte son los siguientes: A. Hamilton, *Scale and the Incas*, Princeton University Press, Princeton, 2018; M. Schreffer, *Cuzco: Incas, Spaniards, and the Making of a Colonial City*, Yale University Press, New Haven, CT, 2020; A. Herring, *Arte y visión en el Imperio inca. Andinos y españoles en Cajamarca*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2021.

¹⁷ C. Itier, *Palabras clave de la sociedad y cultura incas*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2023, p.19.

¹⁸ G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Andrea Fei, Roma, 1642, p.32.

¹⁹ A. Gerbi, *Il mito del Perù*, FrancoAngeli, Milano, 1988, pp.50-52.

²⁰ A. Orlandi, *Dall'Andalusia al Nuovo Mondo: affari e viaggi di mercanti toscani nel Cinquecento*, en G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi (cur.), *Vespucci, Firenze e le Americhe*, Olschki, Florencia, 2014, p.81



precolombinas. Un pasado que en algunos casos se tratará de domar, a través de la sustitución del nuevo modelo occidental. En este sentido, un caso emblemático es el de la ciudad de Cuzco, antigua capital imperial de los incas, que los españoles intentaron adaptar. Ellos, por ejemplo, variaron «la escala de la plaza incaica (Huacaypata) colocando casas con pórticos y generando los espacios fragmentados de la plaza de Armas y la del Regocijo (Tianguéz)»²¹. Por razones utilitarias, pero también por motivos simbólicos, «la ciudad crece desmontando andenes: los edificios se construyen utilizando las piedras de los antiguos monumentos incaicos»²².

En el caso del convento y de la iglesia de Santo Domingo, el edificio se construye incorporando el antiguo recinto del templo de Qoricancha (Imagen 1) y, como lo demuestra la elocuente elección de colocar el presbiterio exactamente sobre la pared curvada del templo incaico, su ubicación superpuesta es tan útil para la afirmación simbólica del nuevo dominio, con la conversión del espacio al cristianismo romano, que para aprovechar los recursos existentes²³.

Imagen 1 - Templo de Qoricancha, siglo XVI-XVII, Cuzco, Perú



Fuente: Foto de los autores.

²¹ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1984, p.57.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp.57-58.



Bajo la dirección española, los peones indígenas «sacaron bloques de piedra perfectamente desbastados de las construcciones precolombinas, los transfirieron a los edificios de estilo europeo que estaban en construcción y los fijaron con mortero en los muros de los edificios virreinales»²⁴.

Como señaló Carolyn Dean «los españoles se apoyaron en el trabajo nativo no solo porque estaba disponible, sino también porque valoraban el buen desempeño de los albañiles indígenas mientras estos acataran las normas de construcción europea»²⁵.

En otras palabras, en Cuzco, para dominar el pasado prehispánico, se apuntó a superponer nuevos vestigios arquitectónicos sobre los edificios incas con el resultado, quizás paradójico, que es posible captar una fuerte continuidad simbólica de algunos lugares que en ciertos casos conservan, aunque en contextos modificados, su destino original. Como señaló Graciela María Viñuales, para todo esto fue necesario:

El mestizaje – en el significado más amplio de la palabra – para lograr una consolidación de simbolismos, y eso redundó en un sentido de identidad. La unión de lo hispano y lo incaico no se vio como una sumatoria, sino como una integridad, que pronto puso en evidencia ese sentido de síntesis que abarca toda la sociedad y que encuentra en la ciudad un espejo de tal pertenencia²⁶.

2. Evangelización y sincretismo

Otra cuestión que surgió desde las primeras décadas de la colonia fue la de la conversión de los indios. Los primeros años de la “conquista espiritual” de América estuvieron dominados por el protagonismo de las Órdenes religiosas que se encontraron en primera línea en el anuncio cristiano y tuvieron que afrontar algunos serios problemas como la insuficiencia de misioneros y la barrera lingüística con la consecuencia de que fue necesario implantar nuevas estrategias de inculcación del cristianismo «que debió amoldarse a la tradición indígena para asirla y poder ser acogido por ella»²⁷.

Los dominicos fueron entre los primeros religiosos en comprender la importancia del conocimiento de los idiomas de los nativos para difundir la nueva religión, tanto es así que en 1560 el dominico fray Domingo de Santo Tomás publicó el *Lexicón o Vocabulario general del Perú llamado quechua*, instrumento indispensable para

²⁴ C. Dean, *La arquitectura sagrada y la albañilería de los incas después de la conquista*, en R. Mujica (cur.), *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020, p.30.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ G. Viñuales, *La ciudad del Cusco: superposición de culturas*, en R. López (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, p.76.

²⁷ J. Estenssoro, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Institut français d'études Andines, Lima, 2003, p.10.



comprender el lenguaje de los indios²⁸. Es sobre todo a los jesuitas, en todo caso, que los estudios actuales reconocen el mérito de haber experimentado una nueva metodología de catequesis que vio en el padre José de Acosta (1539-1600), segundo provincial de los jesuitas del Perú, uno de los más importantes teóricos de la llamada “teología de la adaptación”²⁹. Acosta invitaba a los misioneros jesuitas a sumergirse intelectual y espiritualmente en las comunidades donde estaban introduciendo el cristianismo³⁰, argumentando que el conocimiento de las costumbres, leyes y política de los indígenas podría ser útil en «ayudarlos, y regirse por ellas mismas pues en lo que no contradicen a la ley de Christo, y de su Sancta Iglesia»³¹. Como señaló Christa Irwin, en esta declaración se expresa un principio fundamental de la filosofía de Acosta:

There is no particular harm in allowing, and even encouraging, the maintenance of some indigenous rituals and traditions, that a sensitivity to the lives and experiences of those being evangelized would only aid in forming the relationships necessary to successfully preach the Gospel³².

Es evidente que en esta concepción filosófica son inherentes todas las premisas para la afirmación de una nueva cultura sincrética en la religión y en los rituales festivos, así como en el arte, la iconografía, las técnicas artísticas, la música, la literatura, etc.

