

BARROCO

MITOS
Imaginería





Imagen portada:

Hermes alado en la portada de pies de la capilla de la antigua hacienda San José de Nasca en Perú, fotografía: Sandra Negro, 2018.

Publicación:

Fundación Visión Cultural
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Producción general:

Norma Campos Vera

Edición:

Paola Maurizio
María Cecilia Avegno

Corrección:

Juliana Baez

Diseño gráfico:

Fátima Gutiérrez Guillén

Impresión:

ISBN: 978-9917-0-0790-6

Depósito Legal: 4-1-1163-2021

© Fundación Visión Cultural

fundacion@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2021

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL
UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ



MITOS

Imaginería

X ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



MITOS Imaginería

X ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

ORGANIZACIÓN:

Norma Campos Vera
Fundación Visión Cultural
BOLIVIA

Fernando Guzmán
Universidad Adolfo Ibáñez

Joaquín García-Huidobro
Universidad de Los Andes
CHILE

CONTENIDO

PREFACIO

- 9 NORMA CAMPOS VERA
DIRECTORA DEL X ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

IN MEMORIAM

- 11 JOSÉ DE MESA - TERESA GISBERT. UNA VIDA, DOS VIDAS
CARLOS D. MESA GISBERT

PONENCIAS

- 23 JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT. CONTRIBUCIONES A UNA TEORÍA DEL ARTE
ANDINO Y LA INTERPRETACIÓN DE LA SOCIEDAD VIRREINAL
CARLOS D. MESA GISBERT / BOLIVIA
- 43 Y LOS ÁNGELES VOLARON. ESTRATEGIAS CURATORIALES
PARA LA CONSOLIDACIÓN DE UN ARTE COLONIAL ANDINO
GABRIELA SIRACUSANO / ARGENTINA
- 53 LOS MITOS AMERICANOS Y EL CULTO CRISTIANO EN LOS ANDES
RICARDO GONZÁLEZ Y CARLA MARANGUELLO / ARGENTINA
- 61 ARCÁNGELES ANDINOS Y FENÓMENOS CELESTIALES:
LOS ARCÁNGELES DE EL SAGRARIO DE QUITO
ALMERINDO OJEDA / PERÚ-ESTADOS UNIDOS
- 69 PRIMICIAS DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA AUDIENCIA DE CHARCAS:
LAS SIBILAS Y SIRENAS DE COPACABANA Y CURAHUARA DE CARANGAS
M^a MARGARITA VILA DA VILA / BOLIVIA
- 81 “ESPECIAL DEFENSORA DE RAIOS I ZENTELLAS”. LA VIRGEN SOTERRAÑA
DE LA NIEVA EN LA PINTURA MURAL DE SANTIAGO
DE CURAHUARA DE CARANGAS
CAMILA MARDONES BRAVO / CHILE
- 89 EL CRISTO PROFANADO Y EL CRISTO MILAGROSO
LUCILA IGLESIAS / ARGENTINA
- 95 EL DOBLE FONDO ESPIRITUAL DEL BARROCO DE INDIAS
LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ / CHILE
- 101 DRAGONES Y OTRAS CRIATURAS EMPARENTADAS.
LA PRESENCIA DE DRAGONES EN LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS
EWA KUBIAK / POLONIA
- 115 LOS FRISOS DE LA CASA DEL FUNDADOR. ESTUDIO ICONOGRÁFICO
DE UNA TECHUMBRE COLONIAL TUNJANA
WILLIAM ARCINIEGAS RODRÍGUEZ / COLOMBIA
- 127 IANUA COELI. IMÁGENES RELIGIOSAS Y ARTE DE LA MEMORIA
EN LAS REPRESENTACIONES BARROCAS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN
EN LA VENEZUELA COLONIAL
EMANUELE AMODIO / VENEZUELA
- 137 “FUEGO, IMAGINACIÓN Y GUSTO”. LA PRODUCCIÓN DEL ARTE ANDINO
COLONIAL DEL SIGLO XVIII EN LA PERSPECTIVA DEL *ETHOS* BARROCO
HÉCTOR GODINO / ARGENTINA

- 147 LA ESTAMPA VOLADA, IMAGINERÍA Y MITOS.
CULTURA VISUAL EN EL OCASO DEL IMPERIO ESPAÑOL EN CHILE
JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE
- 155 ENTRE LOS DESEOS INSACIABLES Y LAS ÚLTIMAS ESPERANZAS.
INKAS EN LAS ZONAS CÁLIDAS DE LOS ANDES ORIENTALES
FRIEDERIKE SOPHIE BERLEKAMP / ALEMANIA
- 165 EL IMAGINARIO ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE:
LA PROPAGACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES CRISTIANAS
SOBRE LA MUERTE EN LA CARACAS DEL SIGLO XVIII
GUILLERMO BISBAL / VENEZUELA
- 173 TEOLOGÍA, SIMBOLISMO Y PREDESTINACIÓN EN LAS YESERÍAS BARROCAS
DE LAS CAPILLAS EN LAS HACIENDAS JESUÍTICAS DE NASCA EN EL PERÚ
SANDRA NEGRO / PERÚ
- 185 EL PRESBITERIO EN CHIQUITOS JESUÍTICO:
EXALTACIÓN ESPACIAL BARROCA EN EL SIGLO XVIII
VÍCTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA
- 205 EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO MANIERISTA EN UNA CASA DEL CUSCO
ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO / PERÚ
- 213 ORFEO, HOMBRES VERDES, SIRENAS Y OTROS SERES MITOLÓGICOS
EN EL ARTE DE LA AMÉRICA PORTUGUESA
RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL
- 221 MITO Y DEVOCIÓN, PARADOJAS DE LA ICONOGRAFÍA MERCEDARIA EN AMÉRICA
VICENT F. ZURIAGA SENENT / ESPAÑA
- 235 TEXTOS DEL SIGLO DE ORO QUE DIALOGAN CON (O INCORPORAN) MITOS INDÍGENAS
ANDRÉS EICHMANN OEHRLI / BOLIVIA
- 247 DE PARALÍTICOS, SEQUÍAS, CASTIGO DE DIOS Y MULTAS:
IMAGEN CATASTRÓFICA DE LA PIEDAD EN CHILE,
SEGÚN MANUEL DE ALDAY (SANTIAGO, SIGLO XVIII)
BERNARDA URREJOLA DAVANZO / CHILE
- 253 DE LA FIESTA BARROCA A LA FIESTA PATRONAL
MILENA CÁCERES VALDERRAMA / PERÚ
- 263 LA LEYENDA MUSICAL DE SAN FRANCISCO SOLANO:
DE LAS HAGIOGRAFÍAS A LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA
EN EL BARROCO AMERICANO
JOSÉ CARLOS SALAZAR DÁVILA / PERÚ
- 271 MITO Y LOGOS EN LOS COMIENZOS DE LA MÚSICA DEL BARROCO.
LA ÓPERA Y SU ENCLAVE EN LA MODERNIDAD NACIENTE
GERARDO GUZMAN / ARGENTINA
- 279 LA RETÓRICA SENTIMENTAL FRENTE AL IMAGINARIO RACIONALISTA:
JOHANN MATTHESON Y LA DISOLUCIÓN DEL BARROCO
JOSÉ F. IELPI / ARGENTINA
- 287 PARÁBOLA Y ALEGORÍA
LUIS MENACHO / ARGENTINA
- 297 AGENCIA Y PATRIMONIO JESUÍTICO-GUARANÍ.
UNA BIOGRAFÍA DE LOS RESTOS MATERIALES
EN MUSEOS DE ARGENTINA DESDE FINALES DEL SIGLO XIX
ALEJO RICARDO PETROSINI / ARGENTINA



PREFACIO

NORMA CAMPOS VERA

DIRECTORA DEL X ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

“Mitos e imagería en el Barroco” ha abierto la posibilidad de que investigadores de Europa y América presentaran trabajos en torno a la producción barroca de los siglos XVII al XVIII y aportaran lecturas de distintos periodos hasta llegar a la actualidad. Estos trabajos fueron presentados en el X Encuentro Internacional sobre Barroco, que se llevó a cabo en la ciudad de Valparaíso (Chile) en octubre de 2019.

El Barroco no solamente es un estilo ampliamente difundido, principalmente en Europa e Hispanoamérica, sino que se manifiesta como un modo de estar en el mundo, una posición vital, un modo de vida estimulado por el deseo de descifrar al hombre sin rehuir su complejidad, admitiendo sus contradicciones, partiendo a menudo de una visión desengañada y disconforme. Las investigaciones sobre dicho periodo exploran todas las formas en las que se desarrolló la vida social, y se sitúan entre los momentos artísticos más cargados de sentidos en el hacer y en el crear, con una diversidad asombrosa de resultados en las distintas disciplinas artísticas e intelectuales.

Es indudable que el Barroco acogió elementos y expresiones particulares de los territorios en los que se desarrolló, y por ello cada región presenta peculiaridades expresivas en las que se plasman pulsiones, fantasías, ilusiones, con amplio recurso a símbolos y códigos que requieren una paciente e interdisciplinaria aproximación por parte de los estudiosos.

La religión estableció una suerte de “cosmovisión de fondo” en el arte, en la arquitectura, en las letras, en la música, en la fiesta barroca. El cristianismo es la primera religión que aspira a la universalidad, y en su seno nace la consideración de la igual dignidad de la condición humana, aunque (obviamente) tal hazaña intelectual no se tradujo de inmediato en las consecuencias prácticas que hoy conocemos. En el siglo XVI, por primera vez, a la aspiración de universalidad se añadió una auténtica primera mundialización. Ambos factores pueden tal vez explicar el hecho de que las representaciones artísticas en el ámbito geográfico cristiano acogieran multitud de elementos procedentes de las culturas locales, lo que dio forma a una insólita “amplitud de gama” de repertorios conceptuales y expresivos. En general, el Barroco, en su capacidad de ofrecer significados en todo un universo de propuestas (cimentadas fundamentalmente en la espiritualidad y en la religión, como ya se dijo), a menudo permitió activar conciencias y despertar en ellas valores de justicia y de equidad. Por ello, no sorprende encontrar expresiones que se oponen frontalmente a los discursos hegemónicos (también a otros, conformistas) de su época.

En el área andina, las formas peculiares en que se plasmaron las diversas expresiones artísticas dieron lugar, desde mediados del siglo XX, a una perspectiva teórica que optó por la denominación de “barroco mestizo”, bajo la consideración de que las manos y creatividad indígena (también mestiza) le dieron un carácter identitario y original. Tal carácter se verifica en obras que hoy constituyen una parte imprescindible del patrimonio cultural que reconocen como propio comunidades tanto urbanas como rurales. Como ocurre con toda aproximación teórica, pronto se reconocieron los límites de tal categoría, que fue objeto de enriquecedoras discusiones. El principal beneficio consistió en que sirviera de motivación para que

multitud de estudiosos de todo el mundo prestaran atención a las obras de dicho periodo en esta área, tanto a sus rasgos compartidos como a los propios, con un caudal de estudios que sigue creciendo de manera sostenida.

En el Barroco, el recurso a los mitos vino acompañado por la reflexión acerca de sus potencialidades simbólicas y a menudo sapienciales, de acuerdo con distintas perspectivas según las épocas. En el contexto iberoamericano las perspectivas se tejieron a partir de una compleja red de fuentes provenientes de la iconografía cristiana, de los mitos grecolatinos y de los del mundo indígena. El uso de los mitos como vehículo expresivo supone las mencionadas reflexiones y a menudo presenta intencionalidades muy diversas.

Los mitos de procedencia clásica y medieval, con obras originadas a partir de derivaciones de toda índole, hoy en día siguen conviviendo con mitos indígenas y se encuentran incorporados en narraciones que enriquecen nuestras culturas vivas, como productos que a menudo resultan vehículo de manifestación e incluso de generación de identidades. Por esto es necesario insistir en que no se trata de “buscar y separar en un artefacto los elementos supuestamente ‘europeos’ e ‘indígenas’”. Se trata más bien de poner de relieve la variedad de posibles adaptaciones, conectándolas con las epistemologías que participan en estos procesos”¹.

Encontramos mitos en expresiones artísticas que se nutren de la producción popular, de culturas locales, de procesos de simbiosis, de cosmovisiones y de tradiciones, motivando de esta manera la creatividad de artistas en los diferentes soportes, trasponiendo discursos y promoviendo cuestionamientos y búsquedas en el amplio abanico de aspectos en los que se encuentra lo material junto con lo espiritual.

Una forma privilegiada de transmitirse los mitos es a través de la oralidad, al punto de que su fijación en textos escritos ha de verse siempre como un reflejo parcial, momentáneo, de una forma entre muchas otras que circularon y circulan en las culturas en las que se observan. Su expresión actual en las artes o en espectáculos musicales y teatrales a menudo está inspirada en alguna de sus fijaciones textuales.

En esta ocasión se ha acordado llevar a cabo el Encuentro en memoria de Teresa Gisbert y José de Mesa. Gisbert, en su extensa obra (recordemos especialmente la pieza más representativa en relación con el tema convocado, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*) pone de relieve, con una alta valoración, la presencia del indígena en el arte de la región andina. Enfatiza que las obras plásticas son expresiones de las simbiosis que conformaron el tejido de creencias indígenas con expresiones devocionales (también promovidas muy a menudo por los mismos indígenas) durante la etapa virreinal. A decir de Thérèse Bouysse, “se trataba de demostrar cómo funcionaba todo un sistema de apropiaciones mutuas entre culturas distintas, que va mucho más allá del sincretismo”².

Teresa Gisbert es la pionera que mostró cómo los mitos andinos se entrelazan con la mitología clásica y elementos variados del santoral y de la teología católica. Entre otros, destaca las simbiosis andinas que dieron como resultado la amalgama entre Tunupa y la leyenda de san Bartolomé (o santo Tomás), o la identificación entre Illapa, dios del trueno y del rayo, con Santiago. Las imbricaciones de los mitos prehispánicos con lo occidental dan lugar a nuevos mitos, a reinterpretaciones y a la resignificación de diversas imágenes y personajes.

El invalorable aporte a la investigación y difusión del Barroco en Bolivia y en la región andina, que debemos a Teresa Gisbert y a José de Mesa, motivó a ofrecer esta publicación en reconocimiento a la labor de ambos. Ellos han contribuido, en una labor que les ocupó casi toda la vida, a descubrir esta riqueza patrimonial recorriendo toda Bolivia y la región andina, con frecuencia en condiciones difíciles y por caminos poco transitables, para fotografiar, catalogar, describir y estudiar infinidad de obras, para después difundir (en congresos y publicaciones, en programas de radio y televisión, a través de cursos y también de gestiones en muchos niveles de gobierno) y concienciar con ello, especialmente a toda la comunidad boliviana, sobre la riqueza patrimonial de ese periodo.

Esta es la décima versión de los Encuentros Internacionales sobre el Barroco. Es algo muy especial para mí, porque se cumplen casi 20 años de una aventura cultural que iniciamos con Teresa Gisbert y con José de Mesa. Es por todo ello que les dedicamos esta versión. Es un justo homenaje a quienes trabajaron incansablemente en favor de la investigación del Barroco en América.

¹ Windus, A. y Eichmann, A., “Comunicación religiosa en la América andina colonial. Representaciones, apropiaciones y medios (siglos XVI-XVIII)”. En: *Iberoamericana*, vol. 16, N.º 61, enero-abril de 2016, págs. 9-15 (pág. 12).

² Bouysse, T., “In Memoriam: Teresa Gisbert (1926-2018)”. En: *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 50, N.º 4, diciembre de 2018, págs. 529-532 (pág. 530).



IN MEMORIAM

JOSÉ DE MESA - TERESA GISBERT UNA VIDA, DOS VIDAS

CARLOS D. MESA GISBERT

Cuando recibió el Premio Nacional de Cultura junto a su esposo José de Mesa (1995), Teresa Gisbert recordó sus innumerables viajes por el altiplano y el lago Titicaca en los que hicieron un exhaustivo levantamiento de la riqueza patrimonial del periodo virreinal boliviano-peruano. Describió así esa experiencia:

Me parecía que arquitectos, pintores y escultores, españoles, mestizos e indígenas, autores de templos, murales, retablos, altares de plata, lienzos y esculturas durante trescientos años, habían hecho todos estos monumentos sólo para nosotros. En el imponente contexto de la cordillera andina, el sol implacable y el viento del altiplano, estaban todas esas obras esperándonos, como si todo el tiempo se hubiese acumulado para el momento en que se abrían las puertas de una iglesia y podíamos, fascinados, sentir su belleza y su hondo significado.

HIJOS DE LA MIGRACIÓN

Gisbert nació en La Paz en 1926, hija de una familia de inmigrantes españoles que llegó a Bolivia entre la primera y segunda década del siglo XX. Las duras condiciones de la Europa finisecular impulsaron a centenares de miles de migrantes a buscar mejor destino en América. Su madre, María Carbonell, nacida en Barcelona, de raíz muy humilde, llegó a La Paz en 1902 de la mano de sus padres con apenas cuatro años de edad. Su padre, Rafael Gisbert originario de Alcoy (Valencia), perteneciente a una familia de obreros textiles de la pequeña ciudad alicantina, se embarcó a Sudamérica en 1918. Rafael y María se conocieron en Bolivia y se casaron en 1925 y tuvieron tres hijas: Teresa, Angelita y María Candelaria (Marujín). Muy rápidamente la colonia española se convirtió en un núcleo de referencia para los recién llegados. La lengua nativa de los Gisbert-Carbonell era el catalán y en catalán se hablaba dentro del hogar que reunía a hermanos y primos, que formaron una piña que les daba seguridad en el nuevo país. Teresa entendía el catalán, pero no lo hablaba.

Rafael y su hermano José, con el que había emprendido la aventura americana, llevaron a cabo todo tipo de trabajos como operarios. Contribuyeron, por ejemplo, a la conexión de la luz eléctrica en Viacha e instalaron el ascensor del palacio de Gobierno en ocasión de la remodelación del edificio para el Centenario de Bolivia... hasta que cada uno tomó un rumbo distinto. José, franquista y conservador, entró como empleado de la librería *Arnó Hermanos* de la que acabó siendo propietario, mientras Rafael, republicano y masón, buscó suerte en la construcción. María Carbonell, ya casada, era parte del taller de costura de la familia que hacía trajes o los arreglaba para las señoras de la alta sociedad paceña. A la vuelta de dos décadas Rafael levantó una gran empresa de construcción que llevaba su apellido, la constructora Gisbert. Para 1940 era una de las más importantes del país que en su momento de oro llegó a tener en planilla a casi seiscientos empleados. La obra mayor de su padre fue la edificación del monoblock central de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA),

diseñado por Emilio Villanueva que, cuando se inauguró en 1948, era el edificio más alto del país y es hoy considerado como uno de los hitos fundamentales de la arquitectura boliviana. Llegó a ser grado treinta y tres de la masonería boliviana e hizo a su costa uno de los pequeños templos dentro de la casona paceña de la logia.

El período inaugurado en 1952 por el MNR coincidió con la prematura muerte de su madre María (1957), víctima de una deficiencia cardíaca, y también con el colapso económico de la empresa constructora de su padre, producto de la aguda recesión y el congelamiento de la economía. Tras una dura situación económica y varios años en España, Rafael murió en La Paz en 1967 casi sin patrimonio, pero rodeado de sus tres hijas.

José, nacido en 1925, era hijo también de un emigrante español, José Mesa Sánchez que, a diferencia de los Gisbert-Carbonell, llegó solo a Bolivia hacia 1910. Nacido en las proximidades de Alcalá la Real (en el lugar rural conocido como Barranco de los Lobos en Córdoba), fue el único de la familia que emprendió la aventura americana. En Bolivia, desarrolló todo tipo de iniciativas, fue participe en el funcionamiento de la plaza de toros del *Olimpic* de La Paz, administrador del cine Ebro, pero muy especialmente inmerso en el negocio de los bienes raíces, conoció en la ciudad del Illimani a Teófila Figueroa, nacida en Oruro de ascendencia tacneña. Se casó con ella en 1924. Tuvieron dos hijos, José y Arnaldo quien murió muy joven, apenas cumplidos los 21 años. Sus padres se complementaron y llevaron adelante y en común el corretaje de inmuebles. Después de la muerte de su esposo en 1964, Teófila continuó en la actividad hasta pocos años antes de su fallecimiento acaecido en 1985.

ESTUDIOS PARALELOS

Teresa estudió en el colegio Santa Ana. A pesar de sus vínculos de amistad con compañeras de curso que mantuvo hasta la vejez, sus relaciones de infancia y adolescencia estuvieron siempre muy ligadas a las familias de la colonia española. En el colegio dedicó mucho tiempo al deporte en el que se destacó en atletismo, particularmente en salto largo. En su primer curso de estudios superiores fue elegida Reina de la Universidad de San Andrés. En su archivo se conserva una fotografía de su ingreso al salón de honor muy sonriente con el traje de circunstancia. Recuerda que fue la primera vez que una estudiante de la UMSA era nombrada reina de esa casa de estudios.

José estudió en el colegio San Calixto, de la Compañía de Jesús. Alumno sobresaliente desde su infancia, terminó el bachillerato con honores y bajo la determinante influencia de los jesuitas y del catolicismo, que lo acompañó durante toda su existencia.

DOS VIDAS

Cuando Teresa inició sus estudios universitarios en la UMSA, su orientación inicial estaba fuertemente inclinada hacia las ramas técnicas, especialmente las relacionadas con las matemáticas. Que una mujer fuera a la universidad y que, por añadidura, comenzara sus estudios en una carrera técnica, era en esos años inusual. Casi ninguna de sus contemporáneas se atrevía a llevar adelante estudios de licenciatura. Entonces, la facultad de ingeniería incluía los estudios de arquitectura. Fue precisamente en la segunda mitad de los cuarenta que, por iniciativa de Emilio Villanueva, arquitectura se separó de las ingenierías y nació como carrera independiente. En la universidad comenzó su noviazgo con José, a quien había conocido desde adolescente en las reuniones de la colonia española. José había estado dos años en Santiago de Chile estudiando ingeniería, carrera que abandonó. Decidió volver a Bolivia para encaminar su aprendizaje profesional en una carrera afín a sus profundos intereses por la cultura. Esa relación que los llevó al matrimonio en 1950 fue crucial para el futuro de ambos (fig. 1), no solo porque los decantó por la arquitectura, sino porque se fundó desde el primer momento en intereses comunes muy influidos por la actividad intelectual. Ella recuerda “Nos sentábamos en un banco del Prado y Pepe me leía libros en voz alta. Me leyó el *Quijote* entero en los paseos que hacíamos juntos”, o “Éramos una pareja extraña, nos gustaba recorrer lugares exóticos de La Paz, caminarla de punta a punta hasta la llegada del anochecer”.

José era un melómano irredento. Devoto de la música clásica, llegó a tener una relevante colección de, literalmente, miles de discos de vinilo con innumerables versiones de una misma obra interpretada por diferentes directores y diferentes orquestas. Teresa cultivó un gusto por la literatura contemporánea y en su juventud escribió poemas y una serie de relatos con un fuerte tono autobiográfico que nunca fueron editados. Formaron a lo largo de su vida en común una biblioteca de casi quince mil volúmenes.



Fig. 1. Boda de Teresa Gisbert y José de Mesa, en 1950.

DESCUBRIR LA AMÉRICA ANDINA DESDE MADRID

Ambos estaban más fascinados por la arquitectura clásica que por el funcionalismo que estaba en boga en ese tiempo. Terminaron la carrera sin un especial entusiasmo por su ejercicio. A poco de su boda emprendieron viaje a España, el lugar “natural” —dados sus ancestros— para continuar sus estudios. En Madrid, en la España franquista de posguerra, conocieron a dos figuras relevantes, los historiadores del arte Diego Angulo y Enrique Marco Dorta. Su posgrado los alejó de la arquitectura como tal para transformarse en estudio del arte. Angulo y Marco los desafiaron, no tenía sentido trabajar sobre los grandes maestros de la pintura o la arquitectura española cuando en América y, muy en particular en Bolivia, había tanto trabajo por hacer en torno al arte del período virreinal. El término en sí mismo era parte de un debate. Desde la perspectiva latinoamericana la expresión más frecuente era “arte colonial”. Mesa y Gisbert defendieron siempre el otro concepto: “arte virreinal”. Era una forma evidente de afirmar que durante tres siglos los territorios bajo dominio del imperio español eran parte de una totalidad político-jurídica equivalente a la de Roma, cuando, por ejemplo, la actual España era conocida como Hispania, una de las provincias del imperio. En esa lógica que ensaya el propio Octavio Paz en la introducción de *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, la visión del funcionamiento de los virreinos y las audiencias tenía un sentido distinto al de la mirada contemporánea. Virreinos y audiencias americanas eran parte integral de un imperio y equivalentes, cuando no más sofisticados, que la propia metrópoli. Finalmente, los virreinos eran jurisdicciones existentes no solo en América sino en la propia península. La controversia en el uso de estos términos aún continúa.

Gisbert reconoció que fue en Madrid cuando ella y José se dieron cuenta de la existencia de un patrimonio en Bolivia del que no eran conscientes. A la vez, fue un tiempo que les permitió tomar los instrumentos básicos para el estudio del arte universal. A su retorno al país en 1953, que coincidió con el nacimiento de su primer hijo, Carlos, su suerte estaba echada. Comenzó un trabajo febril de recopilación de información, conocimiento y descubrimiento de un mundo fascinante que tenía pocos antecedentes y ninguna sistematización. Su escuela en esos años iniciales estaba ligada al positivismo, a una historia descriptiva y enumerativa, cuando era impensable el registro de las obras de arte en fotografías a color y en adecuada calidad.

EL REGRESO, TRAS LAS HUELLAS DEL VIRREINATO

Mesa y Gisbert formaron parte de la generación de intelectuales de la Revolución de 1952, que comenzó trabajos sistemáticos, con métodos profesionales, que cambiaron el rumbo de las humanidades en el país. Arqueólogos como Carlos Ponce, antropólogas como María Elena Fortún, archivistas como Gunnar Mendoza, historiadores como Alberto Crespo, Ramiro Condarco, María Eugenia del Valle o Mariano Baptista, filósofos de la historia como Jorge Siles, sociólogos como Juan Albarracín, internacionalistas como Valentín Abecia y Jorge Escobari, historiadores del arte como Mario Chacón y artistas como Gil Imaná, Inés Córdoba, Walter Solón, Lorgio Vaca, María Luisa Pacheco, Alfredo La Placa o María Esther Ballivián. Fueron parte de esa pléyade que actualizó, sistematizó y le dio su verdadero carácter renovador a las ciencias sociales en el país.

En 1954, comenzaron su tarea académica como catedráticos de la Facultad de Arquitectura de la UMSA, en la que Mesa creó el Instituto de Investigaciones Artísticas. Entre 1956 y 1961 tuvieron a sus otros tres hijos: Andrés (1956), Isabel (1960) y Teresa-Guimar (1961).

LA SIEMBRA

A pesar de su completo desapego por la política, más que eso, su total desinterés por esta actividad, su primer libro *Holguín y la Pintura Altoperuana del Virreinato* (1956, con dos ediciones, la segunda, de 1977, corregida y ampliada) fue publicado por la Biblioteca Paceña de la Alcaldía de La Paz bajo la égida del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que dirigía Jacobo Libermann, estrecho colaborador del presidente Víctor Paz Estenssoro y amigo de los autores. Este libro pionero se publicó en la misma colección que albergó a *Nacionalismo* y *Coloniaje* de Carlos Montenegro.

Muy rápidamente se puede apreciar la intención del libro: recoger el conjunto de la pintura virreinal entre los siglos XVI y XVIII, colocando a Holguín como su figura central. Sus páginas, en realidad, son una historia de la pintura de ese periodo. Sin embargo, debe destacarse su intuición de lo que sería el aporte mayor que ambos hicieron a la interpretación del arte virreinal.

Lo siguiente podría estar en el ámbito de la anécdota, pero retrata el espíritu de la pareja. En 1956 se sumaron a una iniciativa singular, la reunión semanal de un grupo de amigos, todos matrimonios, para escuchar música clásica, leer obras fundamentales de teatro y compartir charlas sobre los temas más diversos (desde arte, hasta ciencia) al calor de una buena taza de chocolate. El grupo se acabó conociendo como el “Chocolate de Abela”, por Cecilio Abela médico y cuñado de Teresa, casado con su hermana Angelita. Abela fue compañero de viajes en sus expediciones de investigaciones artísticas y autor de muchas de las fotografías que formaron parte fundamental del registro y estudio del arte boliviano. Lo notable del “Chocolate” es que funcionó sin interrupción durante casi sesenta años, hasta pasado 2010 cuando la mayoría de sus fundadores había llegado a su fin biológico. Entre sus miembros estaban Francisco Urioste y Gladys Vidaurre, Walter Montenegro y Clemencia Ernst, Marcelo Urioste y Marta Nardín, José y Ana Valle, Jorge Siles y María Eugenia del Valle, Luis Felipe y Beatriz Hartmann, Alberto Crespo y Alicia Quintanilla, Pedro Querejazu y Laura Escobari, Luis Soux y María Eugenia Muñoz, Carlos Seoane, Ramón Schulczewski...

Impulsados por el editor José Gisbert, tío de Teresa, se asociaron con el ya consagrado historiador cruceño Humberto Vázquez Machicado para escribir la parte indígena y virreinal del *Manual de historia de Bolivia* que publicó la editorial Gisbert en 1958 (con cuatro ediciones corregidas y aumentadas, la última de 1994). Aunque era una obra general, fue significativa la extensión destinada a la historia anterior a la república y la incorporación del oriente boliviano a través de las misiones jesuíticas. Inopinadamente el libro se convirtió —sin ser oficial— en el texto de historia más vendido en el país. Adicionalmente, Vázquez con su prestigio les dio un gran espaldarazo, a pesar de su muerte poco antes de la publicación de la primera edición.

Fue muy relevante en los primeros años sesenta la amistad de José con el jesuita Guillermo Carrero, quien fue rector del colegio San Calixto. En ese tiempo contribuyó al plan experimental diseñado por Carrero, que incluyó la enseñanza de una materia denominada Historia de la Cultura, de la que Mesa fue profesor por algunos años.

En 1959, obtuvieron la beca Guggenheim que les permitió trabajar e investigar en Estados Unidos, México y Perú. Fue un momento fundamental, pues les dio una comprensión integral que sería definitiva en su obra, la vinculación indisoluble del arte andino en un área mayor a la geografía boliviana. Su primera estancia en Cusco dio lugar a la edición de una obra también pionera, *Historia de la pintura cuzqueña*, que se editó por primera vez en Buenos Aires en 1962 (tuvo dos ediciones, la segunda de 1981, casi duplicó el número de páginas de la primera). Libro imprescindible para entender el arte virreinal en el actual Perú. Estaban ya vinculados con historiadores del prestigio del argentino Héctor Schenone y el peruano Francisco Stastny.

Muy pronto el matrimonio desarrolló una intensa actividad en el ámbito cultural del país. Participaron del Consejo de Cultura de la Alcaldía de La Paz en los años cincuenta y sesenta. Estuvieron entre los fundadores de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia (1960), fueron fundadores de la Sociedad Boliviana de Historia (1972), de la que Teresa fue presidenta, y fueron incorporados a la Academia Boliviana de Historia (1973 José y 1974 Teresa) de la que José fue presidente.

Promovieron la difusión del arte virreinal. Fueron notables los calendarios de *La Papelera* con reproducciones en color de gran formato y alta calidad para la época, de obras claves del período, escogidas y supervisadas por José con particular cuidado. Notable por su carácter pionero fue la colección de veintitrés textos ilustrados sobre arte boliviano (1961-1963) denominada Biblioteca de arte y cultura boliviana, que José impulsó mediante la Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República a cargo de Jacobo Libermann. Las publicaciones se dividieron en cinco series: Arte y artistas (7 números), Escultores (3 números), Épocas y museos (7 números), Monumentos (3 números) y Letras (3 números). Teresa aportó con dos de esas obras que luego, en 1968, publicaría como un pequeño libro titulado *Literatura virreinal en Bolivia*, que abordaba de modo pionero una etapa no considerada de la literatura de la que había emergido como un gigante Bartolomé Arzáns (cuya obra fue publicada en la Universidad de Brown en Estados Unidos en 1965, uno de cuyos trabajos de estudio introductorio está firmado por Mesa y Gisbert).

Al tiempo, sacaron del olvido a otra figura que se convertiría en un tótem de nuestra cultura, el pintor y escritor Arturo Borda, cuando organizaron la primera exposición del artista fallecido trágicamente en 1953. El catálogo de la exposición (1966) es la primera valoración boliviana de su obra pictórica. Simultáneamente, José se preocupó por salvar los papeles de Borda escritos durante años. Su ojo para darse cuenta de la importancia de ese texto de creación literaria permitió la publicación —que él impulsó, junto a Alcira Cardona— de los tres tomos de *El loco* que hizo la Alcaldía de La Paz, cuya salida a la venta coincidió con el año de la exposición pictórica conmemorativa.

En un período muy corto de su vida profesional (1960-1963) incursionó en el diseño arquitectónico. De esa etapa se pueden destacar el proyecto para el colegio San Calixto de Següencoma (que obtuvo el segundo lugar en concurso público) y el edificio de la Clínica Santa Isabel (proyecto ganador de un concurso, aunque nunca se construyó), realizados junto al arquitecto José Andrés Rojo. Mesa se hizo cargo de la dirección de obra de la construcción del edificio del citado colegio, siguiendo el diseño del proyecto ganador.

Si bien es verdad que la labor como catedráticos universitarios en Arquitectura y en Filosofía y Letras en la carrera de Historia (de la que Teresa fue fundadora en 1966), fue muy relevante, no solo en lo estrictamente académico sino en el ámbito de la investigación (el citado Instituto de Investigaciones Artísticas de la facultad de Arquitectura comenzó en 1969 la publicación de la revista especializada *Arte y Arqueología*), no lo es menos que esta acción se combinó de manera complementaria con el trabajo de campo que los llevó a recorrer en los primeros años sesenta del siglo pasado gran parte del área andina del país, cubriendo el sur del Perú y los departamentos de La Paz, Oruro, Potosí, Chuquisaca y Cochabamba, pero muy especialmente el área rural de La Paz, Oruro y Potosí. Fueron viajes a lugares casi olvidados en medio de caminos polvorientos o a veces apenas sendas referenciales, en una tarea de fotografía, levantamiento de planos, fichaje de obras, etc., que se constituyó en la primera catalogación sistemática del arte virreinal en la historia del país. Tales viajes los hicieron a veces con Cecilio Abela, a veces con sus dos hijos mayores, en ocasiones con otros investigadores o arquitectos como Héctor Schenone u Óscar Corante.

RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS. UNA OBRA PIONERA

Uno de los momentos más relevantes de su vida profesional fue el vinculado con la restauración. Con el respaldo del Ministerio de educación del segundo gobierno de Paz Estenssoro y con el apoyo del ministro Mario Guzmán Galarza, iniciaron la expropiación de la casa de Tadeo Diez de Medina en una de las esquinas de la Plaza Murillo, para iniciar la

restauración del edificio y adecuarlo como museo. Fue un trabajo arduo que comenzó en 1962 y terminó en 1966 con la inauguración del Museo Nacional de Arte, siendo Hugo Banzer ministro de educación del gobierno de René Barrientos. La obra demandó un gran sentido profesional, investigación histórica, adaptación de soluciones (como es el caso de la fachada del edificio que da a la calle Socabaya), diseño de los espacios museísticos y recuperación rigurosa de su extraordinario patio central. Fue la obra pionera de restauración de edificios virreinales en Bolivia, que José tomó como referente en su vasta obra de restauración en Perú en la década siguiente.

Su obsesión por preservar el patrimonio arquitectónico paceño los llevó a ambos, en diferentes momentos, a resolver de manera práctica la premisa de evitar la desaparición de edificios coloniales o republicanos. Así, trasladaron el balcón colonial de una casa que fue demolida en el centro de la ciudad (calle Colón casi esquina Mercado) al actual edificio del Museo de Etnografía y Folklore. En 1970, llevaron a cabo la restauración del templo de Jesús de Machaca, que sería un referente para este tipo de trabajos en el área rural del país. Teresa se ocupó en 1976 de dirigir uno de los trabajos más ambiciosos de estudio del casco histórico de La Paz, el primero que se hacía en una ciudad boliviana que incluyó el fichaje histórico de todo el casco, como parte de un estudio mayor realizado en coordinación con el arquitecto Gustavo Medeiros y que actualizó en 1995. Llevó a cabo la readecuación y restauración del edificio de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, ubicado en El Prado paceño (1980) y realizó también la readecuación del claustro de las concepcionistas que fue salvado de la demolición, cuando se derribó el convento, y se trasladó a lo que hoy es el Tambo Quirquincho (1986).

En 1965, publicaron la biografía del intelectual y político José Joaquín de Mora que sería la base de su estudio sobre la cultura en el período de Andrés Santa Cruz. Coincidió con la repatriación de los restos del prócer a La Paz. Mesa diseñó y dirigió la obra del mausoleo crucista en la catedral paceña, que cuenta con importantes frescos de grandes muralistas del momento: Gil Imaná, Lorgio Vaca y Jorge Carrasco. Años después (1987-1988) dirigió la construcción de las torres del mismo edificio.

EL PERÍODO DE MADUREZ

De entre las obras más relevantes de la pareja en esta década está *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina* (1966) que daría lugar a un libro fundamental años después. Era el momento del gran debate que se desarrolló en el área andina sobre la definición del arte virreinal-colonial.

En 1967, por segunda vez, obtuvieron la beca Guggenheim que les permitió una estadía en España y otras naciones de Europa (fig. 2). En coincidencia, fueron designados como agregados culturales de la embajada de Bolivia en Madrid (era el gobierno constitucional de René Barrientos). Como resultado, estudiaron la obra de un destacado pintor italiano que había compartido espacio con Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Mateo Pérez de Alesio, quien trabajó en el sur del Perú. De igual modo estudiaron lateralmente la obra de otro italiano, Angelino Medoro, y valoraron la categoría y calidad del jesuita Bernardo Bitti que trabajó en Juli (próximo al Titicaca), varias de cuyas pinturas se hallan en Sucre. Producto de esas investigaciones fueron dos pequeños libros monográficos sobre Medoro y Bitti publicados en 1972 y 1974, que se convirtieron en el libro *El manierismo en los Andes* (2005). En este período publicaron la obra *Museos de Bolivia* (1969, con dos ediciones) y un libro en México denominado *Monumentos de Bolivia* (1970, con cuatro ediciones), que fue parte de una serie temática de toda América Latina. El libro recuperó por primera vez los edificios más significativos que se habían en la Audiencia de Charcas y en la República en el siglo XIX. En 1972 publicaron *Escultura virreinal en Bolivia*.

Hicieron también una notable contribución al arte boliviano decimonónico bajo el título de *La cultura en la época del Mariscal Santa Cruz* (1976, con dos ediciones), parte de los tres tomos que la Alcaldía paceña publicó en homenaje al Mariscal de Zepita. Sin duda su trabajo sobre Mora fue el referente de inspiración de esta tarea mayor.

LA REVOLUCIÓN UNIVERSITARIA, EL “HISPANISMO” Y UNA HERIDA PROFUNDA

A pesar de su desapego por la política, esta se les cruzó en la vida como un vendaval. Si bien habían tenido un contacto indirecto con el MNR a través de su vínculo con Jacobo Libermann y otro lateral con el gobierno de Barrientos, se sentían completamente ajenos a cualquier relación con el poder. En el período 1969-1971, los gobiernos de los generales Alfredo Ovando y Juan José Torres se movieron en la idea de recuperar el nacionalismo revolucionario y dieron lugar a la explosión de posturas radicales como la guerrilla de Teoponte y la Asamblea Popular. Fue en ese contexto que se desarrolló la fase más intensa del movimiento universitario en toda la historia de la educación superior boliviana (abril de 1970), con su epicentro en la UMSA que vinculaba a los estudiantes con la Revolución Cubana, la guerrilla del Che y la ya mencionada



Fig. 2. Teresa y José en Madrid, en 1967.

guerrilla de Teoponte. En ese momento nació el Movimiento de la Izquierda Revolucionaria (MIR) y se impuso la influencia del Partido Comunista (PCB), el Partido Comunista Marxista Leninista (PCML) y el Partido Obrero Revolucionario (POR), que condujeron a la denominada “revolución universitaria” que profundizó la paridad del poder entre estudiantes y docentes, impuso el veto estudiantil y expulsó a todas aquellas autoridades académicas y profesores que eran considerados “reaccionarios”. Entre ellos estaban José y Teresa que fueron echados sumariamente, acusados de “hispanistas”. Una amarga ironía para quienes hicieron la mayor contribución a la historia del arte boliviano y al arte andino, pero sobre todo a quienes reivindicaron el arte mestizo y, como en el caso de Teresa, a quien subrayó el papel determinante de los indígenas en la construcción de la sociedad virreinal o colonial. Años después, tanto la facultad de Arquitectura como la de Humanidades se deshicieron en reconocimientos, medallas y premios como una forma de “atenuar” el daño. Pero, especialmente para Teresa, esa fue una herida que tardó mucho tiempo en cerrarse. En 1982 —fue también una forma de reparación del daño— Teresa ocupó por un corto período la decanatura de la Facultad de Arquitectura de la UMSA.

VOLVER A EMPEZAR

Su salida de la universidad (a la que ambos volvieron de modo parcial en 1972, José de modo más esporádico por su estancia permanente en Perú) tuvo consecuencias que acabarían siendo no solo determinantes sino positivas para ambos. José fue contratado por la UNESCO para trabajar en las tareas de restauración en Trujillo en el Perú, tras el terrible terremoto

de 1970. En 1972, por la calidad de su trabajo, pasó a Cusco y Machu Picchu donde estuvo por casi ocho años ocupado en obras de restauración de edificios virreinales, lado a lado con el arquitecto y restaurador peruano José Correa. Era un defensor a ultranza de los principios de la rigurosa Carta de Venecia (1964) referida a los criterios internacionales aceptados para la restauración de edificios. Teresa alternó entre La Paz y Cusco, y entre 1976 y 1980 se desempeñó como directora del Museo Nacional de Arte en una etapa de asentamiento de su fondo patrimonial y de su estructura museística. Por iniciativa conjunta de la OEA y la UNESCO, se promovió en Cusco una maestría especializada en restauración de monumentos que se dictó durante más de una década. Contó con profesores del más alto nivel, entre ellos Mesa y Gisbert, Ramón Gutiérrez, Jorge Bernales y Roberto Samanez, que formaron a una pléyade de restauradores de toda América Latina cuya contribución en la especialidad ha sido muy relevante en el periodo 1990-2010.

VIDAS PARALELAS

Este trabajo relativamente independiente de José y Teresa desde los años setenta dio lugar al comienzo de dos rutas profesionales distintas. José cada vez más destacado en la restauración, la enseñanza y la gestión cultural, y Teresa indagando en un nuevo y fascinante mundo que le hizo dar el salto de una mirada descriptiva y positivista del arte a una lectura interpretativa, en la que la antropología, el estructuralismo y la semiótica fueron instrumentos muy relevantes. La autora comenzó a desentrañar las imágenes y reformular la visión que se tenía sobre estas. En 1980 nació el producto de esa nueva tarea, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (con cinco ediciones, la última en 2018, una extraordinaria publicación de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia).

En este mismo camino, no se puede pasar por alto una obra que en muchos sentidos apuntalaba esta nueva visión de acercamiento al arte de la región. En 1985 ambos firmaron *Arquitectura andina* (con dos ediciones), que ampliaba el libro ya citado publicado en 1966 y que era la propuesta ya madura de la idea de la existencia de un arte mestizo.

Su repercusión bibliográfica internacional se amplió y se vio reflejada en dos tomos de la colección, entonces clásica y consagratoria, del *Summa Artis* que escribieron junto a Santiago Sebastián, bajo el título de *Arte iberoamericano desde la colonización hasta la independencia* (con dos ediciones).

Era, como se puede ver, una nueva forma de trabajo que, respetando las características individuales de cada autor que en el pasado se habían fundido en un plural formado por los apellidos Mesa y Gisbert y que no dejó de producir en conjunto, marcaba con claridad los intereses específicos y la producción intelectual individual y separada de cada uno. El matrimonio que se prolongó por exactamente sesenta años, hasta la muerte de José en 2010, no estuvo exento de momentos difíciles, tensiones, una entendible emulación intelectual y una particular relación con sus cuatro hijos a los que influyeron decisivamente en sus respectivas vidas personales y profesionales, todo alimentado por el vínculo irrompible de su pasión construida desde el noviazgo por el arte y la cultura (fig. 3).

Finalmente, Teresa cuidó de su marido en sus años más duros, cuatro, acosado por un alzhéimer profundo.

Carlos hizo cine, periodismo, historia y labor académica. Incursionó en política, llegó a la vicepresidencia y a la presidencia de Bolivia. Fue además dos veces candidato presidencial. Andrés, arquitecto, desarrolló labor académica universitaria y trabajó en responsabilidad destacada en la edificación de la iglesia de la Sagrada Familia en Barcelona. Isabel, pedagoga, profesora de primaria y destacada investigadora, cuentista y novelista infanto-juvenil. Teresa-Guioimar, profesora de arte y una de las pintoras más relevantes de su generación.

La pareja coincidió también en una ruta muy similar en la gestión pública y en los reconocimientos a su prolífica obra intelectual. José fue director del Instituto Boliviano de Cultura en 1982 y Teresa ocupó el mismo cargo en el periodo 1985-1989. Ella fue además presidenta de ICOMOS-Bolivia. En la segunda mitad de la década de 1980, ambos recibieron el Premio a la Cultura de la Fundación M.V. Ballivián y por separado la condecoración del Cóndor de los Andes. En 1995 recibieron también el Premio Nacional de Cultura entregado por el presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, galardón que compartieron con el consagrado cineasta Jorge Sanjinés (fig. 4). De los muchos premios que recibieron, es relevante recordar las Palmas de Oro del Gobierno de Francia, la Orden de Isabel la Católica de España y el Sol del Perú. Teresa recibió además el reconocimiento como Americanista Distinguida en Santiago de Chile en 2003 y el premio PIEB a las Ciencias Sociales que recibió en 2011.

En 1987 Gisbert publicó en colaboración con Silvia Arze y Martha Cajías, *Arte textil y mundo andino* (con tres ediciones).

José, en cambio, dio un giro hacia la recuperación de la arquitectura contemporánea que había sido un vacío en los trabajos anteriores de la pareja. De ese modo coordinó dos obras colectivas: *100 años de arquitectura paceña* (1989) y *Arquitectura contemporánea en Bolivia* (1997).



Fig. 3. Teresa y José en 1980.

En los años noventa Gisbert combinó la investigación con la academia. En 1990 tuvo una estancia de medio año en Santa Mónica en Estados Unidos invitada por la Fundación Getty, en la que elaboró las bases de su siguiente libro, dictó cátedra en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de la Universidad de París, Universidad Autónoma de México, Universidad Católica de Chile y en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, mientras en Bolivia enseñaba en pregrado en la Universidad Nuestra Señora de La Paz.

José enseñó durante casi una década historia del arte y la cultura en la Universidad Católica Boliviana (1990-2000).

En 1997, conscientes de que el célebre *Manual...* de historia había dado todo de sí, encararon con Javier Gisbert, hijo y sucesor del editor José Gisbert, la redacción de un nuevo libro, *Historia de Bolivia* (con once ediciones), que escribieron con su hijo mayor, Carlos. Esta nueva historia mantuvo casi sin modificación la parte referida al periodo virreinal, pero se escribió desde cero el periodo indígena anterior a 1532 (a cargo de Teresa), igual que el concerniente a los siglos XIX y XX. Muy pronto se convirtió en un libro clave como síntesis de la historia del país. Para 2019 había vendido casi 60.000 ejemplares sin tomar en cuenta las abundantes ediciones piratas que probablemente igualan esa cifra. Entre el desaparecido *Manual...* y la nueva *Historia...*, los Mesa-Gisbert vendieron más de 100.000 ejemplares de textos sobre el pasado histórico boliviano.

En 1999, Teresa publicó *El paraíso de los pájaros parlantes* (con tres ediciones), quizás su libro más conocido y popular, en el que se acercó a la cuestión que había abordado ya en su obra medular de 1980, pero esta vez de un modo más integral, intentando responder a la pregunta de qué lugar ocupaban los indígenas en el mundo virreinal.

En ese mismo período, José organizó una de las exposiciones más importantes que se hayan hecho del arte boliviano en el mundo (1996), *El retorno de los ángeles*, con una selección de obras fundamentales del arte virreinal, cuyo centro fueron las excepcionales series de arcángeles del maestro de Calamarca. La muestra tuvo su momento estelar en la presentación de la exposición en París, que tuvo la presencia del propio presidente de Francia, Jacques Chirac.



Fig. 4. La pareja en la entrega del Premio Nacional de Cultura, en 1995.



Fig. 5. Teresa y José con una de sus nietas.

EL FINAL DEL CAMINO

El comienzo del nuevo siglo encontró a José en sus últimos años como director de los Museos Municipales de La Paz (1989-2001) y ante la acechanza de un mal irreversible, el Alzheimer, que desde 2006 se convirtió en un enemigo que derrotó su extraordinaria memoria, su erudición y su personalidad humanista, la de quien habría querido ser un caballero renacentista. José de Mesa murió en 2010. El Perú tuvo, a pesar de ello, tiempo de reconocer su contribución al país otorgándole en 2005 el Premio Southern Perú, el premio nacional de cultura más importante de ese país. Es el único extranjero que recibió tal honor.

Teresa, que había estado completamente comprometida con el recorrido por los entresijos del fascinante mundo de las imágenes y sus múltiples lecturas, decidió dedicar casi cuatro años (2008-2012) a una tarea que ella consideraba pendiente, coronar el conjunto de su trabajo anterior, recopilando y escribiendo una historia general del arte boliviano. En 2012 publicó con el nombre de ambos esta monumental tarea, *Historia del arte en Bolivia* en tres tomos. Cerraba así el largo y fructífero círculo iniciado en 1954, casi seis décadas antes.

Le quedó todavía un último resto. A pesar de estar próxima a cumplir noventa años, tuvo fuerzas para trabajar en un libro denominado *Arte, poder e identidad* (2016), que hacía una trilogía con la *Iconografía* y *Los pájaros parlantes*. Las últimas piezas sueltas del rompecabezas encajaban.

Teresa comenzó a apagarse en 2014, cuando percibió que ya no podía administrarse sola. Aún con la mente lúcida trabajó hasta ese año. Pasó los dos últimos años de su vida junto a sus hijos, especialmente Isabel, hasta su muerte en 2018.

Palabras aparte merecen el cariño y dedicación de ambos abuelos por sus nietos (fig. 5), que caló de modo indeleble en ellos. Fines de semana enteros dedicados a los juegos, a pasearlos por la ciudad, a abrirles los ojos al mundo del conocimiento, a disfrutar la música, en suma, a sentirse parte de ellos.

Más allá de su obra intelectual, José de Mesa y Teresa Gisbert, qué duda cabe, son referentes para la cultura boliviana, para sus muchos discípulos, para su amplia familia mayoritariamente llegada con la migración española de principios del siglo XX y, claro, para su familia más próxima. El matrimonio marcó un salto cualitativo en la relación de una pareja entre iguales, con mutua libertad intelectual y humana, en un tiempo en que esos vínculos tenían una fuerte marca conservadora y machista que aún pervive.

El arte boliviano no podrá entenderse ya sin ellos, que marcaron un antes y un después de su llegada comprometida y definitiva con el descubrimiento e interpretación de lo que significó para la compleja y diversa sociedad boliviana de hoy.



