



## DEL MANIERISMO AL BARROCO EN MURALES CUZQUEÑOS: LUIS DE RIAÑO

*Elizabeth Kuon Arce / Perú*

**N**ada nuevo es reconocer que uno de los fenómenos culturales más originales que se diera en el contexto iberoamericano, en el área andina de los siglos XVII y XVIII, fue el de la pintura cuzqueña.

Este fenómeno, cargado de un importante proceso de aculturación se dio por la presencia europea de pinturas, tablas, esculturas, grabados, libros ilustrados, tratados de pintura y arquitectura, traídos por los nuevos habitantes de estas tierras durante los siglos XVI y XVII.

Paralelamente, la excepcional creatividad de los indígenas nativos, expresada en cerámica, textiles y qeros, productos culturales cargados de compleja ideología, de una concepción espacial y uso del color notables, tuvo un encuentro menos cruento, devastador y traumático frente a esta presencia europea. Ello permitió que diera como resultado creaciones estéticas de gran envergadura.

De características muy propias, la pintura cuzqueña que más tarde será conocida dentro del contexto de escuela, tuvo sus inicios hacia el último tercio del siglo XVI en la región sur andina del Perú actual, considerándose dentro de esta escuela no sólo a la pintura de caballete sino también a la pintura mural.

En la historia de la pintura cuzqueña el Manierismo, quizás por haber sido un momento de corta influencia en el tiempo (ca.1590 a 1630) y por ende un fenómeno sutil pero claro, es entre las influencias artísticas, tal vez la menos estudiada y por ello poco difundida, pero de gran relevancia para el estudio de la formación de la escuela cuzqueña de pintura.

El Manierismo, que por ahora lo definimos como un estilo temporalmente intermedio entre el Renacimiento y el Barroco, y que se manifestó en el Virreinato del Perú a través de los pintores hermano jesuita Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, es ya un hecho bien conocido, como es el que Bitti al llegar a Cuzco en 1583, dejara una profunda huella a lo largo de más de un siglo en el arte pictórico cuzqueño. El fue quien impuso el gusto por el manierismo romano en los más importantes centros urbanos del virreinato peruano, dejando una obra fundamental, base de la pintura colonial peruana y particularmente la cuzqueña.

El pintor Angelino Medoro forma la trilogía de pintores italianos llegados a Lima hacia el último tercio del siglo XVI. Tuvo en su taller de la capital del virreinato, entre otros discípulos, al pintor criollo Luis de Riaño quien nació en Lima en 1596. Fue hijo del capitán Juan

de Riaño y de Ana Cáceres y cuando tenía 15 años su madre viuda, lo lleva al taller de pintura de Medoro. Según un contrato de 1611, el joven debía permanecer allí durante seis años como aprendiz. Así en 1618, a los 21 años de edad, quedaría habilitado en el arte. Aunque parece ser que este contrato no se cumplió del todo, esta fecha puede indicarnos el inicio de su actividad como pintor<sup>1</sup>.

Hacia 1626, Riaño estaba trabajando en Cuzco para las comunidades religiosas y las parroquias de los pueblos aledaños. Su obra de pintura en lienzo que dejó en el Cuzco a partir de esa fecha es importante, lo que demuestra que la mayor parte de su vida artística la desarrolló en esta ciudad. Y no sólo fue pintor. Documentos de época lo muestran como retablista y escultor.

Por las fechas de su primera producción con evidente influencia italiana a través de su maestro Medoro y posiblemente debido a su residencia en el Cuzco donde vio de cerca la obra de Bernardo Bitti, pinta lienzos y murales de clara influencia manierista, aunque y paralelamente, la corriente barroca ya se vislumbraba en otros pintores contemporáneos a él.

Conocemos la vasta e importante producción de pintura de caballete de Riaño existente en importantes iglesias, monasterios y conventos cuzqueños y que ha sido ampliamente tratada por estudiosos de la historia de la Escuela Cuzqueña de Pintura, así como su obra haciendo retablos conocida a través de documentos del siglo XVII. En esta oportunidad me referiré expresamente a la pintura mural atribuida a su mano, en dos edificaciones rurales cercanas a la ciudad de Cuzco: La iglesia de Andahuaylillas y la capilla de la casa de hacienda Callapuyo.

