



La iglesia apurimeña de San Miguel Arcángel de Mamara

Samuel Amorós

1. Un desconocido territorio pleno de templos.

La provincia de Grau en la región Apurímac se ubica al sur de la ciudad de Abancay, la capital departamental. El acceso es solamente por una angosta vía afirmada que asciende por encima de los 3500 msnm, en medio de un clima frío y agreste, que es atemperado por la hospitalidad de las pocas personas con las que eventualmente uno se encuentra. Por esas razones, llegar a cualquiera de los remotos pueblos de este lugar puede convertirse en un verdadero reto. La recompensa solo puede entenderla alguien interesado en el conocimiento y estudio de la herencia cultural, porque contemplar y estimar las excepcionales iglesias virreinales que en toda esta área superan la decena, no tiene precio.

De todas las iglesias, la dedicada a San Miguel Arcángel en Mamara destaca nítidamente como la mejor lograda. Para el entendimiento del análisis que a continuación desarrollo, es necesario explicar algunos de los aspectos teóricos y conceptuales que aplicaré sobre la edificación. Esto también me lleva señalar que se trata de un inmueble edificado en un prolongado lapso de tiempo que abarcó desde el siglo XVII —sino antes— hasta el XVIII. En consecuencia, allí se observan características heterogéneas entre sí, como el resultado de las diversas intervenciones producidas durante el paso de las décadas.

Las primeras iglesias construidas en el Perú del siglo XVI, adoptaron la tipología de la planta gótica de una sola nave, cuyo programa arquitectónico básico podía contemplar hasta dos ingresos, uno frontal en el muro de pies y otro en cualquiera de sus lados longitudinales. El espacio interior era concebido de forma tal que fuera asumido por los fieles como un camino de salvación, que empezaba desde el ingreso en el muro de pies, continuaba por el sotacoro en ligera penumbra —ocasionada por su menor altura con respecto al resto de la iglesia— cuyo efecto era instantáneamente diluido por la luminosidad de la alta nave inmediata, como el lugar destinado a los fieles hasta el arco triunfal que limitaba al presbiterio, que era el espacio reservado para el sacerdote y en donde se ubicaba el altar mayor junto con el retablo adosado al muro testero, que fungía de eficiente telón de fondo para la adoración. Si bien este esquema general se mantuvo en los siglos siguientes, con el trascurso de las décadas, los fieles agrupados en las cofradías fueron añadiendo espontáneamente y hacia cada uno de los lados longitudinales de las iglesias, una serie de capillas devocionales o en su defecto, tan solo retablos adosados a los muros laterales, en donde lograron expresar toda su fe en un santo patrón en particular.

Pero mientras esto sucedía con la disposición del edificio sobre el terreno, en las fachadas y propiamente en las portadas que marcaban los ingresos, en donde no se dieron manifestaciones góticas sino renacentistas. Si observamos estas portadas renacentistas de perfil, notaremos como una constante lo escasamente que destacan del muro de la iglesia, de manera que las columnas usadas como soportes son tangentes a la portada o inclusive, están adosadas a ella, de forma tal que solo se observa una parte e inclusive, en lugar de columnas solo notamos pilares. Por capiteles se utilizaron mayoritariamente a los asociados al orden

jónico o toscano, mientras que los entablamentos se mantuvieron corridos y sin interrupciones desde el arquitrabe hasta la cornisa. Posteriormente y desde fines del siglo XVII, irrumpió el gusto por los capiteles de características corintias.

En la mayoría de las iglesias del sur de Apurímac se aprecian plantas góticas de una nave, pero en general no se produce una correspondencia cronológica con la apariencia de sus portadas exteriores, porque pertenecen al barroco. Se trata así de una constante que abarca a la mayoría de las obras de la arquitectura virreinal peruana, como una muestra clara de los cambios motivados por eventuales destrucciones, así como por el gusto imperante y la propia prosperidad económica, que permitían el gasto en nuevas y monumentales expresiones de religiosidad.

La irrupción del barroco, sucedió de una forma progresiva en los grandes núcleos urbanos, como lo fueron Lima y Cusco, desde donde irradió a las otras zonas del virreinato, como sucedió con el sur de Apurímac, en donde encontraron una particular acogida las columnas de fuste salomónico,¹ conjuntamente con las columnas collavinas.²



1



2

Ayrihuanca, Apurímac. Iglesia de la Natividad de la Virgen.

1. Detalle del fuste salomónico de la columna del primer cuerpo de la portada de pies.
2. Detalle del fuste collavino de la columna de la portada del atrio.

Fuente: propia, 2016.