MITOS
Imaginería



JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT. CONTRIBUCIONES A UNA TEORÍA DEL ARTE ANDINO Y LA INTERPRETACIÓN DE LA SOCIEDAD VIRREINAL

CARLOS D. MESA GISBERT¹ / BOLIVIA

Hay preguntas relevantes para valorar las aproximaciones teóricas sobre el arte latinoamericano, especialmente andino y mesoamericano, que hicieron José de Mesa y Teresa Gisbert. Además de destacar su invaluable registro, levantamiento y aporte de información documental sobre el arte peruano-boliviano; sus exhaustivos libros sobre arte andino en general, y arquitectura, pintura, escultura y las entonces llamadas “artes menores” en particular, es pertinente preguntar: ¿cómo evolucionó el pensamiento de la pareja en torno de la conceptualización del período de la conquista y colonización de América desde la perspectiva de la creación artística?, ¿cómo pasaron de una mirada descriptiva de las obras de arte a una comprensión integral de su significado?, ¿cómo llegaron a la conclusión de la importancia fundamental del arte para comprender la sociedad que lo producía? y, sobre todo, ¿cuándo comenzaron a desentrañar las complejas y paradójicas relaciones de los mundos que se habían conocido mutuamente, el choque que ese descubrimiento representó y los modos en que los profundos conflictos sociales, individuales y colectivos, respondieron a ese cataclismo que transformó de modo definitivo a América y al mundo andino?

LA VISIÓN SOBRE EL ARTE COLONIAL HISPANOAMERICANO ANTES DE MESA Y GISBERT

Las primeras lecturas sobre la significación diferenciada del arte colonial americano en comparación con el arte europeo, español en particular, que —se suponía— era la fuente referencial y modélica que se reproducía sin mayores variantes en nuestro continente, se hicieron en las primeras décadas del siglo XX. El arquitecto argentino Ángel Guido hizo, quizás, la primera aproximación explícita a la percepción de que en América no se estaba reproduciendo mecánicamente una tipología arquitectónica. En su trabajo *Influencia indígena en la arquitectura colonial peruana y boliviana* (1924), Guido decía que había dos aportes indígenas: los objetivos, traducidos en la ornamentación e incorporación de motivos vegetales y sobre todo zoomorfos, y los subjetivos, referidos a la antinomia entre volúmenes en movimiento, típicamente europeos *versus* una percepción planiforme, ajena a la perspectiva².

El estadounidense George Kubler, a su vez, había usado de manera explícita en 1948, el término “mestizo” para estas expresiones artísticas, aunque con muchas

¹ Este trabajo es una reflexión intelectual sobre la obra de nuestros padres, realizada por sus cuatro hijos: Isabel, Teresa Guiomar, Andrés y Carlos. Ha sido redactado por el autor a partir de nuestra convivencia diaria desde que éramos niños, como jóvenes universitarios y luego como profesionales. Gracias a su influencia nos hemos dedicado —en nuestros diversos caminos— a temas muy afines a la investigación y a la reflexión sobre nuestro pasado, que ellos nos inculcaron.

² Guido, Á., *Influencia indígena en la arquitectura colonial peruana y boliviana*, Rosario, La Casa del Libro, 1925.

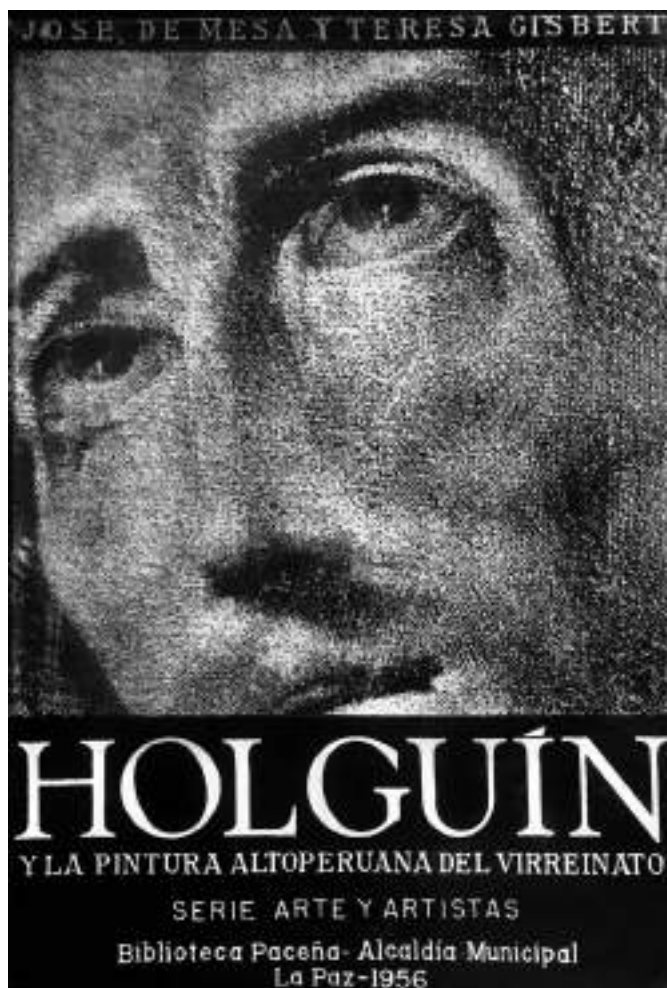


Fig. 1. *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*, publicado en 1956.

reticencias en cuanto a lo preciso o no de definir —sobre todo en arquitectura— como “mestizo” lo que aparentaba ser un conjunto de rasgos propios menores con relación al arte europeo³.

Entre 1940 y 1970 otro argentino, Mario Buschiazzi, trabajó intensamente en la descripción y estudio del arte colonial argentino e hispanoamericano. Intervino también en importantes tareas de restauración en Bolivia, particularmente en Potosí, y adscribió a la idea de que se había producido una incorporación de elementos propios de carácter nativo en el caso del arte colonial americano⁴.

El estadounidense Harold Wethey, historiador del arte, estudioso de El Greco y el arte español, publicó una obra pionera en torno al arte peruano en 1944⁵, y desarrolló también la idea de los elementos diferenciadores en la arquitectura y el arte andino en comparación con sus modelos españoles.

Estos antecedentes, no los únicos, pero sí los más relevantes, marcaron el camino que había que recorrer para hacer una caracterización adecuada del arte hispanoamericano y en particular el arte andino durante el período virreinal.

HOLGUÍN. PRIMERA APROXIMACIÓN AL ARTE INDÍGENA Y MESTIZO

Mesa y Gisbert comenzaron sus estudios especializados bajo la batuta orientadora de dos historiadores del arte, los españoles Diego Angulo Iníguez y Enrique Marco Dorta⁶. Conocedores, además, de los aportes de Guido, Noel, Buschiazzi y Wethey, comenzaron su aproximación al arte pictórico peruano-boliviano que se tradujo en 1956 en su primer libro (fig. 1): *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato* (habían publicado su primer artículo en Bolivia en 1954). Ya entonces marcaron su adhesión a una determinada lectura de la manera de pintar de la época.

Vale la pena decir que el título de su primer libro centrado en su protagonista, Melchor Pérez de Holguín, es equivoco pues se trata en realidad de la primera historia de la pintura en la Audiencia de Charcas (a la que en sus años iniciales denominaban, como estaba en boga entonces, Alto Perú). Aquí cabe una consideración: influidos por los historiadores y las historias del arte europeo, Mesa y Gisbert encontraron en Pérez de Holguín a la gran figura pictórica del arte del sur andino, el pincel genial que podía, igual que Velázquez o El Greco en la pintura española, ser el referente central del arte virreinal alto andino (fig. 2). Para explicarlo y justificarlo era indispensable un contexto, unas raíces, un corpus de artistas, gremios y escuelas que encontraran su cúspide en un solo pintor. De ese modo, Holguín como centro y coronación de una condición artística de creación, dio pie a un trabajo exhaustivo de “barrido” por parte de los autores a lo que

³ Kubler, G., *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, New Haven, Universidad de Yale, 1948.

⁴ Buschiazzi, M., *La arquitectura colonial en Hispanoamérica*, Buenos Aires, edición de la Sociedad central de arquitectos, 1940.

⁵ Wethey, H., *Colonial architecture and sculpture in Perú*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

En 1960, José de Mesa promovió la publicación de su libro *Arquitectura virreinal en Bolivia*, La Paz, Instituto de Investigaciones Artísticas de la Facultad de arquitectura de la UMSA.

⁶ José de Mesa y Teresa Gisbert consideraron siempre a ambos historiadores sus verdaderos maestros, no solo por su dirección y orientación en sus estudios en Madrid, sino por su monumental obra bibliográfica, especialmente la referida al arte americano hecha por Marco Dorta, que les sirvió de referencia inexcusable.



Fig. 2. Melchor Pérez de Holguín, *La Virgen lavandera (descanso en la huida a Egipto)*, c. 1710, Museo Nacional de Arte, La Paz.

denominaron luego *escuelas*. En la obra, destacan como antecedentes en el siglo XVII a los pintores que trabajaron en Chuquisaca, la escuela potosina y la del Collao, esta última con énfasis en Leonardo Flores y el maestro de Carabuco. En otras palabras, aquellos que explican a Holguín y, al igual que en Europa, aquellos que siguen en las nacientes escuelas influidas directamente por el maestro.

Comencemos por subrayar que el mencionado título de la obra no da lugar a dudas, usan el término “virreinal” y no “colonial” para referirse al periodo de conquista y colonización española (1535-1825), lo que define una comprensión distinta de ese proceso histórico. La palabra es la que jurídica y políticamente estableció el imperio hispánico en América como una forma administrativa que incluía virreinos en el propio territorio continental europeo y en América. Es la diferencia entre “ser parte de” y “estar bajo la opresión de”. Volveré sobre la cuestión.

En la bibliografía de este primer libro están los autores ya citados con obras más bien monográficas sobre arte colonial peruano-boliviano, a los que añaden al argentino Héctor Schenone (con el que recorrieron el área de los templos construidos a orillas del Titicaca) y al estadounidense Martín S. Soria. Mario Chacón Torres no fue citado en el libro, pero sí fue muy influyente en su permanente diálogo con ellos, especialmente en lo referido al arte virreinal potosino⁷. No hay que olvidar que Chacón les mostró un par de magníficas obras del pintor indígena Luis Niño, contemporáneo de Holguín, especialmente su *Virgen de Sabaya*, que fortalecería la idea, que los autores profundizaron con los años, acerca de un arte distinto al de raíz puramente occidental.

La declaración de principios, inaugural de su mirada en torno a lo que sería su mayor contribución teórica sobre arte y sociedad en el mundo andino, se aprecia ya en la primera página del primer capítulo del citado libro cuando dicen: “[...] la pintura se nos presenta claramente como una dualidad, entre una manera que podríamos llamar popular-mestiza y otra que corresponde a la pintura culta”⁸. Las ideas de mestizaje por un lado y dualidad por el otro serían una constante y el cierre conceptual al terminar su vasta obra bibliográfica —como se verá— convirtiéndose en la interpretación de cómo funcionó realmente la sociedad virreinal en los Andes. Continúan:

*Junto a las obras europeas, en singular contraste, están los indios, que aprenden humildemente las artes hasta lograr dominarlas. Su obra es en todo diferente a la europea [...] consigue caracteres definidos, influyendo de manera definitiva en la pintura criolla que comienza a florecer en el siglo XVII.*⁹

Muestran una conciencia, aún preliminar, de la decisiva impronta indígena en el arte virreinal. Sobre la arquitectura mencionan:

*[...] pero la realidad muestra cómo en la ciudad señorial y europeizada [Sucre] no entra el barroco mestizo, ni su vegetal decoración que borra todo orden y toda arquitectura; ni se puede dar apenas una pintura mestiza como la que producen las escuelas cuzqueña y colla. El arte popular, significativo de la fusión de razas, se refugia en las ciudades de efervescencia comercial y minera como en la vecina Villa Imperial.*¹⁰

Debe destacarse que los autores asumen para sí la lectura idealizada de la “fusión” racial —contradictoria en muchos sentidos con el concepto de dualidad— que reelaboraron a medida que su tarea de investigación tuvo un proceso de creciente madurez. De las tres escuelas pictóricas que identifican (Chuquisaca, Potosí y el Collao), afirman que la pintura del Collao (La Paz-alrededores del Titicaca),

*Unido racial y culturalmente, desde los tiempos que precedieron a la dominación incaica, conserva en esta región del altiplano una fisonomía propia, en cierto modo diferente al resto del Alto Perú [...] artífices tanto indios como españoles la recorrían desde Moho hasta los Pacajes [...] es la escuela colla, de las tres que hemos podido distinguir en el Alto Perú, la que más cerca se encuentra de la pintura popular anónima.*¹¹

Cuando se refieren a Holguín sucumben a la mirada telúrica que había propuesto Jaime Mendoza en su libro *El macizo boliviano* (1935). Las figuras achatadas del maestro aparecen como dominadas por la inmensidad del Ande. Pero su conclusión más importante es:

Holguín es ante todo un mestizo y el legado indígena que recibió lo vuelca íntegro en la pintura que realiza. Dibuja a los indios, pinta

⁷ Chacón Torres, M., “Documentos sobre el arte colonial en Potosí”. En: *Revista del Instituto de investigaciones históricas de la Universidad Tomás Frías*, Potosí, 1956.

⁸ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*, La Paz, Biblioteca paceña-Alcaldía Municipal, 1956, pág.11. Desde un comienzo el término mestizo es el que los autores escogen para lo que sería una caracterización fundamental del arte andino.

⁹ *Ibid*, pág. 12.

¹⁰ *Ibid*, págs. 24-25.

¹¹ *Ibid*, págs. 34-35.

a lo español. La sociedad para la que pinta también es mestiza, como la de todo el siglo XVIII en América, y por ello comprendió a un artista que unía las dos fuentes de la raza en su expresión plástica; lo indio y lo hispano.¹²

Se trata, sin duda, de una lectura acorde con la generación a la que pertenecieron, lo que hoy podemos definir como los intelectuales del '52. El proceso revolucionario liderado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) estaba en plena construcción de un imaginario nacional inspirado en la propuesta de Vasconcelos para México¹³ que, tras la reforma agraria de 1953, pretendió que nuestro pasado “indo-mestizo” marcaba la construcción del ser nacional, unívoco como ruta para la consolidación del Estado boliviano, cargado de un nacionalismo que marcó a fuego el desarrollo político y social de Bolivia de entonces en más.

Para los autores, sin embargo, el referente menos probable de esa realidad fue un pintor menor, Luis Navarro que hizo un cuadro de la Virgen de la Candelaria:

*Navarro pertenece a la escuela popular mestiza [...] este maestro que sale de la oscuridad para darnos su mensaje [...] el del arte popular devoto y milagroso [...] de sabor típico y de orgullo de raza: ahí están los indios en sus recuadritos [...] Encabeza a todos los honrados trabajadores del arte que nacieron y se educaron en el cotidiano pasar del taller.*¹⁴

Era todavía un momento en que el término “raza” seguía definiendo una caracterización étnica y sociológica que con los años fue excluida al probarse los horrores del holocausto de la Segunda Guerra Mundial y el descrédito de las teorías raciales que habían estado tan en boga en la primera mitad del siglo pasado, alimentando el nacionalismo más recalcitrante.

Mesa y Gisbert establecen así una adscripción conceptual que ratifica los avances de Guido y Noel, pero que comienza a profundizar en una mirada que va más allá de la arquitectura, y que buscarían desentrañar años después, a través de ella, el funcionamiento de una sociedad. Hicieron en esos primeros años, y a lo largo de toda su obra, una lectura en profundidad de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Arzáns, que fue fundamental como palanca de comprensión del funcionamiento de la sociedad potosina y la evidencia de que allí se gestaba una nueva

realidad de la que germinó la Bolivia republicana. Arzáns, no podía ser de otro modo, fue la fuente de la que abrevaron. En 1965, en la primera edición de la obra completa del genial potosino, contribuyeron precisamente con un estudio vinculado a las referencias al arte en su obra capital¹⁵. La obra de Arzáns fue su primera aproximación a la Audiencia de Charcas cuando hicieron su especialidad en historia del arte en España. Gunnar Mendoza, que había sido uno de los gestores y estudiosos principales de la magna obra del autor potosino, ejerció una influencia directa y personal en la orientación sobre el trabajo archivístico que Mesa y Gisbert realizaron a lo largo de sus vidas.

En 1958 publican, junto al historiador Humberto Vázquez Machicado, el *Manual de historia de Bolivia*. El respaldo de Vázquez, consagrado como uno de los intelectuales más destacados del momento, tuvo una gran importancia para los jóvenes autores todavía no completamente asentados en el ambiente cultural del país. Su concepción didáctica, clara y de fácil acceso, hizo de esta obra la más influyente para el conocimiento de la historia nacional en colegios, primeros cursos de universidad y público en general. Los 40.000 ejemplares que se vendieron entre 1958 y 1994, año de su última edición, dan fe de ello. Por esa razón es muy importante que lo que había sido una afirmación en un libro especializado (*Holguín*), se convirtiera en una inserción en un libro de difusión a gran escala. El libro cuatro del manual se titula *El virreinato: la sociedad mestiza (siglo XVIII)*. Fue la primera vez que un texto de historia general incluyó desde la proposición de encabezamiento tal aserto. Su contenido hace referencia a las reformas borbónicas, los primeros levantamientos contra la corona (los comuneros, por ejemplo), la significación, desarrollada exhaustivamente, de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, y las rebeliones de Túpac Amaru y Túpac Katari. El texto del capítulo IV, denominado “Los doctores altoperuanos y la cultura mestiza”, incorpora las siguientes consideraciones:

La clase de los mestizos que se había ido formando durante los siglos XVI y XVII, adquiere entrado el 1700 una fuerte personalidad y un número suficiente como para constituir la fuerza viva más importante de este período. Sobre esta clase recaía toda la industria del virreinato. La artesanía estaba en sus manos [...] Todos estos factores contribuyeron a que en el siglo XVIII adquirieran conciencia de sí mismos como clase, pidiendo prerrogativas nuevas

¹² Ibid, pág. 77.

¹³ José Vasconcelos había desarrollado en su mítico libro, *La raza cósmica* (1925), la más influyente teoría del mestizaje como respuesta histórica al choque entre Europa y América en México.

¹⁴ Ibid, págs. 170-171.

¹⁵ Mesa, J. de y Gisbert, T., “Noticias de arte en la obra de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela”. En: Arzáns de Orsúa y Vela, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Boston, Boston University Press, 1965, tomo III, págs. 439-460.

y conservación de las que ya poseían, como se ve en el caso de Alejo Calatayud.¹⁶

Se trata de una interpretación en la que la cuestión étnica se convierte en sinónimo de estructura o clase social, una característica muy extendida de la lectura sociológica de la primera mitad del siglo XX en el país. Sugieren también que los primeros levantamientos pre independentistas estaban impulsados por reivindicaciones de mestizos urbanos. Lo significativo es una caracterización general como producto de los estudios de los autores sobre el arte virreinal. Por supuesto, en la parte pertinente a la cultura incorporan lo que habían aportado en su primer libro:

*El estilo mestizo en las artes. El siglo XVIII es el siglo de oro de las artes americanas; durante su transcurso se plasman los conocimientos traídos de la península y se crea un arte propio: el barroco mestizo. Es el más característico de los estilos americanos y florece muy especialmente en la región andina.*¹⁷

Comenzaba así la difusión masiva de la teoría del arte mestizo como refuerzo de la construcción de la idea del mestizaje como la mayor fortaleza de la sociedad de entonces, la proposición práctica de los gobiernos de la Revolución Nacional.

Cuando en 1962 encararon el desafío de hacer el primer recuento de la llamada escuela cuzqueña y de modo pionero publicaron *Historia de la pintura cuzqueña*, no solo reafirmaban el contacto indisoluble entre Charcas y el Perú, sino que confirmaron muchos de los elementos que los llevaron a comprender la presencia definitoria india y mestiza que alimentó en forma y fondo el arte andino. En la obra, establecen con mayor claridad el proceso evolutivo de esa impronta:

*Las razones que motivaron la transformación de la escuela cuzqueña del siglo XVII, correcta y europeizante, en la pintura cuzqueña del siglo XVIII, nos llevaron al estudio de Quispe Tito, que es el directo responsable de ese cambio. El maestro indio tiene entusiastas imitadores que se encargan de llevar a sus últimas consecuencias todas sus innovaciones, que son las bases sobre las que se fundamenta la pintura del siglo XVIII.*¹⁸

En la obra precisan de nuevo su comprensión del momento como virreinal, a partir de lo que entienden como un espacio construido con inteligencia y orden por el virrey Francisco de Toledo: “Toledo trae al Perú, con sabio gobierno, el espíritu misionero de la conquista concebido por Isabel la Católica [...] las Ordenanzas de Toledo se puede decir que son la carta magna del virreinato”¹⁹. Pero en este libro se ve claramente que Mesa y Gisbert reparan también, y de modo relevante, en la estética indígena antes de la conquista, aspecto imprescindible para comprender el rol que jugó en el período virreinal. De ese modo, hacen referencia a las telas pintadas del período chimú, la decoración de queros incaicos, la pintura mural en el tiempo de Viracocha y la pintura en tabloncillos grandes en tiempo de Pachacuti²⁰.

Los nombres de Diego Quispe Tito o Basilio Santa Cruz, referentes inexcusables de un arte producido por indígenas, podrían llevar a una confusión, en tanto su origen étnico sea entendido por sí mismo como un motivo para hablar de arte indígena o mestizo. Esta tentación es resuelta por los autores cuando hacen una consideración que desvirtúa lo que entonces, a través de los estudios de Soria, se consideraba como escuela cuzqueña: el arte popular. Los autores afirman que se puede hablar sin duda de miles de cuadros de ese llamado arte popular, de manera incipiente en el siglo XVI y de producción masiva en el siglo XVIII, pero su conclusión es que la influencia de los grabados europeos sobre esa expresión, como modelos que fueron copiados —aunque con algunas inserciones de motivos y temas específicamente mestizos o indígenas—, la impronta del arte manierista y los rostros de la temática preferida, las vírgenes, influidos por el romanismo²¹, fueron los referentes dominantes de ese arte. Lo sugerente, en consecuencia —escribieron— era la temática de contexto de los personajes principales, servil al paisaje europeo pero inundada de pájaros exóticos, el brocateado con profusa “sobreimpresión” de dorado en un plano que no es consistente con las formas de los trajes o su perspectiva, y el carácter ingenuo de las figuras, siempre pensadas en un espacio plano y sin profundidad, que marcan características muy propias de estilo. Los autores intuyen, ya, referentes diferenciadores, pero no se han acercado aún al desentrañamiento fundamental que sobre todo Gisbert realizaría casi veinte años después.

¹⁶ Vázquez Machicado, H., Mesa J. de y Gisbert, T., *Manual de historia de Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert y Cia S.A., 1958, págs. 251-252.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 266.

¹⁸ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires, UBA-FADU, 1962, pág. 12.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 18.

²⁰ *Ibid.*, págs. 29-31.

²¹ Corriente europea de origen italiano en boga en el período del manierismo (siglo XVI) o el *cinquecento* en la que se incluye a los pintores flamencos del momento que ejercieron fuerte influencia sobre el arte americano.

La constatación de la producción masiva de estas obras sería, sin embargo, y más allá de la diferenciación conceptual ya explicada, un referente muy importante en su comprensión de que el arte indígena-mestizo tenía una importancia central en la lectura del arte andino, en el que podía cuestionarse perfectamente la idea de centralidad y periferia y, en consecuencia, era un pivote que los ayudaría a ir modificando la calificación de valor a partir exclusivamente de patrones estéticos europeos.

Sus dos primeros libros, tanto *Holguín*, en 1977, como *Historia de la pintura cuzqueña*, en 1981, fueron reeditados con correcciones y sobre todo ampliaciones, y se transformaron en canónicos para la historia de la pintura peruano-boliviana.

LA IMPORTANCIA CARDINAL DE CONTRIBUCIONES AL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA ANDINA

Quizás el campo de batalla de las ideas en torno al arte andino se comenzó a constituir recién en la segunda mitad de los años sesenta del siglo pasado, y no a través de la pintura o la escultura, sino en el ámbito de la arquitectura.

En 1964, Graziano Gasparini había marcado la naturaleza del debate en una encuesta hecha a varios especialistas sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana en la que el término mestizo fue el centro de la discusión y marcó posiciones que, en términos generales, incorporaban la validez de su uso para caracterizar la arquitectura virreinal en el continente²².

Cabe aquí recordar que el pensamiento teórico sobre el arte americano post conquista abrevaba en tres fuentes: la española, la italiana y la flamenca, referentes que eran dominantes —a pesar de todo— en las expresiones de la América española. No en vano se había incorporado incluso el término plateresco (cuyo origen se refiere a las fachadas-retablo españolas) para hacer referencia a creaciones americanas (sobre todo en México) con especificidades de aportes ornamentales indígenas.

El libro breve *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina* (1966), rompió el fuego. En sus páginas introductorias, la obra propone el problema en cuestión.

Nos hemos interesado vivamente por este “estilo mestizo” que tiene sus principales manifestaciones en la vasta zona del territorio

*boliviano [...] los problemas de la arquitectura del siglo XVI con sus manifestaciones americanas, como ser los conjuntos de atrio y posas y las capillas de indios, y por otra los monumentos del siglo XVIII.*²³

¿Cuál es el valor central de este estudio? El paso desde los ejemplos referidos a los elementos incorporados en las fachadas y en la concepción de sus formas —importantes sin ninguna duda—, a la tipología arquitectónica y las diferencias de fondo entre las plantas de monumentos andinos y las plantas de templos religiosos europeos. La adaptación de esos tipos de diseño en esta región del mundo tenía que ver con la adaptación no solo a funciones distintas, sino y por sobre todo, a cosmovisiones distintas y al tipo de culto prehispánico que se expresaban en los espacios ceremoniales. Esta superposición estructural tenía que ver con la necesidad de una cristianización masiva, el mantenimiento de la costumbre del culto al aire libre y la importancia crucial del culto a los muertos²⁴. No fue un descubrimiento de Mesa y Gisbert. Ya Marco Dorta, Buschiazzi y Wetthey habían aludido a estos modelos, pero no habían construido una interpretación que ratificara el carácter profundo, más allá de lo puramente arquitectónico, que tal tipología representaba. Lo más relevante de todo este texto es la primera propuesta conceptual en torno al arte andino, con una interpretación de aquellos rasgos determinantes de lo que, en su visión, era inequívocamente un estilo, que luego sería parte de una mirada mucho más densa como elemento fundamental de la interpretación de la sociedad virreinal. El salto de la pintura a la arquitectura tiene que ver con la primera evidencia sobre la función religiosa-social de los espacios comunes, que en el mundo andino tienen mecanismos de funcionamiento diferentes a los del arte europeo.

El capítulo “Determinantes del llamado estilo mestizo, breves consideraciones sobre el término” marcó el aporte más significativo de la interpretación que hicieron en torno a la polémica definición, que había abierto un par de años antes un encendido debate entre los especialistas de ese tiempo. No se debe dejar pasar que Mesa y Gisbert no se atribuyeron la paternidad de tal calificativo que, como es obvio, se había usado y desarrollado a través de los años —desde Guido— por otros varios autores anteriores.

Lo sorprendente es el hecho de que quienes se han acercado después de 1980 a la obra de Mesa y Gisbert, probablemente deslumbrados por el texto señero de Gisbert,

²² Gasparini, G., BCIHE, Caracas, enero de 1964, págs. 9-42. Respondieron la encuesta: Diego Angulo, Carlos Arbelaez, Mario J. Buschiazzi, José García Bryce, Teresa Gisbert, Emilio Harth-terré, George Kubler, Carlos Maldonado, Sidney D. Markman, José de Mesa, Ricardo de Robins y Germán Téllez.

²³ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1966.

²⁴ *Ibid.*, pág. 79.



Fig. 3. Fachada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, 1744 (fotografía: Carlos de Mesa Gisbert).

Iconografía y mitos indígenas en el arte (1980), le dan hoy poca relevancia a estas páginas que explican muy bien un camino que categoriza el estilo a partir del desarrollo de plantas arquitectónicas, construcciones trabajadas sobre terraplenes-pirámides, abundante decoración con elementos nativos de los Andes y simbología de dioses prehispánicos integrando esa decoración (fig. 3). Estas precisiones evidencian además algo fundamental: “la cultura indígena en esta región estaba viva aún en tiempo de los españoles [...] en algunas chullpas [datadas con carbono 14] [...] a 51 km de Sicasica [...] dieron una antigüedad que oscila entre 1400 y 1550 años después de Cristo”²⁵, probando una permanencia de rituales paralelos a los impuestos por la cristianización. La pareja usaba ya el concepto de barroco mestizo, presuponiendo que fue en ese momento que aparecía con características muy definidas una concepción

que permitía hablar de la formación de un estilo. Los descubrimientos tipológicos, sin embargo, algunos de los cuales eran del siglo XVI tardío, marcaron una consideración más amplia para el arte mestizo. En ese momento Mesa y Gisbert se habían adscrito completamente a esta visión, a la que aún le faltaba un largo camino por recorrer, hasta las precisiones mucho más complejas y elaboradas que generaron entre 1980 y 2016, a manos de Gisbert.

En *Contribuciones...* intentaron concretar la delimitación geográfica del estilo mestizo a partir de sus rasgos dominantes. Establecieron que no se presentaba, salvo excepciones, ni en la capital virreinal, ni en el Cusco, ni en la capital de la Audiencia de Charcas, pero sí muy claramente en la región del altiplano desde el sur del Cusco hasta Chuquisaca, incluyendo La Paz y Potosí. Lo interesante es que, igual que en el período prehispánico, había una relación muy evidente de causa y efecto entre grandes culturas indígenas previas al contacto con Europa y la pervivencia de expresiones de “arte mestizo”. De ese modo, demostraron importantes ejemplos equivalentes al área andina, en México (Tzicatlán, Jolalpan, Tepalcingo) y Guatemala (la Antigua)²⁶.

Fue muy importante su mirada, contraria a la tradicional, que afirmaba que la arquitectura andina carecía de interés por el espacio, en tanto replicaba plantas tradicionales de cruz latina o tres naves sin mayor variante de los modelos renacentistas tempranos de Europa, en contraste a la magnificencia de formas dinámicas (polilobuladas, por ejemplo, con contadas excepciones en la región, como es el caso de Santa Teresa en Cochabamba) del barroco del viejo mundo. Es que, anotaron ellos, la importancia del espacio estaba en el exterior de los templos no en su propia estructura ni en su interior. La permanencia de diseños de origen renacentista en el barroco de esos lugares abiertos prueba la existencia de una construcción ideológica. No era un arcaísmo, era la transformación de un modo de desarrollo del culto religioso adaptado de las *kanchas*²⁷ indígenas preeuropeas. El modelo de Moche o Tiwanaku era más que evidente. Las iglesias con atrio y posas y capilla miserere (destinada al culto a los muertos), recogían una forma explícita de referencia central de las conmemoraciones y fiestas católicas sobre los modos de organización religiosa indígena (fig. 4). También fue importante la construcción de torres exentas al templo, por ejemplo, en Oruro (con evidente referencia fálica). Finalmente, como ya anoté, estaba la construcción de las iglesias sobre plataformas que eran un inequívoco *déjà vu* de los templos piramidales indígenas²⁸.

²⁵ *Ibid.*, pág. 89.

²⁶ *Ibid.*, pág. 72.

²⁷ Palabra quechua referida a los grandes espacios abiertos de carácter ceremonial.

²⁸ *Ibid.*, págs. 73-82.



Fig. 4. Basílica de Copacabana, 1619-1640. Conjunto con atrio, posas y capilla miserere.

Cabe una reflexión sobre la modesta dimensión de esos espacios arquitectónicos. La idea de que la monumentalidad de los edificios tenía una relación directa con su importancia, es muy relativa. Muchos de los templos andinos, especialmente en el altiplano peruano-boliviano, tienen el pequeño tamaño de las ermitas europeas. Baste mencionar el caso emblemático del pueblo de Curahuara de Carangas, referente hoy inexcusable del arte virreinal. Se trata —independientemente de su extraordinaria pintura mural interior— de una construcción de pequeño tamaño en estructura de adobe con poco interés de planta y de fachadas. La razón evidente es, como lo anotaron Mesa y Gisbert, el objetivo superior de la función del espacio exterior del culto religioso por encima de las dimensiones del edificio.

Hay que destacar el hecho de que esta lectura interpretativa fue posible gracias al improbable trabajo que ambos hicieron de levantamiento exhaustivo de plantas de los templos del altiplano en numerosos viajes por la región. El aporte de los arquitectos José Andrés Rojo y Óscar Co-

rante para hacer realidad ese esfuerzo, fue invaluable. Fue también invaluable el trabajo de acompañamiento, asistencia en el trabajo del día a día, de Teresa Aneiva.

Mesa y Gisbert dedican un espacio importante al término “mestizo”:

Creemos que la arquitectura barroca desarrollada en América se independiza de los moldes europeos a principios del siglo XVIII. La decoración planiforme con motivos peculiares, la estatización de las plantas y la persistencia de [...] los atrios y posas, señalan diferencias fundamentales [...] hemos usado el término “mestizo” que si bien no es del todo adecuado [...] es el más propio para denominar una arquitectura estructuralmente europea, elaborada bajo la sensibilidad indígena [...] el estilo “mestizo” abarca un área demasiado grande y los ejemplos son demasiado convincentes para que pensemos que es una “expresión provinciana y popular”.²⁹

Es en este momento en el que se puede apreciar una conclusión teórica sobre poderosas bases empíricas.

²⁹ *Ibid.*, págs. 82-83.

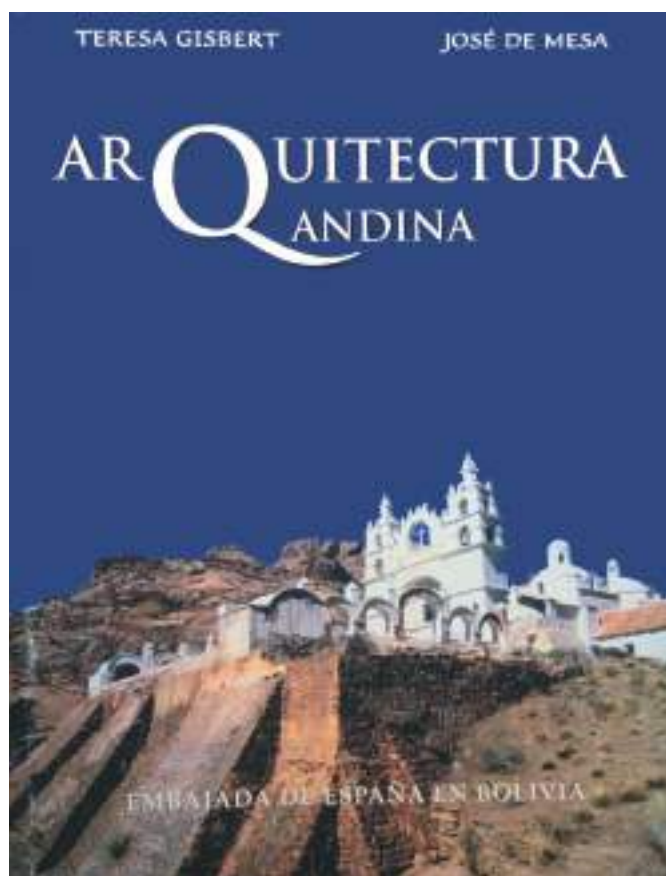


Fig. 5. *Arquitectura Andina*, libro publicado en 1985.

Contrastaban ideas con el propio estadounidense George Kubler, con el italo-venezolano Graziano Gasparini y con el alemán Erwin W. Palm que cuestionaron el término y sus alcances, especialmente por su supuesta connotación racial/racista. A pesar de ello, el concepto acabó por imponerse y permitió un desarrollo más sofisticado en el que los autores participaron decisivamente.

El valor de esta interpretación (que, a pesar de todas las tormentas ideológicas posteriores, ha permanecido como un referente de la personalidad del arte americano del virreinato) es el de un camino que, aunque entonces estaba basado en modelos arquitectónicos, preanunciaba los estudios multidisciplinarios de carácter etnográfico, antropológico, sociológico e histórico, que elaboraron una visión del período con instrumentos de análisis que recalaron en gran medida en las expresiones artísticas.

Contribuciones... se convirtió en 1985 en el libro *Arquitectura andina* (fig. 5), obra en la que ya había permeado la lectura iconográfica de Gisbert de 1980. Sus páginas hacen énfasis, sin perder su raíz, en las consideraciones sobre el arte mestizo, la fiesta y las alegorías; la importancia urbanística de los barrios de indios; la compleja interrelación entre mitología clásica y mitología andina; las lecturas intelectuales de la idealización de la ciudad de Dios, tanto en los Andes como en las misiones jesuíticas (el templo de Jerusalén y Salomón), y sus evidencias más allá de Bolivia y Perú (Ecuador y Colombia, por ejemplo)³⁰. No es poco importante el hecho de que la obra incluya a las iglesias del oriente, los templos misionales de Mojos y Chiquitos, no solo como parte de un espacio geográfico más amplio que el andino, sino como ejemplos de una concepción de superposiciones del clasicismo europeo y —de nuevo— los puntos de anclaje simbólico y ornamental del complejo mundo indígena misional de los orientes de Bolivia, que ya habían sido tema central de reflexión histórica un cuarto de siglo antes en su *Manual de historia de Bolivia*.

LA TRANSICIÓN

Entre 1966 y 1980, debe citarse como parte de esta reflexión el libro *Literatura virreinal en Bolivia* (1968) de Teresa Gisbert con la colaboración de José de Mesa, que había aparecido preliminarmente en dos opúsculos publicados en 1962 y 1963³¹. Su importancia reside en la referencia al peso de las lenguas indígenas como el quechua en el mundo post conquista a través del teatro como expresión literaria, y la conciencia, sobre todo de los misioneros, de que no había posibilidad de un proceso de evangelización sin el conocimiento y pervivencia de las lenguas originarias:

[...] la necesidad y aun la obligación de que todos los curas de indios sepan por lo menos el quechua, que se creía y denominaba la lengua “general del Perú”. Ésta vino a ser la lengua del virreinato, aunque el español se usaba en documentos oficiales y muchos nativos lo sabían; jamás se declaró lengua oficial. Un decreto del tiempo de la república declara el castellano como lengua oficial de Bolivia, hasta entonces fue el quechua “la lengua general de estos reinos”.³²

No se puede olvidar al efecto, la obra definitiva de José de Acosta quien publicó en Lima en 1584 el célebre cate-

³⁰ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Arquitectura andina, historia y análisis*, La Paz, Embajada de España, 1985.

³¹ Gisbert, T., *Teatro virreinal en Bolivia*, La Paz, Dirección nacional de informaciones, Biblioteca de arte y cultura boliviana, Serie Cultura: Letras, N.º 1, 1962 y *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, La Paz, Dirección nacional de informaciones, Biblioteca de arte y cultura boliviana, Serie Cultura, vol. 3, 1963.

³² Gisbert, T., *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, pág. 105.

cismo que se difundió en quechua y aymara, que ha sido referente de la evangelización no solo en la América indígena, sino en el conjunto de la formación católica hasta bien avanzado el siglo XX³³. No se trata de una simple afirmación, es, de nuevo, la ratificación de una pervivencia de dos mundos que deben convivir por la fuerza del imperio que busca su dominio político, económico y religioso, pero sobre todo expresa su complejidad cultural. Una lengua no es otra cosa que un pilar inescindible del ser colectivo de una sociedad.

En 1970, publicaron una obra que se convirtió en referencial en torno a la arquitectura boliviana virreinal: *Bolivia monumentos históricos y arqueológicos* (que en ediciones posteriores tomaría el título de *Monumentos de Bolivia*). Es un libro que se aproxima a la arquitectura y al urbanismo desde una perspectiva más general y menos teórica que su obra *Contribuciones...*. Es relevante insistir que, en ella, cuando citan el desarrollo de los estilos, incorporan como un referente conceptual lo que ya habían caracterizado como el “estilo mestizo”³⁴.

En *Escultura virreinal en Bolivia* (1972) se prueba la existencia de varios escultores indígenas y los autores recogen la extraordinaria reseña autobiográfica de Francisco Tito Yupanqui, que hizo la más celebre escultura de los Andes, la Virgen de Copacabana³⁵. La historia es pertinente porque retrata la relación de desconfianza y minusvaloración por parte de los sacerdotes españoles de los artistas indígenas, pero prueba a la vez la inserción de estos en el mundo del arte virreinal. Cuestión de la que Mesa y Gisbert se ocuparon profusamente después, con la intención de establecer el rol de españoles, criollos, mestizos e indígenas en los gremios de artistas y artesanos, y el impacto de esa composición étnica y social en la creación artística de la región. No se trataba solamente de una cuestión estética, como en principio ellos mismos habían deducido en sus investigaciones, sino de una interacción compleja y significativa para la comprensión de la sociedad colonial.

En su valoración de los retablos como obras escultóricas, Mesa y Gisbert establecen un recuento valorativo de las figuras que los componen:

De la mitología las figuras más usadas son las sirenas y las arpías [...] como está demostrado las primeras simbolizan el pecado y las tentaciones [...] Otro elemento ya estudiado es el delfín de tradición clásica [...] el tritón tocando la caracola marina [...] y al pie un

*mono [...] pues era un dios a quien se atribuía el sostén de los edificios.*³⁶

En varias partes del texto reiteran que no conocen significados, no saben qué simbolizan determinadas figuras, adivinan elementos precolombinos como el mono, pero no tienen todavía bases suficientes para la interpretación. La tarea está en pleno proceso. Identificación, vinculación con la tradición clásica europea, intuiciones en torno al mundo prehispánico, pero aún sin certezas...

Fue un tiempo en el que exploraron la impronta más europea sobre el arte virreinal andino. Sus investigaciones sobre la obra de Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio fueron publicadas inicialmente entre 1972 y 1974, y se condensaron en el libro *El manierismo en los Andes* (2005). José había estado particularmente interesado en destacar la influencia del estilo de transición entre el Renacimiento y el Barroco, dominado por una tendencia al amaneramiento forzado que generó una nueva dinámica en el movimiento tanto de las figuras pictóricas como de las formas arquitectónicas. Su razonamiento era que los maestros citados influyeron en la formación del estilo mestizo y algunos de sus rasgos más característicos:

*No queda duda que este grupo de manieristas: Bitti, Medoro y Alesio, es el que da a las escuelas pictóricas andinas un carácter indeleble, pues conservan de la estética manierista un arte idealizado como el de Riaño y Jaramillo, este arte mezclado con los resabios hispano-gotizantes que existían, da por resultado las escuelas mestizas de Cusco y Potosí.*³⁷

No es otra cosa que una comprensión de que el arte mestizo bebe también de manera muy significativa del arte europeo y que, como ya se ha dicho, esas raíces tienen tres fuentes clave: España, Italia y Flandes, que fueron centro y partes del imperio hispánico durante el período estudiado.

Pocos han reparado en el certero apunte que hicieron en 1976 en su libro *La cultura en la época del Mariscal Santa Cruz*, tomo II del homenaje al Mariscal de Zepita titulado *La vida y obra del Mariscal Andrés de Santa Cruz*, trabajo cuyo antecedente más evidente fue la monografía que publicaron en 1965, José Joaquín de Mora, a propósito de una de las figuras políticas y culturales más relevantes de la administración crucista. En sus páginas escriben:

³³ Acosta, José de, *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de los indios*, Lima, 1584.

³⁴ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Bolivia: monumentos históricos y arqueológicos*, México DF, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1970, pág. 15.

³⁵ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, págs. 73-83.

³⁶ *Ibid.*, págs. 202-206.

³⁷ Mesa, J. de y Gisbert, T., *El manierismo en los Andes*, La Paz, 2005, pág. 13.

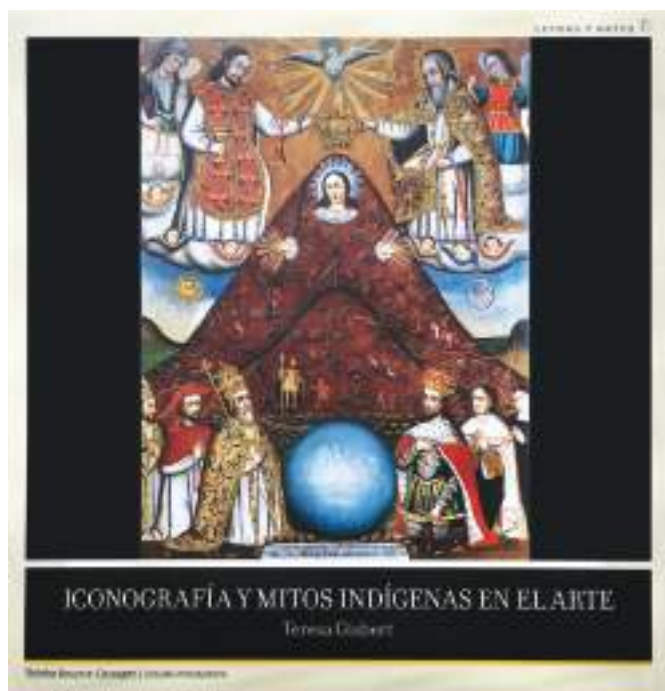


Fig. 6. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Teresa Gisbert.

Pero el neoclásico purista y académico [...] no pudo prender enteramente en nuestro país; el estilo mestizo, de creación andina, que fue el imperante durante el siglo XVIII, permanece muy afirmado en los gustos altoperuanos [...] pervivirá hasta muy avanzada la etapa republicana [...] El espíritu decorativo del indio y del mestizo, que habían encontrado sus cauces propios en la arquitectura barroca del siglo XVIII, no podía gustar de la sencillez y el purismo académicos.³⁸

La afirmación demuestra que no se trata de un momento vinculado a un período político, sino un continuo que trasciende la independencia. La percepción de los gustos de indígenas y mestizos se demostraría claramente, sobre todo en la tendencia a la decoración sobrecargada en los llamados “cholets” de la ciudad de El Alto en pleno siglo XXI.

En 1976 Teresa Gisbert trabajó en un ambicioso estudio del casco histórico de La Paz, el primero que se hacía en una ciudad boliviana, que incluyó la catalogación de todo el casco como parte de un estudio mayor realizado en coordinación con el arquitecto Gustavo Medeiros. Fue una tarea que la acercó a la famosa cuestión de la “república de indios y la república de españoles”, expresada nítida-

mente en la estructuración urbana de las ciudades en el virreinato. Fue, sin duda, el antecedente del trabajo integral sobre el urbanismo en Bolivia que coordinó en la década de los años ochenta. Gisbert se afirmó años después de un modo expreso en la idea de que estábamos en un mismo espacio geográfico ante dos naciones, dos repúblicas, dos legislaciones, dos culturas: la república de españoles y la república de indios³⁹. Fue una idea que trabajó todavía más hasta llegar a sugerentes conclusiones en los últimos años de su vida, de las que hablaré más adelante.

EL DESLUMBRAMIENTO DE ICONOGRAFÍA Y MITOS INDÍGENAS EN EL ARTE

El terreno estaba ya abonado. El registro, catalogación, levantamiento de planos y los largos y fructíferos viajes para comprobar in situ la increíble riqueza del patrimonio de las dos naciones hermanas llevados a cabo en los años sesenta y setenta; la larga permanencia de José de Mesa en Trujillo y Cusco y los cursos de estudio y especialización que ambos dictaron en Cusco, dejaron no solo una huella indeleble (vale la pena aquí mencionar su difícil pero importante vinculación intelectual con el historiador del arte, el argentino Ramón Gutiérrez), sino que permitieron a Teresa Gisbert dar un giro de ciento ochenta grados, el de la interpretación con herramientas múltiples que le permitieron saltar de lo meramente estético a una lectura pluridimensional de lo que representaba ese increíble mundo que Mesa y Gisbert conocían ya como la palma de su mano.

En 1980, Gisbert publicó lo que, sin duda, podemos calificar como una de sus dos obras capitales, la que le da el mayor sentido (no el único) a la tarea conjunta realizada con José en el curso de tres décadas de febril investigación y redacción de libros decisivos para la historia del arte peruano-boliviano: *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (fig. 6).

Esta sociedad es esencialmente dual y de ella se ha estudiado preferentemente un aspecto: el occidental e hispánico. El otro aspecto es el indígena, el cual responde a aspiraciones comunes a un pueblo inmerso en una cultura que no es la suya propia y que pugna por conservar sus valores tradicionales [...] En general nos hallamos ante mitos, anhelos e ideas americanas expresadas con lenguaje occidental [...] estamos ante verdaderas expresiones de integración, presuponiendo para estos momentos una recuperación de la propia identidad cultural adecuada al momento histórico vigente.⁴⁰

³⁸ Mesa, J. de y Gisbert, T., “La cultura en la época del Mariscal Santa Cruz”. En: *La vida y obra del Mariscal Santa Cruz*, t. II, 1976, págs. 135-136.

³⁹ El tema ha sido abundantemente tratado por muchos autores especializados en el período virreinal americano en la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁰ Gisbert, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980), La Paz, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2018, págs. 39-41.

Gisbert da un salto fundamental. La lectura de lo mestizo, que en la historia reciente de Bolivia se basaba en la plataforma ideológica del '52 y que, tanto ella como José de Mesa habían asumido como la idea que explicaba el proceso histórico pre republicano, era más amplia y plural. Se adelantaba así a la reelaboración política del concepto que se expresó en la afirmación de lo “pluri-multi” en los años noventa, un país con muchas culturas y muchas etnias que se enriquecen en lo diverso⁴¹ y que avanzó hacia la tesis del Estado plurinacional⁴² en la primera década del siglo XXI, marcando no solo diferencias sino afirmaciones nacionales distintas congregadas en un solo Estado. No pretendo que su obra forjara ni compartiera necesariamente la propuesta histórica de ambos saltos cualitativos de nuestra política, pero sí estoy convencido de que parte del sustrato de este tejido tenía mucho que ver con la nueva lectura de la anhelada cohesión nacional.

No es lo mismo fusión, sincretismo, amalgama, que dualidad. La lectura del mestizaje, concepto del que nunca renegó, cobraba en su obra más importante un nuevo significado, el de la coexistencia entre dos mundos que conviven en un mismo espacio geográfico bajo una realidad política y jurídica de dominación de unos sobre otros que logra la construcción de un andamiaje distinto pero común, de lecturas diferentes, ambiguas y también idénticas. Una verdadera proeza intelectual y práctica en la que las imágenes fueron el caldo de una extraordinaria marmita.

Tanto Thérèse Bouysse como Rossana Barragán⁴³ coinciden en el carácter pionero de lo que hoy se conoce como la gran ola de los estudios de la subalternidad, sobre todo para una mejor comprensión de la historia de los pueblos colonizados. Está claro que en esta obra se percibía una relectura más integradora de la visión de los vencidos que en los libros de León Portilla (1959) y Nathan Wachtel (1971), que ambos escribieron con una nueva perspectiva de la conquista de México y Perú respectivamente. Gisbert escribió *Iconografía* en un momento dominante de la escuela francesa. El estructuralismo, la semiótica y la teoría de los objetos, por poner elementos teóricos relevantes, le proporcionaron algunos instrumentos para una lectura intertextual que muy pronto y de modo abrumador invadió la interpretación de las obras de arte “mayores” y “menores”. Si consideramos que Tzvetan Todorov publicó

La conquista de América, la cuestión del otro en 1982, Serge Gruzinski, *La colonización del imaginario* en 1991 y Solange Alberro, *El águila y la cruz* en 1999, podremos aquilatar en su exacta dimensión lo que Gisbert hizo en un libro que propone la lectura de una sociedad dual a través de sus más importantes expresiones estético-religioso-políticas.

Bouysse reflexiona con precisión y dice:

*La antropología ha considerado, generalmente, que los mitos no sólo “se piensan los unos a los otros” sino que deben ser pensados únicamente dentro de la sociedad que los ideó. Al demostrar que los mitos, producto de las sociedades tradicionales, son susceptibles también de pensar las creencias del colonizador y de reinterpretarlas, el planteamiento audaz de Teresa Gisbert dio frutos insospechados.*⁴⁴

Es evidente que los estudios antropológicos de Gisbert se vieron también enriquecidos por sus conversaciones frecuentes y lecturas de las obras de John V. Murra y Thierry Saignes, así como los elementos que le había aportado el arqueólogo Dick Edgar Ibarra Grasso desde los ya lejanos años cincuenta⁴⁵.