Aunque no del todo valorada, los pocos estudios realizados de la pintura mural en el Cuzco y su región, han demostrado su importancia como uno de los logros más destacados del arte cuzqueño por su significado, calidad y abundancia.

## EL MURALISMO ANTES DE 1534

El origen de la pintura mural en el área cuzqueña se remonta al período prehispánico, en las etapas preinca e inca. Ejemplos de la primera se encuentran principalmente en abrigos y cuevas que fueron ocupados por cazadores-recolectores y que datan por lo menos de 5,000 años a.C.<sup>2</sup>.

Los incas acostumbraron decorar los muros de sus construcciones con pinturas en las que destacaron los temas religiosos e históricos. Existen referencias históricas

que acreditan que los edificios de la ciudad de Cuzco estaban pintados con "colores brillantes". Según el cronista Pedro Sancho de la Hoz, las construcciones alrededor de la gran plaza central del Haucaypata, las mejores de la urbe, mostraban sus muros pintados<sup>3</sup>.

El antropólogo John H. Rowe anota en 1946 que "las paredes (de las construcciones del Cuzco) estuvieron estucadas con una capa uniforme de arcilla que pudieron estar pintadas". A pesar de ello, no se tienen descripciones precisas del contenido de estos murales.

Esta actividad pictórica mural a la llegada de los europeos, fue interrumpida por su relación con prácticas religiosas ancestrales. El Virrey Toledo en 1574 percibió este sentido en la pintura por lo que mandó:

Que borren los animales que los indios pintan en cualquier parte... y en las puertas de sus casas... e los pintan en las paredes de las iglesias. Ordeno y mando que los que hallareis los hagais raser y quitar de las puertas donde los tubicran<sup>5</sup>...

Este mandato muestra, entre otros asuntos, lo difundido que fue pintar en "cualquier parte", por lo que no debe llamar la atención que los nativos pintaran en los nuevos edificios dedicados al culto que erigían los peninsulares.

## ARQUITECTURA Y PINTURA MURAL

La pintura mural no puede ser considerada como un objeto más, pues al estar ligada a la edificación a la que pertenece, pasa a ser su componente. Para los artistas que concebían un programa mural en un recinto de grandes proporciones, el espacio arquitectónico era determinante y sus propuestas se hacían en función de la percepción que se deseaba lograr.

A diferencia de la pintura de caballete, la que se realiza sobre los muros, no tiene marco que la limite. Es el propio espacio arquitectónico que rodea a la pintura y al espectador, la que determinará sus límites físicos<sup>6</sup>.

En las expresiones murales más frecuentes, las que se dan en las iglesias, la articulación orgánica de la pintura mural y la arquitectura se percibe en la vinculación iconográfica y litúrgica, es decir entre la secuencia temática y simbólica de los motivos pintados y la función del recinto religioso. Esa articulación está presente además en la adaptación estética de los programas pictóricos a las características del espacio arquitectónico.

Igualmente debemos referirnos a que en la región andina, la opción de edificar con adobes en el siglo XVI,

fue seguida por la adaptación de las técnicas para ejecutar la pintura mural al temple, en lugar de la difundida pintura al fresco. Se encontró por lo tanto una técnica adecuada y complementaria al soporte constituido por los muros de adobe que permitió convertir esta modalidad artística en procedimiento simple, sin mayores complicaciones y muy rápida de lograr, dada la premura por evangelizar a través de este medio.

Como ya señaláramos, mostraremos la pintura mural realizada por Riaño en dos edificios rurales cercanos a la ciudad de Cuzco: uno religioso y otro civil, ambos una buena muestra del fenómeno del muralismo en la región cuzqueña desde los siglos XVI y XVIII.

### PROGRAMAS MURALES EN EL TEMPLO DE ANDAHUAYLILLAS

En el templo de Andahuaylillas encontramos uno de los más notables conjuntos de pintura mural del sur andino. La realización de los mismos se atribuyen al pintor limeño Luis de Riaño. Hizo además algunos lienzos para este templo, uno de ellos "El Bautismo de Cristo" firmado y fechado en 1626, momento de especial importancia en su obra, pues parece ser el inicio de su trabajo en el área cuzqueña.

