

9-1-2013

La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial: un estudio historiográfico

Fernando A. Valenzuela

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.unm.edu/clahr>

Recommended Citation

Valenzuela, Fernando A.. "La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial: un estudio historiográfico." *Colonial Latin American Historical Review* 18, 4 (2013): 381. <https://digitalrepository.unm.edu/clahr/vol18/iss4/3>

This Article is brought to you for free and open access by UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Colonial Latin American Historical Review by an authorized editor of UNM Digital Repository. For more information, please contact amywinter@unm.edu.

La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial: un estudio historiográfico

FERNANDO A. VALENZUELA

Existe un fuerte consenso en atribuir un rol fundamental en la emergencia de la Escuela Cusqueña de Pintura a la división del gremio de pintores de Cusco en una facción india y una hispana desde 1688. Este análisis de la construcción de esta teoría evalúa sus supuestos centrales y establece su capacidad explicativa. Si el modo occidental de pintura operaba como institución social en Cusco hasta las últimas décadas del siglo XVII, en el sentido de que correspondía a expectativas complementarias de comportamiento, se propone que la evidencia disponible no permite atribuirlo a las funciones del gremio de pintores como mecanismo de socialización y control social. Del mismo modo, si tal institución cayó en desuso desde entonces, dando lugar a lo que se conoce como Escuela Cusqueña de Pintura, tal transformación social tampoco puede ser atribuida sin más a la división de dicho gremio, mientras no se cuente con mayor documentación.

En este sentido se analiza en detalle una teoría que explica el surgimiento y la difusión de lo que ha logrado estabilidad referencial como la Escuela Cusqueña de Pintura. En particular, es de interés regresar a la teoría que atribuye causalidad a la división del gremio en 1688. Con la excepción de un texto publicado por María Concepción García Sáiz, el cual se limita a anunciar que hay una tarea crítica por delante, esta teoría no ha sido evaluada concluyentemente.¹ Sorprende que los numerosos textos que adoptan y difunden esta teoría hacen muy pocas referencias al documento que, según se asume en esta tradición historiográfica, daría cuenta de la efectiva división del gremio: una comunicación dirigida por siete pintores españoles al corregidor de la ciudad, fechada en 1688.²

¹ María Concepción García Sáiz, "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana," en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, ed. Ramón Gutiérrez (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 83-100.

² Petición de Pintores Españoles, Archivo Regional de Cusco (en adelante citado como ARC), Protocolos Notariales 1687-1688, Documento Solicitado, Escribano

El valor de este documento consiste en hacer referencia a una solicitud presentada por pintores señalados como indígenas, en la cual piden apartarse del gremio que hasta entonces compartían con los pintores españoles, autores del documento en cuestión. De ello se ha deducido la creación de un gremio de pintores indígenas y, consecuentemente, la emergencia de un estilo propio, característico de la Escuela Cuzqueña de Pintura. Dicho documento fue publicado por Horacio Villanueva Urteaga en 1985.³ Una traducción suya fue publicada posteriormente en 1995.⁴ Sin embargo, al menos después de 1995, la literatura historiográfica que ha heredado su interpretación como acta de nacimiento de dicha escuela pictórica menciona sistemáticamente como fuente de esta teoría la segunda edición de la *Historia de la pintura cuzqueña* publicada por José de Mesa y Teresa Gisbert en 1982, la cual no incluye una transcripción de dicho documento u omite citar fuente alguna. Es decir, se observa un hecho de la ciencia, en este caso, un hecho de la historia del arte como disciplina: una microteoría que se ha vuelto convencional.⁵ Aquí se analiza cómo se construyó esta microteoría, evaluando los supuestos en los que descansa y estableciendo su capacidad explicativa.

La teoría que otorga causalidad a la división del gremio en la emergencia de lo que ha llegado a conocerse como la Escuela Cuzqueña fue anunciada por primera vez por Gisbert en la sección cultural "Artes y Letras" del periódico *El Mercurio* de Santiago de Chile, el domingo 29 de noviembre de 1981:

Losanos. Las referencias a la ubicación de este documento en el ARC son equívocas. Se sigue aquí la referencia provista por Carol Damian en sus publicaciones. Carol Damian, *The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco* (Miami Beach, Fla.: Grassfield Press, 1995); y Carol Damian, "Artist and Patron in Colonial Cuzco: Workshops, Contracts, and a Petition for Independence," *Colonial Latin American Historical Review* 4:1 (1995):23-53.

³ Horacio Villanueva Urteaga, "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura," *Boletín del Archivo Departamental del Cuzco* 1 (1985):11-13.

⁴ Damian, "Artist and Patron in Colonial Cuzco," 23-53.

⁵ Fernando A. Valenzuela, "La vida de los hechos: la codificación de la verdad en la comunicación de la historia social de la pintura colonial en los Andes centrales," en *La teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a prueba: horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina*, ed. Marco Estrada Saavedra y René Millán (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 275-321; Niklas Luhmann, *La ciencia de la sociedad* (México: Universidad Iberoamericana, 1996); y Bruno Latour y Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* (Durham: Duke University Press, 1986).

existe un documento fechado en 1688 por el que conocemos las diferencias entre los pintores españoles y los pintores indios de la ciudad incaica. Los malentendidos provocan el retiro de estos últimos, creándose dos grupos paralelos: el de los indígenas, que al parecer se dedicó exclusivamente a la pintura, y el de los españoles, que formaron un gremio común con escultores y doradores.⁶

Es importante advertir la peculiar forma como se presenta esta noticia. Ésta se inclina por reconocer una distinción entre pintores indígenas y españoles, y entre sus respectivos estilos pictóricos, es decir, una taxonomía que enmarca al texto desde su título, "Pintores Hispanos y Pintores Indígenas en la ciudad del Cuzco." La noticia pretendía zanjar una disputa de más de cincuenta años y pudo pasar desapercibida para el lector no iniciado de *El Mercurio*.⁷ Gracias a esta referencia, la nota funciona simplemente como una noticia: se ha encontrado un documento, contemporáneo a las pinturas clasificadas, que da cuenta de esta clasificación. Además, se presenta como hecho y no como descubrimiento, borrando las huellas de sus autores, sin mencionar quién, cuándo, dónde ni cómo se ha encontrado este documento, ni qué es lo que tal documento dice exactamente.⁸ Frente a la historia que se funda en este documento, todo lo anterior fue sólo una hipótesis. A partir de 1981, este documento fechado en 1688 se presenta como roca sólida en donde construir la historia de la Escuela Cuzqueña de Pintura.