Por su parte Barragán destaca y confirma:

*Sus perspectivas le permitieron ir más allá de la preocupación del trauma de la conquista y del mundo que irremediablemente iba desapareciendo, preocupaciones presentes en Wachtel y Murra. Ella encontraba a los llamados “vencidos” que no habían sido completamente sometidos, pero tampoco aparecían peleando en las rebeliones que Silvia Rivera y otros historiadores analizaban. Gisbert mostraba algo aparentemente menos fulgurante pero tal vez más extraordinario: que las huellas andinas más cotidianas, las del trabajo, podían encontrarse en el propio corazón y espacios de la conquista y la colonización, como en las iglesias.*⁴⁶

Lo que la autora hizo fue precisamente eso, una relectura, una reinterpretación. No era ya una cuestión de inserciones ornamentales, de gustos distintos, de elementos añadidos para marcar una presencia puramente testimonial. Estábamos ante un mundo polisémico en el que las imágenes querían decir muchas cosas y una sola a la vez. Este avance, sin embargo, mantiene invariable la idea de que nos habla de un virreinato y que toda referencia al periodo no la hace usando la palabra “colonial”, sino “virreinal”. En esa línea coincide con Octavio Paz, quien afirma: “El reino

⁴¹ Artículo 1º de la Constitución boliviana reformada en 1994: “Bolivia, libre, independiente, soberana, multiétnica y pluricultural [...]”.

⁴² Constitución de 2009. Artículo 1º: “Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario [...]”.

⁴³ *Ibid.*, estudio introductorio de Thérèse Bouysse, págs. 15-18 y Barragán, R., *Para Teresa Gisbert*, (inédito, 2019).

⁴⁴ *Ibid.*, Bouysse, pág. 15.

⁴⁵ Ibarra participó en el ya citado *Manual de historia de Bolivia*, de Vázquez, Mesa y Gisbert como autor del primer capítulo del libro: “Los orígenes del hombre americano y la primera población de Bolivia”.

⁴⁶ Barragán, *op. cit.*, pág. 5.



Fig. 7. Anónimo, *La Virgen cerro*, 1720, Museo Nacional de Arte, La Paz.

de Nueva España carecía de autonomía, pero el principio que regía su existencia no era el que define a una colonia [...] era otro de los reinos sometidos a la corona, en teoría igual a los reinos de Castilla, Aragón, Navarra o León”⁴⁷.

La identificación de María con su monte, sea este de Potosí, Pucaráni o Sabaya, es simultánea a su identificación con la Madre Tierra, María sustituye a los espíritus de las montañas identificándose con la tierra, que es la materia con que estas están hechas. Esta identificación con la tierra se dio más fácilmente en Copacabana donde la Pachamama tenía culto establecido [...] El símil del sol fecundando a la tierra para que ésta dé vida viene dado por Dios depositando los rayos de su poder en la Virgen y convirtiéndola así en madre.”⁴⁸

Gisbert comprendió que el mito primigenio, el de la dadora de vida, la portadora de la fecundidad, la Pachamama-Madre Tierra estaba allí de un modo recurrente. La Virgen María era ambas cosas. Probó que el siglo XVIII había construido, como habían afirmado con José

de Mesa desde 1962, no solo un nuevo imaginario sino una nueva sociedad. No se había producido la mezcla, quizás sí la hibridación⁴⁹, pero lo que era evidente es que ambos mundos ajustaban sus lugares sin renunciar a su cosmovisión. Los cuadros de la Virgen Cerro que están en La Paz y Potosí y que habían estado a la vista de todos por siglos, revelaron el enigma de las mutuas apropiaciones y de la evidente fuerza del doble mensaje cristiano y andino (fig. 7). Tierra y Virgen, madres ambas, fecundas ambas, diosas ambas, símbolos de una adoración compartida hacia las divinidades (singular y plural). Todo en el contexto de una lógica de extirpación de idolatrías y de ortodoxia adecuadamente retórica.

Es interesante recordar que uno de los dos famosos cuadros de la Virgen como Pachamama (ubicado en la Casa de la Moneda), uno de los núcleos de la obra de Gisbert, no está consignado en la primera edición de *Holguín* en 1956, pero sí en cambio en la segunda edición de 1977 en la que merece el subtítulo de “El anónimo maestro de la Virgen del Cerro”. El texto interpretativo que hizo entonces con José de Mesa reza: “La Virgen María se ha convertido en el espíritu del famoso cerro de Potosí, cuya fama como centro productor de plata se esparció por todo el mundo a partir de 1545 [...] Los símbolos del sol y la luna, cuya ambivalencia precolombina o cristiana aún no ha sido explicada”⁵⁰. Era un primer acercamiento todavía insuficiente, pero Gisbert toma en su libro parte del texto que escribieron juntos en la citada obra sobre Holguín, para hacer referencia al curioso libro *Aymaru-aymara* (1901) de Jesús Viscarra que mencionaba este tipo de imagen con la Virgen “dentro” del cerro. Esto demuestra que la tarea de interpretación de una iconografía tan poco usual, la había comenzado la pareja de autores en los años setenta, aunque es evidente que aún sin dar en la diana como ocurrió a partir de la *Iconografía*.

Iconografía... hace un tránsito fascinante por los mitos prehispánicos. Además de la Virgen, y con ella la sacralización de la montaña, la representación de los astros como componentes de la identificación celestial andina y cristiana. Thunupa, las sirenas-peces-demonios del Titicaca, Qesintuu y Umantuu, (uno de los motivos estudiados con mayor detalle por Mesa y Gisbert, como testimonio inequívoco del maridaje clásico-andino), los dioses zoomorfos... Pero lo notable es que se trata de un camino de ida y vuelta, no es solo una inserción que “contrabanda” mitos y símbolos preeuropeos, es también una

⁴⁷ Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 28.

⁴⁸ Gisbert, *op. cit.*, pág. 52.

⁴⁹ Lucía Querejazu hace una importante consideración en la que busca un esclarecimiento conceptual de la definición de mestizaje, a partir del término *hibridación* (Querejazu, L., “¿Híbrido o mestizo?”. En: *Revista de Estudios Bolivianos*, N.º 17, La Paz, 2012).

⁵⁰ Mesa y Gisbert, *Holguín...*, *op. cit.*, 1977, págs. 244-245.



Fig. 8. Anónimo, *Santiago mata indios*, c. 1750, Iglesia de Pujiura, Perú.

lectura indígena que modifica la simbología y mitología cristiana. Los incas están identificados con los reyes magos. Hay una diferencia de comprensión de la maniquea visión cristiana entre ángeles y demonios y las miradas de cielo e infierno en distinta dimensión, comparada con los tres mundos compartidos de los indígenas, en el que el mundo subterráneo y el de arriba (urin y anan) no tienen que ver con la contraposición bien-mal del cristianismo. La complejidad del Dios uno y trino (diferencia sustancial con la ortodoxia protestante luterana de un solo Dios que el catolicismo fragmenta con la Trinidad), abre una posibilidad de entender mejor desde lo indígena un cierto politeísmo de los católicos. En este universo deslumbrante que Gisbert desveló, quizás la identificación más fascinante sea la de las imágenes y representaciones paradójales, la mayor de ella Santiago, el “Tata” (fig. 8).

Igual que Illapa-chuquilla, el dios del trueno y del rayo cuyas capacidades son aterradoras y decisivas para el destino de los seres humanos supeditados a los avatares del clima para su sobrevivencia. Irónicamente, el santo de las huestes españolas acabó siendo venerado como la figura mayor de la región del sur del Perú y el altiplano de Bolivia. El tratamiento del tema de Santiago-Illapa mereció mayores consideraciones en dos de sus libros posteriores. Gisbert, además de hacer un exhaustivo relevamiento de la iconografía incaica que enlaza estirpes prehispánicas, virreinales y republicanas, culmina el libro con el mito de la recomposición imperial, el incarri y la predicción de la reunificación del cuerpo del inca que será el del propio imperio decapitado en 1535 en la figura simbólica de Atahualpa, sometido al garrote vil que le partió el cuello.

REAFIRMACIONES Y NUEVOS APORTES

En 1985, junto a Santiago Sebastián (cuyos intercambios con Teresa en torno a símbolos y mitos clásicos, fueron muy importantes), Mesa y Gisbert escriben dos tomos, el XXVIII y el XXIX de *Summa Artis* de Espasa Calpe, en su momento una colección consagratoria para cualquier autor relevante de la historia del arte universal. El título de esos volúmenes fue *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia* (a pesar de ello, en su texto los autores mantienen invariable la categorización de virreinal para ese período). Se debe anotar que sus consideraciones sobre el arte mestizo se ratifican: “Se puede decir que el problema de la ‘arquitectura mestiza’ fue uno de los más debatidos dentro de la historia del arte americano, y aunque ahora parece un capítulo cerrado, gran parte de la dinámica de los estudios de arte, sobre todo en la zona andina, giró en torno a esta larga y fructífera polémica”⁵¹. De hecho, aceptaron como posibles, términos que ellos mismos habían ya usado: “barroco mestizo” o “barroco andino”, para convertirse finalmente en los más amplios de “arte mestizo” y “arte andino”.

Entre 1988 y 1991 Gisbert coordinó dos tomos de una obra que merecería una reedición actualizada. Se trata de *Historia de la vivienda y los conjuntos urbanos de Bolivia*, en la que participaron José de Mesa, Carlos Villagómez, Marina Suárez, Elizabeth Arias, Juan Carlos Aranibar, Silvia Arze, Javier Beltrán y José Andrés Rojo. El valor de este libro es la sistematización integrada de las tipologías sobre todo urbanísticas del período virreinal. Los estudios que Mesa y Gisbert habían realizado en sus dos libros referidos a la arquitectura andina encuentran aquí la mirada integral de estructuras específicas y distintas en el área y las misiones del oriente. Se comprende mejor la evolución del trazado teórico de la ciudad renacentista europea como modelo y su adaptación en la Audiencia de Charcas; la fundamental decisión de la corona en las Leyes de Indias de separar a los indígenas en lo que se conoció popularmente como barrios de indios, con una lógica distinta de la que se puede presuponer. Un aislamiento para evitar la “contaminación” que provocaban los españoles y encomenderos en el proceso de evangelización de los indígenas. En ese escenario amplio de las concepciones urbanísticas se pueden evaluar mejor las iglesias con atrio y posas y la distribución de espacios abiertos, sobre todo en las ciudades andinas. Se aprecia también con claridad el proceso de reducciones de comunidades dispersas en el área rural en pueblos con trazo español, iniciado en la era toledana, que determinaron precisamente esos espacios de culto de raíz prehispá-

nica. En suma, también el trazo urbano en los Andes tiene características propias y diferenciadas que confirma la lectura de una concepción con formas propias adecuadas a las funciones de una sociedad distinta a la peninsular. Confirmaba y ampliaba las referencias documentadas que había hecho una década antes en su estudio urbanístico-histórico de la ciudad de La Paz.

Estas obras fueron las últimas que Mesa y Gisbert escribieron en colaboración. José se dedicó a partir de entonces a la museística y la cátedra universitaria. En 1996, organizó una de las más importantes exposiciones que se hayan hecho nunca sobre arte virreinal de Bolivia con el nombre de *El retorno de los ángeles*, temática de capital importancia en la iconografía andina, que se exhibió en varias naciones de Europa.

Fue pionero en ocuparse de un tema muy poco estudiado hasta entonces, la arquitectura contemporánea. Coordinó dos libros sobre el tema en 1989 y 1997. Murió en 2010.

LA RECUPERACIÓN DE LOS TEXTILES. LA IMPORTANCIA DE SU PRODUCCIÓN Y CONTENIDOS EN EL PERÍODO INDÍGENA Y VIRREINAL

En 1987, junto a Silvia Arze y Martha Cajías, Teresa Gisbert escribió *Arte textil y mundo andino*. Una vez más, su aproximación a la textilería andina rompe las barreras del universo y la geografía indígenas para buscar una comprensión integral de lo que representó su presencia en el período virreinal. El libro reflejaba el creciente giro de los intereses de la autora hacia la cosmovisión indígena. El camino de los textiles anteriores a la llegada europea y desde el período virreinal en adelante era inevitable para completar la lectura e interpretación de iconografía, mitos y símbolos en el virreinato, que habían guiado su obra pionera. El libro propone una lectura integral de los textiles; su historia y simbolismo, la tecnología desarrollada en los tejidos, su sentido ritual y su uso como vestimenta; sus componentes, tintes y formas y su transición en el virreinato hacia una estructura productiva industrial con los obrajes

La obsesión por revelar ese complejo universo marcó en esta obra referida a la combinación de técnicas, desarrollo de los tejidos y temática, una interpretación de significados y visiones de mundo que mantienen la idea primigenia de dualidad que expresó en *Iconografía....* En este libro las autoras escogen el término sincretismo que, en el

⁵¹ Sebastián López, S., Mesa Figueroa, J. de y Gisbert de Mesa, T., *Summa Artis*, t. XXIX. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, págs. 473.

contexto de la evolución conceptual de Mesa y Gisbert, no acaba de cuadrar, aunque las ideas expresadas en el propio libro la esclarecen:

*a raíz de la conquista, una concepción religiosa producida por la mezcla de los dogmas y conceptos cristianos con los antiguos cultos prehispánicos [...] toda esta problemática se evidencia en expresiones artísticas que de uno u otro modo expresan el sincretismo de dos mundos contrapuestos. En lo intelectual no se suprimió el proceso, sino que fue racionalizado para hacerlo compatible con los estrictos principios religiosos de su tiempo.*⁵²

El estudio incorpora la significación de lenguaje y de cultura de los textiles en los callahuayas, aymaras, pueblos de Oruro, charcas, pueblos de la zona central, Chuquisaca, caracaras y Potosí. La relación se repite. Igual que en la pintura, escultura y arquitectura, los textiles transmiten una visión, una historia, unos mitos recogidos del período prehispánico, pero también virreinal solo explicables a partir de la conquista y sus antecedentes incas y preincas: el Paititi, las Amazonas, Thunupa, el tata Sabaya, los animales míticos, la conquista de los incas, los animales antropomorfizados, las relaciones de las mujeres con los demonios, el pensamiento de espejos, etcétera.

Uno de los aspectos que más le interesó es el de la representación. Mientras el arte europeo de la época era rigurosamente figurativo, el de los textiles indígenas era esencialmente abstracto y predominantemente geométrico. Respuestas diferentes en función de la estructura de pensamiento y visión de mundo diversa de dos culturas distintas.

Los textiles como un arte mayor son, de nuevo, un material extraordinario para leer un universo cuya complejidad está lejos del blanco y el negro y reformula aquello que parecía no conectarse.

También se interesó por la pintura mural. Publicó varios artículos sobre una cuestión fascinante, con un eje deslumbrante: la ya citada iglesia de Curahuara de Carangas, pues en ella se daba una prueba más de un arte indígena con personalidad y mirada propios, cuyo objetivo catequístico era muy evidente.

LA TRILOGÍA. EL CIERRE DE UNA TAREA MAGNA, CON EL DESTELLO DEL PARAÍSO DE LOS PÁJAROS PARLANTES

Gisbert terminó completando una trilogía con dos nuevas obras que complementaron su ya clásica *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Estas fueron *El paraíso de los*

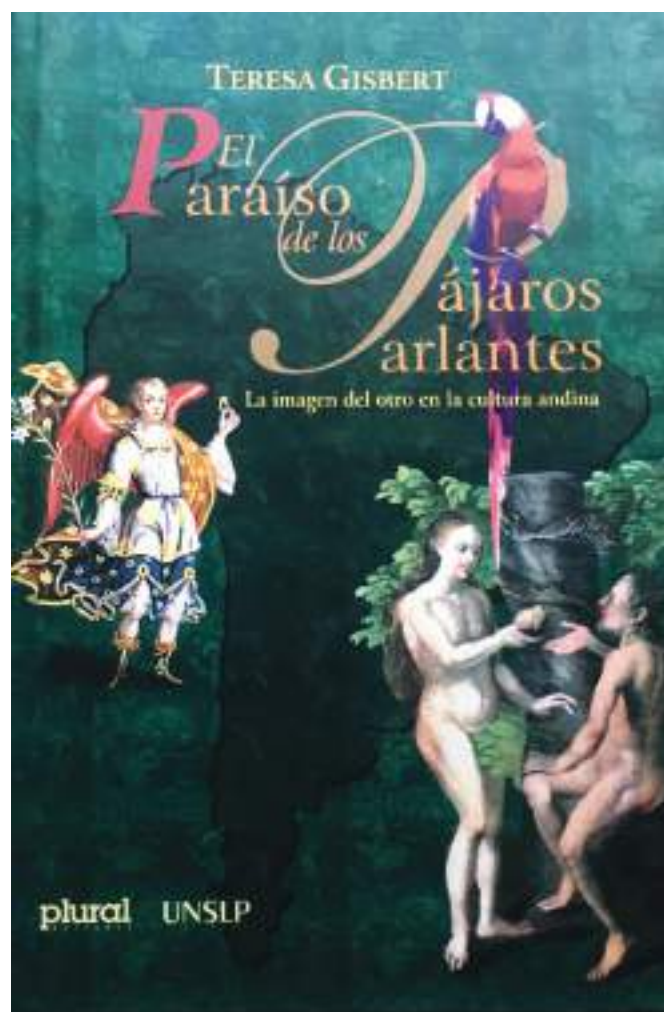


Fig. 9. *El paraíso de los pájaros parlantes*, publicado en 1999.

pájaros parlantes (1999) y *Arte, poder e identidad* (2016), publicado este último dos años antes de su muerte en 2018.

En *El paraíso...* (fig. 9), la otra de sus obras capitales, Gisbert hace una afirmación provocadora: “Desde el imperio romano, el mundo no había conocido una sociedad plural como la que se encuentra en las Indias. Fue uno de los ensayos sociales más arriesgados de la historia, ensayo que logró atar todo un continente al viejo carro de la cultura europea dando un paso decisivo hacia la universalidad de la cultura”⁵³. Es una muestra de la tensión entre la lógica de la síntesis y la dualidad. Esta afirmación, cuya profundidad desarrollaron ambos autores en toda su obra, pero muy especialmente Gisbert en sus libros en solitario, plantea ese complejo y dinámico juego entre los extremos y el núcleo de una construcción social cuya diversidad sigue viva en la Bolivia del siglo XXI.

⁵² Gisbert, T., Arze, S. y Cajías, M., *Arte textil y mundo andino* (1987), La Paz, editorial Plural, 2010, pág. 7.

⁵³ Gisbert, T., *El paraíso de los pájaros parlantes*, La Paz, editorial Plural, 1999, pág. XIX.



Fig. 10. *Infierno de Caquiaviri* (detalle), 1684. Indios aymarás junto al demonio tocando música. Referencia al levantamiento del "Taqui Oncoy" o enfermedad de la danza.

¿Cuál es el aporte ampliatorio de este nuevo libro? El salto en busca de una visión capaz de entender el mundo y la vida de los indígenas en el período virreinal, siempre a partir de los mitos y las utopías de su estructura espiritual, que permitía la posibilidad de descubrir una historia alternativa sobre sí mismos desde una iconografía expresada por ejemplo en keros del propio período virreinal. Gisbert insiste en la idea del sincretismo y amplía con extraordinarios ejemplos la identificación de Santiago con Illapa, la serpiente celeste y la evidencia de que el dios andino del rayo tiene una importancia determinante en el universo de las divinidades indígenas. En suma, el arte —está claro— es un medio para comprender y explicar el funcionamiento de la sociedad, la riqueza del mundo ideológico que bullía en ese complejo mecanismo de capas superpuestas en el que lo europeo y lo indígena articulaban una realidad distinta y nueva.

Pero Gisbert descubre además en estas páginas un aspecto que había estado implícito, que se podía intuir desde los primeros trabajos de ambos y que se reveló por fin con claridad en esta obra: la importancia inexcusable de la gran influencia que tuvo la visión estética, religiosa y conceptual del medioevo europeo en el universo virreinal. No era solo una cuestión formal que podría apreciarse en el brocateado, con el uso del dorado como elemento ornamental de origen típicamente medieval usado en la pintura barroca andina, era mucho más. Tenía que ver, por ejemplo, con el *ars moriendi* expresado en los monumentales y sobrecogedores infiernos a los que les dedicó largas

reflexiones (fig. 10), y también con las construcciones utópicas precisamente referidas al encuentro del paraíso en las tierras no holladas del nuevo continente descubierto, o a las imágenes simbólicas y fusionadas de los ángeles como pájaros, tan convenientes en ese mágico mundo de las fascinantes selvas americanas. La aplicación de modelos medievales en el Renacimiento tardío y, sobre todo, en el Barroco, mostraron como imprescindible descifrar esos códigos para interpretar adecuadamente las referencias que ligaban un mundo y otro. Cabe aquí mencionar a Francisco Stastny autor de un estudio pionero a propósito de tan importante asunto que fue un antecedente de gran significación para Gisbert en el desarrollo de su propia lectura del tema⁵⁴.

Quizás la historia más fascinante de esta obra tenga que ver con el Taqui Oncoy (la venganza a través de ritos "demoníacos" del mundo perdido extrayendo la imposición colonial del "cristianismo"), el caso del extirpador de idolatrías Diego Ortiz en Yanacachi (Yungas de La Paz), la "universidad de las idolatrías" según textos de la época y, finalmente, el texto sobre el paraíso concebido por el erudito León Pinelo en el siglo XVI. En su acercamiento al Barroco hizo un aporte que sería clave, la fiesta y su teatralización, la celebración como un mundo en sí mismo.

El remate decisivo fue una lectura de "los otros" incluyendo el impacto de la masonería y las sociedades esotéricas en el período pre y post republicano. En el fondo le hacía un homenaje a su padre, connotado masón en la primera mitad del siglo pasado. Pero sus viajes a Sudáfrica y Japón le revelaron por comparación que, más allá de la dualidad esencial, el imperio español había sido el primero en abarcar la idea de la mundialización. Lo que en sus primeros años de investigación les había parecido a Mesa y Gisbert un exotismo, cobraba sentido. En las grandes fiestas del Potosí de Arzán, aparecían representaciones del rey de España, de los reyes incas, del Gran Turco y del Gran Kan. Estaban presentes musulmanes, judíos y sus tradiciones y los esclavos negros. Era, de hecho, la evidencia de una visión global. Algo más, el retrato de una sociedad cosmopolita y con recursos e inserción mayores que los que tuvo la sociedad después de la independencia en el siglo XIX. El área andina era parte de un gigantesco planeta cuyas expresiones llegaban desde Asia y África, no solo de Europa.

Como coronación de tamaño camino intelectual, tras sesenta años de tarea, entre la compartida con José de Mesa y la realizada en solitario, Gisbert publicó su libro postrero, *Arte, poder e identidad*. Las últimas piezas sueltas

⁵⁴ Stastny, F., "Síntomas medievales en el barroco americano". En: *Documento de trabajo* 63, serie historia del arte 1, Lima, Instituto de estudios peruanos, 1994.

del rompecabezas encajaban. Con una aproximación más sociológica ligó explícitamente la relación intrínseca entre imágenes y poder, el poder de la fe por supuesto, pero sobre todo la intención de la legitimación del poder colonial. Entre las varias referencias a la representación artística de esa realidad, que van desde los templos cristianos encima de los incaicos (Santo Domingo en el Cusco), hasta la Trinidad representada por un Dios con un solo cuerpo y tres cabezas. La más sugestiva de ellas es la de la Custodia, si bien se trata de una pieza clave del mundo católico como depositaria de la hostia consagrada, de especial significación el día de *Corpus Christi*, la particularidad americana destacada por la autora es la simbiosis de esta con el sol, al incorporar en dicho objeto religioso los rayos alrededor del recipiente de la sagrada forma, para que el creyente pudiese acercarse a ese símbolo del poder tanto desde la lógica cristiana como desde la indígena.

Afirmó luego una idea que había estado sugerida a lo largo de toda su obra anterior, la conciencia de los indígenas de ser artistas, no artesanos, no apéndices de las propuestas creativas españolas, de ser —en suma— creadores de un arte propio.

En la saga de su famosa lectura de la Virgen-Cerro, amplió su explicación del proceso de capas superpuestas con un análisis de las significaciones simbólicas de las principales vírgenes del sur andino. Dos cuestiones que rondaban su cabeza desde hacía mucho tiempo fueron probadas documentalmente. La primera, la importancia del cerro de Potosí como huaca indígena y su vínculo directo (esto es lo más notable) con el dios Pachacámac relacionando un culto que fue transversal y temporalmente largo en todo el período prehispánico. La importancia de esta evidencia tiene que ver con la complejidad de una religiosidad indígena más allá de la concentración de la divinidad en la madre tierra y la presunción simplista de que toda identificación de la deidad cristiana tiene un correlato simétrico en el panteón indígena, específicamente con la Pachamama. El ejemplo del Cerro Rico demuestra que los referentes espirituales indígenas sufrieron transformaciones desde el período preinca hasta el dominio incaico en el escenario andino. De ese modo se puede apreciar la importancia del citado dios Pachacámac —“el motor de todas las cosas” como lo definió el Inca Garcilaso en su obra de 1609—⁵⁵, Wiracocha y Titicaca, que fueron absorbidos en el período incaico por la deidad dominante, el Sol. La segunda, la demostración a través de imágenes de Santiago no solo con el rayo-Illapa de una manera genérica, sino con testimonios como las figuras del santo pintadas en

meteoritos y el uso de amuletos con su estampa en ritos indígenas con el consumo de plantas alucinógenas. Un tema que siempre le había fascinado, el de la fiesta, ya tocado en *Los pájaros...*, fue ampliado con la referencia a los diferentes elementos componentes de esta a través del tiempo. El libro se cierra con la contraposición entre la visión europea y la visión indígena, en una alternancia muy sugerente entre Arzáns y los quipus.

La parte más conceptual del libro vuelve —recurrentemente— a las reflexiones que se habían originado en su primera obra seis décadas atrás:

*Al concebir este libro, pensé ¿cómo se pueden unir dos cosas incompatibles sin que se destruyan? Es, ante todo, no una unión sino una superposición: hay una capa de cristianismo sentido y aceptado, sobre un fondo que conserva las viejas creencias prehispánicas [...] Culturalmente estamos ante una sociedad diversa que superpone y no mezcla. Sociedad que en muchas partes de los Andes todavía subsiste.*⁵⁶

Esta conclusión abrumadora resuelve el dilema, responde la pregunta. Tras sumergirse en lo más hondo de la conciencia de la sociedad virreinal, Gisbert llega a la conclusión de que la palabra “mestizo” comprende un contenido distinto, más rico y mucho más complejo que el de la mezcla, fusión o sincretismo. La prueba de cómo funciona la sociedad boliviana en el siglo XXI es, sin embargo, contundente. El mestizaje, cada vez más enraizado en una nación mayoritariamente urbana, no ha perdido esa lógica de superposición, de dos universos paralelos armados con capas intrínsecamente próximas pero diferentes.

Si tuviera que establecer los cuatro pilares bibliográficos imprescindibles para comprender las ideas centrales de Mesa y Gisbert que aportaron de manera más significativa al arte andino y americano, diría que fueron: *Holguín y la pintura alto peruana del virreinato* (1956/1977), *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina* (1966/1985), *Icnografía y mitos indígenas en el arte* (1980) y *El paraíso de los pájaros parlantes* (1999).

José de Mesa y Teresa Gisbert construyeron juntos no solo un corpus recuperado de las brumas del tiempo, sino que establecieron una teoría en torno a lo que ese gigantesco testimonio peruano-boliviano representa realmente para comprendernos mejor. No cabe la menor duda, además, de que Teresa dio el salto definitivo que redondea el valor incuestionable de la tarea común que se puede apreciar en su *Historia del arte en Bolivia* (2012), pero que tiene en sus obras en solitario la prueba de la germinación de ideas que se tejieron a lo largo de toda una vida.

⁵⁵ Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los incas*, cap. II, 1991, pág. 70-73.

⁵⁶ Gisbert, T., *Arte, poder e identidad*, La Paz, Editorial Gisbert, 2016, págs. XI-XIII.

**BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ DE MESA
Y TERESA GISBERT (LIBROS)
OBRAS EN COMÚN**

- 1956/1977. *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*, La Paz, Edición de la Alcaldía Municipal de La Paz y de la Librería editorial Juventud (dos ediciones).
1958. *Manual de historia de Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert (en colaboración con Humberto Vázquez Machicado) (cuatro ediciones y una reimpresión).
- 1962/1981. *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires, Edición de la Universidad de Buenos Aires y Lima, Edición de la Fundación Augusto Wiese del Banco Wiese (dos ediciones).
1965. *José Joaquín de Mora*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
1966. *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
1969. *Museos de Bolivia*, La Paz, Ministerio de Información, Cultura y Turismo y Editorial Los amigos del libro (dos ediciones).
1970. *Monumentos de Bolivia*, México DF, Edición del Instituto Panamericano de Geografía e Historia y La Paz, Editorial Gisbert y de la Embajada de España en Bolivia (cuatro ediciones).
1972. *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Edición de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
1972. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1974. *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1976. *La cultura en la época del Mariscal Andrés de Santa Cruz*, La Paz Edición de la Honorable Municipalidad de La Paz (dos ediciones).
1985. *Arte iberoamericano desde la colonización hasta la independencia* (en colaboración con Santiago Sebastián), Madrid, Editorial Espasa Calpe, colección *Summa Artis* (dos tomos, tres ediciones).
1985. *Arquitectura andina*, La Paz, Edición de la Embajada de España en Bolivia (dos ediciones).
1988. *Potosí patrimonio cultural de la humanidad* (en colaboración con Mariano Baptista, Gastón Arduz y Juan Fernández), Santiago, Edición de COMSUR S.A.
1992. *Sucre*, La Paz, Edición de la Fundación BHN.
2002. *El oro y plata de Bolivia*, (sobre producción, ideas y fotografías de Rita del Solar y Martha Naslauský), La Paz.
2005. *El manierismo en los Andes*, La Paz, Edición de la Unión Latina.
2012. *Historia del arte en Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert (tres tomos).

Obras de Teresa Gisbert

1968. *Literatura virreinal en Bolivia*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Editorial Gisbert, quinta edición de la Biblioteca Boliviana del Bicentenario (cinco ediciones).
1987. *Arte textil y mundo andino* (en colaboración con Silvia Arze y Martha Cajías), La Paz, Editorial Gisbert, Buenos Aires, editorial TEA y La Paz, Plural editores (tres ediciones).
- 1988-1991. *Historia de la vivienda y los asentamientos urbanos en Bolivia* (coordinadora), México DF, Edición de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia y el IPGH (dos tomos).
1990. *Potosí catálogo de su patrimonio* (coordinadora), La Paz, Edición de INPAAV, IBC, OEA y UNESCO.
1993. *Oruro catálogo de su patrimonio* (coordinadora), La Paz, Edición de INPAAV, IBC, OEA y UNESCO.
1999. *El paraíso de los pájaros parlantes*, La Paz, Plural Editores (dos ediciones).
2003. *Textiles en los Andes bolivianos* (en colaboración con Silvia Arze y Martha Cajías), La Paz, Edición de la Agencia Boliviana de Información y Fundación Cultural Quipus.
2016. *Arte poder e identidad*, La Paz, Editorial Gisbert.

Obras de José de Mesa

1980. *Glosario mínimo de términos de arquitectura virreinal* (coordinador), Cusco, Instituto Nacional de Cultura, PNUD, Unesco (dos ediciones).
1989. *La ciudad de La Paz, su historia, su cultura* (en colaboración con Alberto Crespo y Mariano Baptista), La Paz, Alcaldía Municipal.
1989. *100 años de arquitectura paceña 1870-1970* (coordinador), La Paz, Edición del Colegio de Arquitectos de La Paz.
1997. *Arquitectura contemporánea en Bolivia 1940-1990* (coordinador), La Paz, edición de la Cooperación Española, Instituto Boliviano de Cultura Hispánica y La Papelera S.A.

Obras José de Mesa y Teresa Gisbert en colaboración con Carlos D. Mesa Gisbert

1997. *Historia de Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert (once ediciones).
1998. *La Paz, 450 años* (coordinadores), La Paz, Edición de la Honorable Alcaldía Municipal de La Paz (dos tomos).



Y LOS ÁNGELES VOLARON. ESTRATEGIAS CURATORIALES PARA LA CONSOLIDACIÓN DE UN ARTE COLONIAL ANDINO

GABRIELA SIRACUSANO¹ / ARGENTINA

A la memoria de la querida Teresa Gisbert

Durante el primer semestre de este año 2019 me desempeñé como *Tinker Visiting Professor* de la Universidad de Texas en Austin². Junto con la práctica docente, me esperaban largas horas de tranquilidad para leer, escribir, investigar, recorrer las colecciones de museos, sin olvidar que estaba nada menos que en Texas, estado del petróleo, el ganado vacuno y los rodeos, la barbacoa, las botas texanas y por supuesto la música. Una combinación perfecta para hacer de mi estadía una experiencia atractiva, ya que iba a estar muchos meses alejada de la familia y los afectos.

Como sabemos, el territorio del actual estado de Texas, al igual que el de su vecino Nuevo México, California y otros, habían formado parte del Virreinato de Nueva España. Por lo tanto, también sería una buena oportunidad para visitar algunos de los vestigios de aquel pasado (fig. 1). En ese sentido sabía que muchos de sus museos, bibliotecas y centros de investigación alojaban piezas de arte novohispano e incluso solían diseñar exposiciones temporarias sobre el tema. De hecho, en la propia universidad donde trabajaba se conservaban piezas mexicanas tan importantes como los mapas de las Relaciones Geográficas y un fragmento del corpus del lienzo de Tlaxcala, ambos conjuntos pertenecientes a la Nettie Lee Benson Latin American Collection. La gran presencia de población hispanoparlante en toda la zona constituía un conjunto importante

de espectadores para los cuales estos objetos patrimoniales tendían lazos con su pasado y su memoria.

Así fue como comencé una verdadera “peregrinación iconográfica” por diferentes espacios. A medida que avanzaba, comencé a advertir cómo, en muchas de las exposiciones permanentes y temporarias de los museos, piezas de arte colonial andino de diversas regiones de lo que fuera el virreinato del Perú cobraban una visibilidad museográfica y un realce mediante diversos recursos curatoriales. En Dallas, una Inmaculada Concepción con san Juan Bautista y san Francisco del siglo XVIII, compartía sala con una bella Virgen del Rosario atribuida a Melchor Pérez Holguín (fig. 2). Retratos de incas e Inmaculadas me esperaban en San Antonio. Mientras que, en la localidad costera de Corpus Christi, sobre el golfo de México, una Virgen de Cocharcas de mitad del siglo XVIII rodeada de dos candeleros procesionales colombianos (fig. 3) y otra —la Virgen de la Anunciación, atribuida al círculo de Melchor Pérez Holguín— (fig. 4) eran exhibidas en el Museo de Arte de manera destacada junto con las otras piezas novohispanas que mostré anteriormente.

Esta visibilidad y la decisión de que este patrimonio ligado a la producción andina entre definitivamente en los relatos curatoriales de los museos del hemisferio norte es algo que en los últimos años ha comenzado a hacerse realidad. En Estados Unidos, la creciente demanda por

¹ Centro MATERIA-UNTREF/CONICET.

² Agradezco a la LLILLAS Benson y al Blanton Museum of Art de la University of Texas at Austin por esta invitación y el apoyo que me ofreció para realizar esta investigación. En especial, mi total agradecimiento a la dra. Rosario Granados por su generosidad y su amistad.



Fig. 1. Misión de Concepción, San Antonio, Texas.



Fig. 2. Melchor Pérez Holguín (atrib.) *Virgen del Rosario* (detalle), principios del siglo XVIII, óleo sobre tela con dorado, The Cleofas and Celia de la Garza Collection.

exhibir estas colecciones, que ya tenían su lugar en repositorios como el Museo de Arte de Denver, el de Brooklyn, o el LACMA de Los Angeles, se advierte en la explosión de muestras temporarias que recientemente han tenido lugar. En el museo de Albuquerque, pude recorrer la exposición *Visions of the Hispanic World* organizada por la Hispanic Society, en la que piezas españolas de la mano de Juan de Juni, Luis Morales, Zurbarán o el mismo Velázquez se entrelazaban con esculturas quiteñas y pinturas sobre cobre peruanas. En Houston, una parte de la Colección Carl and Marilyn Thoma era exhibida en su Museo de Bellas Artes. Sobresalían la Divina Pastora, del pintor quiteño José Antonio Jimenez; Nuestra Señora de la Misericordia con santos, del taller cuzqueño de Cipriano de Toledo y Gutierrez, ambas del siglo XVIII; un árbol genealógico de la orden de La Merced de origen potosino; una bella versión de la Virgen Niña hilandera cuzqueña y un Cristo en su descenso al Limbo, atribuido al círculo de Quispe Tito, cuyo marco me tuvo entretenida durante semanas identificando su iconografía. Por otra parte, es preciso destacar que el Museo Metropolitano de Nueva York, que recientemente ha organizado una de las exposiciones más importantes sobre arte colonial mexicano del siglo XVIII (*Mexico Pincit*), es también el que en 2004 había alojado la muestra curada por Elena Phipps y otros titulada *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Incluso, más sobresaliente aún, es el hecho de que por primera vez en dicho museo se haya inaugurado en la



Fig. 3. Sala Colonial Hispanoamericana "Dra. Clotilde P. García", Corpus Christi Art Museum.

American Wing una sala permanente que aloja piezas cuzqueñas de gran valor, gracias a la donación del coleccionista paulista James Kung Wei Li. Otra donación importante fue la realizada en 2017 por la Colección Patricia Phelps de Cisneros, de más de 100 piezas de arte colonial sudamericano a 4 museos norteamericanos.

Uno de esos museos es el Blanton Museum of Art, de la Universidad de Texas en Austin. Junto con su enorme y famosa colección de arte moderno latinoamericano, el Blanton posee en este momento una importante colección de arte colonial, gracias a la reciente adquisición de la colección de Roberta y Richard Huber; tiene en guarda, además, otra muy relevante colección de arte colonial latinoamericano como es la Colección Carl and Marilyn Thoma.

¿Cómo arribamos a este punto? ¿Qué estrategias, redes intelectuales y posicionamientos fueron necesarios para que hoy podamos decir finalmente que el arte latinoamericano colonial llegó para quedarse en los espacios de discusión y exhibición públicos?

El archivo de Barbara Doyle Duncan está alojado en la Nettie Lee Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin (fig. 5). Comprende correspondencia, manuscritos, fotos, apuntes de clases y demás materiales de la coleccionista, curadora y promotora del arte latinoamericano Barbara Doyle Duncan (1921-2003),



Fig. 4. Melchor Pérez Holguín (círculo de), *Virgen de la Anunciación* (detalle), ca. 1650, óleo sobre tela, Sala Colonial Hispanoamericana "Dra. Clotilde P. García", Corpus Christi Art Museum.



Fig. 5. Sede de la Nettie Lee Benson Latin American Collection / Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies de la University of Texas at Austin.



Fig. 6. Imagen del catálogo de la muestra *Gloria in excelsis: the Virgin and angels in viceregal painting of Perú and Bolivia*.

quien realizó una serie de exposiciones sobre arte latinoamericano de diferentes épocas que hoy son un importante antecedente para quienes nos interesamos por esas producciones. Entre ellas, una sobre la que hoy quiero charlar con ustedes. En noviembre de 1985 se inauguró en el Center for Inter-American Relations de Nueva York la exposición *Gloria in excelsis: the Virgin and angels in viceregal painting of Perú and Bolivia* (fig. 6), que durante 1986 itineraría por diversas ciudades de Estados Unidos³. Además de la cuidada selección de piezas, debemos destacar que muchas de ellas jamás habían dejado suelo andino. Su curaduría estaría a cargo de Barbara Duncan y de alguien más: Teresa Gisbert (1926-2018), a quien durante este encuentro recordaremos, extrañaremos y celebraremos tanto.

El intercambio de cartas, fotos y tarjetas que ambas mantuvieron entre 1972 y 1986 fue uno de los hallazgos que harían de mi estadía aún más provechosa. La carpeta bajo el rótulo de “Barbara Duncan y Teresa Gisbert. Correspondencia” recorre diferentes problemas y representa no solo el encuentro intelectual, afectuoso y de mutuo respeto entre estas dos mujeres, sino también las formas en que ambas fueron desplegando sus deseos y necesidades para llevar a cabo diferentes propósitos, entre ellos, este proyecto curatorial que daría al arte colonial andino una visibilidad destacada en tierras del norte, y que podemos reconocer como un antecedente importante para su valoración posterior. Cómo comenzó este

³ Como la Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin (que más tarde se convertiría precisamente en el Museo Blanton) y el Center for the Fine Arts de Miami.

vínculo, cuáles fueron las intervenciones de la maestra boliviana y en qué medida la presencia de Teresa resultó fundamental para el éxito del guion curatorial de dicha muestra, son algunos de los aspectos que quiero compartirles. Tal vez así podamos iluminar algunos de los interrogantes que planteé al principio de esta charla.

Para los años ochenta, ambas venían transitando caminos distintos en torno al estudio del arte latinoamericano. Aunque ello no habría impedido que esos senderos se encontraran y marcaran una nueva ruta, que sería la que transitarían las generaciones venideras.

Es en 1956 cuando Teresa junto con su compañero de vida José de Mesa publican *Holguín y la pintura virreinal*, un libro que supera ampliamente la estructura monográfica que uno podría esperar. Dos años más tarde ambos serían galardonados con la prestigiosa beca Guggenheim, beca que volverían a obtener en 1966. Ello les permitió recorrer sostenidamente tierras andinas, reconociendo y registrando un patrimonio artístico cultural altamente inexplorado para la época, y publicar una serie de libros que pasarían a ser referencia obligatoria para los estudios posteriores sobre arte colonial sudamericano: *Historia de la Pintura Cuzqueña*, en 1962 y *Escultura Virreinal en Bolivia*, diez años más tarde, en 1972. Entre los años 1970 y 1976, doña Teresa también se desempeñaría como directora del Museo Nacional de Arte de Bolivia.

Por su parte, Barbara Duncan, luego de una estancia de siete años en Lima que la acercó al mundo del arte y cultura latinoamericanas, realizaría sucesivos viajes por esas tierras, así como a México, a modo de exploración. Para 1956 comienza a formar su colección de arte latinoamericano y a desarrollar su pasión por pintores como Joaquín Torres García, sobre el que escribiría su tesis de maestría para el IFA de NYU, y por el arte virreinal. Consultora del MoMA durante años, en 1973 presenta su colección a la Universidad de Texas en Austin y comienza a curar una serie de exposiciones. Una de las más recordadas es *Lines of vision*, de 1977, que tendría una itinerancia internacional durante dos años con gran éxito y a la que precisamente Teresa, desde su posición de directora del museo, colaboraría con el envío de algunos dibujos bolivianos del siglo XX seleccionados por Duncan. Las cartas y los mensajes de saludos mutuos hablan de un vínculo frecuente y mutuamente alimentado por ambas.

Cuando leemos todo este material epistolar, en el que alternan el castellano y el inglés según quien sea la emisaria, saltan a la vista ciertos núcleos temáticos y problemáticos. Por un lado, el mutuo deseo de contribuir a fortalecer el campo de estudios y reflexión acerca del arte

latinoamericano de diferentes períodos, con acento por supuesto en el periodo colonial o virreinal. También se destacan los datos respecto del, para entonces incipiente, coleccionismo de arte colonial en USA. A su vez, sobresale el sólido posicionamiento de Teresa para gestionar, mediar y coproducir esta exposición —me refiero a *Gloria in Excelsis*—. Por último, y de modo muy relevante, su lugar destacado como gran experta del arte virreinal andino, interviniendo en atribuciones, dataciones, y cuestiones iconográficas sin las cuales dicha exposición no podría haber sido posible. Repasemos entonces estos núcleos.

Como sabemos, según Bourdieu, la lógica de la construcción y formación del campo artístico e intelectual, es decir, de un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas, implica necesariamente la interacción de sus agentes. En el caso de la formación de un campo propicio en el cual el arte latinoamericano gravitacionara en los discursos desarrollados en los ámbitos académicos norteamericanos de los años setenta, debemos ahondar en aquellas acciones colectivas que señalan el comienzo de miradas renovadas. El 20 de octubre de 1975, Teresa le envía una carta a Barbara, mientras prepara los dibujos que está seleccionando para *Lines of vision*. En ella, menciona que ha visto el programa del simposio preparado por la Universidad de Texas bajo la dirección del señor Goodall. En noviembre del mismo año, Barbara le agradece la ayuda con su muestra de dibujos y comenta:

El simposio de Austin resultó informativo e interesante además de ser amplio ya que incluyó arte y literatura latinoamericanos. Los participantes todos tuvieron oportunidad de expresar los varios puntos de vista ya que la traducción simultánea ayudó a agilizar el diálogo mientras se circulaban los textos presentados de antemano. Comparado con el simposio de la Universidad de Yale este tuvo un mejor intercambio de ideas debido sin duda a la traducción y también al límite de tiempo impuesto a cada participante.

Espero puedas estar presente en los venideros que no dudo se organizarán pronto para continuar el intercambio establecido en Texas.⁴

El encuentro al cual se refería era el célebre simposio celebrado en octubre de 1975 en la Universidad de Texas en Austin bajo el lema: “Speak out! Charla! Bate-Papo! Contemporary art and literature in Latin America”, organizado por Damián Bayón, crítico y teórico argentino, y Goodall, primer director del museo de arte de la universidad que luego se convertiría en la Archer M. Huntington Art Gallery y posteriormente en el Blanton Museum. En dicho encuentro, habían participado

⁴ Barbara Duncan y Teresa Gisbert. Correspondencia (Duncan, Barbara 30.6., Teresa Gisbert 1975-1977) New York, noviembre 13, 1975. Nettie Lee Benson Latin American Collection. Universidad de Texas en Austin.

personalidades como Federico Morais, Jorge Manrique y Marta Traba, siendo el mismo un punto de inflexión en la legitimación del arte latinoamericano con identidad regional dentro de la efervescencia de los años setenta y de las consecuencias de la guerra fría⁵.

Damián Bayón, quien sería profesor de UT Austin, resulta clave para esta estrategia y participa con un importante ensayo en el catálogo de la muestra *Lines of vision* curada por Barbara. Este escenario también ayuda a comprender el accionar de Teresa, quien, tal como nos recuerda Thérèse Bouysse-Cassagne⁶, aprovecha para esos años sus contactos con la UNESCO y la OEA, para obtener fondos para la creación de una maestría especializada en restauración monumental en el Cuzco⁷. En numerosas cartas, Teresa menciona sus idas y venidas del Cuzco, donde dicta arquitectura precolombina y “pintura y escultura virreinal en Sudamérica en el curso de la UNESCO”⁸. Su interacción con alguien como Barbara Doyle Duncan cobra entonces significación en marco de esta dinámica de intercambios.

Este interés por fortalecer el campo del arte colonial se expresa desde sus cartas más tempranas. Es una constante que Barbara le pregunte acerca de nuevos proyectos y publicaciones que involucren a estos tópicos. En una carta de enero de 1974, Barbara argumenta esta inquietud ya que “parece que está creciendo el interés en el campo del arte colonial, promovido en parte por nuestro venidero bicentenario en 1976 y en relación del arte de todas las Americas en 1776”⁹. En el párrafo siguiente se pregunta si a ella y Pepe no les gustaría ir a dar clase a la universidad ya que nadie estaba bien informado sobre dicho campo, mientras los estimulaba a que siguieran perfeccionando su inglés. Acto seguido comenta:

Mencionaste una vez que podría ser posible organizar una exhibición sobre arte colonial boliviano y me gustaría poder comentárselo a Donald Goodall y ver su viabilidad. ¿Podrías pasarlo por escrito como una propuesta de exhibición, citando el tipo de obras que estarían disponibles, el punto de vista que querrías darle a la mues-

*tra, y cuándo sería posible hacerla, así como los factores prácticos y técnicos involucrados?*¹⁰

No resultaría raro imaginar que una propuesta de intervención semejante en el escenario museográfico y curatorial norteamericano en ese preciso momento habría provocado una respuesta entusiasta y tal vez inmediata en cualquier persona interesada por cubrir ese lugar de vacancia. Sin embargo, tres meses después llega la respuesta de Teresa:

*Tengo ante mí tu carta de 25 de enero que no pude contestar antes porque he estado con mucho trabajo y viajando constantemente al Perú: ahora mismo preparo viaje a Madrid para el próximo 6 de mayo, llevando una exposición virreinal. La exposición se ha hecho en condiciones excepcionales, prácticamente pedida por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid y la Embajada de España en Bolivia. Quizás sea este un buen antecedente para pensar una exposición en los Estados Unidos.*¹¹

De manera sutil pero clara, Teresa desplegaba su fortaleza en la gestión de un patrimonio que conocía muy bien, y convertía a su propia exposición en antecedente necesario para lo que se deseara llevar adelante. Esto contribuyó, obviamente, a que comenzara a gestarse el proyecto casi como un objeto de deseo de ambas, en el que Barbara sabía, y se lo haría saber en cartas posteriores, que no podría lograrlo sin la presencia de expertos investigadores como Teresa que ayudaran a “iluminar al público americano sobre las cualidades únicas de la pintura colonial”¹².

Pero las cosas no eran tan sencillas. Pasarían casi 10 años hasta que, para 1983, retomaran la idea de concretarla. El eje temático sería la iconografía de vírgenes y ángeles, elección que Teresa celebraría. Recordemos que tres años antes, es decir, en 1980, había publicado uno de los libros más originales e influyentes en lo referido al estudio de la iconografía andina como lo es *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Esas figuras aladas y esas madonas andinas, cuyas formas y significados Teresa anclaría a la supervivencia de

⁵ Maroja, C., “Vontade Constructiva: Latin America’s Geometric abstract identity”. En: Alvarez, M. y Franco, A. (eds.), *New geographies of abstract art in post war Latin America*, Routledge, 2018. Ver también: Rey Marquez, J. R., *El dibujo en Colombia. 1970-1986*, Bogotá, La Carreta editores, 2007.

⁶ Bouysse-Cassagne, T., “In Memoriam: Teresa Gisbert (1926 - 2018)”. En: *Chungará (Arica)*, vol. 50, N.º 4, págs. 529-532, disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562018005002501>, última consulta: septiembre de 2020.

⁷ Esta combinación de acciones que involucran el registro, documentación, investigación, conservación, docencia y su consecuente puesta en valor es una ecuación que también tuvo su correlato en otra figura de la misma generación y con quien los Mesa-Gisbert recorrieron el territorio andino como fue el historiador del arte Héctor Schenone, maestro de varias generaciones en Argentina.

⁸ Duncan y Gisbert, cit., Cuzco, 26 de junio de 1976.

⁹ La traducción es mía.

¹⁰ Duncan y Gisbert, cit., 25 de enero de 1974.

¹¹ Duncan y Gisbert, cit., 25 de abril de 1974.