El poblado del mismo nombre a 42 km. de la ciudad de Cuzco, fue resultado de la política conocida como de "reducciones" que consistía en la concentración de la población nativa dispersa en muchos asentamientos, para una eficaz labor de adoctrinamiento, al mismo tiempo que servía para la aplicación de políticas demográficas y tributarias que interesaban al estado español.

Estas reducciones que tomaron el nombre de "pueblo de indios", fueron los núcleos rurales de evangelización. En ellos se fundarán las "doctrinas", consolidándose dichas instituciones a partir de 1569. Andahuaylillas fue una reducción a cargo de los sacerdotes de la Compañía de Jesús. Su templo, como en todos los casos, fue el símbolo de la evangelización, principal justificación de la política reduccionista.

Construido en adobe sobre una amplia plataforma escalonada que formará el atrio a inicios del siglo XVII, es de una nave

con capillas y arco toral, retablos importantes, imágenes, lienzos y mobiliario diverso de varias épocas, muchas posteriores a la construcción del templo. Toda esta profusión de obras muebles, debía adecuar el espacio interno a la política evangelizadora. La pintura mural, como los antes mencionados, no demoraría ser vehículo importante para la catequización de la gran presencia indígena.

El trabajo de Riaño tuvo que estar determinado por estos fines. Era la época inicial de la evangelización. Lo muestran claramente los programas que pintó. Los más destacados a los que nos referiremos son el del "Camino al Cielo y el Camino al Infierno" y el tema mariano de "La Anunciación" que completa la importancia de los programas evangelizadores.

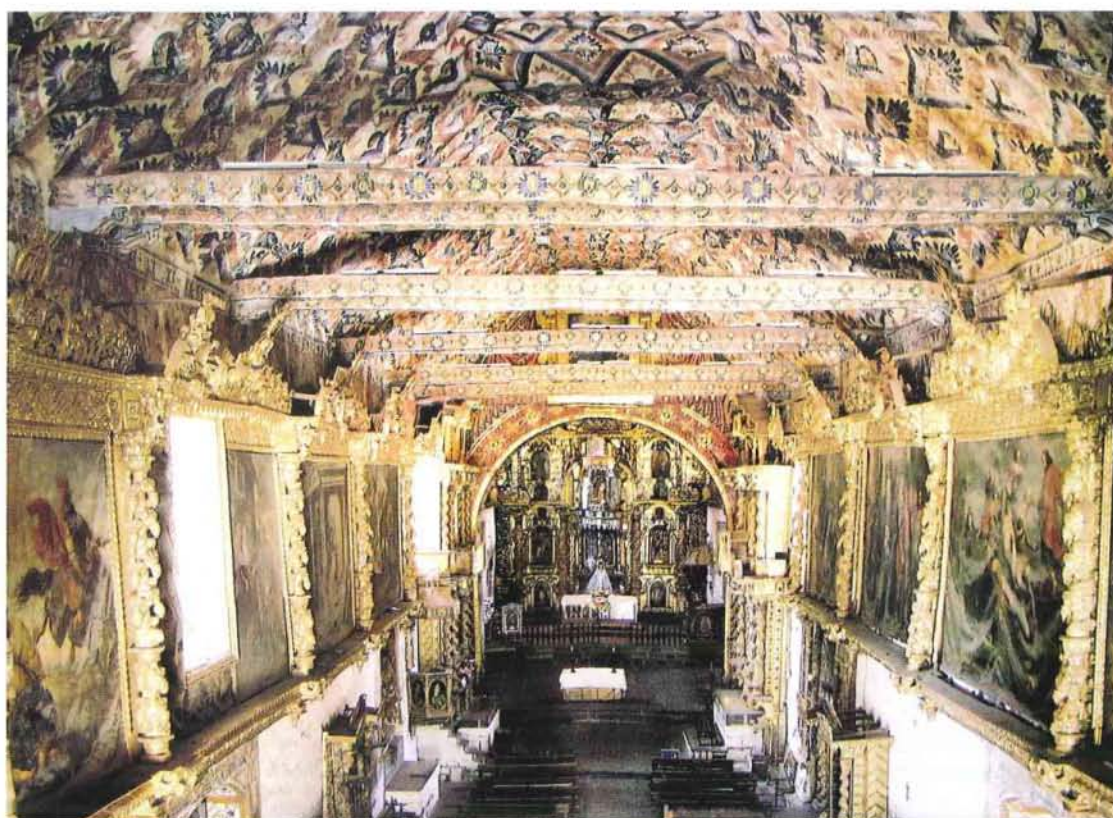
### LOS CAMINOS DEL CIELO Y DEL INFIERNO