La discusión de los usos del término «sincretismo» encierra toda la definición de la plástica visual de las prácticas religiosas híbridas del periodo barroco; en ocasiones se le ha comparado con la tesis de lo «mestizo», categoría utilizada por el matrimonio José de Mesa y Teresa Gisbert³³. Entonces al hablar de lo sincrético, en palabras de Ramón Gutiérrez, se debe entender de aquellos procesos de integrar «valores religiosos del paganismo dentro del cristianismo, cuanto en la persistencia dura de estas valoraciones simbólicas del mundo prehispánico»³⁴, en efecto, nos encontramos ante

²⁸ P. Latasa, *Administración virreinal en el Perú: gobierno del marqués de Montecarlos (1607-1615)*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1997, p.196; F. Cantù, *Ordini religiosi, santità e culti nel Nuovo Mondo*, en B. Pellegrino (cur.), *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, vol.1, Atti del V Convegno Internazionale AISSCA (Lecce, 2003), Congedo, Galatina, 2009, p.41; J. Benito, *La Lima conventual a mediados del siglo XVI*, en F. Campos (cur.), *La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2018, pp.783-785.

²⁹ G. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, University of Toronto Press, Toronto, 1999, p.42.

³⁰ C. Burgaleta, *José de Acosta S.J. (1540-1600). His Life and Thought*, Loyola Press, Chicago, 1999, p.48.

³¹ J. Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Juan de Leon, Sevilla, 1590, pp.396-397.

³² C. Irwin, *Catholic Presence and Power. Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru*, «Journal of Jesuit Studies», 6, 2019, p.281.

³³ J. Mesa, T. Gisbert, *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1966, pp.68-71.

³⁴ R. Gutiérrez, *Repensando el Barroco americano*, en R. Gutiérrez (cur.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1852*, Cátedra, Madrid, 1995, pp.61-69.



un diálogo o reconciliación entre dos doctrinas distintas en su forma de ver el mundo. Todo lo contrario, a esta propuesta, vemos que para otros autores la cuestión de la materialización de las prácticas andinas desde el seno mismo del idioma oficial cristiano no fue una cuestión de sincretismo.

Este es el caso planteado por Juan Carlos Estenssoro, quien establece que el término sincretismo no es suficiente para definir el diálogo de las invenciones construidas por los indios. Según Estenssoro nos encontramos frente a un fenómeno que quiere ser la inversa del sincretismo, que se funda en una disyunción: las antiguas formas son preservadas, o levemente modificadas, para alterar su significado³⁵. Sin embargo, el mismo autor advierte que el uso del término panofskyano plantea no obstante problemas en el caso de la plástica ya que, dadas las fuertes diferencias entre las convenciones plásticas occidentales y andinas prehispánicas, las representaciones de temas y motivos incaicos no guardan vínculos formales directos con el arte anterior a la invasión³⁶. En cambio, creemos que la sociedad andina usó su experiencia pasada para interpretar el presente, y en este sentido conservó un grado de autonomía y autoridad frente a una estructura de poder de la cual se hallaba generalmente excluido³⁷.

De hecho, se conoce que las premisas básicas del cristianismo prohibían la posibilidad del sincretismo religioso³⁸; pero debido a la represión hispánica, los indios posiblemente encontraron en una suerte de sincretismo la única forma de preservar ciertos aspectos de sus antiguas creencias y divinidades³⁹.

Por lo tanto, una de las imágenes sagradas más emblemáticas de este discurso es, sin duda, la del lienzo virreinal del *Niño Jesús Inca* (Imagen 2) que plantea una serie de cuestiones sobre los métodos sincréticos y de evangelización adoptados por la Compañía de Jesús a principios del siglo XVII, bien resaltados por Ramón Mujica⁴⁰.

La pintura ve al Niño Jesús bendiciendo, vistiendo «un *unku* blanco de encajes, con collar de plumas multicolores, vincha de perlas con la borla imperial y una capa roja sobre los hombros, fijada por dos cabezas de pumas que también ornamentan sus muslos y empeines»; el sujeto está en posición de pie sobre una peana flanqueada por jarrones de cristal con adornos florales. Se trata, con toda evidencia, de una iconografía

³⁵ J. Estenssoro, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Institut Français d'Études Andines, Lima, 2003, p.105.

³⁶ Ivi, p.162. Véase también T. Cummins, *Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo*, en R. Mujica (cur.), *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020, pp.71-99.

³⁷ S. MacCormack, *El Gobierno de la República Cristiana*, en R. Mujica (cur.), *Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003, p.240.

³⁸ Se cree que uno de los primeros en difundir la doctrina de que el sincretismo religioso indígena era de origen demoníaco fue Bartolomé de las Casas (1559) (R. Mujica, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Segunda Edición, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1996, p.241).

³⁹ V. Salles-Reese, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, Instituto Francés de Estudios Andinos & Plural Editores, La Paz, 2008, p.26.

⁴⁰ R. Mujica, *El 'Niño Jesús Inca' y los Jesuitas en el Cusco Virreinal*, en R. López (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, pp.102-106.



singularísima, ya que la advocación del Salvador del Mundo asume una carga ulterior por su «atuendo híbrido y transcultural de un inca de la posconquista». Sorprende, en particular, el prominente tocado imperial neoinca que combina diversas heráldicas de origen europeo y prehispánico, como las diminutas *kantutas* (flores incaicas) o la pluma blanquinegra del *coriquenque* (halcón real de los incas)⁴¹.

Imagen 2 - Niño Jesús Inca, Anónimo cusqueño, siglo XVIII, Lima, Perú



Fuente: Colección particular, Lima, Perú, óleo sobre tela, en <https://bcn.gob.ar/recuerdos-de-la-epoca-virreinal/nino-jesus-con-vestimenta-inca-y-mascaypacha>, consultado el 14 de noviembre de 2023, licencia creative commons.

El trabajo, en realidad, reproduce una escultura que fue venerada en Cuzco por la Cofradía de indios dedicada al Nombre de Jesús, fundada por el padre Jerónimo Ruiz de Portillo († 1592), en iglesia jesuita de Cuzco erigida por el mismo Portillo en 1571. No se sabe desde cuando comenzó la tradición de vestir al Niño Jesús «en hábito de Inga», pero es práctica ya documentada en 1610 cuando se celebró la fiesta de la beatificación de San Ignacio. Podemos suponer que con la promoción del culto del

⁴¹ *Ivi*, pp.102-103.



Niño Jesús Inca los jesuitas intentaron intencionalmente reemplazarlo a la veneración del ídolo de oro del Coricancha, el *Punchao*; intencionalidad que, por otra parte, está confirmada por un pequeño *unku* de la escultura del Niño Jesús conservada en el Museo Inca de Cuzco, fechado entre los siglos XVII y XVIII, que combina símbolos cristianos del Corazón de Jesús con los dos felinos del *Punchao* Inca y con diseños geométricos con significado genealógico, dinástico y heráldico prehispánicos⁴².