¹² Duncan y Gisbert, cit., 23 de mayo de 1974.

los valores y mitos indígenas ancestrales, merecían ser los protagonistas de este relato curatorial, y para ello puso manos a la obra: propondría a Barbara no solo un listado de obras muy variado y completo, sino también avanzaría sobre la gestión de préstamos y pedidos, junto con la elección de quienes debían formar parte de este emprendimiento: Pedro Querejazu, restaurador y en funciones de director del Museo Nacional de Arte de Bolivia; Luis Enrique Tord, historiador del Perú, quien conocía el arte del período y además contaba con una amplia experiencia en gestión de políticas culturales ante organismos internacionales, y Guillermo Wiese, banquero y filántropo, quien facilitaría los préstamos para este emprendimiento. Teresa también advertiría a Barbara sobre la dificultad de acceder a pinturas que estuvieran en iglesias mientras le aseguraba que “lo mejor en ángeles y vírgenes está en las instituciones anotadas en la lista” (figs. 7 y 8). A medida que las cartas —que iban y venían entre Nueva York, La Paz o Cuzco—, se sucedían con largas listas tentativas de obras, se fue construyendo un diálogo intenso en el que ambas mujeres mostrarían su talento e idoneidad para gestionar o hacer realidad sus objetivos: Barbara comenzaría a hablar con los coleccionistas locales —Ramon Osuna, de Washington y otros de Nueva York, junto con los museos de Nueva Orleans y Brooklyn, entre otros— y movería sus hilos para asegurarse de que John Stringer, el curador australiano director de *visual arts* en el proyecto de David Rockefeller del Center for Inter-American Relations, enviara rápidamente el contrato a Teresa, mientras ésta, con conocimiento certero de la situación y gran pragmatismo, establecía altas y bajas en la lista de obras —entre las que también consideraba piezas de colecciones privadas como las de Mujica, Poli, y Lambarry—, además de ajustar punto por punto los términos del contrato.

El otro aspecto de este proyecto que me gustaría destacar es el referido a la puesta en práctica del ejercicio intelectual que supuso el armado del guion curatorial. Los diferentes tipos iconográficos de los ángeles y vírgenes más representativos del sur andino —san Miguel, san Rafael, ángeles de la guarda, arcabuceros, vírgenes de Pomata, de Copacabana, de Belén, de Cocharcas, entre tantas otras— eran por supuesto los que ambas tenían en mente e inundarían las salas de esta exposición. Sin embargo, debían ser muy cuidadosas para elegir, dentro de las posibles, aquellas cuya datación y atribución fueran indiscutibles. Era en este terreno donde Teresa tendría mucho para decir. El intercambio de correspondencias al respecto es sumamente rico en comentarios, correcciones, e identificaciones.

En mayo de 1984, Teresa proponía incluir los cuadros de museos de Cuzco (Recoleta), mientras aprobaba las propuestas por Barbara como la Virgen de la Victoria



Fig. 7. Diego de la Puente, *San Miguel*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

de Málaga del Museo de Denver, una virgen de Cocharcas del Brooklyn, una virgen de Pomata en su retablo (plancha de cobre grabada y pintada) y otra Pomata con santo Domingo y santa Rosa (plancha de cobre grabada y pintada), de la colección Duncan, entre otras. A su vez le remarcaba las diferencias entre la pintura altoperuwana y peruana “sobre todo las planchas grabadas y la Virgen con Indios”.

“Creo que habría que añadir una Virgen de Bitti (La Merced, Cuzco) o una de Gamarra (la Inmaculada de la Recoleta de Cuzco), una virgen de Zapata (Almudena)”¹³, propuesta que Barbara no discutiría y, a su vez, la invitaría a plantearse nuevas preguntas respecto de sus elecciones:

¹³ Duncan y Gisbert, *cit.*, 24 de agosto de 1984.



Fig. 8. Melchor Pérez Holguín, *San Miguel*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

*Lamentamos que la Virgen de Sabaya y la Virgen del Cerro de Potosí no pudieran ser incluidas, pero tal vez podamos ilustrarlas con paneles de color si tienes negativos. También pienso que el xerox que incluiste con la Virgen India de la colección Prado de Lima es muy fascinante debido a su influencia indígena. ¿Qué pasó con los arcángeles de Mujica Gallo que fuimos a ver? ¿Son muy similares a los de Osma o son diferentes?*¹⁴

Unos meses más tarde le diría:

*Hemos encontrado incluida en el paquete más reciente la fotografía de la pintura del arcángel de la colección de William Rogers. Estamos ansiosos esperando tus comentarios. Fue subsecretario de estado para Latinoamérica y se acercó y ofreció prestarlo. Fue comprado en Perú en 1968.*¹⁵

Todos estos datos resultan muy valiosos para comprender cuál era el escenario real para conformar el corpus de obra y cuán importante era el *expertise* de ambas para afinar la mirada sobre éste. Frente al problema de atribución que varias obras del museo de Denver tenían: un ángel arcabucero Uriel Lumen Dei, atribuido al maestro de Calamarca (“si puedes identificar al artista, citaremos tu identificación/atribución”); la Virgen de la Inmaculada Concepción franciscana de Diego Quispe Tito citada en la *Historia de la pintura cuzqueña* de 1962 (una pintura que pertenecía para esa fecha a una colección privada pero que había ingresado al museo y sobre la que le preguntaba si todavía seguía considerando que fuera de Quispe Tito) y una Virtud con el paño de la Verónica que había sido atribuida por el curador del museo de Denver, Sr. Stroessner a partir de compararlo con otros cuadros presentes en la publicación de *Monumentos Bolivianos* de los Mesa¹⁶, la respuesta de la estudiosa boliviana llegaría rápido y sería contundente:

Respecto de las atribuciones:

- a. *El arcángel con el velo de la Verónica, no me parece que sea de Flores, pero puede considerarse de su círculo por el uso de joyas y la capa volante.*
- b. *El arcabucero no creo que sea del Maestro de Calamarca, puede estar bajo su influencia.*
- c. *La Inmaculada puede atribuirse a Quispe Tito. Es acertado.*¹⁷

Tal vez el momento más crítico de este intercambio se produjo cuando Barbara Duncan sumó al equipo curatorial a la entonces joven magister Julia Herzberg dirigida por Jonathan Brown cuya tesis abordaba precisamente el tema de los ángeles arcabuceros¹⁸. En la misma carta que hacía su presentación, Duncan ya le transmitía a Teresa algunas observaciones y requerimientos que Julia había esgrimido: la inclusión de un arma española de los siglos XVII-XVIII, junto con la necesidad de incluir ejemplos de san Miguel arcángel del Museo Nacional, uno de ellos de la mano de Quispe Tito. Unos días más tarde Herzberg le enviaría a Teresa una serie de consideraciones sobre sus textos y publicaciones: confusiones en los nombres de los ángeles, falta de precisión en torno a los documentos primarios, junto con una aclaración acerca de la imposibilidad de que el libro de Enoc fuera la fuente para la difusión de los nombres angélicos. La contestación de Teresa no se haría esperar. Si bien elogió su trabajo sobre la moda

¹⁴ Duncan y Gisbert, cit., 31 de octubre de 1984, la traducción es mía.

¹⁵ Duncan y Gisbert, cit., 13 de mayo de 1985.

¹⁶ Duncan y Gisbert, cit., 13 de mayo de 1985.

¹⁷ Duncan y Gisbert, cit., 29 de mayo de 1985.

¹⁸ Cuya carrera luego se enfocaría al arte moderno latinoamericano.

de los trajes de los ángeles y su estudio sobre las armas, respondió duramente y de manera puntual a cada una de sus críticas, sorprendiéndose de que la mayoría de los datos del ensayo de Herzberg se sostenían sobre la base de sus investigaciones, a las cuales criticaba, pero sin las cuales no habrían sido posibles, mientras no se proponía nada nuevo. La discusión en torno al libro de Enoc era, para Teresa, central y basaría su respuesta en la difusión de éste por la tradición oral judía:

Las críticas se basan principalmente en el uso del libro de Enoc como fuente; ella indica que el tal libro no se conoció en el hemisferio occidental hasta 1773. Esto no significa nada, ya que el apócrifo de Enoc pudo llegar por tradición oral, sobre todo a través de los muchos eruditos judíos que llegaron a América, como la familia de los León P., hecho que al parecer la autora no considera suficientemente, ya que su libro tiene el acierto de analizar el problema judío, con relación a los ángeles, con algún detalle. Esta circunstancia es muy importante sobre todo para Bolivia y Potosí.

La tradición oral fue muy fuerte en el mundo católico, así llegó también todo lo relacionado con los Reyes Magos.

El “falso Enoc” es el que más se aproxima a los nombres virreinales, por lo que se lo cita como fuente muy probable, aunque no como definitiva y segura (ver el libro de Iconografía donde se estudia el problema).

Los errores y discrepancias en los nombres de los ángeles se debe, sin duda, a que su conocimiento llegó por fuente oral y no escrita.¹⁹

Herzberg defendería su posición en una carta posterior, no sin antes aclarar su deuda con el trabajo de los Mesa. La respuesta a la disputa alrededor de la circulación del libro de Enoc y los nombres de los ángeles en América vendría de la mano de Ramón Mujica Pinilla siete años después²⁰.

El otro costado que aparece en esta y otras cartas, y que también logró su lugar en el catálogo de la exposición es la pregunta por las técnicas y materiales de la pintura colonial, la que hoy ya prefiero denominar *la dimensión material* de dicha producción artística²¹. Junto con algunas observaciones acerca del estado de conservación y restauraciones anteriores de algunas obras, sobresalen algunos juicios de Teresa —bajo el asesoramiento de Querejazu y otros conservadores, como señala— sobre la materialidad como factor necesario para la datación e identificación

de las piezas. Así, ante la sugerencia de Barbara de incluir una pintura sobre cobre de su colección de c. 1826 “bien estudiada por un colega del Instituto” donde se le habrían realizado análisis químicos, Gisbert respondía:

- a. *El blanco de zinc es de 1833, o posterior, por lo que las personas que han analizado el cuadro dan esta fecha para la pintura. Sin duda este cobre fue pintado después de esa fecha, ya que con anterioridad se usaba blanco de plomo o de plata, no el de zinc.*
- b. *En el siglo XIX en Perú y Bolivia, cuando se pintaba sobre metal no se lo hacía sobre plancha de cobre sino sobre plancha de zinc. El cobre, salvo quizá alguna excepción que no conozco, solo se usaba en el período virreinal.*
- c. *El “ángel” está pintado después de 1833 pero con el estilo del siglo XVIII, lo que lo hace muy sospechoso.*
- d. *El informe dice que la plancha de cobre ha sido rayada “scratch” para poner sobre ella una impraxión [imprimación]; esto no ocurre jamás en la pintura colonial que mantiene la plancha lisa y no pone impraxión [sic] alguna, blanca ni de otro color, pues se pinta directamente sobre el metal.*
- e. *Esto indica que se trata de un cuadro posterior, posiblemente del siglo XX, hecho con total desconocimiento de las técnicas virreinales. Por tanto hay que concluir que se trata de una falsificación.²²*

Lo que Teresa estaba haciendo es lo que llamo poner en clave histórico-cultural aquellos datos sobre la materialidad provenientes del laboratorio. Acercarlos a una arqueología del hacer y entrelazar los mismos con el horizonte de posibilidades de una praxis artística pasada. Su conocimiento de tantos años la habilitaba a ello y hacía que esa base empírica se cargara de sentido. Ello explica la presencia de un capítulo dedicado a los materiales y técnicas escrito por Querejazu en el catálogo, el que sería un antecedente importante para lo que vendría después. Me refiero al estudio de la materialidad de la producción artística colonial andina.

Y los ángeles volaron finalmente al país del norte. Junto con las imágenes marianas, estas 68 piezas irrumpirían en las salas de la Americas Society de Nueva York el 16 de noviembre de 1985²³. El único artículo de un medio local —conservado por Barbara Duncan en su archivo— que se hiciera eco de su inauguración es el del

¹⁹ Y continúa “f. el único nombre sobre el cual se aclara es el de Raziel (pág. 29). Sobre los demás no se dice nada nuevo, aunque no se acepta nuestro punto de vista. Como comprenderás, Barbara, va a ser difícil que yo escriba conjuntamente con la Sra. Herzberg, ya que existen tantas discrepancias”. Barbara Duncan y Teresa Gisbert, cit., 13 de febrero de 1985.

²⁰ Mujica Pinilla, R., *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima, FCE, 1992.

²¹ Siracusano, G., *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE, 2005. Una actualización de esta propuesta se puede ver en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a principios del XVIII)*, Buenos Aires, Eduntref, 2020.

²² Duncan y Gisbert, cit., 13 de febrero del 1985.

²³ Hasta el 10 de febrero de 1986.

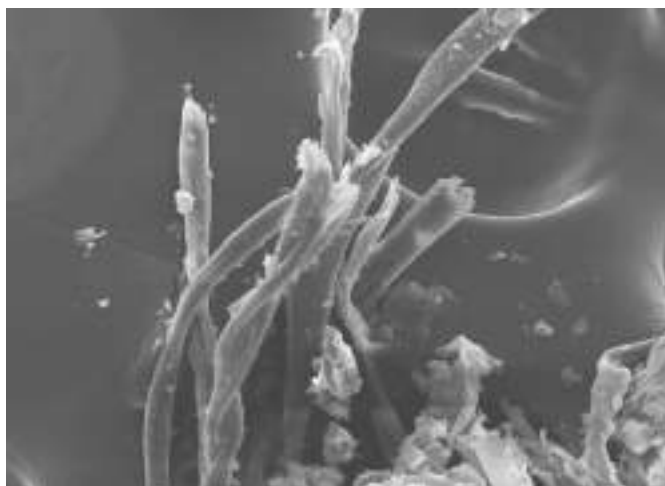


Fig. 9. Fotografía (100x) tomada con un microscopio electrónico de barrido marca FEI, modelo QUANTA 250 FEG, de una fibra del soporte del lienzo *San José con el niño*, atribuido a Melchor Pérez Holguín, Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, (fotografía: Centro Materia, UNTREF).

Catholic Transcript, un periódico católico importante de Connecticut, en el que se resaltan los brillos del oro de la pintura cuzqueña, la presencia de mano de obra indígena en la producción de estas imágenes religiosas y la originalidad de la iconografía de los ángeles militares.

Luego de Nueva York, la exposición se mudaría a la Archer Huntington Art Gallery, de la Universidad de Texas en Austin, como dije, hoy Blanton Museum of Art. En ese mismo espacio en el que durante mi estadía analicé tantas pinturas y esculturas de vírgenes, ángeles, santos y santas provenientes del Cuzco, Lima, Potosí, Quito, gracias a la generosa gestión de Rosario Granados —Marilynn Thoma Associate Curator, Art of the Spanish Americas del Blanton—. Mientras estudiábamos juntas un san José atribuido a Melchor Pérez Holguín (fig. 9) pensé, en más de una oportunidad, en qué preguntas se habría hecho Teresa, qué detalles habría mirado, como tantas veces lo habíamos hecho, personal o epistolarmente, sobre diferentes obras pictóricas.

Lamentablemente no llegué a conocer a Barbara Doyle Duncan, pero sus papeles acerca de la cocina de tan generosa exposición me acercaron a su universo de ideas sobre el arte colonial andino y a su expresa voluntad de hacerlo conocer y valorar. Mediante esta temprana estrategia curatorial en tierras norteamericanas, ella y la querida Teresa Gisbert forjaron un sendero y dejaron estas huellas que hoy deseo sacar a luz.



LOS MITOS AMERICANOS Y EL CULTO CRISTIANO EN LOS ANDES

RICARDO GONZÁLEZ Y CARLA MARANGUELLO / ARGENTINA

LA NATURALEZA Y LA VIDA EN LOS ANDES

Las culturas andinas estuvieron atravesadas por su vínculo con la naturaleza. En primer lugar, desde la misma experiencia, ya que los modos de habitabilidad eran, con contadísimas excepciones, rurales, y por lo tanto la vida se desarrollaba entre los cerros, en los valles y quebradas o bien en las alturas de las punas, a menudo combinando el uso y la residencia en entornos diversos en una organización social y laboral compleja. Este modo de habitación y de trabajo, que ciertamente perduró durante la colonia, plantea una diferencia sustancial con las formas europeas de vinculación con el entorno, ligadas de modo central, desde la Antigüedad, a los núcleos urbanos.

Como ha sugerido Roberto Fernández, estas diferentes actitudes conllevan también una apreciación patrimonial diferenciada, ya que la misma naturaleza, en tanto bien venerado, pasa a constituir no solo un enclave material para la subsistencia, sino una escena sacralizada y poblada por seres y entidades ligados a la historia y que, en muchos casos, están detrás de la existencia misma o de la génesis de las comunidades, es decir, son una parte inescindible de su identidad y consiguientemente, de su patrimonio¹.

En palabras de Fernández, de esta “especie de panteísmo emerge una poderosa estructura mitológica que cumple la doble función de reemplazar tanto la idea eurocéntrica de cultura como la de historia”, en la que “el mito quizá contenga una condición según la cual lo humano arquetípico se materializa en una cualidad del paisaje”. Quizás por esta razón “la mayoría de los cronistas indios productores de los primeros documentos escritos americanos, recaerán en esa incapacidad de diferenciar lo fáctico-histórico de lo mítico contribuyendo a consolidar la urdimbre cosmogónica del tiempo americano”².

LOS REPERTORIOS NATURALES Y LA MITOLOGÍA ANDINA EN LA DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL SUR PERUANO

Esta valoración de la naturaleza, que teñía gran parte de la vida práctica, ritual y religiosa en los Andes, no puede haber pasado desapercibida a los religiosos que llevaron adelante el adoctrinamiento de las etnias locales. Ya en las tempranas iglesias doctrineras del sur peruano, en el siglo XVI y la primera mitad del XVII, flores, plantas y animales constituyen un elemento central de

¹ Es por otra parte, y a diferencia de la experiencia europea, un patrimonio no coleccionable y solo limitadamente apropiable que, en todo caso, rechaza la idea de acumulación museística o privada y aún la monumentalización, salvo espacios que, como Machu Picchu, articulan una edificación sobrepuesta a la naturaleza.

² Fernández, R., “Conceptos y fundamentos del patrimonio. Introducción a la Gestión del Patrimonio Cultural”, texto de seminario en la Maestría en patrimonio artístico y cultura en Sudamérica colonial, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

la ornamentación mural, bien que mayormente ligadas a los patrones manieristas del grutesco. El hecho mismo de que estas decoraciones presenten antecedentes en el mundo occidental, donde la exuberancia natural sirvió como figuración del paraíso, señala la naturalidad que su representación conllevaba para los europeos, aunque para dar eficacia a su empleo los temas debían transformarse con el fin de resultar significativos localmente.

La aparición masiva de flora y fauna andinas en la decoración arquitectónica de Arequipa y el Collao desde la segunda mitad del siglo XVII y especialmente en el XVIII no ha hecho sino poner a la vista esta reinterpretación de la simbólica ornamental desde una perspectiva americana que, ligada a los programas jesuíticos de adaptación cultural (*accomodatio*, en palabras del toscano Roberto di Nóbili)³ y a las teorías de la orden en relación con la imagen como signo, particularmente la obra de Athanasius Kircher⁴, fue promovida desde la Compañía de Arequipa al Juli jesuítico y de ahí a la zona circunlacustre. Habiendo tratado en trabajos anteriores⁵ el empleo de variedades florales, cactus y frutos ligados íntimamente a la cultura, la medicina, los ritos y la alimentación andina, profundizaremos aquí en los aspectos ligados a algunos de los ejemplares de la fauna, que aparecen representada en frisos, paneles y columnas en el conjunto de las iglesias mencionadas.

Los animales tienen una participación activa en la mitología andina. Conversan con los hombres, los aconsejan o los engañan y muchas veces hombres y dioses toman la forma de alguno de ellos para llevar a cabo alguna empresa que se ve facilitada de ese modo. Si las plantas tienen un rol asistencial, en un sentido alimentario, medicinal o psicotrópico, pero siempre en una dimensión instrumental, los animales, en cambio, interactúan y participan de las aventuras humanas o divinas y se entretienen en la trama de los acontecimientos como una parte más de ese mundo vivo que configura las acciones. No son una simple herramienta sino un actante de primer orden en la narrativa andina.

Uno de los documentos más significativos sobre mitos americanos vinculados con la fauna, es el manuscrito de Huarochirí, datado en los últimos años del siglo XVI. Se supone que Francisco de Ávila alentó su realización

y que constituye una reflexión en torno a la evangelización tomando como eje esa doctrina, en la que los jesuitas habían hecho sus primeras armas misionales en el Perú. Allí se señalan las conductas de ciertos animales a los que se asigna funciones sobrenaturales, relaciones con otros seres vivos y con el entorno geográfico⁶. Los dioses no siempre son retratos de animales, pero muchas veces el hombre encuentra en ellos características que los asimilan. El manuscrito ofrece secuencias interrumpidas o intermitentes de desarrollos míticos y presenta una de las destrucciones del mundo conocido, que dará paso a otra creación, constituyendo un repertorio de la relación del hombre con la fauna que acompaña el relato de los episodios descriptos⁷. Al referir a los animales, el documento es en parte consecuente con la perspectiva animista que caracterizaba la mitología y la vida cotidiana en el mundo andino, ya que, al igual que los seres humanos, los animales tenían la capacidad de alterar el curso de la vida. Como sucede en la ornamentación arquitectónica, en los principales relatos andinos tienen un papel relevante las aves y los felinos, animales poderosos del aire y de la tierra, con arraigo en el mundo mítico y ritual regional desde el horizonte temprano y a ellos nos referiremos.

Las aves picando frutos han sido desde las decoraciones de la Antigüedad un tema que evocaba la vida celestial. Así lo anuncia la bóveda que circunda el mausoleo de Constanza (c. 350) (fig. 1) intermediando entre el espacio central del plano de suelo donde se halla el catafalco y la cúpula que se eleva figurando el cielo que esperaba a la hija del emperador. El motivo pervivió a lo largo de la Edad Media y aparece todavía en los pilares de la capilla del hospital de Santiago de Compostela a comienzos del siglo XVI (fig. 2), también en este caso vinculado a la muerte representando, sin duda, la esperanza de una mejor vida. Siendo común la búsqueda de espacios coincidentes entre la cultura andina y la europea, las aves, que aparecen también frecuentemente en las narraciones míticas andinas y cuyos plumajes se empleaban en algunos casos para la confección de las prendas de *cumbi* y como parte de los rituales y ofrendas, están presentes permanentemente en la ornamentación de columnas (fig. 3), pilastras, frisos y aventanamientos en las iglesias del sur de Perú.

³ González, R., "Las misiones jesuíticas: globalización y comunicación". En: Deckmann Fleck, E. y Rogge, J. H., (organizadores), *A ação global da Companhia de Jesus: embaixada política e mediação cultural*, São Leopoldo, Oikos, 2018, pág. 543 (ebook).

⁴ González, R., "Los jesuitas y la imagen-signo". En: *IHS. Los antiguos jesuitas en Iberoamérica*, vol. 6, N.º 2, julio-diciembre 2018, *passim*.

⁵ González, R. y Maranguello, C., "Imagen y naturaleza en la ornamentación hispano indígena peruana". En: *Barroco. Naturaleza y paisaje*, La Paz, Fundación Visión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019.

⁶ Millones L. y Mayer R., *La fauna sagrada de Huarochirí*, Lima, IFEA- IEP, 2012. Disponible en: <https://books.openedition.org/ifea/6527>, última consulta: noviembre de 2020.

⁷ Arguedas, J. M., *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*, estudio bibliográfico de Pierre Duviols, (1966), Lima, IEP, 2012.



Fig. 1. Mausoleo de Constanza, decoración de la bóveda, c. 350, Roma, (fotografía: Ricardo González).



Fig. 2. Hospital de Santiago de Compostela, decoración de la capilla, (fotografía: Ricardo González).

En los mitos, las aves suelen ser parte de las acciones humanas y sobrenaturales. Los relatos de Huarochiri cuentan, por ejemplo, la historia de la bella huaca Cavillaca, deseada por todos los huacas. Uno de ellos, Cuniraya, “se convirtió en pájaro y subió a un árbol de lúcuma. Ya en la rama tomó un fruto, le echó su germen masculino e hizo caer el fruto delante de la mujer. Ella muy contenta, tragó el germen y de ese modo quedó preñada”⁸.

Los diálogos con pájaros son moneda corriente en estos relatos. El mismo Cuniraya, desconsolado por la desaparición en el mar de Cavillaca una vez enterada de su engaño, pregunta a varios de ellos sobre su rumbo: al cóndor, que por asegurarle que la encontrará recibe como recompensa el poder comer los animales salvajes muertos; al halcón, que también da un pronóstico positivo, le brin-

da picaflors y toda clase de pájaros así como la ofrenda de los hombres y su integración ritual: “cuando canten y bailen te pondrán sobre su cabeza, y allí, hermosamente, estarás”. El loro, en cambio, que vaticinó que no la encontraría, es condenado a andar gritando perseguido por los hombres⁹. Finalmente, en marcha al Titicaca, Cuniraya Viracocha convence a Huayna Capac de enviar a sus emisarios a las tierras bajas, pero estos emisarios o “brujos” eran hijos de aves, cóndores, halcones y golondrinas. Las aves habitan la altitud y se reconocen como las más cercanas a las montañas, donde hay nevados y fuertes vientos y, eventualmente, se superponen con los astros: había también en el cielo tres estrellas que brillaban casi juntas; eran el cóndor, el gallinazo y el halcón¹⁰. Justamente, aves de rapiña con sus fuertes picos, quizás cóndores, aparecen

⁸ Arguedas, *op. cit.*, pág. 25.

⁹ Arguedas, *op. cit.*, pág. 27.

¹⁰ Arguedas, *op. cit.*, págs. 91 y 161.



Fig. 3. A, B y C. Aves comiendo frutos. A. Portadas de Santa Cruz de Juli. B. San Juan Bautista de Juli y C. San Pedro de Zepita, (fotografías: Ricardo González).



Fig. 4. Aves rapaces en un detalle del frontón de la portada lateral de Santiago de Pomata, (fotografía: Ricardo González).

en el frontón que remata la fachada lateral de Santiago de Pomata (fig. 4). La conversión de hombres y de huacas en pájaros es también corriente, así como la colaboración de las aves con los diseños de las huacas¹¹.

El tipo de aves que aparece mayormente en las fachadas, propias de la zona tropical, se implantaron en la mitología y el imaginario del Collasuyu tempranamente, puesto que además del porte y la capacidad de conexión

con la altitud, se valoraban sus plumas, que fueron consideradas del mayor prestigio debido a sus vistosas tonalidades, aspecto que las dotaba de un carácter diferencial. Las aves coloridas eran paseadas por los campos de cultivo y se extraían sus plumas como ofrendas a huacas y *mallquis* cuando había siembra y cosecha de maíz, ya que eran bienes exóticos del fértil territorio amazónico: “[...] y allí los sacerdotes del Hacedor quemaban por la mañana un carnero blanco, y maíz, y coca y plumas de pájaros de colores de mullo, que es la concha de la mar [...]”¹². Con la misma idea, constituían ofrendas a las apachetas: “Al pasar por las apachitas y algunas otras guacas, les solían echar por ofrenda coca mascada, plumas de varios colores”¹³. En la celebración de Pariacaca, los huacasas y los conchas entraban al centro de una pampa llevando una flor y “el ala de un huacamayo o cualquier otra parte de esta ave que llamaban puypo. Colocaban esas cosas sobre una piedra, en medio de la pampa de Llacsatambo”¹⁴.

Los guacamayos, por otro lado, eran vinculados a las deidades y antepasados, con conocimientos oraculares y facultades especiales como el don del habla, por su tendencia a la repetición de sonidos. Sarmiento de Gamboa menciona a un pájaro “Indi” que se suponía que hablaba

¹¹ Arguedas, *op. cit.*, págs. 43, 51, 97 y 153.

¹² Molina, Cristóbal de (del Cuzco), *Fábulas y Ritos de los Incas*, (1574), ed. de Henrique Urbano y Pierre Duviols, Madrid, Historia 16, 1989, VI.

¹³ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, (1653), IV tomos, t. II, Imp. de E. Rasco, Bustos Tavera I, Sevilla, 1892, IV, XIII y 84.

¹⁴ Arguedas, *op. cit.*, pág. 69.

con el inca y le proporcionaba datos oraculares y aunque él lo describe parecido a un halcón, para Teresa Gisbert¹⁵ podría tratarse de un guacamayo, vinculado con un suceso que relata Ramos Gavilán, donde refiere a un pájaro colorido que anunció la llegada de los españoles y la caída del imperio incaico, posándose donde ahora está la iglesia mayor, en Cuzco: “en voz alta que estremeció los corazones, les dio a entender y dijo claramente presto se acabarán vuestros ritos y ceremonias, y habrá otro nuevo modo de vivir”¹⁶. También guacamayas con rostros de mujeres alimentaron mágicamente a los dos hermanos sobrevivientes del diluvio que se refugiaron en el cerro Huacayñan, según uno de los mitos de los cañaris. El menor de los hermanos capturó a la más joven, tuvo relaciones con ella y de allí nació la etnia¹⁷. Este mito se replica también en crónicas tempranas y tardías, desde Cristóbal de Molina hasta Bernabé Cobo.

Finalmente, las plumas de todo tipo de aves, incluyendo las rapaces, estaban presentes en las vestimentas que acompañaban al inca, tanto para guerras y fiestas, como para adorno de los *mallquis* y en el mismo momento de la muerte, como relata Pablo José de Arriaga en una carta al general Aquaviva: “Cuando está muy cercano a la muerte, le visten los mejores vestidos que tienen y le adornan con muchas plumas de diversos colores y asentándole en alguna silla, le ayudan a morir tapándole la boca y narices”¹⁸. Los *cumbis* eran las vestimentas que se usaban en ceremonias especiales y constituían dones de los caciques al inca que se acompañaban de plumas de colores de guacamayo, según afirma Arriaga¹⁹. De la misma forma, los vasos de oro y plata con que se alimentaba a las huacas y que estaban presentes de forma protocolar en reuniones con el inca, se acompañaban de plumas de papagayo, que eran quemadas ritualmente con connotaciones jerárquicas²⁰.

Indudablemente, la importancia que las aves tenían en el ritual y la mitología andina fomentó el uso de un tema que, como vimos, pertenecía a la temprana tradición cristiana. La doble significación permitía así incorporar motivos cristianos en el contexto significativo peruano,

con la ventaja, propia de los ornamentos, de una semantización no explícita ni narrativa y por lo tanto abierta a la interpretación del receptor. Otro caso característico de esta doble significación es el de los felinos. En el arte cristiano, el león, por su poder y majestad fue considerado símbolo de Cristo, así como integrado entre las insignias reales de la corona de Castilla y guardianes del trono. En los Andes, su equivalente americano, el puma, fue dotado de la capacidad de dominar y contrarrestar las fuerzas de la naturaleza. Junto con otros animales aéreos o acuáticos, se convirtió en la deidad conductora del medio ambiente en el plano terrenal —como las aves lo eran en el plano aéreo— siendo protagonista principal, junto con las aves rapaces, en las metamorfosis de los sacerdotes o chamanes. En tal sentido, los felinos siempre se asociaron con las plantas y con otros elementos del paisaje, debido a su rol de mediador con las fuerzas de la naturaleza y garantes de la prosperidad del clima²¹. En el altiplano, se consideró al felino símbolo de *Apu-kuna* o *auki-kuna*, que eran espíritus de las montañas, con la capacidad de afectar el destino de los hombres y de las mujeres e incidir en fenómenos meteorológicos, pudiendo causar el rayo, el trueno y la tormenta²².

En el manuscrito de Huarochirí, se le ofrece especial importancia al puma. Al narrar una de las destrucciones periódicas de la humanidad prehispánica, en la que se salvaron los animales, es el primero en ser nombrado entre los que se habían juntado en el cerro Huilcacoto —zorro, guanaco, cóndor y toda especie de animales— para salvarse de la creciente de las aguas²³. Además, un supuesto hijo de Pariacaca, Huatyacuri, era ayudado en sus competencias por gatos monteses. También pumas, zorros, serpientes y pájaros ayudaban a Pariacaca en sus labores y los huacasas llevaban pumas como adorno en sus danzas. El mismo Pariacaca ofrece a los yauyos un “gato montés bellisimamente pintado” como signo de su valía²⁴. Igualmente, y en razón de su importancia mítica, es conocida la presencia de pumas y felinos en la iconografía cerámica prehispánica, así como en la decoración arquitectónica colonial,

¹⁵ Gisbert, T., *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 1999, 2001, e *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía, 1980.

¹⁶ Ramos Gavilán, Alonso, *Historia de Nuestra señora de Copacabana* (1621), La Paz, Cámara Nacional del Comercio, 1975, XVII, pág. 58.

¹⁷ Arguedas, *op. cit.*; Millones y Mayer, *op. cit.*

¹⁸ Egaña, Antonio de y Fernández, Enrique, *Monumenta peruana*, Roma, Institutum historicum Societatis Iesu, VIII tomos, 1954-1986, doc. 98, pág. 440.

¹⁹ Arriaga, Pablo José, *La extirpación de la idolatría en el Perú. Dirigido al Rey N. S. en su Real Consejo*, (1621), Lima, Imp. San Martín y Cía., 1922.

²⁰ González, R., *Los rituales andinos en las crónicas del Perú (1533-1653)*, Buenos Aires, (inédito), 1994.

²¹ Choque Porras, A., *La imagen del felino en el arte del antiguo Perú*, Lima, Fundación San Marcos, 2009.

²² Choque Porras, *op. cit.*

²³ Arguedas, *op. cit.*, pág. 31.

²⁴ Arguedas, *op. cit.*, págs. 51, 75 y 139.



Fig. 5. Puma, portada lateral, Santiago de Pomata, (fotografía: Ricardo González).



Fig. 6. Felino, portada lateral de San Juan Bautista, Juli, (fotografía: Ricardo González).

donde incluso, en el caso de Pomata, el toponímico se vincula al puma, que naturalmente aparece sosteniendo las columnas de acceso al templo (fig. 5).

Los incas impulsaron una estratégica asociación de líderes políticos y guerreros con el felino. Guamán Poma menciona al tigre otorongo del Antisuyu, al que daban culto porque además de ser poderoso como el puma, aludía a las tierras bajas. Por su ferocidad y para evitar ser devorados, se establecía una relación con los jefes militares, donde tanto ellos como el inca, adoptaban la imagen feroz y amenazante del animal cuando emprendían alguna actividad vinculada con la región oriental²⁵. Cuando el Inca Yupanqui (después Pachacútec), recibe la visión de su

padre sol frente al triunfo de los chancas, menciona al felino asociado al poder: “salíale una cabeza de león, [es decir, un puma], por entre las piernas y en las espaldas otro león, los brazos del cual parecían abrazar un hombro y el otro”²⁶. No resulta extraño que Cuzco, que era la capital del imperio incaico en la época de Pachacútec, haya adoptado la forma de felino, simbolizando a una ciudad muy poderosa con la cabeza del animal ubicada en la fortaleza de Sacsayhuamán, que era también un sitio religioso²⁷; ni que las decoraciones arquitectónicas del siglo XVIII en el Collao, interesadas en reponer en los templos imágenes significativas para la cultura andina, los incluyera en sus repertorios (fig. 6).

²⁵ Guamán Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Corónica y buen gobierno*, (1615), 3 vol., México, FCE, 1993; Millones y Mayer, *op. cit.*

²⁶ De Molina, *op. cit.*, IV.

²⁷ Choque Porras, *op. cit.*



Fig. 7. Vista del lago Titicaca desde el atrio de la iglesia de Santiago de Pomata, (fotografía: Ricardo González).

En el calendario incaico, el rito denominado *Huarachicuy*, que era uno de los que iniciaban la pubertad, incluía varias formas de festejo, con una danza llamada *taqui coyo* que se caracterizaba por el sonido de tambores con danzantes que representaban las dos mitades de Cuzco, *hanan* y *hurin*. Quienes bailaban se cubrían con pieles de pumas, y traían en la cabeza la piel del cráneo del animal. La idea de estos ritos era que los caballeros fuesen dichosos en la guerra, por lo que vestir piel de puma era la forma de iniciar la transformación hacia la identidad del animal sagrado²⁸. Los cronistas aluden en varias ocasiones a estos ritos y ceremonias en el Cuzco: “De las espaldas le colgaba un cuero de león pequeño que las cubría todas”²⁹. Betanzos, refiriendo puntualmente al *Huarachicuy*, señala:

[...] descenden así todos juntos a la plaza de la ciudad, así vestidos e adornados, como estuvieron, donde han de hallar a todos los señores del Cuzco [...] los cuales tengan sobre sus mismas cabezas pieles de leones con sus rostros y los rostros de estos leones tengan en trecho de los suyos mismos, los cuales cabezas de leones tengan asimismo unas orejas de oro [...].³⁰

Finalmente, también es común la presencia de imágenes felínicas vinculadas a ofrendas menores “y para hacer estas cosas tenían sus tambores y campanillas e ídolos, algunos figurados a manera de león o tigre en que se adoraban”³¹.

EL ENTORNO NATURAL

La valoración de los animales, las plantas y los frutos, las lagunas y los cerros por parte de las etnias andinas señala un vínculo particular con la naturaleza que no es simplemente un recurso utilitario para la vida, sino, antes que eso, el diálogo con una entidad viva, con la que los hombres interactúan permanentemente y que puede prodigar el bien, pero también negar sus dones. Muchos de estos espacios naturales tenían una fuerte carga sagrada, en tanto eran sitios de residencia de las deidades, lugar de origen de las mismas etnias o como establecimiento atávico y siempre sobrenatural de fuentes de agua u otro elemento vital para la subsistencia. Las huacas habían creado estas fuentes o habían habitado esos espacios y estaban a menudo presentes todavía en forma de piedras formadas por el “enfriamiento” de los hombres legendarios que los habían puesto al servicio de las comunidades y que, por eso, seguían recibiendo su agradecimiento en forma de ritos y celebraciones.

El lago Titicaca (fig. 7) o la laguna de Chucuito, como la llamaban comúnmente los españoles, conformó, desde que tenemos noticias y testimonios arqueológicos, no solo un espacio social, político y económico de la mayor importancia regional, sino también el centro mítico del que surgieron los demiurgos de muchas de las principales culturas andinas, incluyendo los incas. En ese espejo mágico

²⁸ Millones y Mayer, *op. cit.*

²⁹ Cieza de León, Pedro, *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, (1553), II tomos, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005, I, XVII, pág. 286.

³⁰ Betanzos, Juan, *Suma y narración de los incas*, (1551-1558), Madrid, Ediciones Atlas, 1987, XIV, pág. 97.

³¹ Cieza de León, *op. cit.*, I, LV, pág. 162.



Fig. 8. Iglesia de Casabindo (Jujuy) con el cerro Liriste al fondo, (fotografía: Ricardo González).

había iluminado por primera vez el sol —de ahí su isla— y sus aguas habían sido la escena donde Viracocha separó la luz de las tinieblas y señaló a los incas como a sus hijos. Allí, cuenta Cristóbal de Molina, el Hacedor, luego de hacer en Tiahuanaco el sol, la luna y las estrellas, les ordenó que “fuesen a la isla de Titicaca que está allí cerca, y que desde allí subiesen al cielo. Y que al tiempo que se quería subir el Sol en figura de un hombre muy resplandeciente llamó a los incas y a Manco Capac como a mayor de ellos y le dijo: Tú y tus descendientes habéis de ser señores y habéis de sujetar muchas naciones; tenedme por padre y por tales hijos míos os jactad”³².

Había así, no solo una narrativa natural debida a la participación de los animales en las historias humanas sino también un vínculo topográfico que ligaba los espacios donde esas historias habían tenido lugar con la historia comunitaria y, en último término, con la existencia presente. Las fuentes de agua, que las huacas, muchas veces ayudadas por pumas, pájaros y serpientes, habían instaurado, no eran solo relatos, sino medios efectivos de riego y sustentabilidad de las condiciones de vida actuales. A menudo, las narraciones míticas daban cuenta de antiguas disputas por esos recursos, en las que la memoria servía para legitimar su posesión. Eran relatos vivos.

El vínculo de las poblaciones andinas con estos “relatos situados” se manifestaba en su pertenencia a un espacio que era al mismo tiempo el de su habitación, el de su trabajo y el de sus narraciones. La materialización de esas narraciones eran las huacas y su actualidad radicaba en el ritual que las tenía como destinatario y correlato. El caso del lago Titicaca y de sus espacios rituales es el más notorio, pero no el único, de esta articulación entre memoria y territorio. La recontextualización producida por la llegada

de los españoles y del cristianismo en el siglo XVI no pudo dejar de tener en cuenta esta realidad y, por eso, las iglesias del nuevo culto se implantaron tempranamente a mediados del siglo sobre las ruinas del antiguo, a la par de las instrucciones del concilio de Lima, recomendando “Que las guacas sean derribadas, y en el mismo lugar, si fuere decente, se hagan iglesias”³³. Los pueblos de las orillas del lago vieron surgir las iglesias junto a las mismas aguas donde sus mitos se habían desarrollado. No podemos afirmar que este haya sido un proceso general, pero al menos tenemos algunos otros ejemplos: el templo de Casabindo, en la puna de Jujuy, fue configurado, como lo afirma la tradición oral y lo muestra el registro fotográfico, siguiendo las formas de las faldas del cerro Liriste (fig. 8), que tutela el espacio de la comunidad. La iglesia era así una especie de “nuevo cerro” al que se asignaba otro contenido.

La atención puesta en la elección de los sitios de implantación de las iglesias y su relación con los lugares ya sacralizados por las culturas locales, dan cuenta de un primer momento adaptativo en el que, como sucedió en otros planos —como la resignificación de las huacas con relatos apostólicos³⁴—, los religiosos parecen haber tenido una clara conciencia y la determinación de aprovechar las implicancias propias de estos enclaves y el sentido que tenían para sus habitantes como un modo de introducir a los indígenas en el cristianismo. Este movimiento, como dijimos simultáneo con el primer establecimiento de las doctrinas, se completaría, en el siglo XVIII, con la incorporación de un discurso icónico también local y ligado a la memoria mítica en la ornamentación de las iglesias. Las portadas, frisos, cúpulas y soportes recibirán en el Collao, impulsadas por la tendencia desarrollada en Arequipa por la Compañía de Jesús en la segunda mitad del siglo XVII, un denso programa de representaciones que ponían a la vista de los fieles no solo las plantas, frutos y flores que eran parte de su vida cotidiana y sus rituales, sino también los animales que habitaban sus mitos y habían tomado parte en la configuración de sus territorios, sus fuentes acuáticas y en algunos casos, su misma génesis. Puede pensarse esta reintegración de la naturaleza en el culto cristiano como un modo de anclar la práctica religiosa en los Andes en un elemento ya sacralizado dentro de la cultura local y de ese modo propiciar una religiosidad que, si no se ajustaba plenamente a la doctrina, facilitaba la participación en el ritual esperando que, como afirmaba Acosta, las costumbres poco a poco fueran cambiando en mejores³⁵.

³² Molina, *op. cit.*

³³ Vargas Ugarte, R., *Concilios Limenses: 1551-1772*, III tomos, Lima, Universidad católica del Perú, 1951, primer concilio, cap. 3, pág. 8.

³⁴ González, R., “La manipulación de la memoria andina en la evangelización del Virreinato del Perú”. En: *Identidade, Memória e História, Anais de História de Além-Mar*, vol. XVIII, Lisboa, Universidad Nova, 2017.

³⁵ Acosta, José de, *De procuranda indorum salute*, (1588), Madrid, 1954, l. 1, cap. 7, pág. 414.



ARCÁNGELES ANDINOS Y FENÓMENOS CELESTIALES: LOS ARCÁNGELES DE *EL SAGRARIO* DE QUITO

ALMERINDO OJEDA / PERÚ-ESTADOS UNIDOS

En su *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, doña Teresa Gisbert se preguntaba a qué se debía la profusión de las series angélicas en la zona andina. La respuesta que nos termina dando doña Teresa —si bien tentativamente— es que los evangelizadores de las regiones andinas fueron plenamente conscientes de la vieja identificación de fenómenos celestes con arcángeles¹, y que aprovecharon esta identificación para cristianizar la idolatría andina de los astros. Así,

*Siempre ha llamado la atención el éxito y difusión de las series angélicas a través del altiplano [...] Si analizamos las series de ángeles militares o arcabuceros veremos que llevan nombres como Osiel, Zabriel, Letiel, Alamiel, etc. La fuente [de estos nombres] es el Libro Apócrifo de Enoch [...] Lo más curioso del problema es que los ángeles así nominados representan [en el libro de Enoch] fenómenos naturales, estrellas y planetas [...] De algún modo los religiosos de América en los siglos XVI y XVII supieron esto y crearon las series angélicas, con los citados nombres, para sustituir cristianamente la idolatría de los astros. Ésta sería una explicación tentativa sobre la popularidad de las series angélicas en la zona andina.*²

Así pues, doña Teresa nos dice que los arcángeles virreinales se identificaron con fenómenos celestiales, y que sabemos esto gracias a sus nombres, ya que estos nombres provendrían del Libro Apócrifo de Enoch, y *solo del Libro Apócrifo de Enoch*, obra en la cual se detallan las asociaciones celestiales de nuestros arcángeles.

¿Pero puede ser la obra de Enoch la fuente de los nombres de los arcángeles virreinales? Por un lado, el Libro de Enoch es una obra apócrifa de gran rareza, lo cual la hace de difícil acceso. “No sabemos cómo llega [esta obra] a América”, confiesa doña Teresa. Por otro lado, los nombres de los arcángeles de Enoch no coinciden exactamente con los de nuestros arcángeles, algunos faltan y otros son corrupciones —sostiene Gisbert— de los nombres que aparecen en el Libro de Enoch.

Pero la verdad es que no es necesario apelar a la obra de Enoch como fuente de los nombres de los arcángeles surandinos, pues esta no es la única fuente posible de los mismos. A fines del siglo XVI o comienzos del XVII, Hieronymus Wierix (1553-1619) grabó y publicó una estampa en la cual aparecían siete arcángeles (fig. 1). Esta estampa tuvo una gran difusión por el mundo colonial, inspirando

¹ Véase por ejemplo el modelo cósmico de Juan Serrano tomado de Robert Fludd (ver Mujica, R., *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 225 y siguientes).

² Gisbert, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Editorial Gisbert y Cía., 2004, \$2.5, págs. 86-87.



Fig. 1. Hieronymus Wierix, *Los Siete Arcángeles de Palermo*, 1563-1619, Amberes, grabado al buril, (fotografía: Rijksmuseum, Ámsterdam, Holanda).

obras en el Cusco, en Oaxaca, y aún en la distante Goa³. Ahora bien, como bien puede apreciarse, la estampa de Wierix nombra a los arcángeles *Raphael*, *Uriel*, *Gabriel*, *Miguel*, *Sealtiel*, *Yehudiel*, y *Barachiel*, pero no los asocia con fenómenos celestiales. Por ello, esta estampa atenta contra el argumentado propuesto por doña Teresa.

Afortunadamente, existen otras fuentes grabadas para las asociaciones virreinales entre arcángeles y fenómenos celestiales. Y esto rescataría el núcleo del argumento de doña Teresa.

Una de las fuentes grabadas para las asociaciones virreinales entre arcángeles y fenómenos celestiales es el llamado *Angelorum Icones* de Crispijn van de Passe, el Viejo⁴.

Esta obra contiene nueve grabados de arcángeles, siete de los cuales están asociados a astros —y a números y a coros angélicos— en consonancia con creencias de la época⁵:

ARCÁNGELES	ESFERAS	NÚMEROS	COROS ANGÉLICOS
Gabriel	Luna	7	Ángeles
Miguel	Mercurio	6	Arcángeles
Haniel	Venus	5	Virtudes
Rafael	Sol	4	Potestades
Camael	Marte	3	Principados
Zadkiel	Júpiter	2	Dominios
Zaphkiel	Saturno	1	Tronos
Iofiel			Querubines
Uriel			Serafines

Ahora bien, sabemos que los grabados del *Angelorum Icones* circularon durante el periodo colonial pues, como veremos a continuación, sirvieron de modelos a los ángeles pasionarios pintados por Francisco Albán, entre 1742 y 1746, en la bóveda de la iglesia de El Sagrario de Quito (fig. 2).

Empecemos con el arcángel Gabriel de Passe, asociado al Coro de Ángeles, a la Luna, y al Número Siete (por ser la luna el séptimo astro interior del sistema cosmológico tolemaico) (fig. 3). El grabado nos muestra al arcángel en primer plano, con dos anunciaciones en segundo plano —la del nacimiento de Cristo, a la derecha de Gabriel, y la del nacimiento de Sansón, a su izquierda—. Gabriel lleva una azucena en su mano izquierda, la cual alude a la pureza de la concepción de Cristo.

La pintura correspondiente de Albán nos muestra a un ángel pasionario (no hay ninguna indicación intrínseca de que sea un arcángel) portando la lanza de Longino en su mano derecha y el martillo en la izquierda. Es interesante ver cómo Albán usa las nubes detrás del arcángel de van de Passe para elaborar el manto celeste de su ángel pasionario. Y cómo preserva la posición de los brazos y piernas del grabado, seleccionando con astucia los instrumentos de la pasión que mejor podían ser portados por el ángel del Sagrario dada la posición de sus brazos.

³ PESSCA 6A/43B, 6A/2494B, 6A/4553B (ver Ojeda, A., *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, (PESSCA), 2005-2020, en línea. Disponible en: <https://colonialart.org>, última consulta: noviembre de 2020).

⁴ Van de Passe, el Viejo, Crispijn, *Angelorum Icones* [Deus Pater ex quo omnia. Dom. Iesus Christus per quem Omnia. Angeli, etc.], Köln, 1589-1611, Biblioteca Digital Hispánica, en línea. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149785&page=1>, última consulta: noviembre de 2020.

⁵ Ver por ejemplo el diagrama cosmológico de Robert Fludd reproducido en Mujica, *op. cit.*, pág. 227.

Como en todas las pinturas murales que discutiremos aquí, el ángel se encuentra dentro de un arco polilobulado, lo cual dificulta la inclusión de las escenas del trasfondo del grabado. Los ángeles aparecen de pie sobre un suelo terroso, que termina en una línea de horizonte curiosamente inmediata. Por otro lado, a diferencia de los arcángeles de los grabados correspondientes, nuestros ángeles pasionarios visten más *a la romana*, con trajes que se aproximan más a los de los legionarios romanos que a los de los grabados.

Pasando al Arcángel Miguel de van de Passe (fig. 4), vemos que está asociado al Coro de Arcángeles, al planeta Mercurio, y al Número Seis de su órbita. Miguel aparece derrotando al Dragón, y porta, por ello, una palma de la victoria en la mano derecha y al estandarte de la resurrección —la victoria sobre la muerte— en la mano izquierda. Las escenas que lo acompañan son las de su lucha contra los ángeles caídos, y la de la resurrección de Cristo. Las estrellas que circundan su cabeza suman doce, como los signos zodiacales que circundan la Tierra.

La pintura correspondiente de Albán muestra a un ángel pasionario que porta, en la mano derecha, los clavos de la crucifixión en lugar de la palma de la victoria del grabado de van de Passe. Pero al igual que el arcángel de van de Passe, el ángel de Albán porta, en la mano izquierda, el estandarte de la resurrección de Cristo. Cabe confesar que, dado el deterioro de la pintura mural, hubiera sido difícil reconocer este estandarte sin la ayuda del grabado de van de Passe.

Por lo demás, el traje de legionario romano, con coraza y capa, es más identificable en esta pintura que en la anterior. Pero lo que resulta más interesante en esta correspondencia de imágenes es que los pechos femeninos del grabado de van de Passe han desaparecido por completo en la pintura de Albán. ¿Será esto por el *decorum tridentino* que debían mostrar las imágenes religiosas de un templo o por la ansiedad que tradicionalmente despierta la androginia?

Sea esto como fuere, consignamos aquí que los pechos femeninos de Miguel no son el único rasgo andrógino de los arcángeles de van de Passe. Además, están sus abdómenes, especialmente el de Gabriel (ver nuevamente la fig. 3). Aunque era común durante la primera edad moderna representar ángeles como efebos —es decir, como mancebos de belleza feminizante— representarlos con rasgos abiertamente femeninos es mucho menos usual. Estos rasgos femeninos se reflejan en todos los arcángeles de van de Passe y, en menor escala, en los ángeles pasionarios de Albán.