El cielo y el infierno presentan la idea del bien y del mal a través de una escena dividida en dos partes.

Las escenas están pintadas en ambos lados del muro de pie del templo, debajo del coro alto. Es interesante que la gran puerta de acceso al mismo, haya sido el



Iglesia de Andahuaylillas. Primer tercio del Siglo XVII. Muros de adobe sobre piedra inca reutilizada. Andahuaylillas, Quispicanchi. Cuzco.



*Nave de la Iglesia de Andahuayllillas. Primer tercio del Siglo XVII. Cubierta policroma de par y nudillo con tirantes de madera. Andahuayllillas. Quispicanchi. Cuzco.*

elemento arquitectónico que divide el tema, haciéndolo muy claro de visualizar e interpretar.

El tema del camino al cielo muestra dos escenas. En el primer plano está servido un banquete, alrededor del cual personajes vestidos a la moda europea, comen y beben. De fondo se aprecia un paisaje gris, donde el cielo y el mar se confunden. Como flotando se aprecia un edificio que se asemeja a un palacio renacentista representando la Casa de Dios que queda en el cielo. A este palacio se accede por un puente lleno de espinas, es el símbolo del difícil camino al cielo.

En la parte más alta del edificio, dominando el panorama, se encuentran tres personajes idénticos representando la Trinidad. Cada uno sostiene una cuerda dirigidas hacia la frente, los ojos y la boca de una de las almas buenas que camina por el puente<sup>7</sup>.

Es curiosa la representación de la Trinidad como tres personajes idénticos, considerando que esta iconografía fue prohibida por el Concilio de Trento por prestarse a confusiones del dogma de la Santísima Trinidad. Teresa Gisbert señala que no se representó al Espíritu Santo como paloma, para no provocar zoolatría entre los indios<sup>8</sup>.

En las ventanas del edificio aparecen, detrás de cortinajes, santos y santas mirando a las almas buenas que suben por el puente. Al inicio del camino, un hombre

elegantemente vestido abandona el banquete y se dirige al puente, simbolizando que si se renuncia a los placeres mundanos, se puede alcanzar el cielo.

En las diferentes partes del mural están pintadas letras del abecedario. Son guías explicativas evangelizadoras de los salmos, el 32 y el 106, que van en una leyenda en la parte baja de la escena que corresponde a la parte inferior del muro. Estas están escritas en Latín y empiezan en la letra A, hasta la E.

El Salmo 32 hace referencia a la bienaventuranza de los que han pecado y se han salvado por su arrepentimiento. El Salmo 106 hace referencia a la idolatría, asunto muy apropiado para enseñarlo en una doctrina de indios. Los textos de las letras F a la I se han perdido irremediablemente.

Entre este mural y en el del camino al infierno el artista ha pintado elementos unificadores del programa en su conjunto, en clara alusión, creemos, a que ambos caminos van unidos, el bien y el mal coexisten y están en constante lucha, dependerá de cada quien por cual camino se opta. Así al borde del camino al cielo se ve un ángel que se defiende con un escudo protector, de las flechas disparadas por un demonio que está en la escena del camino al infierno, al otro lado del muro de pie, dividido por el portón de entrada al templo como lo mencionamos.

Como en el caso del camino al cielo, el del infierno muestra un puente lleno de rosas que conduce a una fortaleza almenada que está ardiendo en llamas que no lo consumen, es decir las llamas del fuego eterno.

Al inicio del camino una hermosa mujer, que claramente representa "el mal", tienta a un joven. Por el mismo, varios personajes van hacia el infierno acompañados por demonios y por la muerte. La presencia del leviatán, como símbolo del infierno es muy claro<sup>9</sup>.