En cualquier caso, la imagen del Niño Jesús Inca siguió siendo muy ambigua y controvertida, especialmente durante el siglo XVIII cuando, con el cambio de la dinastía y con las sucesivas reformas borbónicas que desencadenaron un siglo de grandes conspiraciones y rebeliones indígenas, el Niño Jesús Inca encarnó para los indios profundo sentido contestatario y reivindicativo. Como observa Mujica,

su ambivalencia simbólica no dejaba en claro si los feligreses adoraban al Niño Jesús vestido de inca o si más bien, se trataba de un inca católico ataviado como un Mesías inca porque – tal como lo habría vaticinado santa Rosa de Lima – el inca aparecería para restaurar el Tawantinsuyo⁴³.

3. Maguey

Uno de los ámbitos en los que se puede apreciar mejor la continuidad entre la cultura artística incaica y la virreinal es en las técnicas de producción artística para las que también es posible hablar de sincretismo⁴⁴. La imposibilidad de utilizar en América algunos materiales habitualmente empleados en Europa, como la madera de tilo para las esculturas o pigmentos específicos, obligó a los artistas a adaptar las técnicas occidentales con el uso de lo que ofrecía el territorio americano, aprovechando también el patrimonio de conocimientos indígenas.

Un caso particularmente emblemático en este sentido es el del pintor jesuita italiano Bernardo Bitti (1548-1610) que una vez llegó a Perú en 1575, debido a la ausencia de trabajadores especializados, junto con su colaborador, el coadjutor español Pedro de Vargas (1553 c.-post 1597), se vio obligado a medirse con la escultura para realizar los retablos de los templos jesuitas de Lima y Cuzco, y luego en solitario los de La Paz y Juli⁴⁵. «Fue necesario hacernos más que pintores, porque toda la talla y figuras dellos la hicimos nosotros»⁴⁶, así escribía en una carta el hermano Vargas, insinuando también la dificultad de trabajar con un material

⁴² *Ivi*, p.104.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ R. López, *Los caminos del arte*, en R. López (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, p.47.

⁴⁵ J. Mesa, T. Gisbert, *El hermano Bernardo Bitti escultor*, en B. Torres, J. Hernández (cur.), *Andalucía y América en el siglo XVI*, vol.2, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, C.S.I.C., Sevilla, 1983, pp.411-427.

⁴⁶ A. Egaña (cur.), *Monumenta Peruana (1581-1585)*, vol.3, Institutum Historicum Soc. Iesu, Roma, 1961, p.508.



desconocido como el maguey. Respecto a esta esencia vegetal, el misionero jesuita, naturalista e historiador Bernabé Cobo (1572-1659) escribió:

Es una mata del talle de la zavila que echa muchas hojas ó pencas á la redonda, todas nacidas del tronco junto á la tierra; las cuales son delgadas, enjutas, correosas, acanaladas, de un verde oscuro, con unas pequeñas espinas en las orillas, de cuatro dedos y más de ancho, y desde uno hasta cuatro codos de alto [...]. El tallo es derecho, liso, y después de seco, blanquecino y liviano, al modo de cañaheja. Tiene una corteza dura, que es la que le da la consistencia, poco menos gruesa que un dedo; lo demás es todo corazón blanco, blando, fofo y liviano. Sirve esta planta á los indios para muchos usos [...] y también ahora los españoles se aprovechan dellas en muchas partes para el mismo efecto [...]. El corazón es útil á los escultores, porque dél hacen imágenes de bulto muy perfectas y livianas⁴⁷.

Imagen 3 - Tito Yupanqui, Nuestra Señora de Copacabana, 1582-1583 (Bolivia)



Fuente: Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, talla de maguey, 28,5 x 112 x 32 cm, en https://correodelsur.com/ecos/20220807_patrona-de-bolivia.html, consultado el 14 de noviembre de 2023, licencia creative commons.

Aunque no es posible atribuir a los incas el uso del maguey en el campo de la escultura, los españoles supieron adaptarlo bien al uso en el arte plástico⁴⁸. En este sentido podemos admirar la calidad de los relieves tallados en maguey por Bernardo Bitti para el retablo de la iglesia de la Compañía de Cuzco, hoy conservados en el

⁴⁷ B. Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, vol.I, Rasco, Sevilla, 1890, pp.464-466.

⁴⁸ J. Mesa, T. Gisbert, *La escultura en Cusco*, en Bernales J. (cur.), *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, pp.193-194.



Museo Regional de la misma ciudad⁴⁹, o los altares de la Asunción en Juli y de los Arcángeles en Challapampa, embellecidos por la policromía y el esgrafiado. Sin embargo, el caso más emblemático es, probablemente, el de la estatua de la Virgen de Copacabana de la basílica de Nuestra Señora de Copacabana en Bolivia (Imagen 3), tanto por la particularidad de haber sido realizada por un escultor de origen incaico, Francisco Tito Yupanqui (h. 1545-1608), como por las peculiaridades técnicas evidenciadas por los análisis científicos. Tallada alrededor de los años 1582-1583, la estatua se compone de magüey, pero también de otras partes en diferentes materiales como papelón y tejido, mientras que, en cuanto a la policromía, se han identificado pigmentos de amplia circulación en el ámbito hispano junto con otros locales⁵⁰. Algunos de estos pigmentos locales fueron interpretados como los que aparentemente se utilizaban en los rituales idolátricos del ámbito incaico, y con ello, la lectura de la «dimensión del color que distaba bastante de la simbólica cromática europea»⁵¹.

4. Pigmentos

Los artistas del incanato conocían la mayoría de los pigmentos usados en Europa hasta el siglo XVI: bermellón, azurita, malaquita, negro carbón, ocre, oropimente y otras tierras de colores. De todos ellos, los cronistas narran la abundancia y variedad de pigmentos naturales que se obtenían de distintos yacimientos repartidos por el área andina, por ejemplo, es conocido el uso del oropimente (trisulfuro de arsénico), un pigmento mineral de color amarillo luminoso de gran tradición en la cultura del Perú antiguo. Este material se utilizaba en las pinturas murales y fue hallado en polvo para usar como pigmento en yacimientos arqueológicos del periodo inca en Saccsayhuaman⁵².