¹ La forma helicoidal o en espiral representa lo que resultaría de un fuste cilíndrico sometido a torsión, ocasionando que se enrosque sobre su propio eje y generando una serie de curvaturas o vueltas. Sobre ese particular, Vignola recomendaba que el fuste salomónico tuviera seis vueltas.

² Antonio San Cristóbal (1990, 41) denominó así a las columnas de las portadas de las iglesias de Santiago de Pomata, San Juan y Santa Cruz de Juli y la catedral de Puno, que tenían en común su ubicación geográfica sobre la meseta del Collao. Las columnas collavinas se caracterizan por tener enrollada una cinta ascendente sobre su fuste, por lo cual carecen de las vueltas que producen el abultamiento del fuste salomónico.

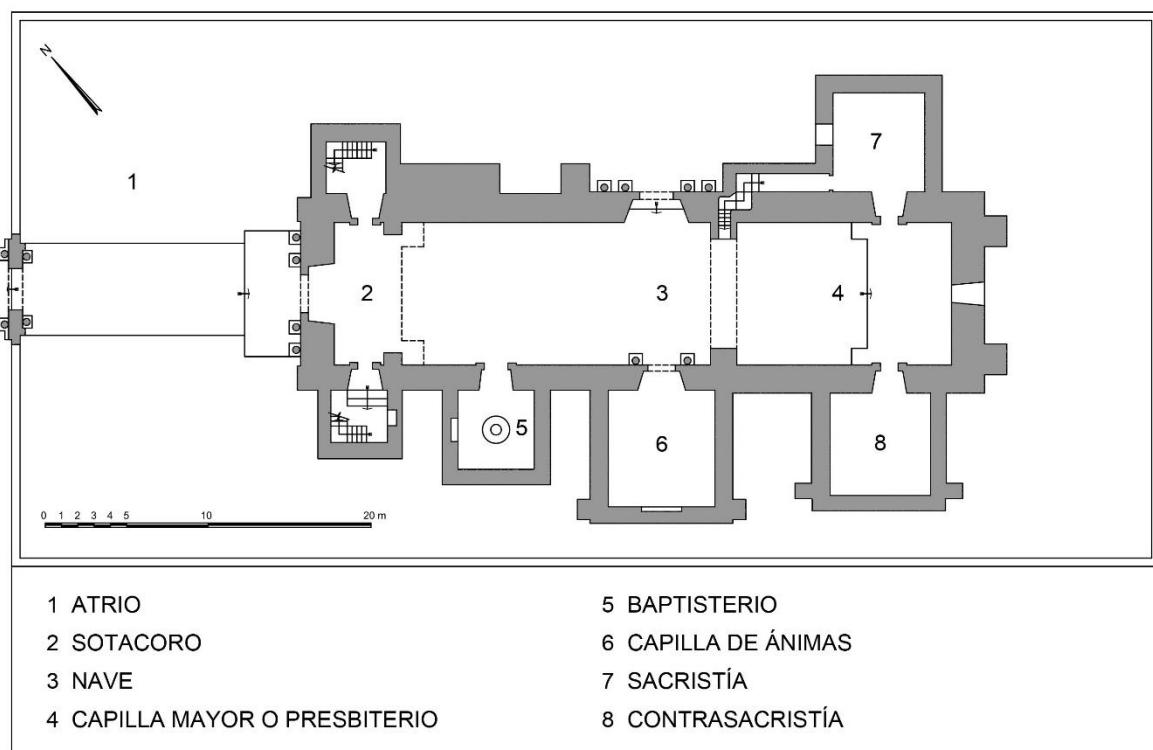


2. Mamara y su excepcional iglesia.

El poblado está situado en el distrito de Micaela Bastidas y fue una reducción de indios administrada por los agustinos. El caserío y la propia iglesia son un referente en toda la región. Su plaza mayor está rodeada por las sencillas portadas virreinales de piedra de las casas de morada particulares, mientras que la colina con tres cruces en su cúspide —a manera de un calvario— hacia el noroeste de la iglesia, así como el propio silencio que reina en todo el ambiente, logran transportarnos por un instante, a una época pretérita.

Cuando en 1689 el agustino Juan de Moreyra respondió al requerimiento del obispo Mollinedo sobre el curato que administraba, refirió que venía construyendo: “[...] *un templo cuyo edificio, llegando a tener su última perfección, podrá competir con el mejor del Perú, [...]*” (Villanueva, 1982, 44). Para el año indicado, todavía no habría estado concluida la portada principal de la iglesia, más aún cuando Juan de Moreyra no la describe en ningún momento, deteniéndose más bien en detallar las características del retablo mayor, que parece ser el mismo que todavía perdura.