Otro elemento unificador de las dos escenas es la gruesa cuerda de color negro que va casi de un extremo a otro del muro de pie. Si se observa el programa con el portón de acceso cerrado, se notará que en la escena del camino al infierno, un demonio tira de la cuerda pretendiendo atrapar al alma buena que va al cielo, clara referencia a que el pecado y el mal acechan permanentemente a las almas buenas, inclusive en el momento de la muerte. Según De Mesa-Gisbert, el tema está copiado de un grabado de Wierix<sup>10</sup>.

Por encargo del párroco de Andahuaylillas, Juan Pérez de Bocanegra, hombre erudito, ilustre humanista, autor de varias obras en latín y un vocabulario quechua, Riaño decora además la nave de la iglesia, con un largo zócalo inferior con medallones de mártires femeninas, con profusión de grutescos, frutas, roleos vegetales y un friso superior con temas de angelitos y medallones en los que se ve a Cristo, María y apóstoles<sup>11</sup>.

En la nave, debajo de los lienzos barrocos de grandes dimensiones, bellamente enmarcados, que muestran escenas de la vida de San Pedro, quedan evidencias de pintura mural. Como se hace prácticamente imposible descolgarlos, será muy difícil averiguar si esta pintura mural pertenece al primer tercio del siglo XVII, lo que es muy probable y permite pensar que pudieron también ser obra de Riaño.

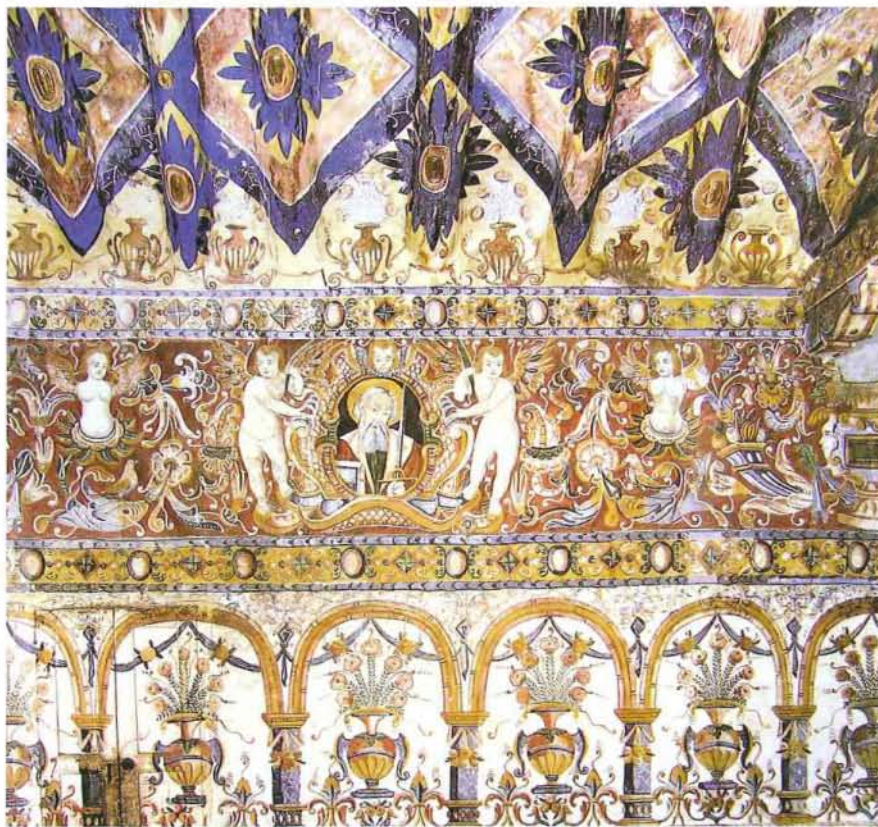
Para tener una idea del momento en que pudieron ser pintados estos murales, señalamos la existencia de dos lienzos que Riaño pintara para este templo y que llevan



Programa evangelizador del *Camino al Cielo* y *Camino al Infierno*. Coro Bajo. Mural atribuido a Luis de Riaño. Primer tercio del Siglo XVII. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi. Cuzco.