A pesar de su alto grado tóxico este pigmento fue utilizado por los pintores cuzqueños para representar las luces y brillos de joyas u objetos dorados, estrellas y resplandores de gloria, bien utilizado puro o mezclado con pigmentos azules o rojos⁵³. Recientes estudios de la materialidad científica han demostrado que

⁴⁹ P. Querejazu, *Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas en el Museo Histórico regional del Cuzco*, «Arte y Arqueología», 3-4, 1975, pp.97-111; A. Tejada, *Bernardo Bitti en Cusco*, Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Cusco, 2021, pp.5-11.

⁵⁰ P. Amador, *Las obras desde su materialidad: impronta indiana*, en R. López (cur.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Museo del Prado, Madrid, 2021, pp.109-110.

⁵¹ G. Siracusano, M. Maier, E. Tomasini, C. Rúa, 'Si lo quereys ser pentor, pintalo la mona con so mico'. *Nuevos estudios sobre la imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, en G. Siracusano, A. Rodríguez Romero (cur.), *Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Sáenz Peña, 2020, p.390.

⁵² R. Bruquetas, *El mercado limeño de pigmentos y otros materiales pictóricos (Siglos XVII y XVIII)*, en E. Emmerling, C. Gramatke (cur.), *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaria, 1609-1767*, Universidad Técnica de Munich, Múnich, 2019, p.184.

⁵³ G. Siracusano, *La dimensión material de la pintura virreinal andina*, en R. Kusunoki, L. Wuffarden (cur.), *Pintura cuzqueña*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2016, p.102.



Guaman Poma trabajó en algunos de los retratos de los incas pintados en los folios del manuscrito de Galvin de Martín de Murua (1590), donde la paleta empleada por el artista se encuentra mucho más cerca de la que usaban en los queros que estaban comenzando a producir imágenes multicolores utilizando *mopa-mopa* o barniz de pasto⁵⁴.

Incluso el propio Murua quizá empleó en su manuscrito como colorante pigmentos orgánicos como el carmín, proveniente de la cochinilla⁵⁵. Este pigmento tuvo uso en los textiles andinos prehispánicos, pero no hay constancias de que se procesa localmente como pigmento para la pintura, a esto añadimos que también procedían de centro de producción novohispanos, siendo la más valiosa la de Oaxaca, Guatemala y Honduras⁵⁶. Lo que sí es cierto es que el pintor romano Medoro Angelino (1560 c.-1633) usó carmín europeo en varias de sus obras limeñas de principios del siglo XVII, pues en ellas se detectó el uso de la garanza, además de la cochinilla, como principio colorante de sus lacas rojas⁵⁷.

En el periodo de mayor producción artística y comercio interregional los pintores de Cuzco a la vez que aportan innovadores programas iconográficos, además, empleaban en su materialidad una variedad de distintas coloraciones andinas, de esta manera uno de estos cuadros significativos es de la *Virgen del Suntuahuasi* (fines del XVII), cuya escena milagrosa relata la aparición de María sobre el refugio de los Españoles sitiados por Manco Inca (1536-1537), y que conocemos algunos de estos ejemplares conservados en una colección particular de Lima. Este lienzo mantiene la regla de representación compositiva de los personajes indígenas vestidos con unkus y enriquecido de motivos de tokapus, cuyos pigmentos analizados ha dado como resultado que guardan relación con la paleta colonial surandina: bermellón, blanco de plomo, ocre amarillo, resinato de cobre, azurita, hematite y Siena natural⁵⁸. En efecto, estos colores minerales nos relatan un importante circuito comercial de pigmentos muy bien conocidos por los artistas

⁵⁴ T. Cummins, *Dibujando de mi mano: Martín de Murua como artista*, en T. Cummins, J. Ossio (cur.), *Vida y obra fray Martín de Murua*, EY, Ernst & Young Perú, Lima, 2019, p.303.

⁵⁵ E. Phips, K. Trentelman, N. Turner, *Colores, textiles y la producción artística en la historia del Piru*, en T. Cummins, J. Ossio (cur.), *Vida y obra fray Martín de Murua*, EY, Ernst & Young Perú, Lima, 2019, p.394.

⁵⁶ G. Siracusano, *La dimensión material de la pintura virreinal andina*, en R. Kusunoki, L. Wuffarden (cur.), *Pintura cuzqueña*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2016, p.97.

⁵⁷ R. Bruquetas, *El mercado limeño de pigmentos y otros materiales pictóricos (Siglos XVII y XVIII)*, en E. Emmerling, C. Gramatke (cur.), *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaria, 1609-1767*, Universidad Técnica de Munich, Múnich, 2019, p.179. Sobre el pintor romano Medoro Angelino (este es su verdadero nombre y no Angelino Medoro como confundido por la historiografía posterior) (F. De Nicolo, *Riconsiderando Medoro Angelino (Roma 1560 ca. - Siviglia 1633): le tre opere di Santiago del Cile*, «The Journal of Baroque Studies», vol.3, 2, 2022, pp.25-52).

⁵⁸ G. Siracusano, R. Kuon, M. Maier, D. Parera, *Colores para el milagro. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de pigmentos en un caso singular de la iconografía colonial andina*, en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del II C*, Museo Nacional d'Arte de Catalunya, Barcelona, 2005, p.37.



cusqueños y que mantienen su tradición silenciosa de usos y costumbres, en muchas ocasiones extraídas de minas y canteras agrestes.

5. Pintura mural

De los pigmentos nuestra mirada se desplaza ahora sobre la pintura, en particular sobre la pintura mural que, en el período virreinal, «pase a coincidir con modelos europeos, se enraíza en el pasado prehispánico, sobre todo en las culturas anteriores a los incas»⁵⁹.

Las civilizaciones del Perú antiguo tuvieron en la pintura sobre muro «una de sus formas de expresión artística más difundida» y las culturas de la costa norte y central del Perú «tenían importantes muestras de arte mural, muchas de las cuales se han conservado hasta nuestros días»⁶⁰.