Si bien aquella nota de *El Mercurio* no presenta detalles—pues estos detalles sobran en este medio de masas—la explicación que este documento de 1688 trae consigo se basa en la representación de un conflicto entre pintores indígenas y españoles en el marco de un gremio

⁶ Teresa Gisbert, "Pintores hispanos y pintores indígenas en la ciudad del Cuzco," *El Mercurio*, 29 de noviembre de 1981, sec. Artes y Letras, E9.

⁷ Fernando A. Valenzuela, "Painting as a Form of Communication in Colonial Central Andes: Variations on the Form of Ornamental Art in Early World Society" (tesis de doctorado, Universität Luzern, 2010), http://edoc.zhbluzern.ch/unilu/ediss/unilu_diss_2012_001_valenzuela_fulltext.pdf (consultada el 16 de diciembre de 2013).

⁸ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima: Fundación A.N. Wiese, Banco Wiese, 1982), 53. Según Gisbert y Mesa, fue Horacio Villanueva Urteaga, director del Archivo Departamental del Cuzco, quien encontró este documento originalmente y se los dio a conocer. El mismo investigador publicó su transcripción años más tarde en "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura." Carol Damian facilitó una copia del documento original y de la transcripción de Villanueva Urteaga.

de pintores de la ciudad de Cusco, como se muestra en la segunda edición de la *Historia de la pintura cuzqueña* de Mesa y Gisbert. Como respuesta a este conflicto, los pintores indígenas se habrían retirado de dicho gremio, constituyendo uno propio, y los pintores españoles habrían formado un gremio único con escultores y doradores.

Esta explicación histórica no se basa únicamente en el mencionado documento de 1688, sino en la referencia a una serie de textos de la cual aquel pasa a formar parte en la *Historia de la pintura cuzqueña*. Primero, un documento de 1704, a través del cual el Maestro Mayor Juan Esteban Álvarez habría pedido a las autoridades locales que todos los pintores, escultores y arquitectos sean examinados antes de permitírseles usar el título de maestro artífice y, por lo tanto, abrir una tienda donde ofrecer sus servicios al mercado.⁹ Segundo, documentos de 1786 que darían cuenta de la coexistencia de un alcalde o maestro mayor de pintores, Ignacio Gamarra, y un cacique de pintores y plateros, Simón de Zeballos, en la ciudad del Cusco en esas fechas, sugiriendo la coexistencia de un gremio de pintores españoles y uno de pintores indígenas.¹⁰ Tercero, un documento firmado en 1810, en el cual José Berrío, maestro mayor del gremio de pintores y escultores de Cusco, acusaría que no hay pintores activos en dicho gremio y alegraría que las autoridades locales no habrían reforzado la restricción antes mencionada, según la cual sólo quienes hayan sido examinados con éxito por el gremio pueden usar el título de maestro artífice y comerciar sus cuadros en la ciudad.¹¹

Esta serie de documentos daría cuenta de la debilidad institucional del gremio de pintores durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, pero no podría por sí sola explicar la emergencia de la Escuela Cusqueña. Aquella posición argumentativa corresponde únicamente, en la lectura iniciada por Gisbert, al documento de 1688. Por esta razón no se analizará cada uno de ellos con detenimiento.

⁹ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 226. Mesa y Gisbert citan el siguiente documento como su fuente al respecto: Papeles sueltos del Fondo Vega Centeno, Archivo Documental del Cuzco (en adelante citado como ADC).

¹⁰ Ramón Gutiérrez, "Notas sobre organización artesanal en el Cusco durante la colonia," *Histórica* 3:1 (1979):7; y Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 128. Ramón Gutiérrez cita el siguiente documento como su fuente al respecto: Remate de Lienzos, designación del 21 de agosto de 1786, ADC, leg. 10.

¹¹ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 226. Mesa y Gisbert citan el siguiente documento como su fuente al respecto: Informe presentado por José Berrío, Maestro Mayor del Gremio de pintores, escultores y doradores, 1810, Papeles sueltos del Fondo Vega Centeno, ADC.

En el contexto creado por esta serie, el documento de 1688 aparece dando origen y sentido a un proceso histórico. Según la interpretación actual de éste, se trataría de una carta por medio de la cual los miembros españoles del gremio de pintores de la ciudad de Cusco solicitan al corregidor de la ciudad que los pintores indígenas, que ya se habrían separado del gremio, realizaran el arco triunfal que corresponde a éste para las festividades del Corpus Cristi de 1688. Lo interesante no es lo que está en cuestión en dicha carta, sino sus supuestos. Esta comunicación asume una división del gremio que estuviera hasta entonces controlado por los pintores españoles. Tal división habría tenido por consecuencia que los pintores indígenas no debieran aprobar un examen antes de comerciar sus cuadros. En consecuencia, los pintores indígenas habrían podido practicar un estilo más libre y expresivo, que se cristalizó en la Escuela Cusqueña de Pintura durante el siglo XVIII. En este sentido, dicho documento de 1688 aparece en un sentido casi literal como el acta de nacimiento de dicha tradición pictórica.¹²

La Escuela Cusqueña de Pintura tiene vida en textos que han construido para ella su historia.¹³ Esos textos disputan la instauración de una taxonomía que sitúa la Escuela Cusqueña al interior de categorías más amplias, clasifica sus modalidades y la distingue de otros objetos. Los mismos disputan también las posibles causas por medio de narraciones que dan cuenta de una filogénesis atribuyendo agencia, entre otros factores, a cosmologías, a gustos o preferencias estéticas de artistas y clientes, límites geográficos, tecnologías y modalidades de difusión, contextos institucionales, conflictos sociales y ámbitos funcionales. Estos pudieron definir los problemas de referencia que tales pinturas habrían apuntado a resolver, como representación y contacto con divinidades, encubrimiento de creencias, registro y ornamentación. Así, a una taxonomía le acompaña una teoría filogenética, que pretende esclarecer el origen y la deriva evolutiva de una especie (un taxón). Por lo tanto, la Escuela Cusqueña de Pintura es un espacio en disputa.

Como consecuencia de esta disputa, una tesis ha resultado ganadora y hoy es un consenso, señalando que, como estilo pictórico, la Escuela Cusqueña de Pintura fue cultivada entre las últimas décadas del siglo XVII y finales del XVIII. La Escuela Cusqueña tuvo un centro prominente de producción en Cusco y sus alrededores, y representa una

¹² Gisbert, "Andean Painting," 27.

¹³ Véase Valenzuela, "La vida de los hechos."

modalidad de un fenómeno pictórico más amplio: la pintura andina. Su origen está relacionado con la obra del pintor indígena Diego Quispe Tito (1611–1681) y su declive con la producción seriada de pinturas por parte de maestros anónimos que conformaban un mercado interregional de imágenes religiosas.