Programa evangelizador: *Escena de la Anunciación*. Hastial del Coro Alto. Mural atribuido a Luis de Riaño. Primer tercio del Siglo XVII. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Andahuayllillas, Quispicanchi, Cuzco.



Muros y faldón del techo. Coro Alto. Mural atribuido a Luis de Riaño. Primer tercio del Siglo XVII. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Andahuayllillas, Quispicanchi, Cuzco.



Detalle de cartela sujeta por ángeles tenantes. Foto y Dibujo. Coro Alto. Mural atribuido a Luis de Riaño. Primer tercio del Siglo XVII. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Andahuayllillas, Quispicanchi, Cuzco.

su firma, uno es para el baptisterio del mismo fechado en 1626 y otro es un San Miguel fechado dos años después, en 1628, ambos encomendados a pintar por el párroco Bocanegra, quien pareciera haber tenido cierta predilección por este pintor criollo, dada la magnitud de los encargos que le diera.

## LA ANUNCIACIÓN: TEMA MARIANO POR EXCELENCIA

En el coro alto del templo de Andahuaylillas la pintura mural es profusa y es de suponer que Riaño fue el que la realizara. Salvo otras futuras evidencias, es claro que nuestro pintor también se hizo cargo de estos muros para llenarlos de escenas religiosas, frisos y cenefas decorativas.

La Anunciación es la escena sobresaliente en el programa bellamente pintado en el coro alto de este templo. Su relación con el óculo del hastial del muro es notable. En torno al mismo, por donde ingresan los rayos del sol, rezan las siguientes palabras: Sancto-Adonai Radex-Clavis Rex Orines. Es de notar el nombre de Dios en hebreo "Adonai" que no se menciona en la Biblia usada en la América de los siglos XVI y XVII<sup>12</sup>.

Mesa-Gisbert, señalan que:

...es una clara alusión al Dios de Israel invocado como raíz y llave del mundo representado como el Sol (rey del Oriente). Es el espíritu de dios que además de iluminar el mundo y la naturaleza, fecunda a la Virgen, de la cual nacerá el Hijo que redimirá al mundo<sup>13</sup>.

Pensamos que su relación con el tema mariano tiene que ver con una manera académica e intelectual de representar la Trinidad.

Entendemos que en este programa Dios-Padre está representado por la luz del sol que ingresa por el óculo, Dios-Hijo por la escena de la Anunciación y la leyenda en el tirante que cruza el coro alto que dice: "Missus Est ángelus Gasbr...et Mariam virgine Desponsatami... y se traduce como: Gabriel anuncia...y María virgen desposada...; Dios-Espíritu Santo, que en forma de paloma, está sobre la cabeza de la Virgen, además de la alusión a su concepción en la leyenda Virgini Conceived pintada en el interior del óculo.

La lectura de lo descrito es evidente, el gran transformador de María es el Espíritu Santo. Gracias a él María deja de ser una simple joven hebrea desposada de José,



Portada Pentalingüe de acceso al Baptisterio y detalle de Friso. Oración del bautismo escrita en Latín, Español, Quechua, Aymara y Puquina. Primer tercio del Siglo XVII. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Andahuaylillas. Quispicanchi. Cuzco.



para ser María Virgen-Madre de Dios, y por esta gracia, María asciende a los cielos y es coronada reina.

Juan Pérez de Bocanegra, el ya varias veces mencionado párroco de Andahuaylillas, fue quien concibió este programa de catequesis, utilizando sutilmente el tema del sol, referente claramente indígena, cuya luz entra por el óculo sin tener que contradecir la doctrina católica<sup>14</sup>.

Nos preguntamos si este tratamiento puede señalarse como una manera sutil de evitar reinterpretaciones de los quechuas de la zona?

Hablando de Bocanegra como artífice de estos programas, referimos que hacia 1631 se editó en Lima su libro titulado "Ritual Formulario e Institución de Curas para Administrar a los Naturales de este Reyno<sup>15</sup>" con el propósito de ilustrar a los curas confesores para que urgaran los pecados, que según él los indígenas seguían cometiendo. Su dedicación al adoctrinamiento de los naturales era irrefutable. Sin embargo, la pregunta que quedará sin respuesta es: ¿lograría sus propósitos?