La iglesia de Mamara tiene la fachada del muro de pies hacia uno de los frentes de la plaza mayor del poblado, con un amplio atrio previo. Dicho atrio, rodea al templo por sus cuatro lados y está delimitado hacia la calle por un alto pretil, que muestra un solo acceso que coincide con el del muro de pies de la iglesia. Desde la plaza resalta esta entrada con una portada de un cuerpo, organizada por una columna de fuste salomónico a cada lado, que está coronada por un arco de medio punto. Sobre el arco y en todo lo alto, una escultura de aspecto ingenuo de San Miguel Arcángel blandiendo una espada, indica el camino que los fieles debían seguir para encontrar la expiación de sus pecados.



Planta de la iglesia de San Miguel Arcángel de Mamara.

Fuente: redibujado por Samuel Amorós, 2022; sobre la base de la planta de Viñuales y Gutiérrez, 2014, 329.

La planta de la iglesia es rectangular y por ello, se la puede enlazar con los antecedentes góticos que empleaban esa misma forma para su sencilla distribución general. Del ingreso principal en el muro de pies, se accede inmediatamente al sotacoro cubierto por una bóveda de medio cañón corrido de piedra, generada por un arco escarzano. Como dicha bóveda muestra dos nervios que se cruzan en aspa a la altura de su línea de ápice, logra configurarse también una sencilla bóveda de crucería. Hacia cada lado y por medio de ménsulas de madera, el suelo del coro alto se prolonga hacia cada lado, tal y como sucede en la mayoría de las iglesias rurales del Cusco y de Apurímac. Luego de este espacio, prosigue la nave que al igual que el consecuente presbiterio, están cubiertos por un techo a doble vertiente estructurado sobre una sucesión de armaduras en par y nudillo. No deja de llamar la atención la relativamente corta longitud de la nave, si la comparamos con la profundidad del presbiterio. Mientras que la primera abarca poco más de 19.00 m, la capilla mayor tiene algo más de 13.00 m, perceptualmente separados por un arco triunfal de medio punto.



Vista interior de la iglesia desde el coro alto. La nave única está flanqueada por retablos y el arco triunfal de medio punto, la separa del subsiguiente presbiterio.

Fuente: propia, 2016.

Hacia los costados del presbiterio se mantienen dos habitaciones, que el propio agustino Juan de Moreyra llamaba como: “*Las sacristías (que son dos) tamvien tiene su lugar, [...]*” (Villanueva Urteaga, 1982, 44). Es posible que la sacristía propiamente dicha se encontrase entonces hacia el lado del evangelio de la iglesia, porque en ese mismo lugar se encuentra el

púlpito y la escalera hurtada³ que permite llegar hasta el referido púlpito desde la referida sacristía. Por el contrario, el otro espacio habría sido la contra sacristía, planificada para mantener el equilibrio de la simetría en planta y destinada a contener los objetos de uso litúrgico.

La fachada de pies de la iglesia está ordenada según el esquema barroco de una portada entre dos torres campanario, en cuyos cuerpos de campanas se observan ventanas con forma de huso, que nos remiten al antecedente de la iglesia de la Compañía de Jesús del Cusco (Samanez, 2011, 115). Pero a diferencia de los campanarios del ejemplar cusqueño, los de San Miguel de Mamara son bastante pequeños en altura y de diferente ancho entre sí, que lejos de dotarla del carácter ascensional que les brindaría la verticalidad, quedan casi subordinadas a la altura de la portada, predominando una apariencia marcadamente horizontal. Ramón Gutiérrez anota una interesante característica al señalar que: “*La portada principal tiene una curiosa conformación estructural ya que en lugar de avanzar las torres para formar el encuadre se ha optado por mantenerlas retrasadas colocando un cuerpo intermedio de dos pilares o machones de piedra canteada*” (1978, 50). Se trata sin duda de una portada con una volumetría muy propia del barroco, que se proyecta hacia el espectador en grandes bloques, como si pretendiera impactarlo con lo masivo y denso de su material constructivo, un efecto que se amplifica a medida que uno se aproxima hasta la propia entrada y contempla al detalle, todo el repertorio de elementos arquitectónicos y formas ornamentales que componen la obra de arquitectura.



Imagen de la iglesia. El volumen central que contiene a la portada, prevalece sobre las torres campanario.
Fuente: propia, 2016.

³ La escalera se denomina como hurtada, porque está inmersa en una parte del muro para su recorrido ascensional.