Temáticamente se caracteriza por privilegiar motivos altamente tipificados de la tradición cristiana. Su estilo se distingue por cultivar valores ornamentales o decorativos y por no respetar convenciones pictóricas contemporáneas como el uso de perspectiva central, el claroscuro y la consistencia anatómica. Privilegia la representación de paisajes y personajes que toma de estampas importadas del comercio de ultramar, que sí cultivaban tales convenciones. Los autores de las obras de pintura cusqueña combinaban estas fuentes entre sí y las complementaban con motivos autóctonos, en especial aves y flores, distanciando sus imágenes del entorno geográfico inmediato.¹⁴

Como teoría filogenética que alienta una narración histórica que pretende explicar tal taxonomía, se ha impuesto la teoría desarrollada por Mesa y Gisbert, la cual fue difundida principalmente a través de la segunda edición de su *Historia de la pintura cuzqueña* (1982). Según Mesa y Gisbert, la Escuela Cusqueña de Pintura surgió tras el rompimiento del gremio de pintores de Cusco cerca de 1688.¹⁵ Hasta entonces, tal gremio habría forzado la sujeción de todos los

¹⁴ Véase, por ejemplo, las imágenes recopiladas en el Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (Proyecto sobre las Fuentes Grabadas del Arte Español Colonial) en <http://colonialart.org/> (consultado el 9 de diciembre de 2012).

¹⁵ Diversos textos de José de Mesa y Teresa Gisbert han reproducido esta teoría, especialmente trabajos de síntesis y difusión. José de Mesa y Teresa Gisbert, "El barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia," en *Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia*, ed. Santiago Sebastián López, José de Mesa y Teresa Gisbert (Madrid: Espasa-Calpe, 1985), 2:457-570; Teresa Gisbert, "Andean Painting," en *Gloria in Excelsis: The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia* (New York: Center for Inter-American Relations, 1986), 22-31; José de Mesa y Teresa Gisbert, "La pintura cuzqueña," *Armitano Arte* 10 (1986):81-94; José de Mesa, "La pintura cuzqueña, 1540-1821," *Cuadernos de Arte Colonial* 1:4 (1988):5-42; Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del virreinato del Perú," en *El barroco peruano*, ed. Ramón Mujica Pinilla et al. (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002), 1:99-143; y José de Mesa, "La influencia de Flandes en la pintura del área andina," *Revista de Historia de América* 117 (1994):61-82. Véanse también dos entrevistas a Teresa Gisbert en Raúl Goyburu, *El barroco del Nuevo Mundo: Teresa Gisbert de Mesa*, vol. 4 (Lima: Raúl Goyburu Producciones, 2007); y en Francisco Vargas, *Teresa Gisbert, una belleza nueva: conversaciones con Cristián Warnken* (Santiago: MW Producciones, 2003), en <http://www.unabellezanueva.org/teresa-gisbert> (consultado el 16 de enero de 2014).

pintores a las convenciones de la pintura occidental. Después de 1688, los pintores indígenas habrían formado un gremio independiente de los pintores hispanos que fueran dominantes en el gremio anterior. Con ello se habrían visto liberados de las convenciones que tal asociación imponía, naciendo lo que se describe como la Escuela Cusqueña de Pintura.

Como producto de este proceso, la Escuela Cusqueña de Pintura se ha estabilizado como objeto de la historia del arte. La escuela ha adquirido un perfil estable que la sitúa en un universo de escuelas y estilos pictóricos y también una historia que da cuenta de aquella taxonomía en términos causales. La forma que han tomado este objeto y sus elementos, incluyendo distinciones raciales, fuentes iconográficas y arreglos institucionales, mismos que han adquirido agencia por medio de estos relatos historiográficos, no sólo son relevantes para la historia del arte, sino que extienden su influencia más allá de los límites de la ciencia. Se puede observar la producción de un objeto de la historia del arte que ha pasado a formar parte de la autocomprensión de la sociedad en esta región. De tal manera, da cuenta de la performatividad de la historia del arte como disciplina y forma de conocimiento y de los efectos que ella tiene en la producción de realidades.¹⁶

Se pueden identificar dos versiones de esta teoría. La primera, nombrada "institucional," se limita a constatar tal emergencia de una tradición pictórica en contextos de debilidad institucional. Por su parte, la segunda versión, nombrada "cultural," añade a dicho contexto institucional una atribución de este proceso a una sensibilidad ancestral, a la tradición de las culturas prehispánicas, o a un sustrato cultural prehispánico en general.¹⁷ En el siguiente extracto de la nota publicada por Teresa Gisbert en *El Mercurio*, se puede observar de qué manera la versión "cultural" asume los presupuestos de una teoría "institucional" y agrega a ellos referencias a dicho sustrato cultural prehispánico:

A partir de 1688 los pintores indios emprendieron un camino propio. Si bien continuaron copiando grabados, su tendencia estética quedó liberada a su criterio y éste empieza a desarrollarse en forma independiente, acercándose cada vez más a moldes primitivos y

¹⁶ Claudio Ramos, *El ensamblaje de ciencia social y sociedad* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2012).

¹⁷ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 24; y Mesa, "La pintura cuzqueña, 1540-1821," 20.

prehispánicos, como se puede juzgar por la pintura del siglo XVIII.¹⁸

Finalmente, la presencia de rutas comerciales o la ocurrencia de sucesos similares podrían explicar para estos autores la existencia de una pintura andina como categoría regionalmente más abarcadora, de la cual la Escuela Cusqueña sería sólo un exponente.¹⁹

La teoría que aquella nota cultural de Gisbert presentó, y que fuera desarrollada en el manual de 1982, *Historia de la pintura cuzqueña*, y en numerosas publicaciones anteriores, es una teoría de la pintura como institución social. Esto vale para las dos versiones presentadas aquí. Siguiendo una larga tradición sociológica, se puede entender por institución una serie relativamente coherente de expectativas complementarias de funcionamiento que tipifican y orientan el comportamiento mutuamente referido de por lo menos dos actores.²⁰ Tales expectativas suelen traer consigo mecanismos de control social que especifican sanciones para el comportamiento divergente. En la narración histórica construida por Mesa y Gisbert, la pintura constituye una institución social en este sentido. El gremio provee una instancia de socialización y de control social, cuya función es reproducir y reforzar ciertas convenciones pictóricas, entre las cuales destaca la construcción del cuadro respetando las leyes de la perspectiva central, del claroscuro y de la consistencia anatómica. Este mecanismo habría operado por medio de un monopolio en la realización de exámenes cuya aprobación era tenida por la autoridad local como prerrequisito para el otorgamiento de permisos para ejercer el oficio de pintor.