### ¿MURALES DE RIAÑO EN LA CASA DE HACIENDA CALLAPUJYO ?

Callapujyo es el caso más interesante de la existencia de pintura mural en la capilla de una casa de hacienda en el valle de Cuzco. Profusamente pintada, los murales

son de varios momentos del muralismo cuzqueño que van del siglo XVII al XX. Los de inicios del siglo XVII están atribuidos al pintor que nos ocupa.

La hacienda Callapujyo cuyo origen se remonta a inicios del siglo XVII, es una de las más antiguas e importantes del Camino Real sur. El caserío, uno de los buenos ejemplos de complejo agrícola-industrial colonial que quedan en el valle del Cuzco, pues fue un importante obraje, hoy está abandonado y en proceso de destrucción. Aunque Callapujyo era básicamente una hacienda de pan-llevar, como muchas de la zona, era productora de maíz y contaba también con ganados en las tierras de puna de la propiedad<sup>16</sup>.

Se conoce que en 1634, la hacienda constaba de una casa con dos trojes y capilla anexa, donde estuvo inicialmente entronizada la Virgen Inmaculada y un lienzo de Santa Rosa de Lima.

La capilla es pequeña, de uso familiar. Sin embargo a ella se accede por el patio principal de la casa que bien pudo servir como espacio desde el cual los peones de la hacienda, en tiempos coloniales, seguían los servicios religiosos.

Hacia 1688 la hacienda la adquiere por compra don Pedro Peralta Solier de los Ríos, Conde de la Laguna, casado con doña Luisa de Navia Salas y Valdéz, importantes personajes en la historia de la ciudad de Cuzco, quienes mandan levantar un inventario pormenorizado de la propiedad, del que surge que existía una casa principal cubierta de teja con rancharías. La capilla tenía una imagen patronal de la Virgen Inmaculada y otras de San Isidro, José y Juan, además de esculturas y pintura mural.

A raíz de este inventario surge la confusión sobre la autoría de los murales en esta capilla de hacienda, porque la decoración todavía visible que está sobre el zócalo con pintura que simula un marmolado de factura de inicios del siglo XX, es una cenefa que muestra santos fundadores de órdenes, separados por decoraciones de jarrones con vegetales y son de fines del siglo XVII. Es decir de la época del inventario de 1688.

Estos murales no son de Riaño porque para ese momento, el pintor había dejado el Cuzco pues en un



Casa de Hacienda Callapujyo. Primera mitad del Siglo XVII. Torre de la capilla de factura contemporánea. Huasao, Quispicanchi, Cuzco.



protocolo de 1667 en la ciudad de Lima, aparece su nombre. Por entonces el pintor tendría 61 años de edad.

En la parte superior de la capilla, los muros están decorados con pintura mural de tipo floral y vegetal, sobre la que se han empotrado, a manera de murales, una serie de ocho óleos que en el conjunto y de primera impresión, se miran y leen como tales. La serie representa la vida de Juan Bautista, posiblemente tomados de grabados y son estos murales los atribuidos a la mano de Riaño.

Hablando de estos ocho lienzos, Mesa-Gisbert señalan que estas figuras de la historia de San Juan Bautista en Callapujyo, repiten otras pintadas por Riaño en cuadros firmados por él, como la Inmaculada del Monasterio de Santa Clara de Cuzco o el San Miguel o el Bautizo de Cristo de la Iglesia de Andahuaylillas sobre todo los retratos de los donantes que van vestidos a la moda del primer período de Felipe IV. Por esos detalles se puede fechar esta serie de la capilla entre 1635 y 1645 y atribuirlos a Riaño pues se sabe que el maestro pintor estuvo activo en el Cuzco y alrededores por estas fechas<sup>17</sup>.

Sobre estos lienzos corre un friso con grutescos en que alternan tarjas con santos. Sobre el altar y en medio de un gran marco dorado existe otro gran óleo franqueado por cortinajes pintados sobre el muro. La cubierta plana está totalmente pintada, teniendo en el centro y sus cuatro esquinas, rosetas en relieve rodeadas de cartonería. Quizás estos murales también fueron pintados por nuestro pintor, dado que, con los óleos mencionados, completan el conjunto.