Sigue el Arcángel Uriel, quien se asocia solo al Coro de Serafines y no a planetas o números (fig. 5). Sin embargo, de acuerdo con el esquema de Fludd mencionado anteriormente, Uriel correspondería, gracias a su asociación a los serafines, al Primer Motor. Sea esto como fuere, Uriel lleva en sus manos un rollo y un libro —ambos, probable-



Fig. 2. Bóveda de la Iglesia del Sagrario, Quito, Ecuador, (fotografía: Marcelo Quinteros Mena).

mente, textos proféticos—. Se encuentra flanqueado por dos escenas bíblicas: a su derecha, el encuentro de Uriel con Esdras narrado en un texto apócrifo (2 Esdras 4:1); a su izquierda, el encuentro de Cristo con dos de sus discípulos en el camino a Emaús (Lucas 24: 13-32). En ambos episodios, la divinidad se trata de revelar a limitados entendimientos humanos.

La pintura correspondiente de Albán nos muestra a un ángel pasionario con brazos en exactamente las mismas posiciones que el arcángel de van de Passe. Albán aprovecha ingeniosamente las posiciones de su ángel para hacerlo sostener, con una mano, la tenaza con la que se extrajeron los clavos de Cristo y, con la otra, la columna de su martirio. Y Albán también aprovecha, una vez más, las nubes a la espalda del arcángel para desarrollar un manto —en este caso verde— sobre los hombros del ángel pasionario correspondiente. Finalmente, también Uriel exhibe pechos femeninos que desaparecen por completo en el ángel de Albán.

La serie de van de Passe continúa con el Arcángel Zaphkiel, que aparece asociado al Coro de Tronos, al planeta Saturno y al Número Uno (por tener Saturno la primera órbita, es decir, la más inclusiva o más exterior, de la cosmología tolemaica) (fig. 6). Zaphkiel lleva una rama que no logramos identificar en la mano derecha, tomándose el pecho con la mano izquierda. Detrás suyo aparecen representados El Paso del Mar Rojo y la Ascensión, es decir el paso de Cristo a los cielos, en los cuales, nos dice la letrería del grabado, *astra tenet* —es decir, sostiene a los astros—.

El ángel pasionario correspondiente sigue muy de cerca al Zaphkiel de van de Passe, del cual difiere, principalmente, en llevar en su mano derecha la linterna del prendimiento de Cristo en lugar de una rama. Para que esto

resulte visible, Albán distiende la pierna derecha de su ángel, pierna que van de Passe representa elegantemente flexionada en su arcángel. El ángel de Albán lleva además una coraza romana ausente en el Zaphkiel de van de Passe. Y nos conmina con la mirada, mientras que su fuente flamenca dirige su mirada hacia el infinito.

A continuación, nos presenta van de Passe al Arcángel Haniel (fig. 7). Va asociado al Coro de Virtudes, al Número Cinco, y a Venus, quinto planeta interior del sistema tolemaico. Lleva en las manos la corona de espinas y el cetro de caña con los que Cristo fue humillado. Detrás suyo se representan las mofas de Noé —ebrio y desnudo— y las mofas de Cristo como Señor de las Burlas.

El ángel pasionario correspondiente es uno de los que está más cerca de su modelo grabado. Así, se repiten en la pintura las posiciones de brazos, piernas, y alas del grabado. Se repiten también los instrumentos de la pasión de Cristo y la postura tornada del personaje angélico. Pero el ángel de Albán difiere en los ropajes, que ondean por delante y por detrás de su figura, mientras que los ropajes correspondientes caen directamente en el grabado de van de Passe. Paradójicamente, los cabellos del ángel de Albán aparecen prolijamente peinados mientras que los del arcángel ondean, desordenados, en el grabado de van de Passe —diferencia que, por cierto, se aprecia en todas las correspondencias de esta serie—.

Sigue en la serie de van de Passe el Arcángel Zadkiel (fig. 8). Está asociado al Coro de los Dominios, al planeta Júpiter e, implícitamente, al Número Dos, pues la órbita de este planeta es la segunda del cosmos tolemaico. Lleva la espada de san Pedro y la cruz. A su espalda se representan dos sacrificios: el de Isaac y el de Cristo.

El ángel correspondiente es, también, muy cercano a su modelo grabado, del cual se distingue, en particular, por la vestimenta más *a la romana* y por las maneras de tomar los instrumentos de la pasión —las posiciones de las manos pintadas por Albán son más naturales que las del grabado correspondiente, que despliega, en ambas posturas, una mayor afectación manierista—. Falta el pie izquierdo del ángel; tal vez por pérdida no restaurada. Como en las otras correspondencias, las telas de los ropajes de los ángeles pasionarios de Albán muestran mayor ornamentación que las de los arcángeles de van de Passe.

El último de los arcángeles del *Angellorum Icones* en dejar descendencia en Quito es Camael (fig. 9). Aparece asociado al Coro de Principados, al planeta Marte, y al Número Tres gracias al orden de la órbita de este planeta. Lleva el cáliz de la sangre de Cristo en la mano izquierda y una pala de pastor en la derecha. En el fondo se ven dos

agonías: la de Cristo en el huerto, y la lucha —es decir, la agonía— de Jacob con el ángel.

El ángel pasionario correspondiente vuelve a sostener el cáliz de la sangre de Cristo en la mano izquierda, pero a diferencia de su fuente grabada, sustituye la pala de pastor por la caña del Señor de las Burlas (lo que constituiría una repetición de este instrumento en la serie). Como en los otros ángeles pasionarios, las telas de sus ropajes son ornamentadas y sus cabellos están bien aliñados. Y nuestro ángel también modera la afectación manierista en las posiciones de los dedos índices de su modelo.

Pasando al último de los ángeles de Albán (fig. 10), observamos que éste también deriva de un modelo angélico de van de Passe pero, curiosamente, no del *Angellorum Icones*. Muestra a un ángel que sostiene dos medallones, uno de los cuales representa a la Virgen María sorprendida y el otro al Arcángel Gabriel quien, brazo en alto, pronuncia su salutación AVE MARIA GRATIA PLENA D[OMINUS] TECUM. En la letrería del grabado se lee la profecía de Isaías 7: 14: “He aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz a un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel”.

La pintura de Albán sigue muy de cerca este grabado de van de Passe. Aparte de la vestimenta romana, el cabello aliñado, el suelo terroso y el horizonte inmediato, la pintura excluye los textos de su fuente grabada —tanto la salutación de Gabriel como la profecía de Isaías—. Resulta curioso que Albán echara mano de esta fuente para su pintura. Especialmente porque todavía quedaban otros dos arcángeles del *Angellorum Icones* de van de Passe sin usar: Raphael (asociado al Coro de Potestades, al Sol, al Número Cuatro) y Iophiel (asociado al Coro de Querubines y, por tanto, al Firmamento del esquema de Fludd).

En conclusión, la asociación de arcángeles y astros bien pudo llegar a la pintura surandina a través de grabados como los del *Angellorum Icones* de Crispijn van de Passe. Por lo pronto sabemos que estos grabados fueron conocidos en el mundo andino, ya que ellos inspiraron pinturas en Quito. Al menos después de ser adaptados para la ocasión. Y sabemos también que la asociación de arcángeles y astros, indicada explícitamente en la letrería de los grabados de van de Passe, tuvo que haber sido asimilada en Quito, ya que las pinturas correspondientes fueron realizadas en la bóveda de un templo, contraparte terrenal de la bóveda celeste.

Las asociaciones entre coros angélicos y bóvedas de templos no son exclusivas de El Sagrario de Quito. Otras iglesias con bóvedas angélicas son La Compañía de Quito, la Capilla Villegas del Convento de La Merced de Lima, la Iglesia de Santo Domingo de Lima, y la Iglesia del Espíritu Santo de Chiguata de Arequipa.



Fig. 3. A. Crispijn van de Passe I, *Los Ángeles-El Arcángel Gabriel-La Luna-El Número 7*, siglo XVI/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), **B.** Francisco Albán, *Ángel pasionario con la lanza y el martillo*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2391A/2391B).



Fig. 4. A. Crispijn van de Passe I, *Los Arcángeles-El Arcángel Miguel-Mercurio-El Número 6*, siglo XVI/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), **B.** Francisco Albán, *Ángel pasionario con los clavos y el estandarte de la resurrección*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2392A/2392B).



Fig. 5. A. Crispijn van de Passe I, *Los Serafines-El Arcángel Uriel*, siglo XVII/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), B. Francisco Albán, *Ángel pasionario con la tenaza y la columna*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2393A/2393B).



Fig. 6. A. Crispijn van de Passe I, *Los Tronos-El Arcángel Zaphkiel-Saturno-El número 1*, siglo XVII/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), B. Francisco Albán, *Ángel pasionario con la linterna*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2394A/2394B).



Fig. 7. A. Crispijn van de Passe I, *Las Virtudes-El Arcángel Haniel-Venus-El Número 5*, siglo XVI/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), **B.** Francisco Albán, *Ángel pasionario con la corona de espinas y una azucena*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2395A/2395B).



Fig. 8. A. Crispijn van de Passe I, *Los Dominios-El Arcángel Zadkiel-Júpiter-El Número 2*, siglo XVI/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), **B.** Francisco Albán, *Ángel pasionario con la espada de Pedro y la cruz*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2396A/2396B).



Fig. 9. A. Crispijn van de Passe I, *Los Principados-El Arcángel Camael-Marte-El Número 3*, siglo XVI/XVII, grabado al buril, (Köln, van de Passe), **B.** Francisco Albán, *Ángel pasionario con el cáliz y la caña*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2397A/2397B).



Fig. 10. A. Crispijn van de Passe I, *La Anunciación*, siglo XVI/XVII, grabado al buril publicado por Crispijn van de Passe I, **B.** Francisco Albán, *La Anunciación*, 1742-1746, pintura mural, iglesia de El Sagrario, Quito, Ecuador, (PESSCA 2398A/2398B).



PRIMICIAS DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA AUDIENCIA DE CHARCAS: LAS SIBILAS Y SIRENAS DE COPACABANA Y CURAHUARA DE CARANGAS

M^A MARGARITA VILA DA VILA / BOLIVIA

A mi padre, in memoriam

INTRODUCCIÓN

Los relieves de sibilas y sirenas del antiguo retablo del santuario de Copacabana y las grutescas sirenas aladas del artesanado de la iglesia de Curahuara de Carangas constituyen los más antiguos testimonios de estas criaturas en la antigua audiencia de Charcas. Tal circunstancia, sumada a su inspiración, belleza y cuidada factura, justifica este estudio. Aunque este no nos haya permitido descubrir el modelo preciso para los grutescos pintados, ha revelado interesantes parangones. Mejor fortuna han tenido las pesquisas en torno a las sibilas de Copacabana, que prueban que son anteriores a las xilografías publicadas por B. Porreño en 1621 y que, como estas, copian con fidelidad series de estampas grabadas en París a comienzos del siglo XVII.

LAS SIRENAS PISCIFORMES ANDINAS

Desde mediados del siglo XX se ha venido insistiendo en la ascendencia indígena de las sirenas andinas, vinculándolas los estudiosos locales al mito de las hermanas *Quesintuu* y *Umantuu* del lago Titicaca¹. En mi opinión, sin embargo, fueron modelos foráneos los causantes de su reiterada fisonomía y pose. Así lo sugiere la incluida por Guamán Poma de Ayala en el Mapamundi del Reyno de las Indias de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* que escribió hacia 1615². Su presencia, cercana a un unicornio y un salvaje velludo, certifica la deuda con la imagerie medieval de todos ellos, siendo su apariencia similar a las sirenas de relieves y códices de tal época. De hecho, basta comparar las féminas de un relieve copto del siglo V, con las talladas a mediados del siglo XVIII en San Miguel de

¹ Gisbert, T. y Mesa, J. de, "El Barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia". En: *Summa Artis*, XXIX, *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, 2.º parte, Madrid, Espasa Calpe, 1986, págs. 457-683 (págs. 474-475, fig. 533).

² Poma de Ayala, F. Guamán, *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615, GKS 2232 4.º, fol. 1001-1002, Det Kongelige Bibliotek. Disponible en: [www.kb.dk/permalink/2006/poma/1001/es/text/?open=id 3090306](http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/1001/es/text/?open=id%203090306), última consulta: octubre de 2020.

La presencia de tales criaturas míticas en el mapa da cuenta del temprano desarrollo de lo que Okada calificó como "exotismo invertido" (Okada, H., "Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art". En: Stratton-Pruitt, S., Mills, K. y Da Costa Kaufmann, T. (eds.), *The Virgin, Saints, and Angels. South American Painting 1600-1825 from the Thoma Collection*, Skira-U. Stanford, 2006, págs. 67-80).

Pomata (Puno), en San Lorenzo de Potosí o en la iglesia de Salinas de Yocalla para notar el parecido³. A pesar de que A. Orías y otros hayan defendido la “vasta difusión prehispánica” de las sirenas andinas⁴, la revisión de textos virreinales e imágenes previas no permite sustentar el origen autóctono de las pintadas o esculpidas⁵. Y aun aceptando la posible convergencia entre mitos prehispánicos y clásicos, solo la tradición medieval brinda precedentes para tales criaturas⁶.

No discuto que el imaginario popular haya supuesto un origen indígena para ellas, ya que tratamos con lo que M. L. Pratt y Okada consideran “arte en zonas de contacto”, es decir, “espacios sociales en donde culturas dispares se encuentran, chocan y luchan”⁷. Con todo, perjudica a una correcta valoración iconográfica inferir de imágenes o textos más de lo que dicen⁸, atribuir a lejanas épocas tradiciones posteriores, e imaginar en relieves y textiles prehispánicos rasgos propios de diseños europeos.

Popularizado el tipo de sirenas pisciformes a través de copias diversas⁹, gozó de amplia aceptación en el virreinato peruano, como prueban las enumeradas por Teresa Gisbert y José de Mesa en su estudio sobre la arquitectura andina¹⁰. Pero, anteriores a ellas, son las aladas y de colas vegetales a las que deseo referirme ahora.

Su sentido parece distinto al de las seductoras féminas que tañen cordófonos propios de fiestas profanas. Dado que, como instrumentos de tentación, los emplean los diablos que tientan a pecadores y moribundos en las pinturas del Infierno de Carabuco y de la Muerte en Caquiaviri¹¹, las sirenas que los tocan en fachadas, keros y pinturas podrían servir de advertencia contra placeres y engaños. Así lo hacen las que ilustran tratados de emblemas morales siguiendo a sus predecesoras medievales¹².

1. Las sirenas, grutescos y salvajes tenantes de escudos

A otro propósito sirven las sirenas que sostienen escudos en libros miniados, pinturas y fachadas. Su condición tenante fue compartida entre los siglos XV y XVIII con amorcillos, ángeles y los más diversos monstruos nacidos de la mitología clásica y la fantasía grutesca, tal como se advierte en obras de rejería y relieves del plateresco español¹³. También ostentan escudos los velludos salvajes de pinturas, grabados, tapices, sillerías de coro y portadas de palacios y catedrales góticas, algo que se repite en la Capilla Real de Tlaxcala (México) con el escudo imperial de Carlos V¹⁴. En Potosí —tal como sucede en la Casa de

³ Leclercq-Marx, J., *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997, págs. 65-66; Rodríguez López, M. I., “Las sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval”. En: *Revista de Arqueología*, año 19, N.º 211, 1998, págs. 42-51 (pág. 46); Gisbert, T. y Mesa, J. de, *op. cit.*, págs. 474-475.

⁴ Orías Bleicher, A., “Las sirenas de la antigüedad clásica acogidas por el mundo andino. La sirena como símbolo de un monasterio femenino en Chuquisaca”. En: *Classica Boliviana. Actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, 2001, págs. 173-189; Gisbert, T. y Mesa, J. de, *Historia del arte en Bolivia*, vol. 2, Periodo Virreinal, La Paz, Gisbert y Cia. S.A.-Fundación Simón I. Patiño, 2012, págs. 243-244.

La identificación de Quesintuu y Umantuu como sirenas andinas fue defendida también por Revilla Orías (Revilla Orías, P., “Quesintuu y Umantuu: sirenas y memoria andina”. En: *Runa, archivo para las ciencias del hombre*, vol. 33, N.º 2, 2012. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/344>, última consulta: octubre 2020).

⁵ Vila Da Vila, Mª M., “El legado clásico y medieval en las sirenas de la Audiencia de Charcas”. En: *Classica Boliviana*, N.º VII, La Paz, SOBEC, 2016, págs. 63-96.

⁶ Tuve ocasión de ocuparme de la génesis de la iconografía de las sirenas pisciformes y de las deudas morfológicas existentes entre las sirenas andinas y sus predecesoras medievales en Vila Da Vila, Mª M., “Ecos medievales en los Andes: La representación de las sirenas en las iglesias virreinales y en los vasos indígenas ceremoniales”. En: *Junshin Journal of Studies in Humanities*, N.º 21, Nagasaki, Junshin Catholic University, 2015, págs. 151-185 y Vila Da Vila, “El legado...”, *op. cit.*

⁷ Okada, H., *op. cit.*, pág. 79; Pratt, M. L., “Arts of the Contact Zone”. En: *Profession*, 1991, págs. 33-40. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25595469>, última consulta: octubre de 2020.

⁸ Moralejo, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, págs. 63-80.

⁹ Algunos ejemplos de tales dibujos pueden verse en Van Duzer, C., “The sea monsters in the Madrid manuscript of Ptolemy's Geography (Biblioteca Nacional, MS Res. 255)”. En: *Word & Image: A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, vol. 27, N.º 1, 2011, págs. 115-123.

¹⁰ Gisbert, T. y Mesa, J. de, *Arquitectura Andina, 1530-1830*, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1997, págs. 332-336.

¹¹ Rodríguez López, M. I., “La música de las sirenas”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, N.º 32, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, págs. 12-16, figs. 13-18.

Abordé, como ella, la música de las sirenas aviformes antiguas en Vila Da Vila, “El legado...”, *op. cit.*, págs. 64-69 y 84-88. Las pinturas bolivianas pueden verse en Gisbert, T. y Mesa, J. de, *Historia del arte...*, *op. cit.*, págs. 138-150, figs. 118, 127 y 132.

¹² Vila Da Vila, “El legado...”, *op. cit.*, págs. 81-83.

¹³ Fernández Arenas, J., “La decoración grutesca. Análisis de una forma”. En: *Revista D'Art*, N.º 5, Universidad de Barcelona, 1979, págs. 5-20 (págs. 13-17).

¹⁴ Husband, T. (ed.), *The Wild Man: Medieval Myth and symbolism*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980; Morrill, P. C., *The Casa del Deán. New World imagery in a Sixteenth Century Mexican mural cycle*, Austin, University of Texas Press, 2014, págs. 155-165.

Montejo en la Mérida yucataná— exhiben su naturaleza esforzada y sentido guardián¹⁵ los rústicos salvajes que flanquean el escudo de la Villa Imperial y la inscripción que proclama que su Caja de Agua fue edificada en 1775¹⁶. Igual función custodia y defensiva desempeñan los dos salvajes de torsos desnudos que protegen la portada del palacio de Iturbide en México, terminada en 1785¹⁷. Y tal es el papel que cumplen, junto a las sirenas pisciformes que sostienen sendos blasones franceses, otros velludos salvajes miniados en las *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo y en el *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais hacia 1465¹⁸.

2. Las sirenas aladas de las iglesias de Curahuara de Carangas y Copacabana

Sometidas a un poder superior han de entenderse, igualmente, las gráciles y grutescas sirenas aladas que ondulan simétricamente sus colas vegetales en el friso pintado en torno al apostolado del techo de la iglesia de Curahuara de Carangas (Bolivia) (fig. 1), construida en 1608 por los caciques Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama¹⁹. Dado el estilo de sus figuras, podemos fechar por entonces las sirenas que sostienen escudos con los instrumentos de la pasión de Cristo, como hacen dos salvajes de la sillería de coro de la catedral gallega de Mondoñedo²⁰.

Su diseño podría derivar de algún frontispicio de texto litúrgico con grutescos. Estos resurgieron a partir de los hallazgos pictóricos realizados hacia 1480 en la Domus Aurea o “gruta” de Nerón y se popularizaron en pinturas y relieves del primer tercio del siglo XVI. Así lo atestiguan la *Loggetta* de Rafael en el Vaticano, los angelitos de cuer-



Fig. 1. Sirenas aladas y grutescas del techo policromado con apostolado en la iglesia de Curahuara de Carangas, hacia 1608, encargado por los caciques Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama.

pos vegetales de la capilla mayor de la catedral de Granada—diseñada por Diego de Siloé en 1528—, o los ancianos y ángeles de ondulantes ramajes de la también plateresca fachada del ayuntamiento de Sevilla debida a Diego de Riaño²¹.

Por los mismos años, hacia 1540, vuelven aparecer en los frontones de las ventanas del cuerpo inferior de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, encargada a Rodrigo Gil de Hontañón²². Sobre uno de ellos, ondulan sus colas vigorosos grutescos masculinos provistos de alas en lugar de brazos, en tanto que el friso de otra ventana se adorna con sirenas de colas rematadas en cornucopias sosteniendo escudos (fig. 2). Y repite este gesto la sirena pisciforme de la fachada de una casa renacentista compostelana de mediados del siglo XVI²³.

¹⁵ Vila da Vila, M^a M., “Tradición clásica e iconografía medieval en las sirenas, salvajes y centauros del arte virreinal”. En: *Classica Boliviana*, N.º VIII, La Paz, SOBEC, 2017, págs. 149-173 (págs. 157-159); Merino, E. y Díaz de Sarabia, J. P., “Los salvajes en la Heráldica. Algunas aportaciones al estudio de los tenantes españoles”. En: *Hidalguía*, págs. 619-630; Rosende Valdés, A., “El tema del salvaje en las sillerías de coro de Mondoñedo y Xunqueira de Ambía”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 52, Universidad de Valladolid, 1986, págs. 283-296 (293-294). De su presencia y sentido en el arte virreinal novohispano se ocupa Morril, *op. cit.*, págs. 155-165.

¹⁶ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1992, págs. 164-166; Morril, *op. cit.*, págs. 160-161.

¹⁷ Sebastián, S., “El arte Iberoamericano del siglo XVIII”. En: *Summa Artis*, XXIX, *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, 2.º parte, Madrid, Espasa Calpe, 1986, págs. 129-455 (págs. 283-285, figs. 288 y 290). Se trata de salvajes y no de dos Hércules gemelos.

¹⁸ Erlande-Brandenburg, A., *L'art gothique*, Paris, Ed. Lucien Mazenod, 1983, págs. 132-133 y 328, fig. 140, en el *bas-de-page* del folio 3 de las *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo, encargadas por el duque de Berry hacia 1410. Posteriormente, fue Jean Fouquet quien completó las ilustraciones hacia 1465 al servicio del duque de Nemours, heredero del manuscrito. Otra ilustración similar puede verse en Rodríguez López, *op. cit.*, pág. 50.

¹⁹ Gisbert y Mesa, *Historia del arte...*, *op. cit.*, págs. 204-209.

²⁰ Rodríguez López, *op. cit.*, págs. 48-50; Rosende Valdés, *op. cit.*, fig. 3, lám. II; López-Peláez Casella, M. P., “Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática”. En: *De Arte. Revista de Historia del Arte*, N.º 6, 2007, págs. 139-150.

²¹ Fernández Arenas, *op. cit.*, págs. 7-20; Schlosser, J., *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, págs. 121-122; Sebastián, S. et al., *Historia del Arte Hispánico. III. El Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1980, págs. 32-33, fig. 11.

²² Navascués Palacio, P., “Rodrigo Gil y los Entalladores de la Fachada de la Universidad de Alcalá”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 45, N.º 178, 1972, págs. 103-118; Perálvarez, J. A., “La fachada de la Universidad de Alcalá: Historia”. En: *Historias de Alcalá*, diciembre de 2016, en línea. Disponible en: <https://historiasdealcala.wordpress.com/.../la-fachada-de-la-universidad-de-alcala-histo>, última consulta: noviembre de 2020.

²³ Se la ha ligado a la familia Fonseca y atribuido a R. Gil de Hontañón. Otras sirenas sostienen el escudo de la familia Colonna en la fachada de su palacio (Cresti, C. y Rendina, C., *Villas y Palacios de Roma*, Potsdam, H. F. Ullmann, 2012, págs. 230-241).



Fig. 2. Rodrigo Gil de Hontañón, fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, c. 1537-1553.

Con la introducción del manierismo en el Nuevo Mundo, las sirenas aladas y grutescas arribaron a los Andes. Una década después de las pintadas en Curahuara, también fueron dotadas de pequeñas alas y colas con succulentas frutas las rubias sirenas cobijadas entre los aletones del antiguo retablo de Copacabana. La fecha de su policromía, 1618, atestigua que son medio siglo anteriores a las que, asimismo aladas, se tallaron exaltando la imagen del apóstol Santiago en la portada lateral de la iglesia de la Compañía en Arequipa. Encajonadas como están las bolivianas bajo dos hermosas mujeres afligidas por el sacrificio de Cristo en el Calvario, podrían evocar el sometimiento de las pasiones ante el poder redentor del mismo.

También resulta evidente el parentesco morfológico de las sirenas pintadas en el artesonado de Curahuara de

Carangas con la labrada en la orla de un plato argenteo rescatado del naufragio del galeón “Nuestra Señora de Atocha”. Al haberse hundido en 1622, mientras transportaba un cargamento de plata potosina, queda evidenciado su carácter contemporáneo²⁴. El que un mismo motivo se repita en técnicas tan distintas, sugiere su deuda con un común prototipo hispano-renacentista.

La fascinación de tal cultura por los grutescos condujo a imaginar también alados a los infantiles faunos tenantes de las cenefas que enmarcan los carros alegóricos de la Sala de los Triunfos, pintados hacia 1580 en la Casa del Deán de Puebla (México)²⁵. Y, como las sirenas aladas de Curahuara, también rematan en curvilíneos vástagos vegetales los ángeles que flanquean el escudo de la Virgen en un altar de la iglesia de San Juan Bautista de Yaco (La

²⁴ Hecht, J., “The Past Is Present: Transformation and Persistence of Imported Ornament in Viceregal Peru”. En: *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, págs. 43-57 (págs. 50-51 y 209-210).

²⁵ Morril, *op. cit.*, págs. 32-33 y 129-154 (Puebla); Sebastián, S., *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, págs. 237-239.

Paz), consagrada, al parecer, en 1618²⁶. Su función tenante es compartida por las sirenas que, en la fachada de la iglesia jesuítica de Lampa, flanquean el escudo de María. Repiten esto las de San Jerónimo de Asillo y los híbridos serpentinos de la “Casa de las Sierpes” de Cuzco (Perú)²⁷.

Es posible que la inclusión de estas figuras mitológicas en obras patrocinadas por caciques de estirpe inca sirviera —según opina Okada— “para desplegar su identidad como conversos católicos en la sociedad colonial”²⁸ y probar su aprecio por la cultura clásica. Así lo sugieren las sirenas enmarcadas en la profusa decoración arquitectónica que ostentaba la portada de la casa de los Guarachi de Jesús de Machaca en Potosí.

Ya a comienzos del siglo XVI, según certifican las *Recopilaciones de las Leyes de Indias*, la corona española se interesó en la fundación de colegios para la nobleza local. Contaron estos con el apoyo entusiasta de los curacas indígenas, como testimonia la fundación de los de Lima y Cuzco en el siglo XVII a petición de aquellos²⁹. Tales caciques, educados no solo en la moral cristiana, sino también en valores humanistas, promovieron pinturas, relieves, tejidos y *queros* en donde los seres de la mitología grecolatina están al servicio de la fe cristiana. De esta manera —según Okada— las élites indígenas de la colonia construían “su propia cultura a la manera de un bricolaje, mientras negociaban con la cultura dominante prevalente de sus conquistadores”³⁰.

3. El antiguo retablo mayor del Santuario de Copacabana

Atestigua lo mencionado el antiguo retablo de la iglesia de Copacabana. Aun siendo una primorosa muestra del manierismo en la audiencia de Charcas (fig. 3), fue reemplazado en la cabecera de la iglesia por otro barroco a fines del siglo XVII y reubicado en el primer tramo de la nave del Evangelio³¹. De elegante factura en su diseño y sutil modelado en sus policromos relieves, suma a su indiscutible calidad el mérito de estar bien datado. Una inscripción en su



Fig. 3. Antiguo retablo mayor de Copacabana, encargado en 1614 por fr. Juan Vizcaino y pintado en 1618 por Sebastián Acostopa.

predela consigna que fue hecho por disposición del párroco del lugar en 1614 y pintado en 1618 por Sebastián Acostopa.

Tales datos concuerdan con lo señalado por fr. Alonso Ramos Gavilán en la *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* publicada en Lima en 1621. Aunque el interés del agustino se concentró en los orígenes de la imagen y los milagros acaecidos en su santuario³², también

²⁶ AA. VV., *Templo San Juan Bautista de Yaco*, La Paz, Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, Dirección de Culturas, 2018, págs. 17, 28-29 y 67.

²⁷ Mesa, J. de y Gisbert, T., “El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia”. En: *Summa Artis, XXVIII, Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, 1.º parte, Madrid, Espasa Calpe, 1985, págs. 389-390, fig. 408; Gisbert y Mesa, “El Barroco...”, *op. cit.*, págs. 61-63, figs. 50 (Lampa), 51 (Asillo).

²⁸ Okada, *op. cit.*, pág. 78.

²⁹ Olaechea, J. B., “Los colegios de hijos de caciques a raíz de los Terceros Concilios Provinciales de Lima y México”. En: *Missionalia Hispanica*, XIX, N.º 55, Madrid, CSIC, 1962, págs. 109-113.

³⁰ Okada, H., “‘Golden Compasses’ on the Shores of Lake Titicaca: The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes”. En: *Memoirs of the Graduate School of Letters*, Osaka University, vol. 51, 2011, págs. 87-111.

³¹ Mesa y Gisbert, *Monumentos...*, *op. cit.*, pág. 57 y Mesa, J. de y Gisbert, T., *Escultura virreinal en Bolivia*, N.º 29, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pág. 89.

³² Fray Alonso Ramos Gavilán, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz, Academia Boliviana de la Historia (2.º ed. completa según la impresión príncipe de 1621 en Lima), 1976, págs. 112-126.

afirma que el 6 de abril de 1614, “siendo Prior el P. Fray Juan Vizcayno [...], habiendo acabado la capilla mayor de la Iglesia, que es de bóveda [...], se quitó (la Imagen de la Virgen tallada en 1582 por Tito Yupanqui) del altar antiguo donde estaba [...]”³³. “**Dióse luego orden como hacer un retablo**, así para el adorno de la capilla mayor, como para que la Virgen Santísima tuviese su tabernáculo”. Precisa que “Trabajó en aqueste ministerio [...] Fray Juan Vizcayno” y que “**siendo Prior el año de 1618, por el mes de febrero, se acabó de dorar [...] el retablo (que es uno de los insignes del Perú)**”, instalándose en la capilla en 1619. Como por entonces era Ramos Gavilán “cura [...] del pueblo, y cuidaba de la doctrina”³⁴, es seguro su directo conocimiento de todos estos asuntos.

Pese a no informar acerca de la autoría material de tan hermoso retablo, la propia obra da cuenta de su comitente y del pintor que la doró y policromó, al proclamar en su predela que “ESTA CAPILLA Y RETABLO HIZO EL P. FR. IV VIZCAYNO SIENDO PRIOR CAPELLAN AÑO 1614”, tal como señala Ramos Gavilán en su texto. La datación en 1618 fijada por José de Mesa y Teresa Gisbert corresponde, en cambio, al inicio de otra inscripción, que, tras interrumpirse al centro, afirma “RRETABLO AÑO 1618 PINTOLO DON SEBASTIAN ACOSTOPA YNCA”.

El deseo de los investigadores en dar continuidad al trabajo de Tito Yupanqui en Copacabana los llevó a atribuir todo el retablo a Sebastián Acostopa³⁵, convirtiéndolo en escultor, como también hizo P. Querejazu³⁶. Sin embargo, Ramos Gavilán, al explicar que los indios guardaron por

un tiempo la imagen de la Virgen “en casa de don **Carlos Acostopa**, mayordomo de Nuestra Señora”, afirma que “La casa donde pusieron la Imagen, hoy día la respetan los Indios, y el **pintor del pueblo llamado Sebastian Acostopa, hijo del sobredicho don Carlos**, tiene su oratorio en ella”³⁷.

De haber sido escultor, el cronista lo habría señalado³⁸. Aclarado esto, conviene establecer el origen del retablo antes de tratar de sus sibilas. Ya de Mesa y Gisbert lo juzgaron todavía renacentista y “en su estructura muy similar al que proyectara Pastorelo en 1608 para la catedral de Sucre”³⁹. Admiten que es posible que dicho tracista italiano “y otros, como el escultor que trabaja para los jesuitas en Juli (Perú), dieran la pauta de un arte estilizado y elegante, del que se hace eco Sebastián Acostopa”⁴⁰. A mi juicio, pudo ser un imaginero formado por Bernardo Bitti en Juli el responsable de tan digna obra, habida cuenta de la actividad artística del italiano ahí entre 1585 y 1602⁴¹. Considerando que Juli no dista mucho de Copacabana y que tras la entronización de su Virgen en 1583 “el Padre Diego de Torres, Rector del colegio de la Compañía de Jesús de Juli” fundó una cofradía en su honor⁴², es plausible que fray Juan Vizcayno encargara a los jesuitas el retablo⁴³. No podemos extendernos en su análisis estilístico ni precisar el autor, pero en él se combinan la belleza idealizada del Renacimiento con el diseño manierista del coronamiento⁴⁴, pudiéndose comparar en algunos detalles con el retablo de la iglesia de Huaro⁴⁵ y con la sillería de la catedral de Sucre tallada por Cristóbal Hidalgo en 1595⁴⁶.

³³ Fray Alonso Ramos Gavilán, *op. cit.*, lib. II, cap. XXXIX, págs. 216-221 y Fray Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus Milagros e Invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, 1621, págs. 365-366. Desafortunadamente, al ejemplar original de 1621 en versión digital, le falta todo el capítulo XLI del II Libro y, por tanto, todo lo relativo a la consagración de la capilla mayor en 1614 y lo relativo a la ejecución del retablo del que vamos a tratar.

³⁴ Fray Alonso Ramos Gavilán, *op. cit.*, ed. 1976, pág. 222.

³⁵ Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, pág. 89.

³⁶ Querejazu, P., “La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas”. En: Gutiérrez, R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 257-270 (pág. 258) y Querejazu, P., “El arte en el suroriente del lago Titicaca”. En: *La magia del agua en el lago Titicaca*, Lima, Banco de Crédito, 2012, págs. 196-213 (pág. 203).

³⁷ Fray Alonso Ramos Gavilán, *op. cit.*, ed. 1976, pág. 139 y ed. 1621, libro II, capítulo XII, pág. 227.

³⁸ Fray Alonso Ramos Gavilán, *op. cit.*, ed. 1976, pág. 144. La atribución a Sebastián Acostopa de la Virgen de Copacabana conservada en la iglesia de Caypi (Perú) parte de una interpretación de su epígrafe tan forzada como en el caso anterior (Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, págs. 90-91).

³⁹ Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, págs. 63-66 y 90, fig. 39 y Mesa y Gisbert, “El arte del siglo XVI...”, *op. cit.*, pág. 405.

⁴⁰ Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, pág. 90.

⁴¹ Mesa y Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, 2 vols., Lima, F. A. Wiese, 1982, vol. I, pág. 57.

⁴² Fray Alonso Ramos Gavilán, *op. cit.*, ed. 1976, pág. 123.

⁴³ Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, pág. 90.

⁴⁴ Querejazu, “La escultura en el virreinato...”, pág. 258.

⁴⁵ Mesa y Gisbert, “El arte del siglo XVI...”, *op. cit.*, págs. 404-406, figs. 424 y 426.

⁴⁶ Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, págs. 66-67, fig. 40 y “El arte del siglo XVI...”, *op. cit.*, págs. 78-85.

4. Las sibilas del retablo de Copacabana

El análisis iconográfico de las sibilas que enmarcan la hornacina destinada a la Virgen de Copacabana certifica su derivación de estampas europeas. Ya de Mesa y Gisbert las calificaron como “excepcionales” y propias “de los artistas empapados en el humanismo”, representadas como están “en busto y dentro de tarjas”, con amplios escotes y complicados tocados⁴⁷. Sin embargo, nada dijeron de sus fuentes iconográficas, y, dado que cuantos estudiaron las sibilas o ignoran las del retablo de Copacabana⁴⁸ o las basaron en las xilografías publicadas por Baltasar Porreño en 1621⁴⁹, conviene aclarar sus orígenes.

Fue M. D. Buisel quien las vinculó con las estampas de Porreño, pero sin percatarse de la primacía de las sibilas de Copacabana sobre aquellas. Ni Agustina Rodríguez, ni Almerindo Ojeda, autores de un decisivo estudio sobre las repercusiones de los *XII Sibyllarum icones* de Crispijn de Passe en Europa y América, conocían por entonces los relieves de nuestro retablo⁵⁰. De lo contrario, habrían quedado asombrados no solo de la fidelidad con la que copiaron las estampas de Crispijn de Passe, de Thomas de Leu

y de Jacques Granthomme, sino también de su temprana fecha. Así me sucedió al consultar la edición conservada en la Biblioteca Nacional de España⁵¹.

Contiene esta las copias que el francés Granthomme grabó en París en 1604. Del cotejo entre estas láminas y las de los otros grabadores se deduce que el escultor de las sibilas de Copacabana tuvo acceso a varias colecciones de grabados. Considerando que de Passe publicó su serie en Colonia en 1601, supuestamente poco antes de que en París la copiasen Thomas de Leu y Jacques Granthomme, y que el retablo fue encargado por el P. Juan Vizcayno en 1614 y policromado por Sebastián Acostopa en 1618, asombra la rápida difusión de las estampas a disposición del anónimo responsable de su talla⁵².

Hemos de enfatizar este punto porque en España las mencionadas sibilas fueron copiadas por el xilógrafo —acaso un tal P. de Torres⁵³— que trabajó para el humanista Baltasar Porreño poco antes de 1621, cuando publicó en Cuenca su tratado *Oráculos de las doce Sibilas*⁵⁴. Procede, pues, comparar las imágenes y textos que identifican las figuras con sus respectivos modelos, pero sin detenerme en la iconografía sibilina que estudié previamente⁵⁵.

⁴⁷ Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal...*, op. cit., pág. 90, fig. 48 y Gisbert, T., “La escultura en Bolivia. De los orígenes al siglo XIX”. En: *Bolivia: los caminos de la escultura*, La Paz, Fundación S. I. Patiño, 2009, págs. 14-65 (pág. 54).

⁴⁸ Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 411-412 y Sebastián, S., “El arte Iberoamericano...”, op. cit., págs. 156-159, figs. 142-143. Tampoco trataron de las fuentes iconográficas de estas Villegas de Aneiva (Villegas de Aneiva, T., “Las sibilas y las virtudes teologales en la pintura virreinal boliviana”. En: *Classica Boliviana. I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, 1999, págs. 221-226 (págs. 221-224)) ni Orías (Orías, A., “Mitos clásicos en la iconografía de Charcas. Reflejos de las expectativas y tensiones del mundo colonial”. En: *Classica Boliviana. Actas del III Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, Cochabamba, 2004, págs. 21-38, (pág. 28-31)), quienes ligan su autoría a Sebastián Acostopa, como Mesa y Gisbert años antes.

⁴⁹ Del tratado de Porreño trata E. M. Castro Caridad (Castro Caridad, E. M., “Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas”. En: Maestre, J. M. et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Madrid, CSIC, 2002, vol. 4, págs. 1827-1842); Buisel (Buisel, M. D., “Las sibilas de San Telmo”. En: *Auster*, N.º 15, 2010, págs. 59-80. Disponible en: *Memoria Académica*, en línea, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4864/pr.4864.pdf, última consulta: noviembre de 2020) en página 63, nota 18 afirma que: “En Bolivia, en el santuario de Copacabana, hay una selección de seis sibilas siguiendo a Porreño, otras en colecciones particulares”.

⁵⁰ Rodríguez Romero, A. y Ojeda, A., “Sibilas en Europa y América. Repercusiones del *Sibyllarum Icones* de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII”. En: *Archivo español de arte*, vol. 88, N.º 351, 2015, págs. 263-280. Tras la presentación de esta ponencia, y vivamente interesado por los relieves de Copacabana, Ojeda descubrió otra edición de estas sibilas en la Biblioteca de Bavaria a cargo de Le Clerc y con portada de Pierre Firens, con textos, imágenes y glosas como los grabados por Granthomme, pero con los enmarcamientos florales similares a de Leu y marcos ovalados, como los de las sibilas del retablo. También halló otra grabada por P. P. Tozzi en Padua siguiendo a de Passe. Le agradezco mucho habérmelas mostrado.

⁵¹ *XII Sibyllarum icones elegantissimi*, 1604, [portada] à Chrispiano Passeo delineati... (disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020162>, última consulta: noviembre de 2020). “en todas las lám. se ve J. Granthon (sic) exc. y por el tipo de grabado no parecen ser las láminas del libro de Crispin De Passe...”. Trata sobre estos grabadores Bénézit (Bénézit, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Busse, J., (ed.), París, Gründ, 1999, t. 6, 8 y 10).

⁵² *XII Sibyllarum icones elegantissimi*, 1604; Passe, Crispijn de, *XII Sibyllarum icones elegantissimi*, s/l, s/d, 1601; Bauzá, H. F., “La tradición sibilina y las sibilas de San Telmo”. En: *Máthesis*, N.º 7, Viseu, 1998, págs. 33-70 (págs. 69-70); Ojeda, A., “Gallery 10: Las Sibilas del Palacio de Minería”, 2014. En: *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*, en línea. Disponible en: colonialart.pucp.edu.pe/galleries/gallery-10-las-sibilas-del-palacio-de-mineria/index, última consulta: noviembre de 2020; Rodríguez Romero y Ojeda, “Sibilas...”, op. cit., págs. 267-268.

⁵³ Ojeda, op. cit., p.1; Carrete Parrondo, J. (ed.), *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*, s/d, 2010, págs. 456 y 489.

⁵⁴ Porreño, Baltasar, *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo nuestro Señor entre los Gentiles*, Cuenca, Domingo de la Yglesia, 1621, portada. Hasta ahora se pensaba que estas eran las primeras copias de los grabados de de Passe (Sebastián, S., *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 2007, pág. 256).

⁵⁵ Vila da Vila, Mª M., “Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: fuentes estilísticas e iconográficas”. En: *Classica Boliviana*, N.º IX, La Paz, SOBEC, 2018, págs. 153-177 (págs. 162-163).

La primera figura de la izquierda del retablo de Copacabana (fig. 4) se identifica como “*Sibilla Erythraea Ex Assyriorum Babylone Oriunda Prisca Vocitata*”⁵⁶. Si bien tanto su figura como su pose coinciden exactamente con la imagen grabada por Crispijn de Passe, este cambia la advocación de “arcaica” (*Prisca*) por la de “hija de Beroso”⁵⁷. Tal *inscriptio* coincide, en cambio, con la que rodea la efigie de la Sibila de Eritrea grabada por Jacques Granthomme y la firmada por Thomas de Leu, lo que hace suponer, como ya plantearon Agustina Rodríguez y Almerindo Ojeda, la derivación de las sibilas grabadas por Granthomme en 1604 de las impresas también en París por Thomas de Leu⁵⁸, con las mismas glosas de cuatro versos. El cotejo entre epígrafes e imágenes atestigua que fueron las estampas de ambos las seguidas en los relieves de Copacabana, como sucedió con las xilografías de Porreño más tarde⁵⁹.

Como ella, tampoco la Sibila de Cumas del retablo de Copacabana debe nada a la pintada por Miguel Ángel, fornida y anciana⁶⁰. Al igual que el resto de sus cinco compañeras, se manifiesta a través del busto de una hermosa mujer identificada como “*Sibilla Cumaea Et Cimmeria Apollinis In Cumis Sacerdos*”⁶¹ (fig. 5). Pose y texto de la orla coinciden, en lo sustancial, con la estampa de C. de Passe, que a su vez solo difiere en los seis versos del epigrama y la orientación de la de Th. de Leu, en la cual se basó la xilografía de Porreño⁶².

La sibila inferior, también mirando antaño a la Virgen de Copacabana, luce un peinado de trenzas en armonía

con su elegante indumentaria (fig. 6). El epígrafe que la envuelve afirma que es la “*Sibilla Cumana Quae Et Amalthaea Nuncupatur*”⁶³. Coincide en ello estrictamente con los epítetos que le aplicaron C. de Passe y Th. de Leu⁶⁴, en tanto que J. Granthomme añadió el de “*Demophile*” a la suya⁶⁵. Como las restantes sibilas de la derecha del retablo, la Cumana lee un libro alusivo al don de la profecía. La suya se resume en los versos de Virgilio “*Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*” evocados en una pintura del siglo XVII conservada en una colección de La Paz, cuya sibila, a juzgar por la pose y peinado, parece derivar de los mismos grabados⁶⁶. Es este sentido triunfal de la venida de Cristo el que inspira el gallardete con la cruz que enarbola tal profetisa, signo de la resurrección del Dios encarnado que consagró el triunfo de la vida con su muerte, según reza el texto explicativo de Th. de Leu y de Granthomme copiado en la xilografía de Porreño.

La vidente del lado superior derecho aparece identificada como la “*Sibilla Samia Quae Et Herophile Propio Nominis Dicitur*”⁶⁷ (fig. 7), repitiendo texto y pose de las de C. de Passe y Th. de Leu, que termina en *Dicta*. Herófila se llamó la sibila que vaticinó la caída de Troya y vivió luego en Samos⁶⁸, pero también la Cumana, lo que aumenta la confusión sobre ellas.

En el grabado de la Sibila Samia de J. Granthomme, a la denominación de *Herophile* se añade la de *Phyto*, tal como sucede en la del tratado de B. Porreño⁶⁹. Dada, pues, la ausencia de tal nombre en el relieve de Copacabana,

⁵⁶ “Sibila Eritrea oriunda de Babilonia de los Asirios, llamada la arcaica”.

⁵⁷ “Sibila Eritrea oriunda de Babilonia de los asirios, hija de Beroso” (*Berosi fil*). González Blanco, A. et al., “Las Sibilas de la capilla del Junterón (Catedral de Murcia)”. En: *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, vol. 41, N.º 3-4, curso 1982-83, págs. 3-19. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/12836>, última consulta: noviembre de 2020.

Según Juan Bautista Fernández, autor de unas *Demostaciones Católicas* publicadas en 1630, dicho Beroso había escrito una Historia de los caldeos y fue padre de la Sibila Cumea. Sin embargo, para Granthomme y Porreño, quien lo sigue, es la Sibila Pérsica quien tiene ese padre, mientras que según Pausanias fue una Sibila Hebrea de nombre Sambetha, y no la Eritrea, Cumea o Pérsica, la hija del citado Beroso (Buisel, “Las sibilas...”, *op. cit.*, pág. 16).

⁵⁸ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, págs. 266-270; Gelonch Viladegut, A., *Sibiles gravadas a Europa al segle XVII*, Col·lecció Gelonch Viladegut, 2015, págs. 1-60. Disponible en: <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2015/12/SIBIL.pdf>, última consulta: noviembre de 2020.

⁵⁹ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, págs. 265-270; Gelonch Viladegut, *op. cit.*, págs. 35-44. En cambio, los seis versos aplicados por C. de Passe fueron compuestos por Matthias Quad. Deduzco que las xilografías copian las estampas de de Leu por incluir flores entre los medallones y el enmarcamiento y por prescindir de la cruz en la Sibila Pérsica, además de repetir sus cuatro versos como también hace Granthomme.

⁶⁰ Vila da Vila, “Las sibilas...”, págs. 165-166; Belda, C., “Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas en San Salvador de Úbeda (Jaén)”. En: *Imafronte*, N.º 1, 1985, págs. 5-21; Bauzá, *op. cit.*, págs. 36-37. La identifica así con la que había obtenido de Apolo una larguísima vida, pero sin la eterna juventud anhelada.

⁶¹ “Sibila Cumea y también Cimeria, sacerdotisa de Apolo en Cumas”.

⁶² La disposición consecutiva de las sibilas Eritrea y Cumea sigue la dispuesta en la serie de grabados de de Leu y de Granthomme, además de concordar con la primacía otorgada a ambas profetisas en la tradición iconográfica del tardomedievo.

⁶³ “Sibila Cumana a la que también se llama Amalthea”.

⁶⁴ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, pág. 269; Gelonch Viladegut, *op. cit.*, pág. 43.

⁶⁵ Anónimo, *El enigma de la sibila*, 2011, págs. 7; Vila da Vila, “Las sibilas...”, *op. cit.*, pág. 167.

⁶⁶ Vila da Vila, *Ibid.* Las sibilas pintadas fueron estudiadas por Villegas de Aneiva, *op. cit.*, págs. 223-224 y Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, pág. 275.

⁶⁷ “Sibila Samia a la que también se llama por nombre propio Herófila”.

⁶⁸ *El enigma de la sibila*, *op. cit.*, pág. 7; Bauzá, *op. cit.*, pág. 34 y Vila da Vila, “Las sibilas...”, *op. cit.*, págs. 168-169.

⁶⁹ Falta tal nombre en las estampas debidas a C. de Passe y Th. de Leu, como ya señalaron Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, pág. 269.



Fig. 4. Sibila Eritrea, Copacabana, 1614-1618, "SIBILLA ERYTHRAEA EX ASSYRIORVM BABYLONE ORIVNDA PRISCA VOCITATA" y estampa de C. de Passe, 1601. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 5. Sibila de Cumas del retablo de Copacabana, 1614-1618, "SIBILLA CUMAEA ET CIMMERIA APOLLINIS IN CUMIS SACERDOS" y estampa con pose invertida de Granthomme, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. Sibila Cumana de Copacabana, 1614-18, "SIBILLA CVMANA QVAE ET AMALTHAEA NVNCVPATVR" y estampa con la misma pose y orientación de Granthomme, pero añadiendo DEMOPHILE en su *Inscriptio*, a diferencia de de Passe y de Leu, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. Sibila Samia de Copacabana, 1614-18: "SIBILLA SAMIA QVAE ET HEROPHILE PROPRIO NOMINE DICTA" y estampa con pose invertida de Granthomme, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 8. Sibila Pérsica, Copacabana, 1614-1618 con inscripción borrosa, pero terminada en *VETUSTISS*, como la *inscriptio* de C. de Passe (SIBILLA PERSICA OMNIUM VATICINANTUM VETUSTISS) y estampa de Granthomme, con otro texto, Biblioteca Nacional de España.

hemos de aceptar que su autor tuvo a su disposición tanto las estampas de Granthomme, como las anteriores de Th. de Leu o C. de Passe. La desconocida fecha de las sibilas de Th. de Leu ha hecho suponer que copian a las de C. de Passe, pero al firmarlas con el verbo *fecit* y al consignar el *Lexikon* de Thieme-Becker que las hizo “from his own designs” y bajo el título de *XII Sibyllae: ordine, inscriptione & forma elegantiori quam antehac umquam*, enfatizando que son más elegantes que todas las anteriores, es posible que las de Th. de Leu les precedan, puesto que C. de Passe también le copió a veces⁷⁰.

Y es el cotejo de imágenes y textos lo que prueba —como ya ha señalado Ojed— que las sibilas del Palacio de la Autonomía de México pintadas por Pedro Sandoval hacia 1750, derivan de J. Granthomme y no de las xilografías de Porreño según se venía suponiendo⁷¹. Así se advierte en la “Sibilla Samia Llamada Phito”, la cual, como la de Copacabana y las de las estampas que la inspiran, lleva un sofisticado turbante y sostiene un libro y la corona de espinas de la pasión de Cristo⁷².