Esta teoría institucionalista del mundo de la pintura se basa en la observación de que ciertos mecanismos de socialización y control social perdieron sustento a partir de la última década del siglo XVII, lo cual podría explicar el nacimiento de una nueva tradición pictórica. Es decir, esta teoría asume que antes del conflicto gremial de alrededor de

¹⁸ Gisbert, "Pintores hispanos y pintores indígenas en la ciudad del Cuzco."

¹⁹ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 25; Isabel Cruz de Amenábar, "Imágenes y devoción en el virreinato peruano," en *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650*, por Isabel Cruz de Amenábar (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986), 63; y Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del virreinato del Perú," 106.

²⁰ Harrison C. White y Cynthia N. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (Chicago: University of Chicago Press, 1965), 3-4.

1688 tales mecanismos habrían estado en pie, y se constata que después de esa fecha fueron demasiado débiles para contener la difusión de lo que se señala como pintura cusqueña.

La fractura de tales mecanismos institucionales habría implicado una reorientación de las prácticas pictóricas hacia formas menos complejas, formas que se dan por sí solas. Para esta teoría, la Escuela Cusqueña de Pintura es un estado de naturaleza o una expresión incontrolada del espíritu. En cualquier caso, es algo que no requiere mayor explicación. Lo sorprendente y lo que para quienes han construido esta teoría merece explicación—lo cual se logra por medio de referencias a mecanismos de institucionalización—es que no haya surgido antes y no haya perdurado más allá del siglo XVIII. Paradójicamente, se construye una teoría que encubre que no se necesita una teoría.

La función de la "versión cultural" de esta teoría filogenética—atribuir agencia a una tradición o a un sustrato cultural prehispánico—permite construir un esquema explicativo en el que sea suficiente aludir a causas que no pueden ser falsificadas. Mesa y Gisbert han oscilado entre ambas versiones de la teoría. Como se ha mostrado, la nota que publicara Gisbert en *El Mercurio* en 1981 presenta su versión cultural. Sin embargo, en 1982 ésta había sido atenuada, dando paso a una versión "institucional" que carece de referencias a dicho sustrato cultural:

a partir de 1688 los pintores indios emprendieron un camino propio. Si bien siguen la copia de grabados y usan procedimientos técnicos aprendidos en Europa, su tendencia estética quedó librada a su criterio y ésta se empieza a desarrollar en forma independiente, acercándose cada vez más a una creación no occidental, como se puede juzgar por los resultados del siglo XVIII....²¹

Otros textos suyos reproducen esta última versión "institucional" y diversos autores la han seguido.²² Sin embargo, la versión "cultural"

²¹ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 138.

²² Mesa y Gisbert, "El barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia," 551; Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del virreinato del Perú," 110; Cruz de Amenábar, "Imágenes y devoción en el virreinato peruano," 29, 89; Carolyn Dean, "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings," *The Art Bulletin* 78:1 (1996):3; Ramón Mujica Pinilla, "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco

volvió a estructurar textos posteriores de Mesa y Gisbert, y de otros autores.²³

Estas series de textos muestran que la narración construida por Mesa y Gisbert al inicio de la década de 1980 ha pasado a ser tratada como un hecho. Ahora bien, la incesante oscilación entre ambas versiones ("institucional" y "cultural") da cuenta de una inestabilidad argumentativa e invita a una observación más detallada. Para comprender esta oscilación es necesario conocer primero la historia que tuvo este problema teórico en la historia de la pintura andina y en la obra de Mesa y Gisbert en particular. Desde sus publicaciones más tempranas sobre la Escuela Cuzqueña de Pintura, Mesa y Gisbert enmarcaron esta tradición como parte de un fenómeno más amplio que abarcaba varias escuelas locales en el altiplano, especialmente en la región en torno al lago Titicaca en el Alto Perú.²⁴ Todas estas escuelas habían abandonado el canon europeo a inicios del siglo XVIII, "para desembocar en la pintura fácil y atractiva de los maestros populares."²⁵ Al igual que la arquitectura mestiza, las escuelas populares de la pintura andina pusieron énfasis en valores decorativos, al punto que objetos ornamentales, por ejemplo, brocateado, aves y joyería, adquirieron el mismo valor que la figura humana en sus composiciones.²⁶

peruano," en *El barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito, 2002), 1:21; Marcus Burke, "The Parallel Course of Latin American and European Art in the Viceregal Era," en *The Arts in Latin America, 1492-1820*, ed. Joseph J. Rishel y Suzanne L. Stratton (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006):78; Stella Nair, "Localizing Sacredness, Difference, and Yachacuscamcani in a Colonial Andean Painting," *Art Bulletin* 89:2 (2007):211-38; y Kelly Donahue-Wallace, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008), 140.

²³ Gisbert, "Andean Painting;" Mesa, "La pintura cuzqueña, 1540-1821," 20; Damian, *The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco*; María Concepción García Sáiz, "Pintura y escultura colonial en Iberoamérica," en *Historia del arte iberoamericano*, ed. Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Barcelona: Lunberg Editores, 2000), 63-117; y Roberto Samanez Argumedo, "Las portadas retablo en el barroco cuzqueño," en *El barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito, 2002), 1:145-99.

²⁴ Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz: Gisbert, 1980), 104; y José de Mesa y Teresa Gisbert, "Pintura virreinal en Bolivia," *Mundo Hispánico* 27:318 (1974):43.

²⁵ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 1.^a ed. (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962), 12.

²⁶ José de Mesa y Teresa Gisbert, "Determinantes del llamado estilo mestizo y sus alcances en América; breve consideración del término," en *Actas y Memorias del*

Esta taxonomía, que se basa en la distinción entre tradiciones cultas y populares, pudo haber sido heredada del trabajo publicado por Ángel Guido.²⁷ Sin embargo, a diferencia de éste, Mesa y Gisbert omiten en su trabajo temprano y especialmente en la primera edición de su *Historia de la pintura cuzqueña* (1962), cualquier referencia a la influencia que culturas prehispánicas pudieran haber tenido en el arte colonial. En su lugar, su texto se centra en las modalidades de producción y en la forma de circulación de cuadros, donde la derivación de una tradición de pintura culta en una tradición popular habría sido gatillada por las operaciones comerciales de talleres que participaban en un mercado interregional de imágenes religiosas.