Los análisis científicos realizados, a partir de 1973, con ocasión de las extensas campañas de restauración y recuperación de los monumentos históricos, sobre todo en las regiones de Cuzco y Puno, han permitido aclarar el proceso ejecutivo de las pinturas murales de aquella época. En general, se puede decir que las bases de preparación más definidas para las pinturas murales sobre mampostería de adobe consistían en una primera capa de enlucido compuesta de arcilla mezclada con abundante paja, de al menos dos centímetros de espesor. Seguía un segundo enlucido compuesto de arcilla fina mezclada con cal o arena a la que se añadían lana o fibras vegetales. La capa final de enlucido era de cal hidratada y los pigmentos se aglutinan con zumo de cactus, líquido que ya se utilizaba en la época prehispánica por decantación en agua⁶¹. Sin embargo, existen casos particulares como el uso de la arquitectura inca que fue utilizada de soporte de las nuevas representaciones pictóricas en el virreinato, como se demuestra en el programa decorativo impuesto por los dominicos en muchos de los recintos incas del Qoricancha o Templo del Sol, del Convento de Santo Domingo de Cuzco, que estaban cubiertos de pintura mural, de la cual solo se ha conservado una sección de zócalo que representa figuras geométricas entrelazadas rematadas por una cenefa de arabescos de color ocre, trabajada al temple seco sobre estuco en el paramento de piedra labrada del recinto⁶² (Imagen 4).

⁵⁹ R. López, *Los caminos del arte*, en R. López (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, p.47.

⁶⁰ J. Flores, E. Kuon, R. Samanez, *De la evangelización al incanismo. La pintura mural del Sur Andino*, «Histórica», 2, 1991, p.167.

⁶¹ J. Flores, E. Kuon, R. Samanez, *Pintura mural en el Sur Andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp.10-11.

⁶² El fragmento es reproducido en J. Flores, E. Kuon, R. Samanez, *Pintura mural en el Sur Andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, p.38.



Imagen 4 - Cenefa de arabescos, Anónimo, siglo XVII, Convento de Santo Domingo, temple seco, Cuzco, Perú



Fuente: Foto de los autores.

6. Cerámica

Otras de las expresiones plásticas que se vio interesado por el sincretismo de técnicas artísticas fue el de la cerámica en la cual «la continuidad cultural prehispánica había llevado a un alto grado técnico y simbólico»⁶³.

Después de la invasión, en algunas partes de los Andes continuó la producción de algunas vasijas con rasgos incaicos, como urpus y escudillas, pero acogiendo dos refinamientos técnicos europeos: el uso del torno y la vitrificación mediante óxidos metálicos, a veces de color verde botella o castaño claro. De los datos arqueológicos disponibles parece que los españoles no se ocupaban de la producción de bienes domésticos como tejidos y cerámicas, dejando que esa elaboración continuará dentro de las comunidades indígenas. Casi toda la vasija de la época virreinal, por lo tanto, estaba destinada al mero consumo cotidiano, aunque

⁶³ R. López, *Los caminos del arte*, en R. López (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, p.47.



sobrevivió un pequeño porcentaje de cerámica con formas y diseño de estilo incaico, adaptado a la técnica del vidriado europeo⁶⁴.

Pero debemos advertir que, si bien los incas tuvieron un conjunto de formas oficiales, es decir, impusieron un estilo externo imperial, que precisamente hace posible reconocer su cerámica en el registro arqueológico⁶⁵, por otro lado, los mismos se valieron de alfareros itinerantes, desplazados de sus zonas de origen y con tradiciones tecnológicas distintas, y ubicados en centros de artesanado como en Qotakalli, donde se ha hallado cerámica de procedencia de Chachapoyas, Chimú, Chancay, Nasca, Raqchi, Pacajes y Sillustani⁶⁶.

Imagen 5 - Alfarero chimú, Botellas escultóricas, ca. 1532-1550



Fuente: Museo Larco, cerámica vidriada, Lima, Perú, en <https://artsandculture.google.com/asset/whistling-ceramic-vessel-right-ml010870-inca-colonial-style/QgHxyWgnsGDQkw?hl=es>, consultado el 14 de noviembre de 2023, licencia creative commons.

En ese sentido, lo planteado por Gabriel Ramón sugiere que incluso estas vasijas oficiales fueron producidas usando estilos técnicos locales y que el propio imperio inca había generado una compleja red estilística, esto nos permite ver que en los

⁶⁴ R. Matos, *La cerámica Inca*, en Aa.Vv., *Los Incas: arte y símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999, p.165.

⁶⁵ J. Rowe, *Introduction to the Archeology of Cuzco*, Harvard University Press, Cambridge, 1944.

⁶⁶ A. Pérez, *Qotakalli*, en R. Kusunoki, C. Pardo, J. Rucabado (cur.), *Los Incas*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2023, p.79.



primeros años de la colonia la dinámica del choque cultural trajo consigo la integración de nuevas técnicas artísticas que no fueron ajenas al alfarero andino.

Este es el caso de las vasijas chimú/inca vidriadas, que incitan a pensar en diversos niveles de interacción espacial y política, pues, si retomamos los postulados por Ramón, la siguiente interrogante sería: ¿eran alfareros de filiación étnica chimú entrenados por los *sañucamayoc* (alfarero) inca y trabajaban en contexto coloniales urbanos?⁶⁷.

Lo cierto es que la cerámica vidriada es un ejemplo claro de la manifestación del estilo decorativo colonial. De los pocos ejemplares conservados nos han llegado las tres botellas del Museo Larco, caracterizadas por las formas tradicionales de la costa norte: dos de doble cuerpo globular unido por el cuello con un asa puente y ornamentado con figurillas, y una botella escultórica representando un figura antropomorfa sedente con tocado y nariguera, cargando sobre la espalda a un felino atado con soga alrededor del cuello, presentan el acabado de vidriado color verde, amarillo y marrón, productor del barniz de plomo y hornos de mayor temperatura (Imagen 5).

Por otro lado, esta complejidad de la interacción de la cerámica andina e hispana se retrata con claridad en el dibujo de Juan Capcha, “indio tributario” que el cronista Guaman Poma acusaba de ser enemigo de los cristianos, quien sostiene en ambas manos una pareja de *qeros* y sobre el piso ajedrezado se acompaña de una botija pequeña (“vino añejo”) y el urpu (“chicha fresca”); pues Guaman Poma demuestra con sutileza las piezas dicotómicas respectivamente de evidente filiación hispana y “del tiempo del ynga”.