Bajo la Sibila Samia del retablo se halla la Sibila Pérsica (fig. 8). Su borrosa inscripción resulta ilegible, pero por la palabra final podemos vincularla a la vidente homónima de C. de Passe y de Th. de Leu⁷³. Basta comparar el *Vetustiss* del relieve con la inscripción de la grabada por de Passe “*Sibylla Persica Omnium Vaticinantium Vetustiss*” para advertirlo. La deuda se hace mayor si consideramos que el epígrafe presente en la xilografía de Porreño —“*Sibylla Persica Quae Hebraea Sambeta Nomine Et Aliis Chaldaea Be-*

rosi Filia”— basado en Granthomme es de naturaleza muy distinta, siendo Pausanias (siglo II) el primero en referirse a una sibila hebrea de origen egipcio o babilónico llamada Sabbe⁷⁴. Prueba de que ambas estampas se usaron para los relieves del retablo de Copacabana la brindan la luz a la que mira y la cruz que porta, junto al libro abierto, esta profetisa. Fueron Pierre Firens y J. Granthomme quienes lo incorporaron a los diseños de C. de Passe y de Th. de Leu, según ha advertido A. Ojeda⁷⁵. Esa cruz, “causa de la salvación de la gente” según anuncia su epigrama, es sostenida también por la sibila del Palacio de la Autonomía de México que su autor, Sandoval, identificó como “Sibila Persica [...] Hija De Beroso”⁷⁶. Su juventud contrasta con la vejez que le otorgó Miguel Ángel⁷⁷, anticipando así el calificativo de “la más vetusta de las vaticinantes” de C. de Passe.

La última sacerdotisa del retablo se identifica como “*Sibilla Aegiptia Quae Et Agrippa Quibusdam Dicta*” (fig. 9). Copia así, junto con la disposición, sombrero, libro y el cetro que sostiene, la estampa editada por Granthomme. Además de coincidir en ser la última de la serie, certifica con su diseño y nombre la deuda del escultor del retablo y del xilógrafo de Porreño con aquella, pues en la serie editada por de Passe es la *Sibylla Europaea* la así efigiada⁷⁸. Lo mismo sucede con la que grabó Martin Droeshout en Londres hacia 1625, solo distinta por la traducción al inglés de su profecía sobre un rey de naturaleza humana y divina⁷⁹. Por el contrario, la Sibila Europea de Granthomme, si bien repite el epígrafe de la orla alusivo

⁷⁰ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, págs. 264-269; Bauzá, *op. cit.*, págs. 60-70; Gelonch Viladegut, *op. cit.*, págs. 37-38.

En cualquier caso, dado que Crispijn de Passe abandonó Amberes por Colonia debido a sus convicciones protestantes, es más probable que a la misión jesuita de Juli —en donde suponemos que se talló el retablo de Copacabana— llegaron las estampas grabadas en París.

⁷¹ Ojeda, *op. cit.*

⁷² Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, pág. 272; Gelonch Viladegut, *op. cit.*, págs. 47-49.

La corona se vincula a la profecía consignada junto a ella y que proclama al rey que está muerto entre los vivos y vivo en el antro de la muerte ciñendo dura diadema.

⁷³ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, pág. 269.

⁷⁴ González Blanco, *op. cit.*, págs. 4-5; Buisel, M. D., “Aspectos de la tradición clásica en América: Sibilas y Triunfos en La Casa del Deán de Puebla de los Ángeles (México)”. En: *Auster*, N.º 12, 2007, págs. 103-131. Disponible en *Memoria Académica*, en línea, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3318/pr.3318, última consulta: noviembre de 2020. Por esa razón a veces se identificó con la reina de Saba. La filiación con Beroso fue atribuida por Crispin de Passe a la Sibila Eritrea.

⁷⁵ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, pág. 269. Tras la presentación de esta ponencia, Almerindo Ojeda tuvo la gentileza de hacerme conocer una copia de las *XII Sibyllae: ordine, inscriptione & forma elegantiori* [...] editada por Le Clerc y con portada firmada por Pierre Firens conservada en la Biblioteca de Bavaria. En ella, todas las sibilas aparecen enmarcadas en un óvalo, portando la Pérsica la cruz mencionada. Esto le hace suponer a Ojeda que fueron tales diseños los que inspiraron los relieves del retablo, en tanto que los textos escritos por Acostopa cuando policromó el retablo hubieron de inspirarse en las estampas de Th. de Leu. Habiendo conversado con él sobre el tema, me complace compartir su criterio.

⁷⁶ Bauzá, *op. cit.*, págs. 46-47 y 56-70; Ojeda, *op. cit.*

La cruz es también atributo de la Sibila Sanbethea de la iglesia de San Pedro Telmo de Buenos Aires, en correspondencia con el anuncio: “Será Crucificado por la Redención del Mundo” (Buisel, “Las sibilas...”, *op. cit.*, págs. 7-16).

⁷⁷ Bauzá, *op. cit.*, pág. 47; Buisel, “Aspectos de la tradición...”, *op. cit.*, pág. 111.

⁷⁸ Ojeda, *op. cit.*; Gelonch Viladegut, *op. cit.*, págs. 32-33; *XII SIBYLLARUM icones elegantissimi*, 1604. Mientras que la sibila grabada por Granthomme aparece señalada con el número 12, la Europea de rasgos idénticos de de Passe tiene el número 9 en su base.

⁷⁹ Rodríguez Romero y Ojeda, *op. cit.*, págs. 271-272; Gelonch Viladegut, *op. cit.*, págs. 46-49.



Fig. 9. Sibila Egipciana del Retablo de Copacabana, 1614-1618, "SIBILLA AEGIPTIA QUAE ET AGRIPPA QUIBUSDAM DICTA" y estampa de Granthomme, Biblioteca Nacional de España.

al origen incierto de la patria de la adivina, responde a otra figura⁸⁰.

De las diez Sibilas consignadas por Varrón en el siglo I a. C., son la Eritrea, Cimeria (Cumea), Cumana, Pérsica y Samia las incluidas en el retablo de Copacabana. La Sibila Egipcia (Agrippa) y la Europea fueron adiciones de Barbieri en 1481 recogidas tanto en el Ms 80 de la catedral de Córdoba como por Juan del Enzina en su Cancionero (1496), equiparándose la Egipcia con la Libia e identificándola Pausanias con la Caldea⁸¹.

Un siglo después, en 1580, estas inspiraron las sibilas pintadas en la Casa del Deán de la Catedral de Puebla. Aunque jóvenes y hermosas, su disposición ecuestre impide relacionarlas con las de Copacabana⁸². Son estas no solo las más antiguas sibilas plasmadas en Sudamérica, sino también las primeras y más fieles copias de las

estampas de Thomas de Leu, Pierre Firens y de Jacques Granthomme elaboradas en los reinos de la antigua España. Tanto la inscripción de la base del retablo, como el tratado de Ramos Gavilán permiten datar su policromía en 1618 y adjudicarla a Sebastián Acostopa. Fue este también quien escribió los textos identificativos de cada sibila con I latina, a la manera de Th. de Leu. Tuvo, por tanto, a su disposición un juego de sus estampas que hubo de llegar a Copacabana junto con el retablo que se encargó de policromar. En cualquier caso, tres años antes de que Baltasar Porreño editara sus *Oráculos de las doce Sibilas* en Cuenca y apenas una década después de que en París se imprimieran sus elegantes figuras, en las riberas del lago Titicaca la colaboración entre dos artistas distintos hizo posible una obra admirable por su belleza y refinado humanismo.

⁸⁰ Gelonch Viladegut, *op. cit.*, págs. 39-43. El editor la numeró como 11, dejando para el final la Egipcia, como ocurre en Copacabana; en cambio, de Passe cierra su serie con la Sibila Eritrea.

⁸¹ Bauzá, *op. cit.*, págs. 43-44; *El enigma de la sibila*, *op. cit.*, págs. 45-56; González Blanco, *op. cit.*, págs. 3-8; Delgado, F., "Las profecías de Sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional". En: *Revista de Filología Española*, vol. LXVII, N.º 1-2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, págs. 77-87. Disponible en: <http://xn-revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/issue/view/45>, última consulta: noviembre de 2020, págs. 82-86.

⁸² Morril, *op. cit.*, págs. 88-128; Buisel, "Aspectos de la tradición...", *op. cit.*, pág. 108.



“ESPECIAL DEFENSORA DE RAIOS I ZENTELLAS”. LA VIRGEN SOTERRAÑA DE LA NIEVA EN LA PINTURA MURAL DE SANTIAGO DE CURAHUARA DE CARANGAS

CAMILA MARDONES BRAVO¹ / CHILE

LA VIRGEN SOTERRAÑA EN CURAHUARA DE CARANGAS

Hay imágenes que condensan múltiples niveles simbólicos y políticos que se hacen legibles en la medida en que se relacionan con las fuentes adecuadas. Aquí trataré una Virgen Soterraña de la Nieva pintada a finales del siglo XVIII en un muro de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas, en el actual territorio boliviano (fig. 1). Analizaré primero algunas de sus características particulares, para luego dar a conocer dos documentos inéditos del Archivo General de Indias que contextualizan su presencia en este poblado indígena: uno relativo a la devoción de la Virgen Soterraña en la ciudad de La Plata, actual Sucre, y otro concerniente al cura que comisionó las pinturas murales hacia 1777. En el análisis situaré la imagen en el marco de un catolicismo ilustrado que cobraba fuerza en las urbes virreinales del periodo, a la vez que en las redes de poder de la jurisdicción de Charcas.

Esta es una imagen curiosa por varios motivos: la escasez de antecedentes devocionales en la zona, su inserción

como imagen devocional en el programa mural catequético de la parroquia (como parte de las estrategias visuales de una evangelización tardía²), y su coincidencia con el santo patrono de la iglesia (Santiago) en su ámbito de protección (la defensa contra rayos y centellas) son algunos de ellos. Su confección es delicada y de alta calidad en comparación con otras imágenes murales de la pequeña iglesia rural³. Asimismo, está ubicada en un lugar preeminente, directamente a la derecha del acceso al recinto, por el muro del evangelio, y frente al gran *Juicio final*. Pero, además, es una imagen de gran complejidad compositiva. En la representación se destacan dos niveles de trampantojos: el marco pintado imita una pintura en lienzo, mientras la propia virgen está representada al modo de las imágenes de altar, con cortinas, peana dorada, floreros y candelabros que ponen en escena la advocación. Esta fue una forma habitual de representar a distintas advocaciones marianas en el arte del barroco americano, haciendo uso del trampantojo para producir retratos de las imágenes veneradas por la feligresía indígena⁴. Los querubines característicos de la iconografía de la Virgen Soterraña están en todos estos niveles: en el marco, en las esquinas

¹ Universidad de Hamburgo.

² Guzmán, F., Corti, P. y Pereira, M., “Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata”. En: *Historia*, N.º 50, vol. II, 2017, págs. 525-554.

³ Por ejemplo, las de los santos Cristóbal y Sebastián.

⁴ Querejazu Leyton, P., “Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas”. En: *Barroco andino*. Memoria del I encuentro internacional, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, págs. 287-304 (pág. 291).



Fig. 1. Virgen Soterraña de la Nieva, pintura mural, 1777, Santiago de Curahuara de Carangas, (fotografía: Raúl Montero Quispe).

del telón y en la peana. Estos elementos, al igual que la escenificación de la imagen como retrato, están presentes en las estampas y representaciones iconográficas en que se basan, como el impreso anónimo de 1724 de la imagen (fig. 2). Ambas imágenes llevan una inscripción que las define como “VERDADERO RETRATO” de la imagen venerada en el convento dominico de Santa María de Nieva. Esta información incluida en la pintura es relevante porque la legitima en su vínculo con la imagen milagrosa ubicada en la provincia de Segovia, España. Debido al auge devocional de la Virgen Soterraña en el siglo XVIII, los domini-

cos de Nieva obtuvieron un privilegio real de exclusividad para la confección y venta de estampas de la advocación desde 1733, aunque se siguieron imprimiendo de forma ilegal en otros lugares. En América, su influencia estuvo marcada por la *Historia prodigiosa de la admirable aparición y milagros portentosos de la imagen soberana de María Santísima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialísima defensora de truenos, rayos, centellas y terremotos*, del dominico José Cabezas, impresa en México en 1748. Cabezas publicó el mismo año un novenario para su devoción que fue impreso numerosas veces hasta final del siglo⁵.

⁵ Taylor, W. B., *Theatre of a Thousand Wonders. A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pág. 296.



Fig. 2. Anónimo, *Virgen Soterraña de la Nieva*, ca. 1724, estampa grabada. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España⁶.

⁶ La información de la ficha de la biblioteca (bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000183908) parece estar errada según el análisis que hace Almerrindo Ojeda en su página colonialart.org (PESSCA).



Fig. 3. Anónimo, *Virgen de la Soterraña*, 1780-1790, óleo sobre tela, Museo de Charcas, Sucre, Bolivia (fotografía: Stratton-Pruitt, 2017-colonialart.org).

Para que las estampas contuviesen la eficacia de la imagen milagrosa, las reproducciones debían tocar la mano derecha de la escultura, que sostiene una vara de mando a modo de un rayo⁷. Pese a ser copia de una de estas reproducciones que circularon profusamente, la pintura de Curahuara se legitima con la inscripción⁸. Es posible suponer que, tras su confección, se haya puesto el mural en contacto con la estampa que hizo de modelo para traspasar la eficacia de su poder.

Las estampas de esta advocación suelen incluir viñetas con algunos de los milagros realizados por la Virgen, en particular el milagro de su aparición al pastor Pedro Amador en el siglo XIV para que, con ayuda del Obispo de Segovia, se recuperase la imagen enterrada en un pizarral desde los tiempos de las invasiones musulmanas⁹. Un lienzo del último tercio del siglo XVIII, que hoy se encuentra en el Museo de Charcas, Sucre, atestigua la leyenda en una viñeta en el borde superior, mientras que al costado incluye algunos de sus milagros relacionados con la protección contra los rayos, como aquellos representados en la estampa aquí reproducida (fig. 3). La pintura de Curahuara de Carangas también representa la leyenda de su aparición al pastor entre sus ovejas, con una cartela que aclara el relato: “SE LE APARE/CÍO NRA. SE/ÑORA AL PAS/TOR PEDRO DE/ BVENAVENTVRA”¹⁰. Sin embargo, su representación es distinta porque no está encuadrada, y por ende separada, por una viñeta, sino que se sitúa directamente al costado de la imagen de la Soterraña haciendo de la estatua pintada una representación de la propia aparición.

Se observa en este análisis que la imagen conjuga distintos niveles ontológicos, representando al mismo tiempo un lienzo, un retrato en trampantojo, una reproducción eficaz y una hierofanía. Estos niveles se añan para llevar a cabo su eficacia, como indica la inscripción inferior: “ESPECIAL DEFENSORA DE RAIOS I ZENTELLAS” [sic].

Las cartelas forman un nivel textual adicional relevante para entender el rol que cumple la imagen en ese lugar privilegiado del templo. La tercera cartela dice: “SE PINTÓ ESTA Y/GLESIA SIENDO/ CVRA DON FRAN/CISCO YGNACIO/ MARTINEZ DE LA/ CIUDAD DE LI/MA. AÑO DE 1777.” El cura foráneo, de formación jesuita como mostraré en un momento, decidió registrar su participación en las obras, específicamente en esta particular imagen de devoción dominica, replicando incluso el escudo de la orden según lo presentan las estampas. Todo apunta a que razones poderosas situaron esta imagen allí, de un tamaño, posición y calidad que atestiguan su importancia en el conjunto mural.

⁷ Alarcón Román, C., “El poder de la imagen de Nieva reflejado en su leyenda y sus señales”. En: *II Congreso Nacional de Religiosidad Popular*, Andújar, 2000, vol. 2, págs. 101-110 (pág.106).

⁸ Acerca de la relación entre copias y originales en el arte devocional de la época, en particular para el caso de la Virgen de Guadalupe, véase Windus, A., “‘Y yo, con buen celo y ánimo, tomé los pinceles del óleo...’: dynamics of cultural entanglement and transculturation in Diego de Ocaña’s Virgin of Guadalupe (Bolivia, 17th–18th centuries)”. En: *Colonial Latin American Review*, vol. 27, N.º 4, 2018, págs. 431-451.

⁹ Villafañe, J., *Compendio Histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la Reyna de los cielos, y tierra. Maria Santissima que se veneran en los mas celebres Santuarios de España*, Segunda edición, Madrid, Imprenta Manuel Fernández, frente de la Cruz de Puerta Cerrada, 1740, pág. 364.

¹⁰ El pastor de la leyenda de la aparición de la virgen se llamaba Pedro Amador, pero se cambió su apellido a Buenaventura tras la consolidación del culto (Villafañe, *op. cit.*, pág. 368).

LA VIRGEN DE LA NIEVA Y LA CIUDAD DE LA PLATA

Un episodio histórico clave para entender esta imagen, pero que tuvo escasa repercusión más allá de la década de 1770, es el patronazgo efímero de la Virgen Soterraña de la Nieva de la ciudad de La Plata, sede de la Real Audiencia y del Arzobispado de Charcas. Este pacto entre la divinidad y la urbe dejó su rastro en las coplas de un poeta anónimo¹¹:

*De Nieva el feliz terreno
que vos fecundasteis, bella,
cielo es ya, si os logra estrella,
más que verde campo ameno.
Y pues hoy La Plata el lleno
os debe en felicidad,
si eres del cielo deidad
y ella a vos su culto ordena,
ruega por esta ciudad.*¹²

La copla está dedicada a la Virgen de la Nieva como advocación de la Natividad de María, misma festividad mariana que se conmemora con la devoción de la Virgen de Guadalupe, quien ya era patrona de la ciudad de La Plata desde 1601¹³. Los festejos guadalupeños hasta el día de hoy se celebran con gran pompa. No obstante, sin referencia a dicha figura, el patronazgo de la Virgen de la Nieva fue instaurado mediante una ceremonia de jura con toda la solemnidad el día 3 de noviembre de 1771 en la catedral. Su culto fue considerado muy eficaz en esos años para la protección contra los rayos¹⁴. Los versos que siguen, permiten situar la copla en el contexto de aquellas festividades:

*Cuando más airado esgrime
el divino Juez sus rayos
y en pavorosos desmayos
al hombre en temor oprime,
al que a vos confiado gime
logra pronta tu piedad.
Y pues es vuestra deidad
la que su furor serena,
ruega por esta ciudad.*¹⁵

Jaime Valenzuela se refirió a aquellas fiestas virreinales, que caen “en una formalidad cercana al olvido”, perdiéndose “frente al cúmulo de celebraciones diversas que animaban a la capital y que habían ido borrando, por su mismo peso cuantitativo y la homogeneización de sus formas litúrgicas, la memoria votiva municipal”¹⁶. En 1780, tan solo nueve años después de ser jurada patrona de la ciudad, se hicieron esfuerzos por reactivar su culto por “haberse resfriado el fervor”¹⁷. El cabildo solicitó entonces al rey solemnizar la fiesta anual de la Virgen Soterraña, celebrada el cuarto domingo de septiembre, con la participación de la Real Audiencia como cuerpo institucional¹⁸. Al parecer la negativa dada por el Consejo de Indias a la causa motivó el desvanecimiento del culto hasta dejar tan solo algunas imágenes y coplas como huellas de su devoción¹⁹.

Me detengo un momento para analizar este peculiar expediente, poniendo atención a la relación entre fe y razón y a los aspectos que permiten vincular este caso de la capital con la pintura del poblado caranguenho.

El 7 de octubre de 1771, los señores del Cabildo, Justicia y Regimiento de la Ciudad de La Plata estaban “congregados en la sala capitular de su ayuntamiento como lo hacen de uso y costumbre a tratar y conferir las

¹¹ Forma parte de un conjunto de manuscritos poéticos y musicales conservados en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia que Andrés Eichmann reunió bajo el título de *Cancionero Mariano de Charcas* (Eichmann Oehrli, A., *Cancionero mariano de Charcas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009).

¹² Texto sin portada, numerado por Eichmann 151 y titulado con el primer verso: “Al que humanó su deidad”. Eichmann, págs. 561-562.

¹³ Windus, *op. cit.*, pág. 437.

¹⁴ AGI, Charcas 532, N.º 26, Expediente sobre que los Ministros de la Audiencia de la Plata asistan en cuerpo de Tribunal a una fiesta anual que celebra aquella ciudad a Nuestra Señora de la Nieva.

¹⁵ Eichmann, *op. cit.*, págs. 562-563.

¹⁶ Valenzuela Márquez, J., *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*, Santiago, Dibam/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2014, pág. 227.

¹⁷ AGI, Charcas 532, N.º 26, *cit.*, Carta del cabildo al rey, La Plata, 15 de octubre de 1780, f. 1v.

¹⁸ Es decir, uniformados. Por las Leyes de Indias, la Real Audiencia sólo podía participar como cuerpo si se declarase la fiesta de tabla (ley 22, título 15, libro III). La resolución al expediente aquí estudiado, emitida en Madrid el 24 de febrero de 1782, señala que “no siendo como no es de esta clase [de tabla] la que celebra el cabildo de La Plata a Nuestra Señora de Nieva, no parece que puede adaptarse su pretensión, sin que se contravenga a la expresa disposición de la ley.”, (folio suelto).

¹⁹ Una situación semejante ha sido descubierta por Sebastián Ferrero en el Obispado del Cuzco, en donde la Virgen Soterraña de la Nieva fue jurada por patrona en 1792, pero cuya devoción también cayó en el olvido. Ferrero sospecha que esto se debió a la significativa reducción de fondos destinados a su fiesta en la década de 1820. Ferrero, S., “Contra rayos y centellas. Las controvertidas celebraciones del patronazgo cuzqueño a la Soterraña de Nieva en 1792”. En: *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a M. González Prada y B. Lavallé, Bordeaux*, RCLL, AIP y Université Bordeaux Montaigne, 2020, págs. 103-123.

cosas tocantes al bien, pro y utilidad de esta república”, cuando uno de ellos “representó el hecho constante de ser el lugar en que halla situada la ciudad sumamente acometida de tempestades y rayos que han causado muchas y graves averías desde la antigüedad”²⁰. El anónimo funcionario mencionó entonces una portentosa imagen de Nuestra Señora de Nieva que se había puesto en el Monasterio de Carmelitas Descalzas, refiriendo a la eficacia de su culto:

*[...] con la experiencia de que el culto e intercesión de esta soberana imagen aquieta la divina justicia en semejantes tormentas es forzoso recurrir a su asilo y soberana protección ansiando cuanto sea dable y pueda propagar la devoción [...] y que parece es el medio más oportuno para este santo fin el de jurarla por patrona de esta ciudad y protectora contra sus tempestades haciéndole anualmente fiesta formal y solemne en la santa iglesia catedral, traída a ella en procesión de la del monasterio en que está colocada y vuelta a ella del mismo modo que se solemnizan otras funciones igualmente juradas.*²¹

De acuerdo con esto, la única dificultad que enfrentaban era el financiamiento para mantener la fiesta en el tiempo, por lo cual se comunicaron con el cabildo eclesiástico, que tres días después, encabezado por el arzobispo Pedro Miguel de Argandoña, votó por apoyar la propuesta²². Al mes siguiente, el 3 de noviembre de 1771, se llevó a cabo la ceremonia de jura en la catedral. La imagen fue llevada en procesión por los dos cabildos, eclesiástico y secular, el día anterior con “toda la pompa que la ciudad permite” y se situó en un altar ricamente decorado en el presbiterio²³. Junto a la misa cantada, las autoridades de ambos cabildos se acercaron de dos en dos al altar ceremonial, por orden de antigüedad, haciendo las reverencias pertinentes a la imagen, al preste y a los tribunales, y ratificando el juramento leído con las manos puestas sobre el misal abierto en los evangelios²⁴. Según el expediente, hacia 1780 ya se había “resfriado el fervor” por la devoción a la Virgen de la Nieva, aunque parece haber sido celebrada con solemnidad al menos

hasta 1804, año en que el Arzobispo José Antonio de San Alberto legó ocho mil pesos para sus festejos anuales²⁵.

En la representación del cabildo de ese año 1780, se le describen al rey las siguientes “verdades”: 1. “que es constante y notorio el que en esta ciudad y sus comarcas se experimentan continuadas tempestades de rayos y centellas, que causan notable estrago en las vidas y edificios de sus habitantes”; 2. “que estas se habían disipado desde que juraron los dos cabildos por patrona de la ciudad a Nuestra Señora de Nieva”; y 3. que en el último año se repitieron con fuerza los rayos, pero tras un novenario de misas solemnes seguido por varios devotos “se experimentó la serenidad del tiempo y lluvias, atribuyéndose con fundamento esta felicidad a la protección de la reina de los ángeles movida del Culto, y deprecaciones que la tributan sus fieles en la advocación de Nieva”. Tales argumentos se esgrimen para señalar “la grave necesidad que tiene esta ciudad de impetrar el auxilio y protección de esta soberana imagen como único asilo, refugio y consuelo en mal tan inminente, celebrando su festividad con la mayor pompa y solemnidad”²⁶.

Cabe remarcar el pensamiento ilustrado con que se argumenta la prodigiosidad de la Virgen Soterraña: “es constante y notorio”, “se experimentó”, “con fundamento”. La carta también recurre al ejemplo del Señor de los Temblores de Lima, cuya fiesta se hizo de tabla tras el gran terremoto de 1746, explicando que tal asignación no había perjudicado el trabajo del tribunal pues de todos modos se reunía en el día de su fiesta. No obstante, unos meses antes el cabildo le escribía al presidente de la Real Audiencia con la certeza de que aunque las tempestades y los rayos:

*[...] son unos efectos que producen las causas naturales no se puede negar que Dios según el orden de su rectísima Providencia se sirve de ellos en muchas ocasiones como instrumento de su justicia para castigo de nuestros delitos cuya cristiana reflexión al mismo tiempo que debe excitar en todos los corazones los más vivos y eficaces propósitos de la enmienda debe también obligarnos a solicitar de veras el poderoso patrocinio de su soberana madre y reina Nuestra María Santísima por cuyo medio se agrada le pidamos los auxilios y socorros de que tenemos necesidad.*²⁷

²⁰ AGI, Charcas 532, N.º 26, cit., Testimonio, La Plata, 7 de octubre de 1771, f. 1.

²¹ *Ibid.*, fs. 1-1v.

²² *Ibid.*, fs. 2v-3. Según el documento en estudio el cabildo eclesiástico se reunió el 10 de octubre de 1771 para tomar esta decisión. Después de presentada esta ponencia, Nelson Castro Flores buscó las actas correspondientes en el Archivo Arzobispal Santos Taborga, Sucre, pero lamentablemente no encontró ningún expediente relacionado.

²³ *Ibid.*, f. 7.

²⁴ *Ibid.*, f. 8v.

²⁵ García Quintanilla, J., *Historia de la Iglesia en La Plata. Tomo I. La iglesia durante la colonial*, Sucre, Bolivia, 1964, pág. 301. Agradezco esta referencia a Nelson Castro Flores.

²⁶ AGI, Charcas 532, N.º 26, cit., Carta del cabildo al rey, La Plata, 15 de octubre de 1780, fs. 1-2.

²⁷ AGI, Charcas 532, N.º 26, cit., Carta del cabildo al presidente regente, La Plata, 28 de julio de 1780, f. 10v.

En las peticiones del cabildo se aprecia la tensión entre una perspectiva mítica-religiosa de la realidad y los albores de una mentalidad ilustrada. La eficacia de las devociones resulta equivalente al discurso científico, al fundamentarse en la experiencia. Ya desde el siglo XVI se promovían prácticas religiosas que buscaban actuar sobre la realidad, como las instrucciones contra tormentas (*Ordo ad coniurandum tempestates*) incluidas en el manual mexicano de 1560²⁸:

*Luego como siente tronar, antes que el nublado entre en el término donde cada cual tuviere cargo, taña la campana: y el sacerdote, vestido de una sobrepelliz y estola: llevando agua bendita, y una cruz pequeña: y hincado de rodillas ante el santísimo sacramento, breve y devotamente se encomiende a dios, y salga rezando el salmo Ad te levavi animam meam. Deus meus in te confido. totum [sic]. Y póngase donde más y mejor pueda ver toda la tierra: y señorear el nublado a la vista: y comience a conjurar en la forma siguiente.*²⁹

El episodio conjuga fe y razón según los usos de la época, a la vez que pone de manifiesto las tensiones entre los estamentos políticos de La Plata. Variadas investigaciones han indagado en la relación entre fiestas virreinales y las redes locales de poder. Bridikhina destaca el rol de propaganda que cumplían las fiestas, sosteniendo que la unión de lo religioso con lo político eran un rasgo característico del ceremonial hispano³⁰. Bravo Lira enfatiza su función social e identitaria en tanto son “el germen de una conciencia política común”, “celebrar como propios unos mismos hechos, una y otra vez, acaban por tener un mismo sentir, por compartir un mismo querer y no querer”³¹. En este caso, la tensión entre el cabildo secular y la audiencia, que se remontaba al siglo XVI, resulta sintomática de la sociedad charqueña: mientras el primero re-

presentaba especialmente a las élites criollas³², la segunda era la representación del poder real³³. La alianza del cabildo eclesiástico con su par secular da cuenta del deber que tenían de apoyar el financiamiento de rogativas relacionadas con el bien de la comunidad³⁴, además de reflejar algunos conflictos que estaban teniendo con la audiencia por el nombramiento de curas para los curatos vacantes³⁵.

La Virgen de Guadalupe, que ya era patrona centenaria de la ciudad, velaba por sus habitantes en el caso de terremotos, clima severo, rayos y plagas³⁶. Pero su fuerte asociación con la monarquía, como muestra Bridikhina³⁷, puede haber motivado el interés de las élites criollas en atender el problema de los rayos reelaborando una identidad devocional paralela, insertada en las modas devocionales del momento, pero cuya novedad y éxito dependían de su alejamiento de los iconos reales.

EL COMITENTE

Esta tensión social puede ofrecer una pista a la pregunta inicial de cómo llegó a representarse esta advocación en los murales de Santiago de Curahuara de Carangas. Para la fecha de las pinturas, 1777, el patronazgo de la Virgen Soterraña en la ciudad de La Plata, debía haber estado aún en su auge y la fe en sus poderes defensivos, intensa. La iglesia, ubicada a 3400 m.s.n.m. está en una zona habitualmente aquejada por rayos, que suelen afectar los campanarios. Un número considerable de los templos de la zona están dedicados a Santiago, patrono de España, pero también santo favorito en la devoción popular altiplánica por su identificación con Illapa, dios de los truenos, rayos y relámpagos, en base a su aparición milagrosa durante el sitio de Cuzco de 1536³⁸.

²⁸ El *Manuale Sacramentorum secundum usum ecclesiae Mexicanae*, conocido como *el manual mexicano* por el lugar de su publicación, tuvo una amplia circulación en los virreinos, proveyendo a los párrocos una compilación de las fórmulas más importantes en el contexto misional (Baumgartner, J., *Mission und Liturgie in Mexico. Zweiter Band. Die ersten Liturgischen Bücher in der neuen Welt*, Schönbeck/Beckenried, Administration der Neuen Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1972, pág. 288).

²⁹ Baumgartner, *op. cit.*, pág. 353.

³⁰ Bridikhina, E., *Theatrum mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, La Paz, Instituto de Estudios Andinos/Plural Editores, 2007, págs. 137 y 164.

³¹ Bravo Lira, B., “Una e pluribus. Fiesta real y conciencia patria en las monarquías del barroco, del Danubio a Filipinas”. En: *BIRA* 26, Lima, 1999, págs. 57-83 (pág. 77).

³² Bridikhina, *op. cit.*, pág. 60.

³³ *Ibid.*, pág. 69. La investigadora señala que de todos modos había un acercamiento entre las instituciones “por medio de los canales familiares y clientelares entre magistrados y capitulares”, pág. 72.

³⁴ Valenzuela, *op. cit.*, pág. 222.

³⁵ Bridikhina, *op. cit.*, pág. 78.

³⁶ Windus, *op. cit.*, pág. 440.

³⁷ Bridikhina, *op. cit.*, pág. 171.

³⁸ Gisbert, T., *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Editores-Universidad de Nuestra Señora de la Paz, 2008 [2001], pág. 76.

No es raro, en este sentido, que la Virgen Soterraña forme pareja con Santiago, contribuyendo a un programa devocional motivado en parte por la realidad natural de la zona. Son llamativos al respecto, por ejemplo, los rayos con los que se representa el gran diluvio en los murales del baptisterio, imagen que también forma parte de la renovación pictórica llevada a cabo por el cura Francisco Ignacio Martínez de Querejazu, quien asumió la doctrina en 1773³⁹. Tal vez la advocación mariana haya ofrecido una alternativa al culto a Santiago, pertinente a su ámbito de acción, en el marco de las pervivencias en su figura a los cultos prehispánicos al dios Illapa. Aquí propongo más bien que el patronazgo de la virgen en la Ciudad de La Plata tuvo alcances políticos que propiciaron su representación pictórica en esta localidad rural.

En esta dirección, resulta clave el posicionamiento del cura Martínez como comitente de las obras en la cartela que acompaña la imagen. En esta dirección, resulta clave el posicionamiento del cura Martínez como comitente de las obras en la cartela que acompaña la imagen. Hay muy poca información sobre este cura en los archivos charqueños, tal vez por su origen limeño. Por ejemplo, no logré ubicar la relación de méritos con la cual tendría que haber opositado para el cargo de doctrinero en el arzobispado de La Plata. Sin embargo, un expediente ofrece una pista de gran interés: en 1770, Martínez solicitó a la Real Audiencia de Lima que le permitiese ejercer su oficio de

cura, pese a haberse formado en la expulsada Compañía de Jesús⁴⁰. Se había ordenado sacerdote en 1753, pero en 1766 pidió licencia para salirse de la compañía con el fin de cuidar a sus hermanas. Es decir, no era jesuita expulso, y en su defensa agregaba que le faltaba el último voto para ser profesado solemne de la compañía. En 1771 fue admitido al concurso de curatos del arzobispado y nombrado cura interino de la Doctrina de Tinquipaya (provincia de Porco) por el Arzobispo de Charcas Pedro Miguel de Argandoña. En 1772 recibió el permiso por real cédula para ingresar a la carrera eclesiástica del Arzobispado de Charcas⁴¹. Gracias a ello recibe la doctrina de Curahuara de Carangas el Carangas en febrero de 1773⁴². Sin duda, la intercesión de las autoridades charqueñas le favoreció ante la determinación real y la imagen de la Virgen Soterraña de la Nieva puede ser una huella visual del intercambio simbólico entre el cura y el poder eclesiástico centralizado en la Ciudad de La Plata. La inclusión destacada del escudo dominico sería, en este sentido, un indicio relevante en el contexto posterior a la expulsión de la Compañía. Así, aunque esta “especial defensora de rayos y zentellas” haya cumplido con el propósito práctico que la devoción le encomendaba, o aunque su reproducción en el poblado haya respondido a las modas devocionales que circulaban en la época, pareciera que también su imagen en Curahuara de Carangas es un registro visual de las relaciones de poder de la sociedad en que fue creada.

³⁹ Mardones Bravo, C., “Altiplano alegórico. Clima y paisaje en los murales de Santiago de Curahuara de Carangas, Audiencia de Charcas”. En: Mata Induráin, C. Sánchez Jiménez, A. y Vinatea, M. (eds.), *La escritura del territorio americano*, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), Colección Batihoja 58, Serie Proyecto de Estudios Indianos (PEI) 14, Nueva York, 2019, págs. 157-173 (pág. 163).

⁴⁰ AGI, Charcas 500, N.º 35, Expediente de religioso que fue de la Compañía de Jesús para ser admitido al concurso de curatos del Arzobispado de Charcas.

⁴¹ *Ibid.*, f. 10.

⁴² Family Search, Bautismos de Santiago de Curahuara de Carangas, 1753-1837, Libro 2 (1766-1789), f. 60, www.familysearch.org



EL CRISTO PROFANADO Y EL CRISTO MILAGROSO

LUCILA IGLESIAS / ARGENTINA

Transcurrían los primeros meses del año de 1594 y llegaban a la Ciudad de los Reyes noticias alarmantes sobre acontecimientos desafortunados en el Reino de Chile. El general Richard Hawkins, al mando de un galeón de “corsarios ingleses luteranos”, había logrado atravesar el estrecho de Magallanes e hizo zozobrar el puerto de Valparaíso.

Con licencia de la reina Elizabeth de Inglaterra, la expedición de Hawkins partió del puerto de Plymouth en junio de 1593, bordeó la costa africana y cruzó el océano hasta tocar tierras americanas. Su viaje continuó hacia al sur y atravesó el estrecho de Magallanes. El galeón navegó por las costas del Reino de Chile y, a casi un año de su partida, se detuvo en el puerto de Valparaíso, donde capturó cuatro barcos españoles. Continuó sus andanzas por el Mar del Sur tomando barcos y prisioneros en Arica, Trujillo y Paita, y ante la magnitud de las noticias, el virrey del Perú, García Hurtado de Mendoza, decidió

enviar a la Armada del Mar del Sur para interceptarlo. Como general de esta flota nombró a su cuñado, Beltrán de Castro y de la Cueva, quien sería el encargado de perseguir a la expedición inglesa. Luego del primer intento de enfrentamiento en Chincha —frustrado por una tempestad que dañó las embarcaciones de ambos bandos—, los corsarios fueron perseguidos por la costa rumbo al norte. Finalmente, la comitiva de Castro y de la Cueva avistó al inglés en la bahía de Atacames donde, tras tres días de batalla, logró lastimar la nave de Hawkins y apresó a 75 ingleses que fueron remitidos a las galeras de Cartagena¹.

Esta serie de acontecimientos no fueron hechos aislados. Las excursiones de navíos ingleses, holandeses y franceses, y las noticias sobre ataques cometidos a embarcaciones y a las costas del virreinato del Perú, concentraron la atención de autoridades y cronistas desde el último cuarto del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVIII².

¹ Nakashima, R., “La presencia inglesa en las costas de la Mar del Sur durante las últimas décadas del siglo XVI: ¿una amenaza espiritual en América?”. En: Bernabéu Albert, S., Mena García, C. y Luque Azcona, E. J. (coords.), *Conocer el Pacífico: exploraciones, imágenes y formación de sociedades oceánicas*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, págs. 133-135.

² Algunos trabajos que se han ocupado de las fuentes escritas que exhiben los temores que suscitaron las incursiones navales de piratas y corsarios de origen inglés y holandés —identificados como “herejes” o “luteranos”— y la amenaza que significó su presencia en el Mar del Sur para los comerciantes marítimos limeños son: Nakashima, R., “Contra los corsarios, al servicio de su Majestad’. Expediciones inglesas por el Mar del Sur (1576-1594) en las informaciones de méritos y servicios de los vasallos del rey”. En: Martínez Alcalde, M. y Ruíz Ibáñez, J. J. (eds.), *Felipe II y Almazarrón: La construcción local de un imperio global*, vol. II. Sostener, gobernar y pensar la frontera, Murcia, Editum, 2014, págs. 309-327; Nakashima, “La presencia inglesa...”, *op. cit.*; Bradley, P., “El Perú y el mundo exterior. Extranjeros, enemigos y herejes (siglos XVI-XVII)”. En: *Revista de Indias*, vol. LXI, N.º 223, 2001, págs. 651-671; Aldana Rivera, S., “No por la honra sino por el interés. Piratas y comerciantes a fines del siglo XVII”. En: *BIRA: Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N.º 24, 1997, págs. 15-44; Flores Guzmán, R., “El enemigo frente a las costas. Temores y reacciones frente a la amenaza pirata, 1570-1720”. En: Rosas Lauro, C. (ed.), *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX*, Lima, FEPUCP, 2005, págs. 33-49; Rodríguez Crespo, J., “El peligro holandés en las costas peruanas a principios del siglo XVII: La expedición de Spilbergen y la defensa del Virreynato (1615)”. En: *Revista Histórica*, t. XXVI, 1964, págs. 259-310.

La presencia en el Mar del Sur de los corsarios extranjeros constituía una preocupación para las autoridades y sociedad virreinal, ya que tenía implicancias comerciales, políticas, sociales e incluso religiosas: se trataba de “luteranos”, y por tanto “herejes, enemigos de nuestra santa fe católica” que constituían una amenaza espiritual para las posesiones de la corona defensora de la cristiandad.

La batalla entre los corsarios ingleses y la escuadra de don Beltrán de Castro y de la Cueva —quién lo derrotó y apresó— fue evocada en numerosos cantos de representantes de la épica culta hispana y americana del período: *La victoria naval Peruntina que el famoso d. Beltran de Castro y De la Cueva tuvo contra ingleses...* de Mateo Rosas de Oquendo (1594?), *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596), y *Santa Rosa de Lima. Poema heroico* de D. Luis Antonio de Oviedo y Herrera (c. 1707). Expresiones como “ilustre corsario” se empleaban de manera recurrente para describir a Hawkins y otros célebres capitanes ingleses, como Drake y Cavendish, y enaltecían la figura de aquellos adversarios que se configuraron como el “perfecto enemigo épico herético” en la pluma de los poetas épicos³. Al mismo tiempo, la hiperbolización de aquel enemigo resaltaba las hazañas de los héroes locales —en este caso del virrey marqués de Cañete y Beltrán de Castro—.

El cronista y fraile agustino Antonio de la Calancha se ocupó de narrar, en su *Crónica moralizada de la orden de San Agustín* (1638), el derrotero del “ilustre corsario” Richard Hawkins, sus andanzas por las costas del Mar del Sur y las repercusiones que tuvieron en el centro virreinal peruano. Nos interesa detenernos en una singular anécdota colmada de detalles, en la que Calancha cuenta que:

Llegó al Reyno de Chile, y entre otros navíos que allí tomó, cogió un navío en el cual halló una imagen de Crucifijo de vulto. Los Luteranos después de haberlo escarnecido le hicieron pedazos y lo echaron al mar. Vino la nueva al Virrey [don Garcia Urtado de Mendoza, Marques de Cañete], y oyendo lo que los Luteranos habían hecho con la Imagen, recibió tal pena, cual debiera dar a un Catolico Governador: estaba en el Callao, y escribió una carta al Padre Prior y al Convento [de San Agustín] avisando del caso, y de lo que los Ingleses Luteranos habían hecho en Chile con la Imagen del Crucifijo,

*pidiendo que todos los Religiosos encomendasen este negocio a Dios y al santo Crucifijo de Burgos, que en esta casa estaba, cuyo gran devoto confesaba ser, para que tuviese por bien de volver por esta causa, y de ayudarle contra estos enemigos de su santa Fe, dando valor a los navíos que despachaba para que lo castigasen.*⁴

Para que no quedaran dudas sobre el papel de la imagen en aquella cruzada, el cronista insiste: “Adviertase esto para que sepan todos, que la Imagen que escogió esta ciudad y Reyno para defenderse de herejes cosarios, y verlos castigados es esta de nuestro Convento”⁵.

El relato del fraile agustino continuó con el desenlace victorioso para la armada que defendió el virreinato peruano de los enemigos ingleses. Calancha cuenta que la buena nueva llegó a Lima

*el mismo día en que se celebra la fiesta principal del santo Crucifijo de Burgos. [...] Muy de noche llegó la nueva, y en aquella hora el Virrey con el gozo de victoria tan deseada, sin aguardar gente ninguna, sin capa ni ropa y sin sombrero [...] salió de su Palacio con los que de su casa le siguieron, y vino a este Convento de nuestro Padre San Agustín. Llamaron a las puertas del Monasterio y dieron voces que abriesen la iglesia, que venía el Marques a visitar al santo Crucifijo de Burgos, a quien había encomendado aquel negocio, y a darle gracias por las mercedes tan grandes que le había hecho en haber dado a los nuestros aquella victoria tan deseada.*⁶

En estos fragmentos de la obra del agustino aparecen varios aspectos que se reiteraban en las anécdotas protagonizadas por protestantes en las crónicas peruanas: la asociación entre su lugar de origen y adscripción religiosa —“corsarios Ingleses Luteranos”—, el episodio sacrilego contra una imagen sagrada que confirmaba su “luteranismo” y enemistad religiosa, y la intervención divina por medio de la imagen local que garantizó la victoria sobre el enemigo⁷.

La profanación sacrilega de imágenes y símbolos cristianos se constituyó como un *topos* en la tradición católica para representar a los enemigos de la fe protestantes. Tras la radicalización de la Reforma en la década de 1520, la Iglesia Católica se valió de la herencia del fanatismo iconoclasta para

³ Cfr.: Segas, L., “El error y la errancia: el pirata ‘luterano’ épico en las Indias”. En: *Les Cahiers de Framespa*, N.º 20, 2015, págs. 2-3. Disponible en: <http://framespa.revues.org/3543>. Última consulta: octubre de 2020; Wright, E., R., “El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*, N.º 26, 2001, págs. 115-130.

⁴ Calancha, Antonio de la, *Coronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Peru, con sucesos egenplares vistos en esta Monarquia*, Barcelona, Pedro Lacavalleria (imp.), 1638, Libro I, capítulo XLV, pág. 283.

⁵ *Ibid.*, pág. 283.

⁶ *Ibid.*, pág. 284.

⁷ Algunas reflexiones en torno de la presencia de los enemigos luteranos en esta y otras crónicas se pueden encontrar en: Iglesias, L., “Naves, herejes y luteranos”. En: *Avances. Revista de Artes*, N.º 23, 2014, pág. 105-120; Iglesias, L., *Enemigos de la fe, enemigos del Imperio. Imágenes y relatos sobre musulmanes, protestantes e indígenas idólatras en el Virreinato del Perú (siglos XVI-XVIII)*, Tesis de doctorado en Teoría e Historia de las Artes, Universidad de Buenos Aires, 2020, págs. 127-160.

instrumentar los ataques y la propaganda antiprottestante condenando dichos actos⁸. Las imágenes defendidas por la Contrarreforma sirvieron no solo para exaltar el triunfo de la Iglesia y para instruir al pueblo de ello, sino que además eran protagonistas y víctimas de los supuestos abates de la heterodoxia que, como símbolos de la fe cristiana, el reino de España se mostraría preocupado por proteger en todas sus latitudes.

En su relato, Calancha involucró, además, a la autoridad máxima en la región, aspecto que dotaba al relato de un anclaje histórico y lo hacía más verosímil, al tiempo que realizaba el papel del virrey como jefe de Estado y devoto católico. La lógica de la narración sería: los corsarios luteranos vulneraron la flota peruana, profanaron un crucifijo y, en respuesta a ello, el virrey marqués de Cañete se encomendó a la imagen del Cristo de Burgos y envió a su armada. Dios intervino para socorrer a su cristiano pueblo a través de la imagen del Cristo de Burgos que, gracias a la devoción del virrey marqués de Cañete, protegió al ejército que envió y logró así derrotar al enemigo inglés.

En el relato de Calancha aparece un doble juego entre las imágenes de Cristo que cita: uno, ultrajado por los herejes luteranos, y el otro, el agustino de Lima, milagroso. El episodio de la profanación acaecido en Valparaíso, región alejada del centro donde efervecían los temores y rumores, funcionaba —en la narración del agustino— como el argumento que despertó la preocupación del virrey y movilizó a su armada. Sin embargo, dicho acto sacrílego resulta inédito en la vasta historiografía que se ocupa de las incursiones de Hawkins. Otras fuentes contemporáneas y posteriores hacen mención del robo de cuatro navíos a manos de los ingleses en la costa de Chile, en el puerto de Valparaíso, y señalan que quien envió las noticias a Lima sobre el paso del corsario fue el gobernador del Río de la Plata⁹.

En cuanto al Cristo milagroso, la imagen que le dio protección al Perú frente a los corsarios luteranos es una pieza devocional que trajo la orden agustina, vale decir, la misma regla a la que pertenecía nuestro fraile cronista, para su iglesia principal. La hechura fue atribuida a Jerónimo Escorceto, quien habría copiado la imagen del Cristo del convento agustiniano de Burgos (figs. 1 y 2) y —aquí un dato interesante— la talla llegó a Lima 1593¹⁰, es decir, un año antes de la captura de Hawkins.

Si tenemos en cuenta que Calancha omitió mencionar el aviso del gobernador rioplatense y que fue el único que narró la secuencia del Cristo profanado y el Cristo milagroso, se pone de relieve la artificiosidad de su relato. El recurso a un tópico narrativo frecuente como la iconoclasia enemiga, dotó al episodio sobre Hawkins de un argumento persuasivo que legitimó el accionar de las autoridades civiles y religiosas locales. Sin embargo, esto no alcanza para comprender cabalmente la invención narrativa de Calancha.

Parecería entonces que en la lógica argumentativa del fraile cronista se inmiscuye otra narración que le dio sustento: la propia leyenda del Cristo de Burgos español, que dio origen a la imagen local. La mayoría de las historias registradas sobre dicha imagen refieren que fue hecha por Nicodemo y luego pasó por diferentes manos hasta llegar a la ciudad de Beirut (Siria). La leyenda relatada por Santiago de la Vorágine señala que la imagen fue víctima de ultrajes por un grupo de judíos, quienes la hallaron en una vivienda que antaño había sido rentada por un cristiano. Versiones posteriores refieren que un grupo de cristianos la arrojaron al mar en Beirut para salvarla de la destrucción a manos de los árabes, y flotó hasta que un mercader la rescató y la entregó al convento de San Agustín de Burgos¹¹.

⁸ Mayer, A., *Lutero en el paraíso: la Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, FCE, 2008, pág. 131.

⁹ Antonio de Herrera en su *Tercera parte de la Historia general del mundo*, dedica el capítulo XXIV y el XXV a la expedición de Hawkins, y cuando detalla su paso por la costa de Chile, refiere que en Valparaíso rescató cuatro navíos, pero en ningún momento menciona el episodio que involucraba la destrucción de un crucifijo. Antes de relatar el enfrentamiento con la escuadra de Beltrán Castro, refiere que el gobernador del Río de la Plata le da aviso al virrey “que un corsario andaba por aquella Costa, con intención de entrar en la mar del Sur” (Herrera, Antonio de, *Tercera parte de la Historia general del mundo, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585, hasta el de 1598, que pasó a mejor vida*, Madrid, Alfonso Martín de Balboa, 1612, pág. 485). Este dato que omite Calancha sería lo que motivó al marqués de Cañete a enviar la escuadra para apresar las naves de Hawkins, y no el ataque iconoclasta. Esto también es señalado en la carta del propio virrey al rey fechada en 20 de enero de 1595, en: Levillier, R. (comp.), *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles. Siglo XVI. Documentos del Archivo de Indias*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira (imp.), 1926, t. XIII, pág. 206. En la “Confesión” tomada por Beltrán de Castro al propio Hawkins se hace referencia al robo de los navíos: “Declaración tomada a Richard Hawkins por don Beltrán de Castro. Puerto de Piñas, 10-06-1594”. AGI, Patronato, 265, R. 54, fol. 3v. Fuentes posteriores como la de Dionysio de Alcedo y Herrera que recopila sucesos del Perú y otra del siglo XIX de Manuel de Odriozola que describe los ataques de piratas al Perú año tras año tampoco mencionan la destrucción del crucifijo cuando abordan la expedición de Hawkins. Ver: Alcedo y Herrera, Dionysio de, *Aviso histórico, político, geográfico, con las noticias más particulares del Perú, Tierra-Firme, Chile y nuevo reino de Granada, en la relación de los sucesos desde el año de 1535 hasta el de 1740*, Madrid, Diego Miguel de Peralta, 1741, págs. 105-106; Odriozola, Manuel de, *Colección de documentos literarios del Perú*, Lima, Aurelio Alfaro, 1864, t. II, págs. 5-6.

¹⁰ Schenone, H., *Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, págs. 304-305.

¹¹ Schenone, *op. cit.*, pág. 304; Iturbe Saiz, A., “El Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas”. En: Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, págs. 691-694; Pereda, F., *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017, págs. 323-366.



Fig. 1. Atribuido a Jerónimo Escorceto, *Cristo de Burgos*, c. 1590, talla en madera policromada, iglesia de San Agustín, Lima, Perú.