A medida que aquella publicación de 1962 se aleja, publicaciones de Mesa y Gisbert muestran una creciente preocupación por establecer evidencia empírica sobre influencias prehispánicas en tales escuelas locales. Esta cuestión era entonces altamente controversial. En el ámbito de la pintura había sido un foco central de atención de textos basados en la noción de mestizaje.²⁸ En la década de 1950, la atribución a factores de herencia prehispánica había sido dejada a un lado por los autores que adoptaron la distinción entre centro y periferia como diferencia directriz.²⁹ En la década de 1960 surgió una importante controversia en torno a este problema, que quedó reflejada con especial claridad en las publicaciones de George Kubler y en las actas de la versión 36 del Congreso Internacional de Americanistas de 1966. El problema principal era que dicha influencia de un sustrato cultural prehispánico, por probable que fuera y por coherente que

XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, República Argentina, 1966 (Buenos Aires: Departamento de Publicaciones Científicas Argentinas, 1968), 3:219-32.

²⁷ Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*.

²⁸ Cossío del Pomar, "Historia crítica de la pintura en el Cuzco," Cossío del Pomar, *Arte del Perú colonial*; Álvarez Urquieta, *La pintura en Chile durante el período colonial*; y Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, 19.

²⁹ Enrique Marco Dorta, "La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia," en *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat Editores, 1950), 2:443-94; Martín S. Soria, "Painting and Sculpture in Latin America from the Sixteenth to the Eighteenth Century," *Year Book: The American Philosophical Society* (1952):278-81; Martín S. Soria, "La pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700," *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 12 (1959):24-34; y Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956).

resultara para el sentido común de los investigadores, no podía ser comprobado.³⁰

Si bien el trabajo de Martín S. Soria, que se orientaba claramente por la distinción centro/periferia, relativizando con ello referencias a culturas amerindias, parece haber sido altamente influyente para Mesa y Gisbert, ya que en un artículo de 1965 sobre arquitectura mestiza ellos sugieren que "es probable que estas diferencias con el estilo de origen se deban a un punto de vista distinto, que responde plenamente a la sensibilidad indígena."³¹ Esta preocupación se evidencia también en textos posteriores, hasta que dicha influencia de culturas prehispánicas se ve confirmada en las obras de Francisco Tito Yupanqui. Por ejemplo, en la *Virgen de Copacabana*:

se advierte que el artista lejos de expresar el humanismo de su tiempo manifiesta una peculiar manera de arraigo indígena. La Virgen está concebida con esa distancia con que debieron ver los indígenas las cosas divinas y que proviene de los tiempos anteriores a la conquista.³²

A partir de 1974 se encuentra la aplicación de esta teoría filogenética—que nace para dar cuenta de la arquitectura y la escultura mestizas—al fenómeno de la pintura andina, entonces entendida como pintura mestiza. Su emergencia como estilo pictórico se explica como consecuencia de una mayor proporción de pintores indígenas que hispanos en los gremios de pintores.³³ Este es el contexto inmediato de la nota que publicara Gisbert en la sección cultural del periódico *El Mercurio* en 1981 y que llevó a entender aquel documento de 1688

³⁰ George Kubler, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art," in *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, ed. Samuel Kirkland Lothrop (Cambridge: Harvard University Press, 1961), 14-34.

³¹ José de Mesa y Teresa Gisbert, "Renacimiento y manierismo en la arquitectura 'mestiza,'" *Boletín de Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 1:3 (1965):9-44.

³² José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972), 83. Sobre la creciente preocupación por establecer trazas indígenas en el arte colonial andino, véase también Mesa y Gisbert, "Determinantes del llamado estilo mestizo y sus alcances en América," 222-23; y José de Mesa y Teresa Gisbert, "Lo indígena en el arte hispanoamericano," *Boletín de Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 12 (1971):32-38.

³³ Mesa y Gisbert, "Pintura virreinal en Bolivia," 43; José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* (La Paz: Librería Editorial Juventud, 1977); y Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 104.

como acta de nacimiento de una Escuela Cusqueña de Pintura, la cual da cuenta de la liberación estilística del sustrato cultural prehispánico gracias al quiebre de mecanismos institucionales de control social en el mundo del arte. Esta solución se conforma a los términos que había planteado la controversia por el origen prehispánico de rasgos estilísticos un par de décadas antes. Si el problema era que dicha atribución de causalidad no podía ser presentada en términos de hipótesis falsificables, ahora se habría logrado. Como escribe Gisbert en *El Mercurio*, "existe un documento fechado en 1688 por el que conocemos las diferencias."³⁴ Esta nota cultural y la posterior segunda edición de la *Historia de la pintura cuzqueña* de 1982 vienen a zanjar una controversia científica.

Corresponde preguntarse aquí si esta teoría es en efecto falsificable, pues sólo si lo fuere podría sostener el edificio taxonómico de la Escuela Cusqueña de Pintura, o si un contexto de debilidad institucional o un sustrato cultural prehispánico causaron el conjunto de pinturas que hoy son conocidas como Escuela Cusqueña de Pintura. Como se ha visto, el principal mecanismo de control institucional, cuyo quiebre explicaría la emergencia de la pintura cuzqueña, habría radicado en el gremio de pintores de Cusco. Si bien no se conoce evidencia de la fundación de un gremio de pintores en esta ciudad, ni de sus normativas, sí es mencionado explícitamente en el documento notarial de 1688. Este documento contiene una comunicación dirigida por siete pintores hispanos al corregidor de la ciudad,³⁵ e indica que los pintores indígenas habían solicitado separarse del gremio. Como cita Horacio Villanueva Urteaga, "desimos que es venido a nra noticia de que los yndios pintores an presentado peticion en que piden apartarse de nro Gremio, obligandose de hacer este año el arco triunfal."³⁶ Según citan los maestros hispanos, el corregidor habría decidido que cada grupo debiera construir el arco triunfal del día del Corpus Cristi alternando cada dos años: "a Vmd. pedimos y suplicamos se sirva de mandar se lleve a devida ex.on el auto por Vmd. proveydo en que se

³⁴ Gisbert, "Pintores hispanos y pintores indígenas en la ciudad del Cuzco."

³⁵ Es posible que no hayan habido muchos más que siete pintores españoles en la ciudad en ese tiempo, según se deduce de su carta: "...con nros compañeros los doradores y escultores que son pocos ellos no pasan de diez o once y nosotros somos otros tantos." Villanueva Urteaga, "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura," 12. Mesa y Gisbert han propuesto que ellos eran diez. Véase Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 270.