7. Qeros

La pintura de los qeros es otro aspecto particularmente interesante de este discurso. El quero inca es un vaso ceremonial elaborado en pareja, principalmente de madera de chonta, y que en el periodo virreinal se siguió utilizando y fabricando hasta bien entrado el siglo XX. Estos «vasos fueron depositarios de las tradiciones que ayudaron a mantener la identidad étnica, fortaleciendo el nacionalismo inka, tan nítido en el siglo XVIII» ya que en ellos los artistas indígenas pintaron «guiándose por sus propias normas, reglas de composición y perspectiva, colores, alegorías y símbolos, y especialmente los temas que les interesaban en su condición de integrantes de la marginada “República de Indios”»⁶⁸. Es así como el artista andino fue capaz de ajustar los diseños geométricos de los qeros para integrar a su composición de motivos figurativos y de carácter narrativo, «con el fin de asumir la

⁶⁷ G. Ramón, *Producción y distribución alfarera colonial temprana en los Andes Centrales: modelos y casos*, «Boletín de Arqueología PUCP», 20, 2016, p.33.

⁶⁸ J. Flores, E. Kuon, R. Samanez, (cur.), *Qeros: arte inka en vasos ceremoniales*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998, pp.149-150.



urgencia de lo que estaba ocurriendo en términos de cambio político y social»⁶⁹, además, esta novedosa adaptación de figuras esquemáticas también se comenzó a utilizar el material *mopa-mopa* o barniz de pasto. De hecho, la aparición de colorantes de carmín en los queros sugiere una comprensión bien desarrollada de la tecnología y aplicación del pigmento como textura vidriada, tanto de los motivos tocapus, y en mezclas con otros pigmentos que representan pieles de animales, vestidos y tonos de piel, apunta además a la voluntad de los artistas andinos de adaptarse e innovar con los métodos europeos⁷⁰. Se estima que la producción de queros llegó a niveles industriales, razón por la cual las aquillas, un modelo de quero de plata u oro, estuvieron preservadas en mucho menor cantidad por nobles indígenas del Cuzco, apareciendo frecuentemente en los inventarios de estas personas, indicado su peso y valor en plata⁷¹.

8. Tupus

Quizás uno de los ornamentos metálicos más interesantes y de uso común durante el virreinato fueron los tupus, alfileres decorativos usados desde antes de los incas por las mujeres para sujetar el vestido a la altura de los hombros. La diversidad de modelos e iconografía de estos prendedores combinan figuras zoomórficas, vegetales y símbolos cristianos. Su notable producción ha quedado registrada en diversos documentos gráficos como los conocidos lienzos de castas, pintada en Lima cerca a 1770, por encargo del virrey Amat, siendo el cuadro de la unión entre un español y una indígena “cafetada”, donde se puede apreciar que dichos personajes retratados están unidos por una cadena del mismo metal del tupu redondeado y adornado de contornos florales⁷².

Esta tipología de tupu se reitera en el retrato pintado de una mujer de Yauyos, donde se aprecian dichos discos con motivos florales circunscritos y el alfiler guarnecido de follajería en volutas, además, la figura viste de una moderna ñañaica sobre la cabeza, el acso (falda), lliclla que recorre su brazo izquierdo y las modestas usutas o sandalias, entre sus manos sostiene una canasta de frutos y le acompaña un auquenido. La pintura se relaciona en lo compositivo con el grabado del francés

⁶⁹ T. Cummins, *Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo*, en R. Mujica (cur.), *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020, p.75.

⁷⁰ E. Pearlstein, M. MacKenzie, E. Kaplas, E. How, J. Levinson, *Tradition and Innovation, Cochineal and Andean Keros*, en B. Anderson, C. Padilla (cur.), *A Red Like No Other. How Cochineal Colored the World*, NY and Museum of International Folk Art, Santa Fe, Nuevo México, 2015, p.49.

⁷¹ G. Ramos, *El ‘tiempo del Ynga’: cultura material y memoria en los Andes coloniales*, en VI Congreso Internacional de Etnohistoria, Simposio, Etnicidad, Identidad y Memoria, Buenos Aires, 2005, p.77.

⁷² L. Wuffarden, *Los plateros: notas sobre la evolución de un oficio artístico*, en R. Kusunoki, L. Wuffarden (cur.), *Plata de los Andes*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2018, p.42.



François Robert Ingouf, según el diseño del limeño Julián Dávila (ca. 1742-1821), fechada en 1774⁷³, lo que permite establecer las proximidades del artista, lejos de mostrar una imagen estandarizada y de retratar a una mujer de élite indígena, refleja los patrones identitarios de la vestimenta femenina de la serranía de Lima, pues aquí se aprecia una expresión rural suelta a una libertad que enriquece sus expresiones tradicionales y aporta nuevas posibilidades que partían fundamentalmente de ellas mismas con asimilaciones mejor planteadas⁷⁴.

9. Conclusiones

Como hemos visto, las posibilidades de integrar nuevas expresiones artísticas desde la mirada andina, permitió que dichos protagonistas ahora cristianos invocaban la historia incaica, así como imágenes de sus antepasados. Entre las décadas de 1680 y 1780 la élite colonial indígena estuvo creando una serie de expresiones plásticas que simbolizaban su ascendencia, esto que la historiografía ha denominado «renacimiento inca», fue un movimiento concebido por distintos esferas de la sociedad cuzqueña, que incluía tanto a la nobleza indígena como a los criollos, es más, se aferraban a visiones políticas y supuestos culturales referidos a una sociedad católica andina, combatían contra la marginación política y económica de Cuzco, y forjaron un pasado incaico ideal a través de estas misma narrativas e imágenes, donde estratégicamente emplearon pinturas genealógicas y dinásticas de los Incas sucedidos por monarcas hispanos (Imagen 6), además de conservar su cultura material “del tiempo del ynga”⁷⁵.

A pesar de las consecuencias de la rebelión de Túpac Amaru en la década de 1780 que marcaría «una profunda ruptura en la historia de la condición indígena andina y simbolismo incaico»⁷⁶, tanto así que la represión impuesta por los administradores coloniales prohibió toda manifestación artística indígena, especialmente en los centros urbanos, así fueron desapareciendo los retratos nobiliarios, vestimentas tradicionales, música, entre otras expresiones.

Recordemos que, durante la época de los Austrias, las élites nativas llevaron a cabo fiestas en las que representaron a los incas en ciudades como Cuzco y Potosí, pero fue en 1723, en las que los pueblos indígenas de Lima realizaban una procesión de los reyes incas representados por las élites nativas. Luego de las revueltas tupacamaristas, el escepticismo sobre la participación de los indios en estos rituales públicos fue preocupante; sin embargo, las corporaciones indígenas

⁷³ La imagen de la “India del Perú” también fue publicada por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en su monumental obra *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprenden todos los de sus dominios* (1778).