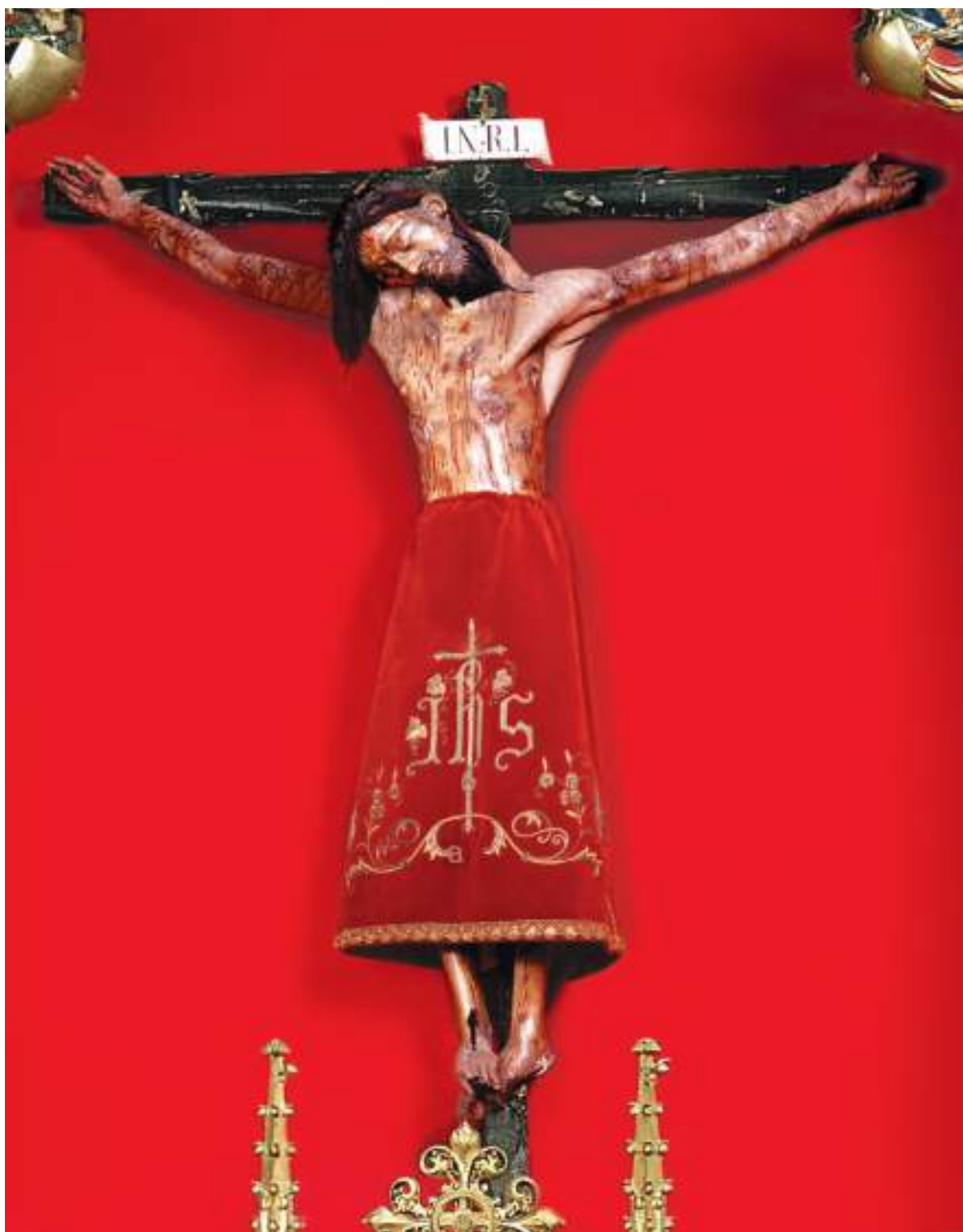


Fig. 2. Anónimo, *Cristo de Burgos*, siglo XIII, talla en madera policromada, catedral metropolitana de Santa María, Capilla del Santísimo Cristo de Burgos, Burgos, España.

Si bien su historia conserva varios elementos que se corresponden con un mismo esquema legendario compartido por otras imágenes crísticas, la devoción del Cristo de Burgos, promovida por frailes agustinos en distintas partes del mundo¹², tiene una particular relación con lo marítimo. Se le atribuyen milagros vinculados con mitigar las tempestades del mar, lo que convirtió a la imagen en una devoción extendida entre los marineros¹³. En ese sentido, en la anécdota de Calancha se entremezclan distintos elementos de la leyenda burgalesa, como la profanación y el haber sido echado al mar —atribuidas en este caso al crucifijo encontrado por los luteranos—, y la protección de la imagen limeña hacia la armada peruana, que terminaría venciendo a los enemigos luteranos.

Este caso nos ofrece evidencias sobre el papel que cumplieron esta clase de anécdotas en el contexto de las crónicas a cargo de religiosos: los relatos sobre los corsarios luteranos funcionaban como una de las tantas estrategias puestas en juego por el clero regular para la instalación o consolidación de devociones locales. En la lógica de las crónicas moralizadas, esta clase de relatos remiten a aquello que Stephen Greenblatt definió como “anécdotas representativas”. En su análisis sobre el género discursivo de los “relatos del viaje”, el historiador señala que si bien las anécdotas se presentan como registros de hechos singulares —como parte de lo contingente del relato, del borde—, son “representativas”, es decir, son significativas a los fines de una estructura narrativa que se replica en los relatos de viajeros.

Un conocimiento puramente local, una experiencia de observación absolutamente singular, irrepetible y única, no es ni deseable ni posible, puesto que el discurso del viajero está destinado a ser útil, aun

*cuando el propósito último al que finalmente quedará supeditado permanezca opaco.*¹⁴

A partir del concepto de Greenblatt, y si en lugar del “relato de viaje” pensamos en el género de la crónica, la anécdota que citamos en la que los luteranos profanaron una imagen en el reino de Chile y que conmocionó al devoto virrey, fue introducida por Calancha en función de un objetivo más abarcador que subyacía a su escrito. Sustentada por un fondo de conflictos existentes con los navíos extranjeros y la propaganda antiprotestante, la anécdota era “representativa” para los fines de este tipo de crónicas producidas por el clero regular, cuya utilidad —siguiendo con los términos del autor— residía en enaltecer a las órdenes religiosas, sus templos, representantes e imágenes y su papel en el virreinato peruano. Para ello, los cronistas se permitían licencias narrativas, manipulaban los acontecimientos pasados y recientes con el objetivo de construir un relato histórico que diera cuenta de la importancia de su orden en la región.

Es el caso del episodio vinculado con el Cristo profanado y el Cristo milagroso de Burgos, anécdota que, en la crónica de Calancha, sirvió a múltiples propósitos que permanecieron opacos: exaltar la gestión del virrey García Hurtado de Mendoza, destacar el papel de la orden agustina en el virreinato del Perú y, fundamentalmente, legitimar la sacralidad del Cristo de Burgos limeño, vale decir, una devoción impulsada por aquella misma orden en la capital virreinal. En este sentido, nos enfrentamos con el relato sobre una imagen devocional local, sobre la que Calancha construyó un mito y que habría iniciado una historia de sucesivos portentos con una función apotropaica clave: la defensa del Perú de los enemigos luteranos.

¹² Iturbe Saiz, *op. cit.*, pág. 695.

¹³ Martínez Martínez, M. J., “El santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, N.º 69, 2003, pág. 230.

¹⁴ Greenblatt, S., *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*, Barcelona, Marbot ediciones, 2008, pág. 22.



EL DOBLE FONDO ESPIRITUAL DEL BARROCO DE INDIAS¹

LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ / CHILE

Se conviene de manera general que, tratándose del Barroco, es relevante revisar las relaciones de la obra con su fondo espiritual, no solo para dimensionar la carga ideológica de dicha relación, sino, además, para observar los intercambios entre poesía, artes visuales política y religión en contextos literarios, representacionales y sociales que, desde el siglo XVI, adquirieron la inusitada condición de ser locales y globales a la vez. Se entiende también que la relación entre obra, contexto y fondo espiritual se hace todavía más compleja cuando el asunto de la representación implica el problema de la figuración de lo divino-trascendente en los ámbitos religiosos inestables de ultramar. Esto ocurre, precisamente, en los contextos espirituales de colonias cuya labilidad teológica enardecía a los temibles visitantes de exterminio de idolatrías², y en donde el apego indígena a las deidades prehispá-

nicas hacía de la “evangelización fundante”³ una particular experiencia del mito de Sísifo por estas idólatras tierras.

El marcado contraste entre la divergencia espiritual indígena y el proyecto político contrarreformista, global y hegemónico de Felipe II, hace que este se nos revele como una suerte de *patchwork* compuesto por paisajes espirituales locales tan heterogéneos al interior del mundo colonial americano, como disímiles de la metrópoli. Es decir, por impulsos espirituales cuya recesividad y permanencia hicieron del proyecto religioso universalista y monárquico una tentativa inconclusa y amorfa sumamente tensa, tal como se documenta ampliamente en los primeros siglos de la evangelización colonial. Del siglo XVI al XVII, de Nueva España al Perú, con suma urgencia los doctrineros escriben cartas, informes y otros documentos, en los cuales describen al rey un universo en

¹ Este texto forma parte de uno mayor próximo a ser publicado en extenso, escrito en el contexto del proyecto FONDECYT Regular 1171070.

² Alberro, S., *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; Pablo Joseph de Arriaga, *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-extirpacion-de-la-idolatria-en-el-peru-0/html/ff49f4c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html#I_7_, última consulta: octubre de 2020: “Y lo que más importa, se satisfará a personas graves, y doctas, que no solo an dudado, de lo que aquí verán claramente, sino contradicho en muchas ocasiones, q’ay Idolatrías entre los Indios, diciendo, q’ todos son buenos Christianos. Como si en menos de noventa años, que se comenzó a predicar el Evangelio, en estas partes se uviera hecho más, y tenido mejores ministros que los Reynos de España. Donde al cabo de seycientos años que se avía predicado el Evangelio, por medio de tan santos Prelados y Doctores, y rogado con sangre de tan insignes Mártires, brotavan con todo eso las Idolatrías, y no se acabavan de desarraygar”.

³ Tal como la denominó el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) en *La Evangelización Fundante en América Latina; Estudio Histórico del Siglo XVI*, Series Colección Dec. N.º 4, Bogotá, Celam, 1990.

el que los dioses, derrocados pero no extintos, “hablan” todavía a través de sus imágenes y ritos demoníacos a los catecúmenos indios⁴. Fenómeno extendido también entre negros, mulatos y mestizos, que eran, por extensión y contaminación, otros sospechosos de prácticas diabólicas a ojos de las autoridades políticas y espirituales. A renglón seguido y con franca crispación, los prelados representan un mundo en el cual los sacramentos como signos visibles de la gracia parecen ser inoperantes y más bien se convierten en gestos banales, signos vacíos e intercambiables entre la población india por otros provenientes de su contumaz idolatría. Ante sus ojos, los sacramentos terminan siendo horadados por sistemas rituales ajenos y por la convivencia con un ejército de entidades espirituales que no retroceden a la simple vista de la cruz, el evangelio o el agua bautismal. De tal manera se daban las cosas que, en estos pasajes del espíritu, los dioses acosados y fugitivos desarrollaron la capacidad de camuflarse en materias nimias como piedras, palos y raíces; de manifestarse en máscaras, adornos, bailes, cantos, relatos y colores⁵; o de mimetizarse en elementos mayores del paisaje. El hecho es que se transformaron en entidades dúctiles, capaces de migrar hacia materialidades y formas definitivamente indescifrables o imperceptibles a ojos de sus desconcertados persecutores cristianos.

Detectando el fondo del problema y con el afán de poner “la historia a las puertas del evangelio”, en su *Historia Natural y Moral de Las Indias*, el jesuita Joseph de Acosta informa sobre un mundo en el que “antes” reinaba el espíritu de un “Supremo Señor y Hacedor de todo”, un Dios superior y único, venerado por las culturas prehispánicas del Perú, pero que, desde su perspectiva, solo puede ser interpretado como el maligno Simulacro del Dios verdadero. Dice Acosta: “Es la soberbia del demonio tan grande y tan porfiada, que siempre apetece y procura ser tenido y honrado por Dios”. Luego cita a Esaías para establecer la

apetencia sin medida del Simulador cuando afirma: “[...] seré semejante al Altísimo[...].”⁶.

Con estas palabras, Acosta pone la cuestión teológica del periodo de conquista en el reino de la simulación y de lleno en el reino representacional del Barroco, como propone Severo Sarduy en sus ensayos⁷. Lo cierto es que la suplantación de Dios por obra de una semejanza falsificada, obrada por un simulador “anterior”, desestabiliza el mundo espiritual de los evangelizadores tanto como el de los pueblos prehispánicos, pues articula una bisagra para uno y otro lado de muy distintos sentidos y da lugar a un juego de suplantaciones sin precedentes. De una parte, vivifica y territorializa el teatro de los simulacros, impugnado por Platón en la antigüedad y demonizado por los padres de la iglesia en el medioevo europeo; de otra, inaugura el espacio necesario para la evangelización, en el cual la divinidad prehispánica y la divinidad católica pueden, mediante un juego de simulaciones construir semejanzas y avanzar una hacia la otra, hasta confundir en las imágenes el modelo con su propia apariencia. Este es el precio que debe pagar la evangelización y su batería de imágenes sacras para ser veneradas: entregarse de lleno a la anfibología voraz de los ídolos, y propiciar el inicio de una historia del arte en la cual el simulacro está agazapado en el fundamento teológico de la representación.

Si queremos indagar cómo ocurrió algo semejante, debemos suspender por un momento el discurso que afirma anacrónicamente la supremacía de la Contrarreforma sobre la vida espiritual de la colonia y pensar, en cambio, la primera fase de la conquista religiosa como el escenario en el cual “las figuras (cristiana-europea) se hallan dispuestas en un espacio vacío sin línea de horizonte”, tal como afirma Serge Gruzinski al comentar una imagen de la iglesia de Ocoyoacac (México) del siglo XVII⁸. También debemos sopesar la potencia suplantadora de los “ídolos” y la voluntad mimética del cristianismo cada vez que se ha

⁴ Pedro de Gante escribe a Calos V y a Felipe II sobre estos asuntos. Revisar en: *Cartas de Indias*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877; Torre Villar, E. de la, “Fray Pedro de Gante. Maestro Civilizador de América”. En: *Estudios de Historia Novohispana*, vol 5, N.º, 005, 1974, México, UNAM. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3252>, última consulta: octubre de 2020; Aldao, M. I., “La misión de narrar: Idolatría, evangelización e hibridación en Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme (1581) de fray Diego Durán”. En: *Orbis Tertius*, vol. 18, N.º 19, 2013, págs. 208-217. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6001/pr.6001.pdf, última consulta: octubre de 2020.

Para una historia del catecismo en América, ver: García Ahumada, E., “El catecismo en la historia de la iglesia”. En: *Teología y vida*, vol. XXXIV, 1993; y “La inculturación en catequesis inicial de América. Disponible en: www.inculturacion.net/autores-invitados?download=12:garcia-ahumada-inc, última consulta: octubre de 2020.

⁵ Los areitos y otros bailes y cantos rituales que tanto inquietaron a los cronistas. En su *Carta a Felipe II*, Pedro de Gante advierte al rey, su pariente, sobre la relación entre los bailes, fiestas, celebraciones, etc. y los dioses autóctonos.

⁶ Joseph de Acosta, *Historia Natural y Moral de Las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, págs. 242-246.

⁷ Sarduy, S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

⁸ Gruzinski, S., *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

encontrado con el mundo pagano⁹. Por último, es necesario interrogar los procesos de simulación y disimulación como formas de adherencia de ídolos y dioses en el nuevo horizonte de la representación.

El *Confesionario para curas de indios*, emanado del Tercer Concilio Provincial de Lima de 1583, da cuenta del espesor espiritual al cual se enfrentó la Iglesia al momento de introducir las directrices tridentinas. También informa, en su proemio, de la derrota de la evangelización a esta fecha¹⁰. Lo primero que ahí se constata es la existencia de una idea de lo divino anterior y posterior a la conquista, tan difícil de desarraigar como “la mala hierba” del espíritu indígena y de la vida ritual de su sociedad; lo segundo es la poca adherencia de la palabra evangélica en la población indígena y la ineficacia de los sacramentos para transmitir la gracia y producir la conversión; y lo tercero es el simulacro “papagayezco” en el que ha caído el primer proyecto evangelizador:

Para asentar la doctrina del evangelio en cualquier nación donde se predica de nuevo, de todo es necesario quitar los errores contrarios que los infieles tienen. Porque no hay gente tan bárbara que no tenga algún género de superstición, y sus opiniones acerca de las cosas de Dios y de las ánimas humanas y de la otra vida. Y en esta provincia de Pirú es cosa de admiración ver la muchedumbre y variedad de supersticiones y ceremonias y ritos y agüeros y sacrificios y fiestas que tenían todos estos indios, y cuan persuadidos y asentados

*les tenía el demonio sus disparates y errores. Y mientras no les desengañare de sus errores los que doctrinan, por demás es pensar que hayan de recibir la fe estos indios, aunque más les repitan y hagan repetir la doctrina de España como sería en balde y sin fruto en un matorral espeso sin desmontarle primero y romperle muy bien. Y así les ha parecido a muchas personas graves y expertos y una de las causas de haber impreso tan poco la fe en muchos de los indios ha sido el poco orden y modo de doctrinarles, que muchos sacerdotes han tenido. Porque como si estos fueran muchachos de escuela, o unos papagayos, se han contentado con hacerles rezar la doctrina cristiana: y cuando mucho les dicen las cosas de la fe sin persuadirles la verdad que han de creer, ni manifestarles las mentiras y engaños que el demonio les tiene enseñado.*¹¹

En México ocurre algo semejante, el conocimiento acabado de Dios y las palabras que lo nombran existen desde el periodo prehispánico y traspasan hasta la colonia católica, tal como informa Ana de Zaballa al revisar las distintas traducciones e intercambios lingüísticos en los *Coloquios* de Bernardino de Sahagún, específicamente en lo que dice en relación con la existencia precatólica del concepto Dios, muy difícil de erradicar del lenguaje indígena¹².

A lo anterior hay que agregar elementos de la contingencia, bastante conocidos si se quiere pero que no hay que dejar de lado a la hora de revisar los alcances de la cultura tridentina en la América española, especialmente en sus imaginarios y representaciones. En primer lugar, desde Isabel I de

⁹ Acosta Nassar, J. R., “El uso del término inculturación en documentos de la iglesia”. En: *La Inculturación en los trabajos de las Conferencias Generales del Episcopado Latinoamericano en Puebla (1979) y en Santo Domingo (1992)*, Pontificia Universitas Sanctae Crucis, Facultas Theologiae, Roma, 2001, págs. 29-91: “Es obvio que el tema no es nuevo en la Iglesia y en la evangelización. Para ilustrarlo puede bastar un ejemplo, que nos parece de particular valor; se trata del texto de un documento de la Congregación para la Propagación de la Fe, del año 1659: ‘No pongáis ningún empeño ni aduzcáis ningún argumento para convencer a esos pueblos de que cambien sus ritos, sus formas de vivir y sus costumbres, a no ser que sean evidentemente contrarias a la religión y a la moral. ¿Hay algo más absurdo que querer importar Francia, España, Italia o a cualquier otro país de Europa a China? No les llevéis nuestros países, sino la fe, esa fe que no rechaza ni hiere los ritos ni los usos de ningún pueblo, con tal que no sean detestables, sino que quiere por el contrario que se les guarde y se les proteja’”.

¹⁰ Como toda institución de larga data, la Iglesia católica se traslada a las Indias cargada de las problemáticas acumuladas por siglos y gran parte de su caos inicial en América tiene que ver más con eso que con la resolución de la nueva realidad espiritual. De esto dan cuenta los textos recopilados por José Toribio Medina: “Los jenerales i prelados de las religiones no enviaban, en efecto, de España, muy de ordinario, sino frailes inquietos, apóstatas e insufribles y aunque hai y ha habido muchos buenos, certifico a V. M., añadía Bivero, que hay y ha habido en muchos gran disolucion y malos ejemplos [...] En cuanto al gobierno de aquel reyno, añade, por su parte el virei don Francisco de Toledo, hallé cuando llegué a él que los clérigos, frailes, obispos y prelados de las Ordenes eran señores de todo lo espiritual, y en lo temporal no conocían ni tenían superior; y V. M. tenía un continuo gasto en vuestra real hacienda, con pasar a costa de ella cada flota mucha cantidad de clérigos y frailes con nombre de que iban a predicar, enseñar y doctrinar a los indios, y en realidad de verdad, pasaban muchos de ellos a enriquecerse [...] Los dichos sacerdotes tenían cárceles, alguaciles y cepos donde los prendían cómo y por qué se les antojaba, sin que hubiera quien les fuese a las manos.” De tal manera que: “El nombre real era en aquella tierra mal mirado, pues se estaba en la persuasión de que ‘a ella solo se pretende pelalla y descañolarla, sacando los frutos y rentas della, sin inquirir y proveer que cosas son en pro y utilidad de este reyno’”. José Toribio Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1559-1820)*, t. I, Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg, 1887, págs. 19-20.

¹¹ *Confesionario para los curas de indios, con instrucciones para sus ritos y para la extremaunción, y un resumen de los privilegios e impedimentos del matrimonio*, Lima, Antonio Ricardo, 1585. Disponible en: www.wdl.org/es/item/13748/, última consulta: octubre de 2020. Si bien este confesionario se refiere a la situación en el Perú, bien se puede extender al territorio espiritual americano de los siglos XVI y XVII.

¹² De Zaballa Beascochea, A. “El uso del náhuatl como medio de inculturación en la obra misional de Sahagún. Evangelización y teología en América (siglo XVI)”. En: *X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 2, Navarra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, págs. 1521-1540. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/4811>, última consulta: octubre de 2020.

Castilla y Fernando II de Aragón y desde la Bula de Santa Cruzada al patronato regio (1505-1523), la evangelización no solo fue una cuestión espiritual, sino uno de los importantes asuntos logísticos y administrativos que competían política y económicamente a una monarquía en expansión. En el mismo sentido que la conquista bélica, la evangelización fue una empresa autofinanciada a nivel local y global a través de limosnas y pago de bulas provenientes del mundo indígena y del antiguo sistema tributario prehispánico cooptado durante la colonia por los nuevos señores. De tal manera que no fue un negocio exento de rispideces entre la corona, la iglesia, las órdenes, el papado y otras coronas europeas. En segundo lugar, la Contrarreforma (1545-1563) fue un largo proceso plagado de interrupciones y realizado por el catolicismo europeo alrededor de dos ejes principales: su propio cisma y la reorganización política del poder que se desprendió de ese quiebre espiritual. En el contexto histórico del siglo XVI, esto significa que se ejecutó a espaldas de las transformaciones del mundo abierto y global, con un ánimo sorprendentemente indiferente al problema de las creencias que aquella mutación traía consigo. En consecuencia, fue un proyecto originalmente orientado a volver al catolicismo a la cristiandad europea, que luego sufrió una serie de adaptaciones en el proceso de su migración a América y el resto del mundo. Entre las primeras se encuentran las exigencias españolas de Felipe II y su patronato regio; después tuvo que adaptarse en varias instancias a la realidad americana, a las preocupaciones específicas de la primera evangelización y a las características que fue adquiriendo una comunidad de fieles muy diversa, segmentada y precaria como era la ecúmene cristiana formada por españoles, indios, negros y mestizos en estas tierras. En síntesis, el proceso de adaptaciones al que hacemos referencia tiene que ver con una diferencia fundamental al interior de lo que entendemos como Contrarreforma: por un lado, la existencia de una Contrarreforma europea orientada a “recatolizar” cristianos discrepantes de la Iglesia romana, y otra americana reorientada (de su función original) a evangelizar forzosamente una enorme población india sin “fondo judeocristiano” y derramada por las sierras, montes y quebradas de un territorio parcialmente dominado. De una a otra Contrarreforma existe una serie indeterminada de intervalos, una progresión de “espacios-que-están-entre” que las asemejan y las diferencian, si es que buscamos apoyo en Didi-Huberman¹³ para pensar la dimensión política del fenómeno espiritual en el “nuevo mundo” y el fondo en relación con el cual sus representaciones se transforman en obras.

En el plano de la Contrarreforma hispánica, el despliegue diferenciado del jesuitismo es un reflejo de las diversas

adaptaciones de las que estamos hablando. Visto a la luz de la actividad política del santo-virrey, III generalísimo de la orden, san Francisco Borja, el jesuitismo resulta tan inseparable de la política imperial y de sus intereses españoles y europeos como apegado a las formas tradicionales del culto y la predicación. Sin embargo, fuera de Europa, en los mundos no-judeocristianos o por cristianizar, se ductiliza y se transforma en el principal agente de una política de inculturación como nunca se había conocido en la historia de la cristiandad. En este proceso se adhiere ideológicamente a la clase criolla, modifica ritos y predicación hasta un punto que le merece severas críticas de las órdenes más tradicionales desplegadas también en el “nuevo mundo”. Por la importancia estética, política, pedagógica, ideológica, etc., que tiene esta orden en el suelo americano, debemos considerar que, al igual que la Contrarreforma, entre el jesuitismo europeo y su transformación americana se encuentra una progresión de “espacios-que-están-entre”, de donde emergen diferentes y/o particulares movimientos del espíritu.

En este sentido, todo sugiere que distinguir y poner en tensión la dimensión política y la espiritual en la Contrarreforma americana es una labor necesaria si queremos determinar los elementos modeladores de la primera espiritualidad post mundo indígena, como de la obra barroca que la expresa. Especialmente debemos poner atención al sustrato cultural y representacional generado por la evangelización pretridentina, con el cual convive y se mezcla el nuevo impulso espiritual de Trento. A este respecto, fray Diego Duran dice lo siguiente:

3. *Y para que la verdad de lo que informare sea con testigos contestes, unos de vista y otros de oídas, informaré de lo más esencial y de lo más necesario al aviso de los ministros, lo cual es nuestro principal intento: advertirles la mezcla que puede haber acaso de nuestras fiestas con las suyas, que fingiendo estos celebrar las fiestas de nuestro Dios y de los santos, entremetan y mezclen y celebren las de sus ídolos, cayendo el mismo día, y en las ceremonias mezclarán sus ritos antiguos, lo cual no sería maravilla que se hiciese agora.*
4. *Y es que como nuestras fiestas movibles y las suyas antiguas y más señaladas caen muchas veces en un mismo día, y otras veces muy cerca la una de la otra, celebrarán juntamente su ídolo, y entonces solemnizarán la fiesta y la regocijarán y la bailarán y cantarán y festejarán, con mucha más alegría que cuando caen apartadas la una de la otra. Porque cuando caen juntas, festejaránlas con más libertad, fingiendo ser a Dios aquel regocijo, como sea su objeto el ídolo. No me osaría determinar en un juicio tan temerario, si no tuviese mucho temor de ello y aviso de algunos que se han determinado a salvarse y fiarse de Dios, y no estemos ya tan ciegos e ignorantes, como lo hemos estado hasta aquí.*¹⁴

¹³ Didi-Huberman, G., *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, pág. 23.

¹⁴ Fray Diego Duran, *Historia de las Indias de Nueva España Islas de la Tierra Firme*.



Fig. 1. Pedro de Gante, *Catecismo de la doctrina cristiana* (manuscrito), siglo XVI, 84 p., imagen 7, Biblioteca Nacional Hispánica, (bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000057904).



Fig. 2. Pedro de Gante, *Catecismo de la doctrina cristiana* (manuscrito), siglo XVI, 84 p., imagen 13, Biblioteca Nacional Hispánica, (bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000057904).

En las primeras décadas del siglo XVI, los catecismos para indios configuran en su conjunto un dispositivo plástico y teológico a la vez que ilustra muy bien las adaptaciones de las cuales está hecho el proceso espiritual pretridentino y constituye el otro fondo espiritual de la representación y de la obra barroca del cual venimos hablando. Los catecismos pictográficos de Pedro de Gante en Nueva España (figs. 1 a 4), por ejemplo, son campos visuales y lingüísticos en los que se negocia y se gesta la nueva espiritualidad. Esto es, “espacios-signicos-que-están-entre” mundos espirituales, rituales, religiosos, conceptuales y estéticos que, a su vez, involucran distintos grados de negociación y de distorsión respecto de lo divino, difíciles de medir hasta hoy, pues es difícil medir la polivalencia que se engarza al mensaje monoteísta depositado en el pictograma politeísta náhuatl, dirigido a una comunidad politeísta también. Lo cierto es que los campos visuales de

los catecismos usados en la primera evangelización anticipan a Trento en la relevancia que se le adjudica a la imagen para el conocimiento de lo divino. Y más cierto es que en esta anticipación forman el primer vínculo (confuso) entre imagen y trascendencia propio de la espiritualidad indiana y de su Barroco de Indias del siglo XVII. Estos antecedentes sugieren que el anclaje material-trascendente de la imagen barroca americana es anfibológico, como ya dije, y previo al del Barroco europeo, en cuanto su imaginación de lo teológico porta un desfase inmanejable entre significado(s) y significantes que la Contrarreforma no previó, ni la Extirpación de Idolatrías pudo desarraigar. Más allá del consabido mestizaje, en la opacidad que impregna el pictograma náhuatl “Verdadero Dios” o cualquiera de sus representaciones indígenas al monoteísmo cristiano¹⁵, encontramos el sustrato del Barroco Americano desde las Indias hasta hoy.

¹⁵ Tapia Zúñiga, P. C., “Traducción pictográfica”. En: *Chicomoztoc* 3, boletín del Seminario de Estudios para la Descolonización de México. Disponible en: http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch3_3_Traduccion.pdf, última consulta: octubre de 2020.



Fig. 3. Pedro de Gante, *Catecismo de la doctrina cristiana* (manuscrito), siglo XVI, 84 p., imagen 20, Biblioteca Nacional Hispánica, (bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000057904).



Fig. 4. Pedro de Gante, *Catecismo de la doctrina cristiana* (manuscrito), siglo XVI, 84 p., imagen 25, Biblioteca Nacional Hispánica, (bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000057904).



DRAGONES Y OTRAS CRIATURAS EMPARENTADAS. LA PRESENCIA DE DRAGONES EN LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS

EWA KUBIAK¹ / POLONIA

En muchas culturas, también en la cristiana, podemos encontrar pruebas de la creencia en la existencia real de los dragones. Desde los albores del cristianismo, se erigieron en símbolo de pecado y como tal acompañaron a las imágenes de algunos santos, poblando asimismo los espacios subterráneos del infierno.

En la tradición antigua, que sobrevivió en la Edad Media e incluso en la Edad Moderna, la “familia” de las criaturas designadas como dragones era bastante amplia. Incluía basiliscos y leviatanes, una hidra de múltiples cabezas y la misma serpiente del Paraíso. Isidoro de Sevilla (m. 636) afirmaba, simplemente, que el dragón era el mayor representante del género de las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan la tierra². El tamaño inusual de los dragones también fue corroborado por san Agustín (354-430) y Primasio de Hadrumetum (siglo VI), quienes agregarían a esta tesis la de que eran unos animales cuyo hábitat preferido lo constituyen las proximidades acuáticas. Probablemente esta sería la razón, según Cromacio de Aquilea (m. 406-407) y Arnobio el Joven (siglo V), por la cual podían ser vencidos por las aguas del sacramento del bautismo³.

En los siglos XVI y XVII, las imágenes de los dragones también fueron utilizadas para ilustrar, de un modo es-

pectacular, las maravillas del mundo recién descubierto, halladas durante las conquistas y viajes misioneros, comerciales y de exploración a África, América y Asia que se emprendían con una frecuencia cada vez mayor. No deja de ser interesante que también en el lejano Cusco andino aparezcan unas fantásticas criaturas, similares a dragones con colas de serpiente, a guisa de representación de expediciones exóticas y distantes, en el decorado del portal de uno de los edificios de la plaza de las Nazarenas. Me estoy refiriendo a la antigua sede del beaterio, que actualmente alberga el lujoso hotel Belmond Palacio Nazarenas. Las terciarias recibieron esta sede en 1740, tras su traslado de los alrededores de la Iglesia de San Blas, donde habían residido desde fines del siglo XVII. Sin embargo, está probado que la casa destinada a beaterio había sido con anterioridad sede de uno de los conquistadores, del capitán don Bernardo de Quiroz. Según la interpretación del investigador cusqueño Donato Amado Gonzales, la decoración sobre la entrada de la residencia que muestra las “dos serpientes” estaría asociada a las expediciones lejanas y exóticas del propietario de la casa⁴ (fig. 1).

El interés por los dragones en Europa tenía un carácter cognitivo. De igual modo que se examinaba la apariencia y las propiedades de otras criaturas exóticas, así también

¹ Instituto de Historia del Arte - Universidad de Lodz.

² Stanisław Kobielski, que describe las imágenes de dragones en la cultura cristiana de la Edad Media, se refiere a los escritos de pensadores de la época, entre otros: San Jerónimo de Estridón (m. 420), San Agustín de Hipona (d. 430), Alberto Magno (m. 1280), Beda el Venerable (m. 735), o el mencionado Isidoro de Sevilla (m. 636).

³ Kobielski, S., *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 2002, págs. 294-295.

⁴ Amado Gonzales, D., “De la casa señorial al beaterio Nazarenas”. En: *Revista Andina*, N.º 36, 2003, págs. 213-236 (pág. 213).



Fig. 1. Casa de Serpes (Casa de las Nazarenas), Cusco, Perú, (fotografía: Ewa Kubiak, 2018).

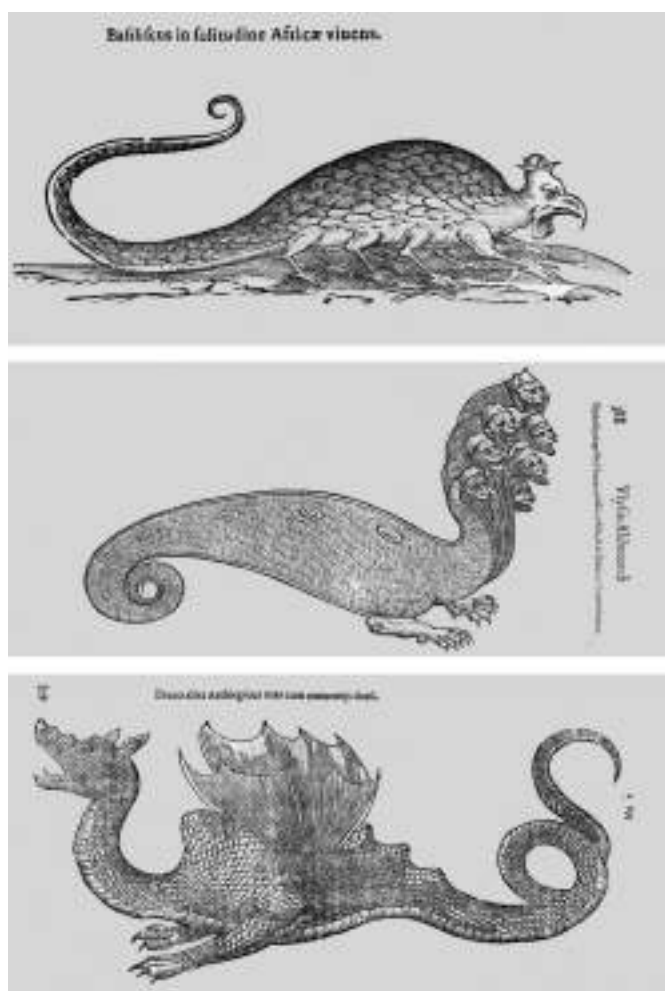


Fig. 2. Basilisco, Hidra y Dragón Etiópico, (Aldrovandi, Ulisse, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Bononiae, apud Clementem Ferronium, 1640. págs. 363, 388 y 423).

se examinaban las de los dragones. Una de las obras más famosas sobre el tema, que data de la época moderna, es el tratado del conocido naturalista y médico de Bolonia Ulisse Aldrovandi (1522-1605) titulado *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, publicado póstumamente en Bolonia, en 1640. El autor estructuró el libro en forma de estudio científico, describiendo varias especies de serpientes y dragones. Elaboró un inventario de nombres, a fin de identificar a cada uno de los animales en particular, citó la etimología de sus nombres, los rasgos de su aspecto y también describió los temperamentos que muestran dichas criaturas (fig. 2).

Es obvio entonces que la descripción del aspecto externo de los dragones variaba y no existía una imagen canónica que pudiera imitarse. Sin embargo, pueden hallarse algunas definiciones acerca de ciertos rasgos que distinguirían en particular a estas criaturas. Por ejemplo, José Antonio Pérez-Rioja escribió que “era representado como un extraño reptil de cola de serpiente, garras de león y alas de águila, que exhalaba un olor pestífero. El dragón es un símbolo universal de la animalidad por antonomasia como ‘enemigo primordial’, ‘genio maligno’ o ‘diablo’”⁵. A su vez, Juan Eduardo Cirlot agregó que: “un examen morfológico de los dragones legendarios nos autoriza a ver en ellos una suerte de confabulación de elementos distintos tomados de animales especialmente agresivos y peligrosos, serpientes, cocodrilos, leones y también animales prehistóricos”⁶.

En el arte colonial del virreinato del Perú podemos ver la presencia de imágenes de dragones en diversos contextos culturales. Algunos de ellos encajan perfectamente en la

⁵ Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1971, pág. 181.

⁶ Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1979, pág. 175.



Fig. 3. Anónimo, escuela cusqueña, *Nuestra Señora del Buen Aire*, siglo XVIII, Museo Palacio Arzobispal de Lima, (fotografía: Ewa Kubiak, 2019).

iconografía global del mundo cristiano de la era moderna, un segundo grupo se limita estrechamente a lo iberoamericano, y un último se destaca por su localización específica, peruana, e incluso andina. A tenor de la estructura interpretativa más arriba esbozada, este artículo presenta tres puntos de vista acerca de los dragones y los diferentes contextos en que se pueden realizar las lecturas iconográficas en base a una selección de sus representaciones.

CONTEXTO GLOBAL: DRAGONES EN LA ICONOGRAFÍA PERUANA Y TRADICIÓN VISUAL DEL ARTE CRISTIANO

En el arte colonial del Perú, como en otras regiones del mundo cristiano, los dragones suelen acompañar a las figuras de la Virgen María y de los santos. Podríamos aventurarnos un tanto y afirmar que la presencia generalizada de la religión cristiana en los confines lejanos del mundo evidenciaría las primeras manifestaciones de la globalización, lo cual queda plenamente corroborado en la iconografía religiosa, sobre todo en la católica. La Virgen Apocalíptica era representada, según se describe en el libro profético de san Juan, como: “Un gran signo apareció en el cielo: una mujer, vestida del sol, con la luna bajo de sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (Rev. 12, 1)⁷. En esta misma línea de tradición católica, la

Virgen se representaba luchando contra el dragón, que se describía como “el gran Dragón, la serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del Mundo entero” (Rev. 12, 9). La iconografía de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción y de la Virgen Apocalíptica se vio sometida a una amalgama combinatoria, de modo que en ambos casos aparecía el dragón u otra criatura demoníaca a los pies de la Virgen. La síntesis de estas dos tradiciones iconográficas habría sido iniciada por Paul Rubens, quien en 1624 pintó una dinámica escena, en la cual se mostraba a una Virgen Apocalíptica alada, con el Niño Jesús en sus brazos, pisando un dragón de siete cabezas, batalla en la cual era socorrida por el arcángel san Miguel⁸. Existen numerosos ejemplos de tales representaciones en el arte colonial del Perú debido a la gran popularidad del culto mariano y al esquema compositivo creado en Europa. Satanás, con quien María lidia, se encarnaba diversamente: podía tener forma de serpiente o de demonio antropomórfico, pero también de dragón. El origen de esa diversidad de imágenes se remite al texto bíblico citado anteriormente.

En relación con lo aquí expuesto, también podríamos evocar una pintura anónima del siglo XVIII de la escuela de Cusco, que se encuentra en las colecciones del Museo Palacio Arzobispal de Lima bajo el título de *Nuestra Señora del Buen Aire* (fig. 3). El lienzo representa a la Inmaculada Concepción de la Virgen María flotando en el aire, apoyada en

⁷ Todas las citas bíblicas han sido extraídas *Biblia Jerusalén*, Nueva Edición Revisada, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 1999.

⁸ García Mahiques, R., “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”. En: *Ars Longa*, N.º 7-8, 1996-1997, Valencia, págs. 177-184 (pág. 182). Véase también: Stratton, S. L., “La Inmaculada Concepción en el arte español”. En: *Cuadernos de arte e iconografía*, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Tomo I-2, 1988, disponible en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf, última consulta: 24 de enero 2020; Stratton, S. L., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, New York, Cambridge University Press, 1994.

una nube formada por cabezas de ángeles y rodeada de los símbolos de sus virtudes, extraídos del texto de las Letanías Lauretanas. Al fondo de la representación, se vislumbra una nave⁹ y debajo de la figura de la Virgen María se encuentra un dragón-demonio, mutado en serpiente alada, con una enorme cabeza de reptil, desproporcionadamente grande en relación con el tronco.

En lo que respecta a la representación del arcángel san Miguel batallando contra el demonio, cabe igualmente buscar sus orígenes en los textos bíblicos. Tal como en el caso de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, la figura de Satanás en esos lienzos y esculturas adquiere numerosos rostros. A veces, el arcángel san Miguel lidia contra una serpiente, otras contra un demonio de formas antropomórficas, y por último también con un dragón. Una descripción de tales enfrentamientos se halla incluida en el texto del Apocalipsis y dice: “Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón” (Rev. 12, 7). Por lo tanto, es probable que san Miguel fuera representado como la única figura capaz de derrotar al demonio, así como de apoyar a la madre de Dios en esta lucha. Ejemplo interesante de este último tipo de representación en los círculos artísticos andinos lo constituye una pintura que data del siglo XVII, titulada *Virgen María derrotando al demonio*, atribuida a la escuela de Cusco y que se encuentra actualmente en la Colección Thoma, en los Estados Unidos (fig. 4). Reproduce la figura de la madre de Dios atravesando con una lanza a Satanás, metamorfoseado en dragón. La lanza es sostenida por el Niño Jesús, cuya imagen se sitúa en una brillante mandorla en el centro mismo de la composición. A la derecha se yergue san Miguel, embutido en una armadura ligera, con el escudo y la espada levantados. El arcángel mira al dragón, causando la impresión de estar preparado para atacarlo en cualquier momento. A los pies de la Virgen María, reza la siguiente inscripción:

*Quando vuestra concepción
el sol, i luna estuvieron
maria en su abitacion
fuego a buestra lanca dierer[?]
para vencer el dragon.*¹⁰

Por último, los dragones también acompañaron a muchos santos. La leyenda más famosa es la que vincula al dragón con la figura de san Jorge. La historia procede de Oriente Medio. Según esta leyenda, el santo pasó por la ciudad de Silene, cuyos habitantes eran aterrorizados por un dragón que vigilaba el pozo. Para conseguir agua, tenían que ofrecerle sacrificios: ovejas y vírgenes. Un día, entre las muchachas elegidas para la ofrenda, se encontraba la hija de un cadí, quien le suplicó al dragón que perdonara la vida a la muchacha. Sin embargo, sus súplicas no surtieron efecto alguno y, cuando el padre ya no abrigaba ninguna esperanza de que su hija pudiera escapar a la muerte, san Jorge venció al dragón y liberó a la doncella. En la iconografía, el santo se representa, por lo común, en el momento del combate contra el dragón, solo o en compañía de la doncella¹¹. En el mundo latinoamericano, san Jorge no es una figura que goce de mucha celebridad o que este rodeada de un culto especial. Sin embargo, en la riqueza de la iconografía religiosa del virreinato del Perú, existen imágenes del santo, como la imagen del sagrario del siglo XVII, en Bogotá, atribuida a Gregorio Vásquez y Ceballos¹² o, en la zona andina, la hermosísima representación del santo, en uno de los fragmentos de la pintura mural que se halla en la iglesia de Parinacota. Debajo de lo que hoy es el coro, a la entrada, sobre la pared del lado del Evangelio, se contempla la imagen enmarcada de un san Jorge junto al dragón, atravesado por una lanza¹³.

El dragón como símbolo del mal y del pecado también aparecía en los cuadros de la tentación de san Antonio, en las escenas del Juicio Final y en las imágenes alegóricas con

⁹ La imagen es denominada en el museo *Nuestra Señora del Buen Aire*, aunque la composición no corresponde totalmente al tipo iconográfico mencionado, que según Héctor Schenone “representa a Nuestra Señora, de pie, en actitud majestuosa y sosteniendo el Niño desnudo, mientras que con la mano derecha porta un cirio atributo propio de la Candelaria, que atraviesa una carabela” (Schenone, H., *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008, pág. 316). Un contexto iconográfico interesante de tal imagen también puede verse en el artículo sobre las representaciones de la Virgen María, vinculada tanto al motivo de la nave, como al de la propia Virgen simbolizada como nave (Llompert, Gabriel, “De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave”. En: *Traza y Baza*, N.º 2, 1973, págs. 107-132).

¹⁰ Stratton-Pruitt S. L., “Catalogue”. En: Stratton-Pruitt, S. (ed.), *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Stanford, Skira, 2007, págs. 95-217.

¹¹ Cantera Montenegro, J., “El Dragón de la leyenda de San Jorge”. En: *Archivo Español de Arte*, T. 62, N.º 247 1989, págs. 331-344 (pág. 331).

¹² Schenone, H., *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, pág. 487.

¹³ Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M., *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata*, Arica, Edición de Fundación Altiplano Monseñor Salas Valdés y Centro de Estudios de Patrimonio Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pág. 41.



Fig. 4. Escuela cusqueña, *Virgen María derrotando al demonio*, siglo XVII, The Thoma Foundation, (Stratton-Pruitt, *op cit.*, pág. 139).

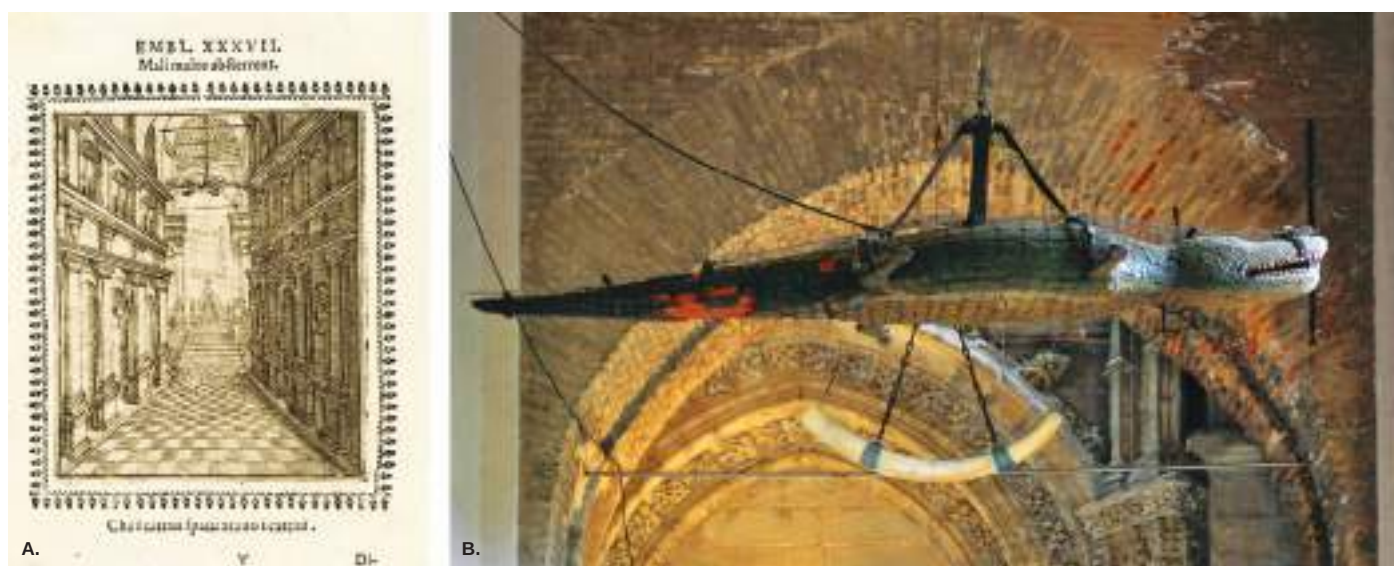


Fig. 5. A. Paulo Maccio, "Mali malos absterrent", Emblema XXXVII, *Emblemata*, (Bologna, 1628, pág. 153). B. Cocodrilo en la catedral de Sevilla, (fotografía: de Ewa Kubiak, 2019).

finés evangélicos y educativos. La capilla del seminario de San Antonio Abad en Cusco posee una serie de pinturas que muestran escenas de la vida del patrón del templo. Entre ellas, una de las más dinámicas es *La tentación de San Antonio Abad*, una composición sobre lienzo que reproduce los gráficos de la serie *Las miserias de la guerra*, de Jacques Callot (1592-1635). Un enorme demonio alado y provisto de cola de serpiente¹⁴ planea sobre toda la escena de la tentación. El conjunto de lienzos que decoran la capilla data del primer tercio del siglo XVIII, y su autoría se atribuye a Antonio Váldez Ugarte, más conocido como Váldez Oyardo, quien era su rector por aquel entonces, aunque tal atribución no está exenta de dudas¹⁵.

Los dragones fueron considerados como criaturas emparentadas con serpientes, lagartos y cocodrilos, que a su vez simbolizaban el pecado y el mal. Los cocodrilos son mencionados reiteradamente, de forma directa o alegórica, en la Biblia. Sus cuerpos disecados fueron colgados en la catedral de Sevilla y en la iglesia de san Ildefonso de Jaén (hoy son solo modelos de reptiles de madera), asociados a leyendas locales¹⁶. No obstante, cabe señalar que estos también desempeñaban funciones apotropaicas, al igual que el cocodrilo colgado en la nave de la iglesia sobre

el emblema de Paul Maccio, —extraído del tratado *Emblemata*, publicado en Bolonia en 1628—, y subrayado por el lema en latín "Mali malos absterrent" o "los malos disuaden a los malos"¹⁷ (fig. 5). Igualmente se pueden encontrar cocodrilos o caimanes en las naves de las iglesias italianas de la Madonna delle Lacrime Immacolate en Ponte Nossa y de Santa Maria delle Grazie en Mantua, así como en muchos otros templos españoles, incluida la iglesia de la Fuensanta en Córdoba o en la de Nuestra Señora de Sonsoles en Ávila. Otrora, un caimán disecado también colgaba del portal de la catedral de Toledo. Huesos de animales fósiles y ballenas ejercían funciones apotropaicas similares a la entrada de los templos, como en el caso de la catedral de Wawel¹⁸.

EL CONTEXTO IBEROAMERICANO: DRAGONES COMO TARASCAS EN PROCESIONES ESPAÑOLAS Y AMERICANAS

En algunos contextos, la presencia de dragones en la iconografía moderna se limitaba a círculos culturales específicos. Un caso particular de esta índole serían las

¹⁴ Igualmente hallamos representaciones similares de demonio-dragón en la colección privada Vivian y Jaime Liébana en Lima (Perú) y en la del Empleo de Zimatlán de Álvarez en Oaxaca (México). Se pueden encontrar fotografías de imágenes y relaciones con gráficos en el sitio web de *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), colonialart.org.

¹⁵ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., 1982, pág. 111, figs. 112 y 113.

¹⁶ Eslava Galán, J., *La leyenda del lagarto de la Malena y los mitos del dragón*, Granada, Universidad de Granada, 1991, pág. 102.

¹⁷ Laube, S., *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort - Wunderkammer - Museum*, Berlin, Akademie Verlag, 2011.

¹⁸ Czyżewski, K. J., "Smoki, olbrzymy, zwierzęta przedpotopowe. O kościach kopalnych w katedrze krakowskiej". En: Podlódowska-Reklewska M., y Starzyński, M. (eds.), *Eseje, Dwa oblicza smoka. Katalog wystawy*, vol. II, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, 2015, págs. 47-66.

tarascas. El origen de la palabra *tarasca* y la figura en sí misma resultan inciertos, remontándose sin duda a tiempos lejanos. En la cultura iberoamericana, se conforman de unas enormes máquinas construidas sobre el modelo de dragones míticos, utilizadas principalmente durante la procesión del Corpus Christi y, a veces, durante otras fiestas, incluidas las de carácter secular. La presencia de la primera tarasca se registró en Madrid en 1598, y esta expresión, referida a una máquina procesional similar a un dragón o una serpiente, no tardaría en aparecer en los diccionarios. Fue registrado por primera vez en 1611, en el libro publicado por Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*¹⁹.