³⁶ Villanueva Urteaga, "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura," 12.

servio de mandar que los dhos yndios hagan un año el arco triunfal del día de Cospus y otro año nosotros con dhos doradores y escultores."³⁷

La citada decisión del corregidor sugiere que él habría aprobado la división del gremio de pintores de Cusco. Otra sección de dicha carta ha sido interpretada como refiriéndose a la causa principal de este conflicto institucional:

no es bien que esto se nos pague con testimonios falsos que nos an levantado en descredito y desdoro de nra presuncion por acreditarse y ser admitidos en su pedimento y pues ellos no an dado prueba de lo que an relatado de nosotros deven ser corregidos y reprehendidos severam.te y si lo an provado se nos de traslado para dar nros descargos pues en general nos an desacreditado, siendo así que solos tres o quatro hombres son de los que se nombran por capatases y de estos el que fuereamos culpados estamos prestos a la rrestitucion de lo que disen ellos que con violencia se les quita y agravia y estamos asi mesmo a pagar la pena si lo an provado y de lo contrario no se debe dar credito....³⁸

Según Mesa y Gisbert, los pintores hispanos expresarían su disposición a reparar un daño que admiten haber cometido, pues, de no hacerlo, la división del gremio sería inevitable y, con ello, no serían capaces de reclutar suficientes pintores en sus talleres para atender a los clientes más importantes.³⁹ Es decir, los pintores hispanos temían perder su monopolio.

Dado que los autores del documento piden que se mande hacer cumplir la decisión del corregidor, no se debe asumir que ellos se oponían a la división del gremio. También, dicho documento hace referencia a uno anterior, en el cual pintores indígenas habrían pedido que los autores del documento de 1688 restituyan lo que con violencia les quitaran. Por medio de su respuesta, estos pintores hispanos piden al corregidor revisar cuidadosamente la evidencia de dicha acusación y sancionar a quienes los acusan si lo hacen sin suficiente evidencia, es decir, es ésta una controversia legal.

³⁷ Villanueva Urteaga, "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura," 12.

³⁸ Villanueva Urteaga, "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura," 12.

³⁹ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 137; y Damian, "Artist and Patron in Colonial Cuzco," 39.

La lectura propuesta originalmente por Mesa y Gisbert asume que el gremio de pintores de Cusco había sido suficientemente fuerte para monopolizar el otorgamiento del título de maestro artífice y que los pintores hispanos estaban sobre-representados en la población de maestros. También asume que la prohibición de vender pinturas sin dicho título era aplicada efectivamente. Sólo de tal manera, a través de la operación del gremio, los pintores indígenas habrían sido mantenidos en una posición subordinada al interior de los talleres. Entonces, la división del gremio hubiese significado que más pintores indígenas accedieran a posiciones de autoridad en este campo y, sobre todo, habrían podido dirigir talleres y vender sus pinturas, sin que se exigiera de ellos adecuarlas a las convenciones occidentales. Para sostener esta teoría se requiere más información sobre la situación de los indígenas en el gremio de pintores de Cusco antes de 1688, sobre la fecha de fundación de éste, sus ordenanzas y su capacidad para hacer valer sus ordenanzas.

Actualmente no se conocen documentos que hagan referencia a las ordenanzas del gremio de pintores en Cusco. Usualmente este problema ha sido resuelto asumiendo que esta institución era una extensión o una imitación del gremio de pintores de Lima, cuya ordenanza fue publicada en 1649.⁴⁰ Diversos autores han provisto detalles sobre la fundación de un gremio en Cusco, que requieren mayor fundamentación. En dos ocasiones Gisbert ha afirmado que los pintores Francisco Serrano y Marcos Ribera fundaron dicho gremio en Cusco poco después de 1649. Lamentablemente no ha mencionado sus fuentes al respecto.⁴¹ Más recientemente, Marcus Burke parece haber confundido ambos gremios al afirmar que el de Cusco fue fundado en 1649, aludiendo a la *Historia de la pintura cuzqueña* de Mesa y Gisbert.⁴² Por su parte, Kelly Donahue-Wallace ha afirmado que los pintores de Lima y Cusco publicaron sus ordenanzas en 1647 y 1649 respectivamente, sin entregar nueva evidencia. Sin embargo, luego se refiere solamente a "las ordenanzas de los pintores de Lima de 1649."⁴³

⁴⁰ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 137-38; y Cruz de Amenábar, "Imágenes y devoción en el virreinato peruano." La transcripción de la ordenanza fue publicada en Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 309-11.

⁴¹ Gisbert, "Andean Painting," 23; y Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del virreinato del Perú," 110.

⁴² Burke, "The Parallel Course of Latin American and European Art in the Viceregal Era," 73.

⁴³ Donahue-Wallace, *Art and Architecture of Viceregal Latin America*, 140.

Toda esta confusión revela que se requiere más documentación sobre la historia del gremio de pintores de Cusco, especialmente antes de 1688. Sin ello no se puede excluir la posibilidad de que dicho gremio tuviera sólo unos meses de antigüedad cuando los pintores indígenas presentaran su petición de independencia ante el corregidor de Cusco. Según Ramón Gutiérrez, las operaciones de gremios en el Cusco sólo están documentadas a partir de 1674, correspondiendo a "pulperos, tocineros, mantequeros, pasteleros, y panaderos que erigen sus Altares para las fiestas del Corpus Christi."⁴⁴ Si el gremio de pintores no fue fundado con considerable anterioridad a esa fecha, sólo se puede esperar que su división en torno a 1688 tuviera escasas consecuencias en el estilo pictórico, en todo caso, ninguna consecuencia de la magnitud que predice la teoría que aquí se discute.

Los indígenas en el gremio de pintores no son mencionados en las ordenanzas del gremio de pintores de Lima, mientras que negros, zambos y mulatos son excluidos explícitamente.⁴⁵ Tales ordenanzas sí establecen que los alcaldes veedores (dos para el arte de la pintura y dos para el de la platería) y el fiscal debían ser hispanos. Jorge Bernal Ballesteros ha sugerido que los pintores indígenas en Lima también habrían establecido un gremio o una cofradía propia, "pues los más de ellos tuvieron vivienda y taller en Santiago del Cercado,"⁴⁶ siendo éste un pueblo de indígenas al este de Lima.⁴⁷ No se ha encontrado una publicación que recoja la propuesta de Bernal Ballesteros, que es difícil de dar cuenta en el marco interpretativo adoptado por Mesa y Gisbert y por quienes les han seguido, a no ser que uno insistiera en argumentos demográficos o poblacionales. Por ejemplo, se tendría que argumentar que habían más pintores indígenas en Cusco que en Lima, o que representaban una mayor proporción del total de pintores en cada ciudad. Sólo así se entendería que los efectos estéticos atribuidos a esta situación en Cusco no se expandieron a toda el área de los Andes centrales, incluyendo Lima.