⁷⁴ S. Acevedo, *Una visión andina del arte textil republicano*, en J. Lavalle, R. Lavalle (cur.), *Tejidos milenarios del Perú*, AFP Integra, Lima, 1999, p.776.

⁷⁵ S. Gänger, *Reliquias del pasado. Coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2019, p.45.

⁷⁶ N. Majluf, *De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900*, en *Los Incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2005, p.254.



del Cercado de Lima vieron una oportunidad de mostrar su lealtad en las festividades al ascenso de Carlos IV, en 1790, donde utilizaron con acierto las imágenes evocativas del Inca y figuras femeninas asociadas a las danzas tradicionales de la Nación Índica, recordado así implícitamente a «las autoridades que el orden colonial no podía mantenerse sin su apoyo»⁷⁷.

Imagen 6 - Anónimo limeño, Efigie de los Incas o Reyes del Perú, siglo XVIII



Fuente: Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana, óleo sobre lienzo, Lima, Perú, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuzco_School_-_Efigies_de_los_incas_o_reyes_del_Per%C3%B1A.jpg, consultado el 14 de noviembre de 2023, Licencia Creative Commons.

En definitiva, este acercamiento al tema de la reutilización, recuperación y supervivencia de la cultura prehispánica, ante todo incaica, en el Perú virreinal ha permitido poner en evidencia la «indiscutible originalidad y creatividad sincrética» de la plástica peruana virreinal donde, como señaló Rafael López Guzmán, «la asimilación de lo autóctono y el ingrediente foráneo no se suman, sino que se mezclan en una nueva experiencia que es, en suma, la expresión cultural de América»⁷⁸.

⁷⁷ M. Barbón, *El Júbilo de la Nación Índica. Indigenous celebrations in Lima in honor of Charles IV (1790)*, «Anuario de Historia de América Latina», 43, 2006, p.163.

⁷⁸ R. López, *Los caminos del arte*, en R. López (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, p.48.



Aún haría falta discutir mucho más acerca de las diversas manifestaciones artísticas del norte que tuvieron centros administrativos incas y que luego fueron incorporados a la traza urbana hispana, como fue el caso de Trujillo, de donde estudios recientes están demostrando el surgimiento de una nueva colectividad indígena que integraba a su cultura material elementos tanto nativos como occidentales⁷⁹. Finalmente, lo presentado hasta aquí ha interesado más para plantear nuevas preguntas de cómo ha sobrevivido el fenómeno histórico-artístico inca luego de la invasión española y sugerir nuevas rutas para posteriores investigaciones acerca de los distintos centros del Tawantinsuyu y su confluencia virreinal.

Referencias bibliográficas / References

- Acevedo S., *Una visión andina del arte textil republicano*, en Lavalle J., Lavalle R. (cur.), *Tejidos milenarios del Perú*, AFP Integra, Lima, 1999, pp.731-801.
- Acosta J., *Historia natural y moral de las Indias*, Juan de Leon, Sevilla, 1590.
- Amador P., *Las obras desde su materialidad: impronta indiana*, en López R. (cur.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Museo del Prado, Madrid, 2021, pp.103-127.
- Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori e architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Andrea Fei, Roma, 1642.
- Bailey G., *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, University of Toronto Press, Toronto, 1999.
- Barbón M., *El Júbilo de la Nación Índica. Indigenous celebrations in Lima in honor of Charles IV (1790)*, «Anuario de Historia de América Latina», 43, 2006, pp.147-165.
- Benito J., *La Lima conventual a mediados del siglo XVI*, en Campos F. (cur.), *La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2018, pp.775-803.
- Bruquetas R., *El mercado limeño de pigmentos y otros materiales pictóricos (Siglos XVII y XVIII)*, en Emmerling E., Gramatke C. (cur.), *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaria, 1609-1767*, Universidad Técnica de Munich, Múnich, 2019, pp.173-189.
- Burgaleta C., *José de Acosta S.J. (1540-1600). His Life and Thought*, Loyola Press, Chicago, 1999.
- Cantù F., *Ordini religiosi, santità e culti nel Nuovo Mondo*, en Pellegrino B. (cur.), *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, vol.1, Atti del V Convegno Internazionale AISSCA (Lecce, 2003), Congedo, Galatina, 2009, pp.39-76.

⁷⁹ J. Castañeda, *La ocupación indígena de la traza urbana de la ciudad de Trujillo, 1534-1619*, tesis de maestría, Universidad Pontificia Católica del Perú, Lima, 2020.



- Castañeda J., *La ocupación indígena de la traza urbana de la ciudad de Trujillo, 1534-1619*, tesis de maestría, Universidad Pontificia Católica del Perú, Lima, 2020.
- Cobo B., *Historia del Nuevo Mundo*, vol.I, Rasco, Sevilla, 1890.
- Cummins T., ...*Un mestizo itinerante... la obra de arte virreinal, los valores indígenas y un brindis con las aporías de George Kubler*, «Latin American and Latinx Visual Culture», 4, 2021, pp.80-94.
- Cummins T., *Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo*, en Mujica R. (cur.), *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020, pp.71-99.
- Cummins T., *Dibujando de mi mano: Martín de Murua como artista*, en Cummins T., Ossio J. (cur.), *Vida y obra fray Martín de Murua*, EY Ernst & Young Perú, Lima, 2019, pp.278-305.
- Curatola M., Michaud C., Pillsbury J., Trever L., *Para una historia del arte antiguo*, en Curatola M., Michaud C., Pillsbury J., Trever L. (cur.), *El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2020, pp.19-46.
- De Nicolo F., *Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821*, tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2023.
- De Nicolo F., *Riconsiderando Medoro Angelino (Roma 1560 ca. - Siviglia 1633): le tre opere di Santiago del Cile*, «The Journal of Baroque Studies», vol.3, 2, 2022, pp.25-52.
- De Nicolo F., Vargas L., *Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)*, «Esperide. Cultura artistica in Calabria», 23-24, 2019 (2022), pp.110-130.
- Dean C., *La arquitectura sagrada y la albañilería de los incas después de la conquista*, en Mujica R. (cur.), *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020, pp.16-37.
- Egaña A. (cur.), *Monumenta Peruana (1581-1585)*, vol.3, Institutum Historicum Soc. Iesu, Roma, 1961.
- Estenssoro J., *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Institut Français d'Études Andines, Lima, 2003.
- Flores J., Kuon E., Samanez R. (cur.), *Qeros: arte inka en vasos ceremoniales*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998.
- Flores J., Kuon E., Samanez R., *De la evangelización al incanismo. La pintura mural del Sur Andino*, «Histórica», 2, 1991, pp.165-203.
- Flores J., Kuon E., Samanez R., *Pintura mural en el Sur Andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993.
- Gänger S., *Reliquias del pasado. Coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2019.
- Gerbi A., *Il mito del Perù*, FrancoAngeli, Milano, 1988.