El manierismo cuzqueño finalizará prácticamente con el trabajo de Luis de Riaño, esto es alrededor de 1650. Su presencia en la ciudad de Cuzco y el área cercana en la que dejó su obra y su influencia manierista, llenó gran parte del siglo de las artes plásticas en esta región.

Riaño es uno de los pocos representantes del muralismo cuzqueño conocidos de este momento. Por la existencia de gran cantidad y cantidad de murales en la región de Cuzco y el sur andino, que están en riesgo de perderse, el reto de investigar sobre los murales y la vida y obra de otros muralistas de la época entre el Manierismo y el Barroco es una urgencia.



Vista parcial de la capilla de la Casa de Hacienda Callapujyo. Edificación con cimientos de piedra, muro de adobe y cubierta de par y nudillo. Murales y lienzos del primer tercio del Siglo XVII atribuidos a Luis de Riaño. Huasao. Quispicanchi. Cuzco.



Derecha. Detalle del interior de la capilla de la Casa de Hacienda Callapujyo. Murales de los Siglos XVII y XVIII. Huasao. Quispicanchi. Cuzco.

## NOTAS

- 1 DE MESA, Gisbert, 1982:79-82
- 2 FLORES O., KUON, SAMANEZ, 1993:25-36
- 3 *op cit*, 25-28
- 4 ROWE, 1946:183-330
- 5 *Cit*, por Gisbert, 1980:29-30
- 6 FLORES O. et al, *op cit*: 37-55
- 7 *op cit*, 113-117
- 8 GISBERT, *op cit*: 238
- 9 FLORES O. et al, *op cit*: 138-141
- 10 DE MESA, GISBERT, *op cit*: 79
- 11 DE MESA, 1988: 5-42
- 12 FLORES O. et al, *op cit*: 139
- 13 DE MESA, GISBERT, *op cit*: 113
- 14 FLORES O. et al, *op cit*:116
- 15 PEREZ DE BOCANEGRA, 1631
- 16 GUTIÉRREZ, et al,1984: 72-78
- 17 DE MESA, GISBERT, 1975:153-154

## BIBLIOGRAFÍA

- DE MESA, JOSÉ, 1988. "La Pintura Cuzqueña (1540-1821)". En *Cuadernos de Arte Colonial*. No. 4: págs. 5-42. Museo de América. Ministerio de Cultura. Madrid.
- DE MESA, JOSÉ, TERESA GISBERT, 1975. "El Pintor y Escultor Luis de Riaño". En *Arte y Arqueología*. No. 3 y 4: págs. 145-158. Revista del Instituto de Estudios Bolivianos. Sección Arte. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz.
- DE MESA, JOSÉ, TERESA GISBERT, 1982. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Tomos I y II. Biblioteca Peruana de Cultura. Fundación Augusto N. Wiese. Banco Wiese Ltda. Lima.
- FLORES OCHOA, JORGE, ELIZABETH KUON ARCE, ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO, 1993. *Pintura Mural en el Sur Andino*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- GISBERT, TERESA, 1980. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Edit. Gisbert. La Paz.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN, et al. 1984. *Notas sobre Haciendas del Cusco*. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buenos Aires.
- MACERA, PABLO. 1993. *La Pintura Mural Andina, Siglos XVI-XIX*. Editorial Milla Batres. Lima
- PAZ SOLIDÁN, MARIANO FELIPE, 2004. "El Barroco en la Pintura Mural". En *Barroco y Fuentes de la Diversidad Cultural*. Memoria del II Encuentro Internacional sobre Barroco. Vice-Ministerio de Cultura, Unión Latina, UNESCO. La Paz.
- PEREZ DE BOCANEGRA, JUAN, 1631 *Ritual Formulario e Institución de Ceras para Administrar a los Naturales de este Reyno*. Impreso en Lima por Jerónimo de Contreras. Lima.
- ROWE, JOHN H., 1946. "Inca Culture at the time of the Spanish Conquest". En *Hand Book of South American Indians*. Bureau of American Ethnology. Bulletin 143. Vol 2: págs. 183-330. Washington.