La falta de evidencia sobre el poder efectivo del gremio de Cusco presenta un problema mayor. Las ordenanzas del gremio de Lima afirman que el que no se haya entrenado con un maestro artífice

⁴⁴ Gutiérrez, "Notas sobre organización artesanal en el Cusco durante la colonia," 2.

⁴⁵ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 310.

⁴⁶ Jorge Bernal Ballesteros, "La pintura en Lima durante el virreinato," en *Pintura en el virreinato del Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2001), 41.

⁴⁷ Alexandre Coello de la Rosa, *Espacios de exclusión, espacios de poder: el mercado de Lima colonial, 1586-1606* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006).

autorizado y que no haya aprobado el examen administrado por el mismo gremio podía usar el título de maestro artífice. Es notorio que este examen es crucial para el argumento construido por Mesa y Gisbert. En las ordenanzas del gremio de Lima, de 1649, se establece:

que el pintor o dorador que aprueben y le den título de maestro artífice, ha de dar razón así de palabra como de obra, por las preguntas siguientes: ha de dibujar una figura humana de pie entero de pechos y otra de medio perfil y otra de espaldas con sus partes y tamaños conforme a la simetría y al arte; así mismo un cuerpo de una mujer y de un niño. Luego ha de pintar un lienzo con una o más figuras desnudas y esto se entiende al óleo o al fresco o al temple, como sea conforme al arte; y también responderá de palabra, algunas de las preguntas que se le hicieren acerca de la perspectiva para historias y así mismo del trato y uso de los colores y temples y aparejos de los lienzos, y hallándose hábil y suficiente, se le despachará su título de maestro artífice y podrá usar de él, libremente.⁴⁸

Estas ordenanzas establecen también que sólo quienes tienen título de maestro artífice pueden practicar la pintura y la platería como oficio y ofrecer sus productos en venta.

Según los textos que han sido revisados, los pocos documentos que mencionan las operaciones de un gremio de pintores en Cusco—ninguno de los cuales es anterior a 1688—sugieren que tal institución se encontraba en una situación de debilidad crítica. Estos incluyen el documento de 1688 que da testimonio de profundos conflictos internos e inestabilidad institucional;⁴⁹ la petición realizada por Juan Esteban Álvarez en 1704 para que se hagan cumplir las normativas del gremio;⁵⁰ y un documento de 1810 en el cual otro maestro mayor de las artes de la pintura, la escultura y la platería, José Berrío, anuncia que ya

⁴⁸ Mesa y Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña* (1982), 310.

⁴⁹ Petición de Pintores Españoles, ARC, Protocolos Notariales 1687-1688, Documento Solicitado, Escribano Losanos. Véase también Villanueva Urteaga, "Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura," 11-13.

⁵⁰ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 226. Mesa y Gisbert citan el siguiente documento como su fuente al respecto: Papeles sueltos del Fondo Vega Centeno, ADC.

no hay algún pintor activo en el gremio.⁵¹ Así, estos documentos validan la hipótesis de la debilidad institucional del gremio después de 1688, cuando se documenta la emergencia de la Escuela Cuzqueña.

Una solución a este problema consiste en asumir la situación general de los gremios en Lima como un indicador de la situación que experimentaba el gremio de pintores en Cusco. Para esto se debe suponer que las ordenanzas del gremio no eran aplicadas con mayor fuerza en el Cusco que en Lima y que los gremios de pintores no eran una excepción en la población de gremios. Francisco Quiroz sugiere que aunque las ordenanzas de los gremios en Lima durante el período colonial estaban basadas en las usadas en Sevilla—las ordenanzas del gremio de pintores de Lima hacen referencia explícita al gremio de Sevilla como modelo—ellas no eran aplicadas con igual severidad.⁵²

El gremio limeño tuvo escasas funciones económicas y limitado poder para negar el ejercicio de los oficios a los no agremiados. En la práctica, el gremio limeño colonial no tuvo una actuación que pudiese ser considerada gremial propiamente dicha. Los oficios quedaban "libres." No se practicó una verdadera persecución contra todos los que usaban los oficios agremiados. Tampoco contra quienes comercializaban los productos artesanales al margen de los gremios.⁵³

En las últimas décadas del siglo XVII, los gremios en Lima raramente tomaban exámenes. Según observa Quiroz, este procedimiento clave de las ordenanzas del gremio habría sido olvidado a mediados del siglo XVIII, observación que situaría la debilidad del gremio de pintores de Cusco en ese período en un contexto más general.⁵⁴

Con respecto a la situación de los indígenas, Quiroz observa que era común que ellos no estuvieran sujetos a las ordenanzas de los

⁵¹ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), 226. Mesa y Gisbert citan el siguiente documento como su fuente al respecto: Informe presentado por José Berrio, Maestro Mayor del Gremio de pintores, escultores y doradores, 1810, Papeles sueltos del Fondo Vega Centeno, ADC.

⁵² Francisco Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria: Lima colonial* (Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1995). México parece haber presentado el caso opuesto. Véase Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos: la organización gremial en Nueva España, 1521-1861, etc.* (México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1954), 237.

⁵³ Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria*, 6.

⁵⁴ Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria*, 41.

gremios. Como también ha sugerido Gutiérrez, su pertenencia a una "república de indios" les permitía no pagar los impuestos y los cobros relacionados con las operaciones de los gremios.⁵⁵ Entre tales impuestos se encontraba la alcabala (impuesto general a las ventas) y la media anata (impuesto a ingresos personales por ejercicio de cargos públicos).⁵⁶ Este último tipo de impuesto se debía aplicar a los artesanos que estaban en posesión del título de maestro y a aquellos que tenían posiciones de autoridad al interior de los gremios, por ejemplo, el alcalde veedor o fiscal.⁵⁷ Los indígenas tampoco debían pagar cobros derivados de la desobediencia a las ordenanzas del gremio, como podría haber sido el caso de quien no rindiera sus exámenes. Aún más, no era extraño que los indígenas fueran eximidos de los exámenes y de las visitas de inspección por parte de autoridades gremiales, y que se les otorgara el título de maestro de manera informal y *ex post facto*, como reconocimiento de la práctica efectiva del oficio en una tienda.⁵⁸

De tal modo, aun si los resultados publicados por Francisco Quiroz no proveen evidencia de las operaciones del gremio de pintores de Cusco, tampoco presentan un contexto que permita asumir que la separación de los pintores indígenas de dicho gremio pudo haber sido decisiva para la formación de la Escuela Cusqueña como tradición estética, o para la precarización de las condiciones laborales de los pintores indígenas. Tal atribución causal, que está en los fundamentos de la teoría construida y popularizada en las publicaciones de Mesa y Gisbert y de otros investigadores desde las últimas décadas del siglo pasado, es falsa.⁵⁹ En contraste, la documentación aquí presentada respalda más bien la tesis propuesta anteriormente por Felipe Cossío

⁵⁵ Gutiérrez, "Notas sobre organización artesanal en el Cusco durante la colonia," 5.