- Gutiérrez R. (cur.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1852*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Gutiérrez R., *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Hamilton A., *Scale and the Incas*, Princeton University Press, Princeton, 2018.
- Herring A., *Arte y visión en el Imperio inca. Andinos y españoles en Cajamarca*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2021.
- Irwin C., *Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru*, «Journal of Jesuit Studies», 6, 2019, pp.270-293.
- Itier C., “Gguaca”, *un concepto andino mal entendido*, «Chungara Revista de Antropología Chilena», 3, 2021, pp.480-490.
- Itier C., *Palabras clave de la sociedad y cultura incas*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2023.
- Kusunoki R., Rucabado J. (cur.), *Los Incas*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2023.
- Lane K., *Colour of Paradise. Emeralds in the Age of the Gunpower Empires*, Yale University Press, Yale, 2010.
- Latasa P., *Administración virreinal en el Perú: gobierno del marqués de Montecarlos (1607-1615)*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1997.
- Lohmann G., *Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII*, «Revista Histórica», 13, 1940, pp.5-30.
- López R., *Los caminos del arte*, en López R. (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, pp.42-48.
- MacCormack S., *El Gobierno de la República Cristiana*, en Mujica R. (cur.), *Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003, pp.217-249.
- Majluf N. (cur.), *Los Incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2005.
- Matos R., *La cerámica Inca*, en Varios Autores, *Los Incas: arte y símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999, pp.109-164.
- Mesa J., Gisbert T., *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1966.
- Mesa J., Gisbert T., *El hermano Bernardo Bitti escultor*, en Torres B., Hernández J. (cur.), *Andalucía y América en el siglo XVI*, vol.2, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, C.S.I.C., Sevilla, 1983, pp.411-427.
- Mesa J., Gisbert T., *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1972.
- Mesa J., Gisbert T., *La escultura en Cusco*, en Bernales J. (cur.) *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, pp.191-250.
- Mujica R. (cur.), *Arte imperial Inca*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020.
- Mujica R., *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Segunda Edición, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1996.
- Mujica R., *El ‘Niño Jesús Inca’ y los Jesuitas en el Cusco Virreinal*, en López R. (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, pp.102-106.
- Mujica R., *Una apasionante empresa editorial*, en Estabridis Cárdenas R. (cur.), *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*, Lima, 2014, pp.222-235.



- Orlandi A., *Dall'Andalusia al Nuovo Mondo: affari e viaggi di mercanti toscani nel Cinquecento*, en Pinto G., Rombai L., Tripodi C. (cur.), *Vespucci, Firenze e le Americhe*, Olschki, Florencia, 2014, pp.63-86.
- Pearlstein E., MacKenzie M., Kaplas E., How E., Levinson J., *Tradition and Innovation, Cochineal and Andean Keros*, en Anderson B., Padilla C. (cur.), *A Red Like No Other: How Cochineal Colored the World*, NY and Museum of International Folk Art, Santa Fe, Nuevo México, 2015, pp.44-51.
- Pease F. (cur.), *Los Incas. Arte y símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999.
- Pérez A., *Qotakalli*, en Kusunoki R., Pardo C., Rucabado J. (cur.), *Los Incas*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2023, p.79.
- Phips E., Trentelman K., Turner N., *Colores, textiles y la producción artística en la Historia del Piru*, en Cummins T., Ossio J. (cur.), *Vida y obra fray Martín de Murua*, EY, Ernst & Young Perú, Lima, 2019, pp.370-397.
- Querejazu P., *Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas en el Museo Histórico regional del Cuzco*, «Arte y Arqueología», 3-4, 1975, pp.97-111.
- Ramón G., *Producción y distribución alfarera colonial temprana en los Andes Centrales: modelos y casos*, «Boletín de Arqueología PUCP», 20, 2016, pp.25-48.
- Ramos G., *El tiempo del Ynga': cultura material y memoria en los Andes coloniales*, en VI Congreso Internacional de Etnohistoria, Simposio, *Etnicidad, Identidad y Memoria*, Buenos Aires, 2005, p.77-92.
- Rowe J., *Introduction to the Archeology of Cuzco*, Harvard University Press, Cambridge, 1944.
- Salles-Reese V., *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, Instituto Francés de Estudios Andinos & Plural Editores, La Paz, 2008.
- Schreffer M., *Cuzco: Incas, Spaniards, and the Making of a Colonial City*, Yale University Press, New Haven, CT, 2020.
- Siracusano G., Kuon R., Maier M., Parera D., *Colores para el milagro. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de pigmentos en un caso singular de la iconografía colonial andina*, en II Congreso del Grupo Español del IIC: *Investigación en conservación y restauración*, Museu Nacional d'Arte de Catalunya, Barcelona, 2005, s.p.
- Siracusano G., *La dimensión material de la pintura virreinal andina*, en Kusunoki R., Wuffarden L. (cur.), *Pintura cuzqueña*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2016, pp.93-105.
- Siracusano G., Maier M., Tomasini E., Rúa C., *'Si lo quereys ser pentor, pintalo la mona con so mico'. Nuevos estudios sobre la imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, en Siracusano G., Rodríguez Romero A. (cur.), *Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Sáenz Peña, 2020, pp.385-398.
- Tejada A., *Bernardo Bitti en Cusco*, Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Cusco, 2021.



Viñuales G., *La ciudad del Cusco: superposición de culturas*, en López R. (cur.), *Perú indígena y virreinal*, Seacex, Madrid, 2004, pp.75-79.

Wuffarden L., *Los plateros: notas sobre la evolución de un oficio artístico*, en Kusunoki R., Wuffarden L. (cur.), *Plata de los Andes*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2018, pp.16-55.

Recibido: 10/09/2023

Aceptado: 15/12/2023