La portada de pies de la iglesia es de dos cuerpos y tres calles, con un diseño que asemeja la disposición general de los retablos ensamblados dentro de los templos. Los soportes están constituidos por columnas cuyos fustes muestran la particularidad de tener el tercio inferior decorado con estrías diagonales, mientras que los dos tercios superiores siguen un contorno collavino. En el segundo cuerpo las columnas pierden altura, pero se hacen más esbeltas. Esta es la única diferencia con respecto a sus pares del primer cuerpo, porque además cambiaron el contorno collavino de los dos tercios superiores por un contorno salomónico. La pregunta que inmediatamente surge y que hipotéticamente procuró responder Antonio San Cristóbal (1990, 442), es si estamos delante del más temprano uso de columnas con fuste salomónico en un inmueble virreinal. No obstante, las pruebas documentales no avalan esta presunción y no ante la ausencia de una detallada descripción, tampoco es posible avalar que la portada construida hacia 1689, albergara en sus columnas esta tipología de fuste.



1



2

1. Columnas del primer cuerpo de la portada principal, con los dos tercios superiores de fuste collavino.
2. Columnas del segundo cuerpo de la portada principal, con los dos tercios superiores de fuste salomónico.

Fuente: propia, 2016.

Si asumiéramos como válida a la conjectura de Antonio San Cristóbal, la trascendencia de esta edificación en un área casi olvidada del Perú en la arquitectura virreinal peruana sería enorme, porque habría sido la primera en labrar en piedra lo que venía entallándose años atrás en la madera de los retablos (Wethey, 1949, 217). A falta de mayores pruebas, cualquier afirmación al respecto solo queda en el campo de la especulación.

Por último y como si se tratara de una portada que no logró liberarse completamente de la anterior influencia renacentista, más allá del movimiento que le imprimen los soportes, no se registra ningún otro elemento que la dinamice. Tampoco sucede lo propio con el entablamento que en ambos cuerpos se mantiene corrido, desde el arquitrabe hasta la cornisa, culminándola tan solo en un simple y anodino frontón curvo cerrado.



3. Conclusiones y perspectivas.

El valor artístico del inmueble fue el resultado una conjunción que sumó al fervor popular, la riqueza económica generada por la cercanía a la ruta de la plata, que unía la Villa Rica de Oropesa, con el asiento minero en la ciudad de Potosí. El volumen de la edificación en comparación con el resto del poblado, así como su elaborada arquitectura, manifiestan el deseo de subordinar toda la antigua reducción indígena a la iglesia.

Si bien la portada genera una gran expectativa, el interior no replica con la misma intensidad lo apreciado en el exterior. El nivel de detalle de los elementos arquitectónicos y ornamentales no es el mismo, así como la propia simplicidad de las vigas en rollizo empleadas para estructurar la cobertura, dotan al interior de una rusticidad muy propia del ámbito rural donde se ubica.

Mamara está poblado por cerca de un millar de habitantes en una de las regiones más deprimidas económicamente del Perú. Este hecho no impide que muestren y comparten desinteresadamente su iglesia, acogiendo y brindando hospitalidad al visitante curioso que arriba hasta allá. En nuestro medio se tiende a malinterpretar al valor del patrimonio cultural con la mercantil denominación de atractivo turístico, como si solo fuera importante como una fuente de ingresos monetarios. Si únicamente vemos a la iglesia de San Miguel Arcángel de Mamara bajo esa limitada perspectiva, acabaremos evaluándola con un precio muy bajo. Por lo contrario, se hace necesario incentivar en cada persona la importancia de la identidad y así acercarnos a nuestras raíces como peruanos. Puede sonar utópico y peor todavía en tiempos como los actuales, pero es la única garantía que nos queda para mantener el legado de nuestros antepasados y proyectarlo a las generaciones venideras.

Bibliografía

- Delagardette, C. (1858). *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola*. Imprenta de Andrade y Escalante.
- Gatti, F, et al. (2000). *L'architettura colonial nelle province alte dell'Apurimac*. Tipolitografia Trullo.
- Gutiérrez, R. (1978). Iglesia de Mamara, Perú. *DANA: Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, 6, 49-54.
- Samanez, R. (2011). Orígenes y difusión del barroco cusqueño. *Barroco andino. Memoria del I encuentro Internacional*. Fundación Visión Cultural – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- San Cristóbal, A. (1990). Portadas virreinales peruanas con columnas salomónicas. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 17, 439-453.
- Villanueva, H. (1982). *Cuzco, 1689: informes de los párrocos al obispo Mollinedo; economía y sociedad en el sur andino*. Centro de Estudios Rurales Andino Bartolomé de las Casas.
- Viñuales, G. y Gutiérrez, R. (2014). *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Wethey, H. (1949). *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Harvard University Press.