⁵⁶ Durante el siglo XVII en España, los pintores estaban sujetos a la alcabala sólo cuando vendían sus productos directamente al público. Véase Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid: Ediciones Cátedra 1984), 179. De tal manera, parece haber sido usada para distinguir a la pintura como arte novedoso y creativo, distinto de otros productos comerciales. Véase Mary Crawford Volk, "On Velázquez and the Liberal Arts," *The Art Bulletin* 60:1 (1978):69-86; y Mary Crawford Volk, "Addenda: The Madrid Academy," *The Art Bulletin* 61:4 (1979):627. Esta distinción se vio reflejada en la formación de academias que entraban a competir con los antiguos gremios. Julián Gállego Serrano, *El pintor de artesano a artista* (Granada: Universidad de Granada, 1976). Así, al considerar la situación de los gremios de pintores, no es superfluo recordar que también en España estos eran tiempos de crisis.

⁵⁷ Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria*, 115.

⁵⁸ Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria*, 63-70.

⁵⁹ Véase notas número 21 y 22.

del Pomar,⁶⁰ la cual sugiere que el conflicto de 1688 ocurrió en un contexto en donde las ordenanzas del gremio de pintores de Cusco no eran aplicadas efectivamente.

Se han distinguido dos modos como se lleva a cabo esta disputa, los cuales están íntimamente relacionados: una taxonomía y una filogénesis. Durante el último siglo, la Escuela Cusqueña de Pintura ha adquirido estabilidad como objeto de conocimiento en ambos modos y se ha construido un importante consenso acerca de la tradición pictórica, distinguiéndola al interior de las escuelas andinas de pintura, y trazando sutiles distinciones internas. Por otra parte, se ha impuesto la teoría desarrollada por Mesa y Gisbert a partir de la década de 1980, que atribuye un rol predominante en la emergencia y la difusión de esta tradición a su contexto institucional y económico que tiene expresión primordial en el gremio de pintores, y a un sustrato cultural prehispánico. Aquí, el enfoque ha sido esta segunda dimensión de la Escuela Cusqueña de Pintura como objeto de conocimiento. Específicamente, se ha analizado cómo se construyó dicha teoría filogenética de una tradición artística particular, cuáles son los supuestos en los que descansa y cuál es su capacidad explicativa.

Como se ha visto, si se consideran solamente las ordenanzas del gremio de pintores de Lima, se podría esperar que los gremios de pintores en los Andes centrales durante la colonia llevaran a cabo una función central como administradores de las prácticas pictóricas. Sobre todo se llegaría a esta conclusión debido a los exámenes que tales ordenanzas contemplaban como condición para otorgar el grado de maestro artífice, los cuales hacen referencia a criterios de corrección o suficiencia estilística que concuerdan con las prácticas entonces dominantes en centros prominentes del mundo del arte en Europa occidental. Esto refuerza una teoría que observa a la pintura como institución social, dado que una institución es una serie relativamente coherente de expectativas complementarias de comportamiento que tipifican y orientan el comportamiento mutuamente referido de al menos dos actores. Tales expectativas suelen traer consigo mecanismos de control social que especifican sanciones para el comportamiento divergente. En la narración histórica construida por Mesa y Gisbert, la pintura constituye una institución social en el sentido de que el gremio provee un mecanismo de socialización y de control social, cuya función es reproducir y reforzar ciertas convenciones pictóricas.

⁶⁰ Cossio del Pomar, *Arte del Perú colonial*.

Por otra parte, éste fue un mecanismo de socialización y control social muy débil al menos desde 1688. La conjugación de ambas observaciones ha derivado en la teoría que provee hoy estabilidad a la Escuela Cusqueña de Pintura como objeto de conocimiento: se propone que la Escuela Cusqueña de Pintura surge tras el quiebre del gremio de pintores de Cusco cerca de 1688. Hasta entonces, tal gremio habría forzado la sujeción de todos los pintores a las convenciones de la pintura occidental. Tras 1688, los pintores indígenas habrían formado un gremio independiente de los pintores hispanos que fueran dominantes en el gremio anterior. Con ello se habrían visto liberados de las convenciones que tal asociación imponía, naciendo lo que se describe como Escuela Cusqueña de Pintura.

Esta teoría, que pretendió cerrar una controversia historiográfica que echa raíces al menos en la tesis doctoral de Felipe Cossío del Pomar, se basa en supuestos falaces. Fundamentalmente, no se puede asumir sin más que el gremio fuera un mecanismo fuerte de socialización y control social en Cusco antes de 1688, que hubiera forzado a los pintores indígenas a adoptar un estilo pictórico determinado. Como se ha dicho, para sostener la teoría propuesta por Mesa y Gisbert se requiere más datos sobre los indígenas que formaban parte del gremio de pintores de Cusco antes de 1688. Con toda probabilidad, el conflicto de 1688 ocurrió en un contexto en donde es probable que los pintores indígenas no hayan estado sujetos a las ordenanzas del gremio de pintores de Cusco.

Se ha planteado aquí que es necesario revisar y buscar alternativas a la teoría institucionalista del mundo de la pintura en los Andes centrales en el período colonial. Si bien dicha teoría no ha sido presentada explícitamente como tal, sacando a la luz sus presupuestos sociológicos, está presente y alienta los textos de historia del arte que pretenden dar cuenta de la emergencia y consolidación de lo que hoy se conoce como la Escuela Cusqueña de Pintura. Fundamentalmente, tal teoría asume que el modo occidental de pintura fue predominante en el Cusco hasta las últimas décadas del siglo XVII debido a la función del gremio de pintores como mecanismo de control social. Esto sugiere que la emergencia de una tradición pictórica que no respeta los cánones característicos de aquel modo de expresión cultural—básicamente la perspectiva central, el claroscuro y la consistencia anatómica—se debió a un cambio en el contexto institucional del mundo de la pintura. En este sentido se han interpretado fuentes históricas que, como se ha propuesto, no son en absoluto conclusivas. Incluso, éstas no permiten descartar la hipótesis de que el gremio de pintores no operaba como

mecanismo de control social antes de su supuesto quiebre en las últimas décadas del siglo XVII. En este sentido, es relevante rescatar propuestas como la realizada por Felipe Cossío del Pomar, que intentan reconocer un ecosistema que sostiene las prácticas pictóricas como instituciones sociales, incluyendo, entre otros factores, la situación de mercados, tecnologías y modos de difusión.