A lomos de la bestia, se colocaban diferentes figuras e incluso escenas enteras. A menudo se trataba de grupos de bailarines, músicos o bufones, de compañías teatrales o circenses, de varias especies de animales, de connotación negativa o ambigua, como burros, monos, bueyes y delfines, e igualmente de escenas mitológicas²⁰. Los estudiosos afirman que, de esta manera, se mostraba el “mundo al revés”, el mundo de la diversión y del carnaval, el mundo del pecado. La reptante procesión de las tarascas también se enriquecía con breves representaciones teatrales a su alrededor²¹. Podemos admirar una ilustración espléndida de esta clase de tarascas en unos dibujos que reflejan las máquinas procesionales y que se conservan en el Archivo de la Villa de Madrid, como los proyectos de Juan Tomás y Juan de Barahona (1626) y de Tomás de Leibaz (1744)²² (fig. 6).

La iconografía de las tarascas no sufrió ninguna modificación especial en las distintas regiones. La bestia en sí misma podía experimentar algunas mutaciones, a veces se asemejaba más a una serpiente, en otras ocasiones adquiría los rasgos de un león, de un perro alado o de un grifo. Los ejemplos descritos son característicos de la ciudad de Madrid. En las representaciones no se notaron transformaciones temáticas; sin embargo, la forma plástica de las máquinas sí sufrió cambios, tal y como queda demostrado incluso a través de los dos ejemplos presentados. Los programas iconográficos de las tarascas fueron concebidos como un elemento de índole didáctica, como un arma



A.



B.

Fig. 6. A. Juan Tomás y Juan de Barahona, *Tarasca*, 1626. B. Tomás de Leibaz, *Tarasca*, 1744, Archivo de la Villa de Madrid, España.

¹⁹ “Tarasaca, una sierpe contrahecha, que suelen facer en algunas fiestas de regozijo [...] el día del Señor”, Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, vol. I-II, Madrid, Luis Sanchez impressor del Rey N.S, 1611, vol. II, f. 39 r.; Duarte, C. F., *La fiesta de Corpus Christi en la Caracas Hispánica (Tarascas, Gigantes y Diablitos)*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1987, pág. 8.

²⁰ Bejarano Pellicer, C., “Mateo y Agustín de Barahona, Tarasca 1669”. En: Camacho Martínez, R. y Escalera Pérez, R. (eds.), *Fiesta y simulacro*, Málaga, Junta de Andalucía, 2007, págs. 198-199 (pág. 198).

²¹ Reula Baquero, P., *El camarín del desengaño. Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019; Flórez Asencio, M. A., *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII. Espacio, intérpretes y obras*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pág. 685; Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Pantoja, 1961, pág. 122.

²² Matilla Tascon, A., *Planos trazas y dibujos. Inventario*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Archivos, 1983; Bejarano Pellicer, C., “Tomás de Leiba, Tarasca 1744”. En: Camacho Martínez, R. y Escalera Pérez, R., *op. cit.*, págs. 200-201 (pág. 200).

más de adoctrinamiento mediante la imagen, dentro de las empleadas en la época barroca. Cuando en el siglo XVIII las funciones decorativas y de entretenimiento comenzaron a dominar sobre las de corte didáctico, el uso de tarascas en las procesiones del Corpus Christi en Madrid fue limitada hasta que se llegó a su total exclusión²³.

La situación era diferente en el sur de España, donde las tarascas asumieron nuevas formas, y hasta la iconografía de las representaciones habría de cambiar. Se hicieron muy populares las escenas en las que, bajo la figura de un dragón coronado, aparecía una figura femenina sosteniendo en las manos símbolos eucarísticos, como el cáliz o la custodia. Se consideraba que todo el grupo era una alegoría de la fe triunfadora sobre el mal y el pecado. Las fuentes de este tipo de cuadro se remontan al culto medieval de santa Marta²⁴. Según la leyenda hagiográfica, durante el viaje que realizara desde Tierra Santa, tras haber arribado en barco a Marsella, en algún lugar entre Arlés y Aviñón, Marta conoció a un dragón al que domesticó y sometió por completo, salvando de este modo a la población local de sus ataques. El texto de la leyenda contiene una descripción de la criatura, así como una sugerencia sobre sus posibles orígenes:

[...] un dragón cuyo cuerpo más grueso que el de buey y más largo que el de un caballo, era una mezcla de animal terrestre y de pez; sus costados estaban provistos de corazas y su boca de dientes cortantes como espadas y afilados como cuernos. [...] Teníase por cierto que el espantoso monstruo había sido engendrado por Leviatán (que es una serpiente acuática ferocísima) y por una fiera llamada onaco u onagro, especie de asno salvaje propio de la región de Galacia.²⁵

Hoy en día, cada vez con una mayor frecuencia, se están recuperando viejas tradiciones, y entre ellas están

también las representaciones artísticas de las tarascas. En la antigua catedral de Antequera, se conserva una tarasca que fue construida en los años 2006-2007, según el modelo realizado para la procesión del Corpus Christi de Granada en 1760 por Pedro de la Torre²⁶ (fig. 7). En Valencia, por dar otro ejemplo, salieron en la procesión del Corpus Christi san Jorge con el dragón, santa Marta con una imagen de tarasca y santa Margarita junto a una bestia conocida como la *cucafera*, que recuerda por su aspecto a una enorme tortuga con boca de dragón²⁷.

A principios del siglo XIV, el Papa Clemente V ordenó la celebración de la fiesta del Corpus Christi en toda la iglesia católica, inscribiéndola entre las festividades del más alto rango. Sin embargo, solo su sucesor, Juan XXII, en 1317, confirmaría oficialmente la forma procesional de la celebración del Corpus Christi y ordenaría festejarla en cada parroquia. La primera mención del festejo procesional del Corpus Christi en Sevilla se remonta a 1426 y 1430, pero para una relación más detallada de la misma tendríamos que esperar hasta 1454²⁸. No cabe la menor duda de que, en América Latina, la implementación de las formas de culto de la religión cristiana se vio fuertemente influida por las costumbres practicadas en España y, sobre todo, en Andalucía. En América, las procesiones se convirtieron en una de las formas preferidas de festejar las celebraciones religiosas; en algunas parroquias se organizaban todos los domingos, siendo, no obstante, las procesiones de Semana Santa y del Corpus Christi²⁹ las más fastuosas. Desde el comienzo de la evangelización en América, arraigó con fuerza el culto muy difundido y celebrado del día del Corpus Christi. La primera procesión documentada de Corpus Christi en el Nuevo Mundo tuvo lugar en la Ciudad de México en 1526³⁰, y las descripciones de la misma nos llegaron de la pluma de Fray Toribio de Benavente

²³ Bejarano Pellicer, C., “Mateo y Agustín...”, *op. cit.*, pág. 198. Para más información sobre la celebración del Corpus Christi en Madrid y el desfile de tarascas, ver también: Shergold, N. D. y Varey, J. E., “La tarasca de Madrid. Un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII”. En: *Cavileño*, N.º 20, 1953, págs. 18-26; Bernalez Montalvo, J. M., “Las tarascas madrileñas”. En: *Villa de Madrid. Revista de Excmo. Ayuntamiento*, año XIX, N.º 71, 1981-II, págs. 25-32; Bernalez Montalvo, J. M., “Las tarascas madrileñas II”. En: *Villa de Madrid. Revista de Excmo. Ayuntamiento*, año XIX, N.º 72, 1981-III, págs. 27-32; Portús Pérez, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, págs. 109-152; Mateo, R., “La tarasca y procesión del Cuerpo en Madrid”. En: *Madrid Histórico*, N.º 23, 2009, págs. 26-32.

²⁴ Bejarano Pellicer, “Thomás...”, *op. cit.*, pág. 200.

²⁵ Vorágine, Santiago de, *La leyenda dorada*, [c. 1290], trad. José Manuel Macis, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 2016, pág. 419.

²⁶ Escalera Pérez, R., “Tarasca 2006-2007”. En: Camacho Martínez, R. y Escalera Pérez, R., *op. cit.*, págs. 208-209.

²⁷ García Flores, C. y Gito, M. R., “La procesión del Corpus en Valencia”. En: *Narría*, N.º 65-66, 1994, págs. 43-50; Brisser, D. E., *La rebeldía festiva. Historias de fiesta ibérica*, Gerona, Lucus Gálipo, Junta de Andalucía, 2009, págs. 150 y 155-157.

²⁸ Lleo Cañal, V., *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1975, pág. 4.

²⁹ Labarga García, F., “La piedad popular en América hasta finales del siglo XVIII”. En: Saranyana, J. I., Alejos Grau, C. J. (eds.), *Teología en América Latina. Vol. II/1. Escolástica barroca. Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005, págs. 787-865 (pág. 801).

³⁰ *Ibid.*, pág. 840.

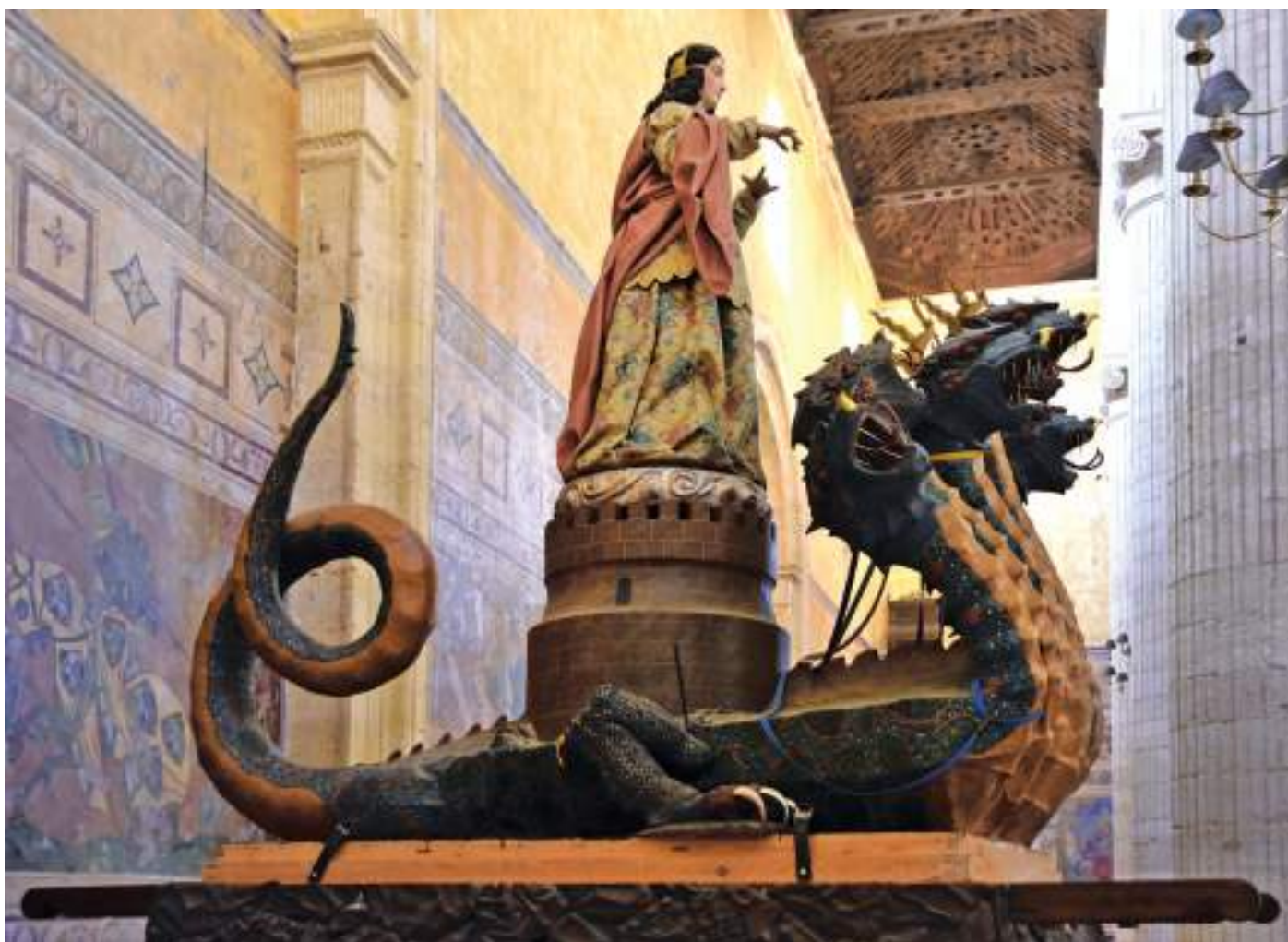


Fig. 7. Manuel Jesús Chiappi Gázquez, Antonio Sánchez Prieto, Manuel Escamilla Barba y Francisco Naranjo Beltrán, Chapitel Conservación y Restauración SL, Tarasca, 2006-2007, Antequera, España, (fotografía: Ewa Kubiak, 2019).



Fig. 8. A. Manuel de Arellano, *Traslado de la Imagen y estreno del Santuario de Guadalupe*, 1709, colección particular, México (Sigaut, N., *op. cit.*, pág. 124). **B.** Tarasca (detalle del cuadro de Manuel de Arellano).

y de Juan de Torquemada³¹. Al parecer, junto a esta fiesta, varias tradiciones españolas emigrarían también a América, entre otras, la costumbre de construir tarascas.

En Venezuela, la primera celebración documentada del Corpus Christi se llevó a cabo en Caracas, en 1582. Sin embargo, tan solo a principios del siglo XVII, aparecerían figuras procesionales móviles. Una mención de ellas, no descritas con mayor detalle, data de 1619, pero la primera vez que las tarascas se nombran explícitamente es en un acta del Ayuntamiento de 14 de noviembre de 1746, donde se hace referencia a la “costumbre inmemorial”, según la cual los alcaldes ordinarios financian la fabricación de “el dragón o la tarasca”. Según las Leyes de Indias, todos los costos asociados a la celebración del Corpus Christi eran cubiertos por las ciudades en particular y, por ende, también el desempeño de “tarascas, gigantes y diablitos”. Por otra parte, en los archivos de 1746, se halla información expresa acerca de la confusión que la gran cantidad de actuaciones, así como también de personas disfrazadas, “llamados vulgarmente diablitos”, provocaba en la ciudad. En consecuencia, se decidía mantener la costumbre de los desfiles de gigantes, pero, por lo que concierne a la tarasca, se decretaba que debía ser “un dragoncillo de tamaño regular, como se practica en todas las demás ciudades de Europa y de las Indias”. Parece que la figura del dragón era la misma todos los años, únicamente cambiaba el decorado³². Desafortunadamente, en los archivos de la ciudad de Caracas, no se ha guardado ninguna imagen de tarascas. Sin embargo, gracias a las facturas para su elaboración, podemos, hasta cierto punto, recrear el aspecto de las figuras procesionales, que evocarían a las españolas. La tradición persistió a lo largo del siglo XVIII, anotándose en 1781 que todas las imágenes de “hecho de nuevo, ya todo costo las figuras de Dragón, Gigantes y Diabletes, que se estrenaron en el día de la festividad del S. Corpus Christi”³³.

Las tarascas, como sabemos, también se utilizaron durante otras procesiones. En México, se ha conservado una fuente iconográfica que confirma la participación de estas figuras en fiestas religiosas. Nos referimos a la pintura de Manuel de Arellano *Traslado de la imagen y estreno del San-*

tuario de Guadalupe de 1709 (fig. 8). Entre los participantes de la procesión, en el patio del santuario, se yergue una máquina de gran tamaño sobre cuatro ruedas con forma de dragón, conducida por un grupo de personajes disfrazados, probablemente los “diablitos”. Nelly Sigaut afirma que la tarasca gozó de gran popularidad en la procesión del Corpus Christi en México, yendo acompañada también de grupos de músicos y acróbatas³⁴.

Asimismo, en Cusco, el Corpus Christi era y sigue siendo una de las fiestas más importantes del año litúrgico. Según un relato del Inca Garcilaso de la Vega, se celebró por primera vez en 1555³⁵. En el relato titulado “Cómo celebraban los indios y españoles la fiesta de Santísimo Sacramento en el Cozco”, podemos hallar varias menciones acerca de las decoraciones de la ciudad y de los objetos artísticos que se usaban en la procesión. Sin embargo, la descripción en su totalidad se refiere, sobre todo, a la forma en que las costumbres de los indígenas se adaptaron a la nueva realidad a la que hubieron de enfrentarse tras ser sometidos al proceso de evangelización después de la conquista española. La tradición del pomposo festejo procesional del Corpus Christi pronto habría de arraigar en esa ciudad andina. Las celebraciones adquirieron una forma extremadamente vistosa y profusa que, por supuesto, también se reflejaría en los objetos de arquitectura efímera que adornaban la procesión.

En Cusco no poseemos relatos que den cuenta de un modo tan claro de la presencia de figuras fantásticas y carros procesionales. Podríamos considerar como mención una observación proveniente del siglo XVIII que le debemos a don Alonso de Carrió de la Vandra, quien, oculto bajo el seudónimo de Concolorcorvo y queriendo pasar por ser un indígena de nombre Calixto Bustamante Carlos Inca, escribió en 1773 el *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. En su narración, retrató entre otras, las fiestas celebradas en Cusco, incluida la de Corpus Christi. El autor señalaba que: “la tarasca y gigantones, cuando no tengan conexión con los ritos de la iglesia católica, están aprobados con el uso común de las ciudades y villas más autorizadas en España, porque contribuyen a la alegría del

³¹ Buelna Serrano, M. E., “Corpus Christi en México”. En: Fernández Juárez, G. y Martínez Gil, F. (eds.), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 285-298 (págs. 285-287).

³² Duarte, *op. cit.*, págs. 14-17.

³³ Archivo Histórico de Caracas, Actas del Cabildo secular, 7 de mayo de 1781, Libro del año 1781, fol. 71 r-71 v. citado en: Capelán Fernández, M., “Trascas, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la Provincia Española de Venezuela”. En: *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Actas del Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*, 2010, págs. 747-771 (pág. 758).

³⁴ Sigaut, N., “La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”. En: Campos, N. (ed.), *La Fiesta. IV Encuentro del Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina, 2007, págs. 123-133.

³⁵ Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia General del Perú*, (1617), vol. III, Buenos Aires, 1944, págs. 184-186.

pueblo, en obsequio de gran fiesta”³⁶. A decir verdad, no sabemos si el autor presenta sus evocaciones de España, nos proporciona conocimientos de carácter general o efectúa un comentario al margen, mientras contempla la procesión en Cusco. No obstante, es sabido que los carruajes procesionales, aun cuando aparecen en las pinturas de la serie anónima cusqueña de Corpus Christi, fechados desde el año 1675 hasta el 1680, habrían de esperar para desfilar en las procesiones de la ciudad hasta el siglo XVIII, lo cual queda corroborado por informes de archivo. Sería Jesús Covarrubias Pozo³⁷, quien, apoyándose documentalmente, hace referencia a la preparación de un primer carro procesional.

CONTEXTO ANDINO: EL DRAGÓN Y AMARU EN EL PROCESO DE MESTIZAJE CULTURAL

Amaru es uno de los seres míticos presentes en las creencias andinas desde la época prehispánica. La palabra “amaru”, traducida como “dragón o serpiente” ya aparece en el primer diccionario de la lengua quechua de Domingo de Santo Tomás³⁸. Esta misma entrada también fue incluida sucesivamente en dos diccionarios más: en el anónimo, de 1586, (amaru: “serpiente”) y en el diccionario, de 1608, del jesuita Diego González Holguín (amaro: “dragón. Serpiente”)³⁹. La presencia del término en el *Vocabulario de la lengua Aymara* de Ludovico Bertonio⁴⁰ vendría a confirmar igualmente el alcance de la creencia, a escala andina, y el culto ampliamente conocido de la deidad. Los diccionarios modernos proporcionan definiciones más elaboradas de la misma: “serpiente, boa, ofidio de tamaño considerable”⁴¹ y “divinidad mitológica indígena

en forma de serpiente”⁴². Cabe mencionar una definición citada por Jan Szemiński en su diccionario de 1970: “serpiente; monstruo de la leyenda, dragón de cuernos de fuego, que sale del seno de la tierra, produciendo al salir, un terremoto o un volcán”⁴³. La imagen de la serpiente, que presenta claros vínculos y connotaciones con el mundo subterráneo, los volcanes y los terremotos, fue asimilada rápidamente al dragón europeo, lo cual queda corroborado tanto por los textos, como por las representaciones artísticas. En la crónica de Don Juan de Santa Cruz de Pacha Cuti, la descripción del mítico amaru guarda ya un parecido indiscutible con el dragón europeo⁴⁴:

Vbo Vnmilagro, que como, Vn yauirca o
Amaro, abia Salido, del serro de pacha
tuzan muy fiera bestia, media legua
de Largo, y grueso, de dos braças y m[edi]o dean
cho. y con oreJas y colmillos y barbas,yViene por
yuncay. pampa y sinca de alli entra
a la laguna de quibipay, y entonces salen
de oasancata dos sacacas, de fuego, y passa
a potina, de ariquipa y otro Viene p[ar]a más abaxo de
guamanca que estay tres o quarto serros
muy altos o cubiertos de niebes, decayas
malos comentas, los quales dizen que era[n]
animales con alas y oreJas y colas y qua
tro pies y ençima de las espaldas, muchas
espinas como pescado, y desde lejos dizen
que les pareçia[n] todo fuego.⁴⁵

Por su parte, en su descripción del Perú, el jesuita italiano, Giovanni Anello Oliva, relacionaría también el combate entre Mayta Capac y amaru, presentando a esta

³⁶ Concolorcorvo, “Fiesta del Cuzco en el siglo XVIII” (1773). En: Porras Barrenechea, R. (ed.), *Antología del Cuzco*, Lima, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 1992, págs. 137-140 (pág. 138).

³⁷ Covarrubias Pozo, J. M., *Cuzco colonial y su arte*, Cuzco, Archivo Histórico de la Universidad Nacional del Cuzco, 1958, pág. 47.

³⁸ Santo Tomás, Domingo de, *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Perú* (1560), ed. de Julio Calvo Pérez y Henrique Urbano, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2013, vol. 1-2, pág. 291 [108].

³⁹ González Holguín, Diego, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca* (1608), ed. de Raúl Porras Barrenechea, Lima, Imprenta Santa María, 1952, pág. 24.

⁴⁰ Bertonio, L., *Vocabulario de la lengua Aymara compuesto por el padre Ludovico Bertonio de la Compañía de Jesús en la provincial del Perú de las Indias Occidentales, natural de la Rocacontrada de la Marca de Acona* (1612), ed. de Enrique Fernández García, Arequipa, Ediciones El Lector, 2006, pág. 445.

⁴¹ Lira J. A. y Mejía Huamán, M., *Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua*, Lima, Editorial universitaria Universidad Ricardo Palma, 2008, pág. 36.

⁴² *Diccionario de americanismos*, eds. de Víctor García de la Concha y Humberto López Morales, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, (1.º ed. 2010), pág. 100.

⁴³ Chouvenec, P. C. y Perroud, J. M., *Diccionario castellano kechwa, kechwa castellano. Dialecto de Ayacucho*, Perú, Seminario San Alfonso: Padres Redentoristas, 1970. Según Szemiński, J., “Índice”. En: Don Juan de Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua, *La Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*, ed. crítica de Jan Szemiński, Arequipa, Ediciones El Lector, 2019, págs. 347-484 (pág. 353).

⁴⁴ Flores Ochoa, J. A., Kuon Arce, E., y Samanez Argumedo, R., *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, pág. 90.

⁴⁵ Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua, Don Juan de, *La Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú* (c. 1613, manuscrito en BNM), ed. crítica de Jan Szemiński, Arequipa, Ediciones El Lector, 2019, pág. 196. La transcripción del texto proviene de la edición de 2019 y fue realizada por Jan Szemiński. La forma original del texto, la puntuación y el uso de paréntesis se han conservado, así como la ortografía original del texto también.

serpiente mítica como un dragón: “[...] una serpiente tan fiera y terrible, que se causó temor, porque era tan grande como el mayor animal de la tierra, tenía unas alas a la manera de murciélago, los brazos cortos y muy gruesos con grandes unas, la qual viendo al Inca se levantó en el aire inficionados de fuego y sangre los ojos”⁴⁶.

No es sorprendente, por lo tanto, que la iconografía de la deidad andina amaru fuera reemplazada en algunos objetos por la imagen europea del dragón y que, gracias a algunas similitudes entre la naturaleza de ambas criaturas, la nueva representación no tardase en ser aceptada e incluida en el repertorio de formas que aparecen en los keros⁴⁷ andinos. Conocemos varios de estos objetos, entre otros, los keros del Museo de Arqueología (Universidad de Arequipa) y los del Museo Inka (Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco) (fig. 9)⁴⁸. En uno de los keros, amaru se retrata como una criatura con cuatro cabezas, apoyada sobre patas de un ave provistas de garras, con alas de colores a la espalda. El carácter europeo de esta escena se ve reafirmado por la figura de un centauro, procedente de la mitología grecorromana, que apunta al dragón con un arco (Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco). Otras representaciones muestran a un soldado español, reconocible por su armamento, en lucha contra un dragón, ejemplos del cual serían los keros guardados en el Museo de Metales Preciosos en La Paz⁴⁹, en el Museo de la Universidad Nacional de San Agustín

en Arequipa⁵⁰, o la taza ritual descrita por Verena Liebscher y mencionada por Juan Carlos Estenssoro⁵¹.

Asimismo, Amaru fue apellido o denominación de algunas familias incas antes de la conquista y durante el período colonial. El motivo amaru, en su forma de serpiente tradicional, se utilizó en la elaboración de elementos iconográficos sobre los escudos de armas de la nobleza inca, los cuales fueron diseñados de acuerdo con los principios de la heráldica española⁵². Y así, Túpac Amaru tenía en su haber un escudo de armas, en el cual, sobre el campo superior, se veían dos serpientes que sostenían un arco iris extendido sobre el águila bicéfala, símbolo de los Habsburgo (fig. 10). Túpac Amaru (1545-1572) fue partidario de una política de resistencia frente a los conquistadores españoles. Su padre, Manco Inca, fue sacerdote de la religión autóctona y un fuerte opositor al cristianismo. En 1571, Túpac Amaru se hizo con el mando de los incas y dirigió la lucha guerrillera contra los españoles. Fue capturado durante una expedición organizada por el virrey Francisco de Toledo y ejecutado en Cusco en 1572⁵³. Tras su muerte, se convirtió en héroe y símbolo de la lucha por la independencia. Por eso, dos años después, el líder mestizo, José Gabriel Condorcanqui, comenzaría la revolución contra la corona española en 1780, tomando el nombre de Túpac Amaru II⁵⁴. Sin embargo, las diversas dinastías ayllu⁵⁵ no llegarían a un acuerdo en cuanto a la forma de llevar a cabo esta guerra. Cerca de la ciudad del Cusco,

⁴⁶ Anello Oliva, G., *Historia del reino y provincias del Perú* (antes del 1625), Lima, Imprenta de la Librería de San Pedro, 1895. Ya han escrito sobre esto, Millones, L. y Myer, R., *La fauna sagrada de Huarochiri*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Frances de Estudios Andinos, 2012, pág. 106; véase también Gisbert, T., *El Paraíso de los pajares parlantes*, La Paz, Plural, 2008, (1. ° ed. 1999), págs. 92-94.

⁴⁷ Recipiente ritual; se trata de una taza de forma cónica, hecha de madera, característica de las culturas sudamericanas del período inca, así como de la época colonial y la república temprana.

⁴⁸ Flores Ochoa, et al., *op. cit.*, pág. 40.

⁴⁹ Martínez C., J. L., “Soportes para las memorias en los Andes. Los sistemas de registro y comunicación en las sociedades andinas”. En: Curatola Petrocchi, M. (ed.), *El estudio del mundo andino*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, págs. 207-218 (pág. 216).

⁵⁰ Stasny, F., “El arte de la nobleza inca y la identidad andina”. En: Urbano, H. (ed.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1993, págs. 137-156 (págs. 145 y 148).

⁵¹ Liebscher, V., *La iconografía de los queros*, Lima, Herrera, 1986; Estenssoro, J. C., “La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión”. En: Urbano, H. (ed.), *op. cit.*, págs. 157-182 (pág. 157).

⁵² Gentile, M. E., “El Amaru como emblema de los Incas del Cusco (siglos XVI-XVII)”. En: *El Futuro del Pasado*, N.º 8, 2016, págs. 297-327 (pág. 299).

⁵³ Pietraszczyk-Sękowska, J., “Tradycje indiańskiego oporu wobec Hiszpanów w Wicekrólestwie Peru (XVI-XVIII w.)”. En: Gawrycki, M. F. (ed.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, págs. 109-119 (pág. 110); Szemiński, J., *Los objetivos de los tupamaristas. Las concepciones de los revolucionarios peruanos de los años 1780-1783*, Wrocław-Warszawa-Kaków-Gdańsk-Lódź, Zakład narodowy immienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1982, pág. 59.

⁵⁴ Pietraszczyk-Sękowska, *op. cit.*, pág. 117. Sobre las formas y los cambios lingüísticos del nombre de Túpac Amaru, véase también: Rowe, J. H., “Thupa Amaro: Nombre y Apellido”. En: *Boletín de Lima*, año 4, N.º 24, 1982, págs. 6-8. Él, como su homónimo, fue ejecutado en la Plaza de Armas en Cusco. La ejecución tuvo lugar el 18 de mayo de 1781.

⁵⁵ Ayllu era un linaje compuesto de manera óptima por diez familias. De hecho, se entiende como grupo de personas que creían tener un ancestro-fundador común, o cualquier grupo de personas que cultivaban conjuntamente tierras con derechos de propiedad superiores a los derechos de las familias constituyentes (Szemiński, J. y Ziółkowski, M., *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa, PIW, 2006, pág. 331).



Fig. 9. Keros con amaru de la mitología andina representado bajo la forma del dragón occidental. Siglo XVIII, Museo de Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Perú. Siglo XVIII y siglo XVII, Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa (Flores Ochoa, *et al.*, *op. cit.*).



Fig. 10. Escudo de armas de Juan Tito Tupa Amaru, 1545, Archivo Regional del Cusco, Perú (fotografía: Ewa Kubiak, 2018).



Fig. 11. Dragón-Amaru y puma, pintura mural, después 1781, Chinchero, Cusco, Perú (fotografía: Yhasmany Loaiza, 2020).

las tropas de Túpac Amaru II presentaron resistencia a los destacamentos al mando de un cacique de Chinchero, Mateo Pumacahua, descendiente de Ayllu Ayamarca⁵⁶. Este linaje se hallaba en conflicto con los descendientes de los incas, por lo que, en el momento de la lucha armada, apoyó al partido realista. No obstante, esto no les impediría participar posteriormente en los enfrentamientos contra los españoles, y en 1814, ese mismo Pumacahua se pondría al frente del levantamiento contra la Corona, en la ciudad de Cusco.

El conflicto, aquí presentado, entre Túpac Amaru y Mateo Pumacahua hubo de reflejarse también en la iconografía. En el muro exterior de la iglesia en Chinchero, se encuentra una pintura mural que muestra, entre otras cosas, la batalla librada entre los soldados de Túpac Amaru y los partidarios de Pumacahua. Para nosotros, lo que resulta de verdad interesante es la escena de la lucha entre los líderes, representados de manera emblemática; a saber: a través de la figura de un puma, que personaliza al cacique de Chinchero, victorioso sobre un dragón, que simboliza a Túpac Amaru (fig. 11)⁵⁷. Una vez más, asistimos al sincretismo de la representación: el dragón verde-amaru es retratado con una poderosa cola retorcida, cubierta de escamas y con dos alas extendidas. Por encima de este grupo de criaturas en combate, reza, sobre una banderola, la inscripción: *Veni, Vidi, Vici*, el famoso lema

de César después de su victoria. Esta escena pictórica fue reconocida por Teresa Gisbert y José de Mesa, siendo dicha interpretación repetida y desarrollada posteriormente por otros estudiosos⁵⁸.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como puede comprobarse por el texto presentado, la representación del dragón en el arte andino reflejaba varias dimensiones simbólicas e iconográficas. Las más comunes fueron las representaciones de carácter global.

En las pinturas, se suele ver dragones junto a las figuras de santos y, sobre todo, de la imagen de la Virgen María Inmaculada Concepción, o bien en escenas religiosas alegóricas. Con mucha menos frecuencia, hallamos representaciones de naturaleza local, conformadas en el particular espacio cultural andino. Con todo, tampoco faltaron en el Perú esta clase de motivos en el arte colonial. A mi juicio, serían precisamente los más interesantes. La tradición mitológica grecorromana y las creencias andinas se amalgamaron en diversos motivos y escenas, para convertirse en testimonio de la coexistencia de formas y significados, en testimonio de un fenómeno de extraordinario interés: el mestizaje cultural.

Traducción Pilar Gil Canovas.

⁵⁶ Agradezco a Donato Amado Gonzales por la conversación que mantuvimos acerca de la representación en Chinchero y sus aclaraciones acerca del conflicto entre los descendientes de los incas y Ayllu Ayarmaca. Para una comprensión más amplia del tema y los conflictos internos en las familias indígenas, cabe señalar las publicaciones de dicho investigador (Amado Gonzales, D., *El estandarte real y la mascapaycha. Historia de una institución inca colonial*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017, págs. 232 y sig.).

⁵⁷ Me gustaría agradecer a Yhasmany Loaiza por compartir la imagen de la pintura mural de Chinchero y el permiso de publicar la fotografía.

⁵⁸ Mesa y Gisbert, *op. cit.*, pág. 285; Estenssoro, *op. cit.*, págs. 172-175; Gentile, *op. cit.*, pág. 315; Flores Ochoa, J. A., Kuon Arce, E., y Samanez Argumedo, R., *Pintura mural en el sur andino*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993.



LOS FRISOS DE LA CASA DEL FUNDADOR. ESTUDIO ICONOGRÁFICO A UNA TECHUMBRE COLONIAL TUNJANA

WILLIAM ARCINIEGAS RODRÍGUEZ / COLOMBIA

La invasión y subsecuente colonización del territorio americano no solo dejó tras de sí profundas huellas de destrucción y muerte: los llamados conquistadores y sus huestes, quizás sin proponérselo, fueron también corresponsables del surgimiento de un nuevo mundo de creación, encuentro y maravilla, cuyos vestigios son palpables incluso hoy día. Mediante diversas y sorprendentes prácticas culturales, bellas edificaciones y objetos de variado cuño, y gracias a complejos y permanentes procesos de mestizaje y sincretismo, han contribuido a la configuración de las identidades nacionales y regionales de las américas.

En el territorio de la Nueva Granada, numerosos militares, aventureros y religiosos, que, con la intención de hacer fortuna y expandir el dominio de la Corona española y la fe católica, poblaron y transformaron el territorio, influenciaron consecuentemente la mentalidad de los habitantes originarios y sus descendientes, tal y como lo atestiguan las obras por ellos emprendidas o encargadas. En la actualidad muchos de sus vestigios, arquitectónicos y artísticos (en manifestaciones como pintura, literatura, escultura, imaginería y orfebrería, entre otros) hacen parte del legado patrimonial de las naciones que precedieron al período colonial. Uno de aquellos tesoros patrimoniales, oculto durante largo tiempo, lo conforma el conjunto de pinturas emplazadas en la llamada *Casa del Fundador Gonzalo Suarez Rendón*, en la capital del departamento de Boyacá, Tunja, ubicada a 2.810 m sobre el nivel del mar, en

lo que se denomina altiplano cundiboyacense, en medio de los Andes.

Pocos inmuebles de carácter civil, erigidos en el nuevo continente entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, guardan tan preciadas muestras del arte colonial como la mencionada casa. A pesar de que el inmueble y sus pinturas han sido objeto de numerosos emprendimientos investigativos en el pasado, estas líneas buscan acercarse a dichos vestigios pictóricos para detenerse en el entramado simbólico que, a partir de los relatos mitológicos, construyen una nueva red de significado siguiendo primordialmente la metodología planteada por el historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968), y así ayudar, de igual manera, a entender cómo el relato histórico y mitológico, con visos de leyenda, configura la mentalidad de un pueblo.

Durante sus primeros años, ciudades como Tunja no eran más que pequeños asentamientos de colonos con edificaciones sencillas, levantadas en torno a una plaza principal, corazón simbólico y espacial de la ciudad. Estas primeras construcciones hechas en materiales asequibles de la zona misma, como bareque y paja, fueron reemplazados paulatinamente por otros más resistentes y duraderos, por lo que los trabajos de edificación podían tardar largo tiempo en ser terminados. Así, la Casa del Capitán Gonzalo Suárez Rendón, estuvo cerca de cuarenta años en ejecución: “Los trabajos comenzaron en 1540, un año después del establecimiento de la ciudad, y hacia 1580 aún no había sido concluida”¹.

¹ Zambrano Pantoja, F., *La ciudad colombiana. Santa Fe de Bogotá D.C.*, Bogotá, Iriarte/Montes Editores Ltda., 1993, pág. 63.

Para algunos especialistas, “la arquitectura colonial tunjana oscila entre el protorrenacimiento, el Plateresco peninsular y el manierismo, contemporanizado unos con otros pero siempre dentro de un marco barroco, exuberante y expresivo”². El arquitecto e historiador Alberto Corradine Angulo describe las casas de aquella época así:

*Pueden verse en las casas tunjanas varias características: altura generosa, organización alrededor de un patio sobre el que ofrece dos o tres frentes la construcción, generalmente dos pisos con galerías de columnas de inspiración toscana, medieval o de claros rasgos moriscos, portada de alguna magnitud labrada en piedra donde se perpetúan costumbres románicas y góticas junto a detalles ornamentales de la época: el Renacimiento. Un zaguán vincula la calle con el interior y por sus dimensiones permitía el fácil paso de una cabalgadura. Patio amplio y huerto o corral muestra a las claras la relación inobjetable de esa casa ciudadana con el campo. La generosidad de sus espacios, la misma zonificación de la casa, en la cual se destinaba el segundo piso a los recintos privados de la familia, y el bajo a depósitos y dormitorios de la servidumbre, patentizaban la influencia de una actividad que oscila entre la vida ciudadana y la rural.*³

Pero quizás una de las características más importantes de las casas eran sus techos, elaborados en madera siguiendo un modelo conocido como *de par y nudillo* de ascendencia mudéjar, cuya estructura superior era posteriormente cubierta desde el interior con esteras y tablados que conformaban falsos cielos en forma de artesa invertida con cuatro superficies diagonales llamadas *jaldetas*, rematadas en una horizontal y central llamada *almizate* o *harnuelo*. Valga resaltar el uso de lacerías en los diseños geométricos que decoran los tirantes de este tipo de salas, los cuales “ofrecen un mayor impacto visual, derivado de su cercanía, su posicionado rítmico y su robustez, efectos estos que potencian por el mayor grado de iluminación que les llega”⁴. Su disposición, obviamente, responde a parámetros estructurales que garantizan la perdurabilidad de la armadura entera y que en algunos casos permite “juegos

visuales” entre los diseños y las figuras representadas en la techumbre, sirviendo de umbral entre las dos áreas, la sala y su cubierta. Esta combinación de elementos respondía a la misma lógica espacial española de compartimentar los recintos, creando en algunos casos, laberintos arquitectónicos que dividían y separaban las actividades realizadas en ellos y, consecuentemente, constituyendo espacios simbólicos.

*Esa sucesión de “cuantos” espaciales no sólo se produce en sentido horizontal, a veces también en vertical, formando como una estratificación espacial. Las armaduras mudéjares, tan ricas y abundantes en la Nueva Granada, dan la sensación de dividir el espacio hacia lo alto valiéndose de los cuadrales y, tirantes, faldones y almizates. Las techumbres en forma de artesa perduran en Colombia durante todo el siglo XVIII.*⁵

El espacio simbólico de la techumbre se establece, entonces, como escenario discursivo de las pinturas sobre sus superficies plasmadas, entendiendo las imágenes como texto que, bajo sus propias normas y estructuras compositivas, configura en suma un espacio diegético⁶ particular, separado pero reflejo de los órdenes y jerarquías encarnadas en el resto de la casa. En este mismo sentido, los espacios arquitectónicos coloniales y sus usos específicos plantean la existencia de una narrativa espacial que se potencia con el uso de las imágenes murales, configurando un texto multinivel que debe ser leído como un gran espacio simbólico, articulado a las lógicas sociales de su contexto espaciotemporal.

*[...] la presencia de programas iconográficos –de mayor o menor complejidad– permite iniciar la lectura del inmueble, dirigiendo la mirada del espectador en un orden establecido y transmitiendo una serie de contenidos simbólicos diseñados por la voluntad de los comitentes. De este modo se configuran una serie de valores que se agregan a la propia espacialidad arquitectónica, marcando ritmos, pausas y transmitiendo mensajes que son diferentes a los de la arquitectura en sí misma.*⁷

² Daza, G., *Herencia Colonial. IV. Tunja*, Bogotá, Fondo Cultural del Banco Cafetero, 1974, págs. 21-22.

³ Corradine Angulo, A., *Manual de Historia de Colombia*, vol. I, Instituto Colombiano de Historia, 1983, pág. 62.

⁴ Candelas Gutiérrez, A., *Análisis constructivo de la Carpintería de Armar en la provincia de Huelva. Su relación con los tratados de carpintería*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 1999, pág. 155. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/23926>, última consulta: diciembre de 2020.

⁵ Sebastián, S., *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación La Candelaria, 2006, pág. 63.

⁶ La diégesis constituye el universo espaciotemporal lógico en el que una narración se desarrolla, siguiendo principios formales, compositivos, estéticos y temáticos propios (Echeverri Jaramillo, A., “La producción de sentido en el cine”. En: Douglas Niño (ed.), *Ensayos Semióticos*, Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2008).

⁷ Almansa Moreno, J. M., “Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada”. En: Almansa Moreno, J. M.; Martínez Jiménez, N. y Quiles García, F. (eds.), *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, vol. II, 2018, pág. 236.

Con respecto a la Casa de Suárez Rendón, Santiago Sebastián anota: “En el mismo costado de la plaza mayor se encuentra la interesante mansión del Fundador, con portada de dintel adovelado, como en las casas de Holguín y Luque; en los arcos del patio aparece de nuevo la pujante influencia mudéjar”⁸. Solo hasta 1964 se “descubren” las imágenes del artesonado, ocultas hasta aquel momento por un cielo falso de madera. Entonces la condición de las pinturas era muy precaria, como lo comentara el mismo Sebastián:

*Lamentablemente la Sala Grande está casi completamente destruida, ya que las numerosas goteras abatieron paulatinamente la artesa, formada por un entramado de cañas revestido de estuco donde se aplicó la pintura. En la Sala Pequeña hay trozos de la artesa donde las goteras destruyeron el estuco, dejando al descubierto el entramado de cañas; una jaldeta ha empezado a combarse y no sería de extrañar que después de una tormenta se desprendiera como lo han hecho las de la sala grande. Esta última tiene unas dimensiones aproximadas de 15 por 5 metros. No es posible averiguar el diseño que hubo en el almizate, pues está completamente destruido en pequeños fragmentos sobre el entramado que se hizo para sostener el cielo raso. Las jaldetas pequeñas se encuentran en buenas condiciones, decoradas con los blasones citados. La jaldeta grande del costado de la plaza está semidestruida, pero algunos trozos permiten la identificación de ciertas figuras, que al parecer estuvieron aisladas, bajo una arquería pictórica [...].*⁹

En 1969 inicia el proceso de restauración con la participación de técnicos del madrileño Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, entre los que destacan Roberto Arce y José María Cabrera, quienes, junto a A. Díaz Martos, documentaron el proceso de restauración, publicado en el año 1972 bajo el título: “Restauración de las techumbres y pinturas de la casa del capitán Don Gonzalo Suárez Rendón, fundador de Tunja (Colombia)”. En dicho artículo describen las condiciones estructurales de los techos, así como de las pinturas, su composición, técnica y materiales. La restauración empleó una mezcla de cal, arena y cola plástica, mientras se tomaron medidas “para no falsificar, se dejó un bajo nivel sobre el original. De esta forma, aunque se imitara el color se notaría siempre la parte restaurada. En las grandes zonas donde no existía

color ni dibujo, se unificó la composición con la repetición simétrica de los motivos con tintas más claras”¹⁰.

Estos emprendimientos y restauraciones solo fueron posibles gracias a que, durante el gobierno del presidente Alberto Lleras Camargo (1906-1990), se emitió el Decreto 1998 del 8 de julio de 1946, declarando el inmueble como Monumento Nacional; y dos años más tarde, durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez (1891-1976), la casa fue adquirida por la nación gracias al Decreto de ley 74 del 6 de diciembre de 1948, lo cual le garantizó partidas presupuestales del erario público y una destinación específica como sede de la Academia Boyacense de Historia, así como del Archivo Histórico de Tunja, la Biblioteca Pública y un Museo Histórico¹¹.

En años recientes, esfuerzos emprendidos por parte de las administraciones municipales han permitido que el inmueble, convertido hoy en Casa Museo, realice acciones tendientes a la conservación, valoración, protección y promoción de los bienes patrimoniales que alberga, y de la casa misma, único inmueble perteneciente al fundador de una ciudad en el Nuevo Mundo que se mantiene erguida en toda Latinoamérica. Dentro de dichas acciones se destacan la elaboración de un plan de acción para la gestión de riesgos de las colecciones, y un guion museográfico para la exposición permanente de la casa, en los que no solo se da cuenta del estado y peligros que enfrentan estos bienes culturales, sino que se describe la disposición espacial de los bienes muebles allí emplazados, siguiendo una lógica narrativa y discursiva que pretende ejemplificar la época, costumbres y ambiente social de quienes pudieron habitarla, particularmente durante el siglo XVII. Este ejercicio museográfico contempla igualmente la valoración de las pinturas, objeto del presente estudio:

*Dentro de los objetos originales encontramos piezas como la pintura mural, de una capacidad dialéctica excepcional, no sólo por sus valores formales, tecnológicos, estéticos y simbólicos, sino también históricos, toda vez que se trata de la única pieza original de la casa, junto con las características arquitectónicas propias del lugar.*¹²

Solo gracias al acucioso trabajo de los restauradores e historiadores que con tesón han indagado y recuperado

⁸ Sebastián, *op. cit.*, pág. 111.

⁹ Sebastián, S., *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Tunja, Secretaría de Cultura de Boyacá, 1966, pág. 94.

¹⁰ Arce Ibañez, R., “Restauración de las techumbres y pinturas de la casa del capitán Don Gonzalo Suárez Rendón, fundador de Tunja (Colombia)”. En: *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, N.º 12, Madrid, 1972, págs. 42-43.

¹¹ *Diario Oficial*, año LXXXIV. N.º 26900, 22 de diciembre de 1948, pág. 6. Disponible en: [http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1622407?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1622407?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0), última consulta: diciembre de 2020.

¹² Carreño, C., Informe Técnico y Plan de Acción para la Gestión de Riesgos de las Colecciones en las Salas Permanentes de la Casa Museo del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Contrato de Consultoría SMC-AMT-133/2013; Informe Técnico Guion Museográfico para la Exposición Permanente de la Casa Museo del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Contrato de Consultoría SMC-AMT-133/2013, pág. 3.



Fig. 1. Fragmento del friso representado en las paredes de la sala dispuesta como oratorio en el guion museográfico de 2017, contigua a la Sala Pequeña de la Casa Suárez Rendón, (fotografía: Pedro Alexander Sosa Gutiérrez, 2018).

el pasado de esta casa y sus tesoros, es posible que hoy nuevas empresas investigativas, como la presente, se lleven a cabo.

DE LAS PINTURAS

Mucho se ha especulado sobre los vestigios pictóricos de la casa, sus determinadores, ejecutores y estilo. Esta tarea inacabada sigue siendo motivo de disputa y debate entre los historiadores y expertos en el periodo colonial, entre otras causas, por la escasa documentación conservada y por la compleja tarea que implica su análisis. Justamente, con el propósito de contribuir a dicha tarea surge este análisis de las figuras que, a manera de friso, se encuentran en la parte más alta de las paredes de las estancias en las que se conservan restos de pintura mural.

Estas figuras se hacen relevantes dentro del propósito de estudiar las pinturas de las techumbres en su conjun-

to, como parte de un sistema de significados que debe ser leído más allá de los propios límites materiales del artesanado. Estos restos que, valga acotar, se presume fueron ejecutados previamente a las pinturas de los techos, responden a grutescos y figuras ornamentales de motivos vegetales muy comunes en las grutas románicas y puestos de moda en Europa desde mediados del siglo XVI, con carácter predominantemente decorativo¹³.

Los frisos de la Casa del Fundador de Tunja están compuestos básicamente por la figura de una pareja de grifos (única representación de una criatura mitológica en todo el conjunto pictórico de la Casa Suárez Rendón) que flanquean un árbol simbólico, y que asumen una posición *passants guardians combatant*¹⁴. Tienen apoyada la pata delantera exterior contra la estilización de un árbol simbólico (elemento analizado más adelante) ubicado entre ellos (fig. 1). Sus cuerpos ejecutados en grisalla¹⁵, son predominantemente grises, sobre un fondo monocromo blanco. Cuentan con acentos dorados en cabezas y alas.

¹³ Vallín, R., *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la Colonia en Colombia*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá-El Sello Editorial, 1998, pág. 104.

¹⁴ Esta terminología, que describe la posición adoptada por las figuras animales heráldicas, en este caso significa que los grifos se encuentran pasando, haciendo guardia y que sus cabezas se ubican frente a frente. Kalous A., *English Heraldic Terminology: Analysis and Comparison with Czech*, Olomouc, Univerzita Palackého y Olomouci, 1998. Disponible en: https://www.academia.edu/10320857/English_heraldic_terminology_analysis_and_comparison_with_Czech, última consulta: diciembre de 2020.

¹⁵ Técnica pictórica que, mediante gradaciones de blanco y negro, desarrolla la representación en variadas tonalidades de gris, generalmente ejecutadas con la intención de simular esculturas en piedra como las figuras dispuestas en los marcos arquitectónicos o en los pedestales de palacios europeos.

Bajo sus vientres aparece una hoja dorada con un borde interno de tono más oscuro simulando volumen. Los remates de las garras, alas y plumas de la cabeza terminan en deformaciones que emulan los elementos vegetales, y que, a manera de grutescos, se ubican en la parte trasera de cada grifo desprendiéndose como colas de estos, para formar un nuevo elemento decorativo. Cortos trazos en pigmento negro, del mismo calibre de las líneas de contorno de las figuras, acompañan las patas traseras y algunos otros segmentos de las figuras, a manera de líneas cinéticas, provocando una inusual sensación de movimiento. Por sobre y debajo de estas representaciones se aprecia una serie de grutescos en color negro sobre fondo amarillo, que sirven de marco al friso objeto de análisis.

En términos amplios, los grifos pueden considerarse criaturas quiméricas, pues resultan de la combinación de varios animales reales: cabeza, patas delanteras y alas de águila con cuerpo de león. Algunas versiones los muestran con orejas puntiagudas y plumas en la cola, incluso en ocasiones con cola de serpiente o de escorpión. Asimismo, se desprenden variaciones como el hipogrifo y el *opinicus*¹⁶ que, en todos los casos, se muestran como seres de gran tamaño capaces de llevar jinetes a cuestas e incluso alzar bueyes con sus poderosas garras. Su plumaje dorado y sus nidos hechos en oro se consideraban grandes tesoros.

Si bien se especula que su origen se debe a la asociación que los antiguos habitantes de Asia central hicieron de los fósiles de dinosaurios con cuernos y pico, pertenecientes a la familia *Ceratopsidae*, que habitaron aquella zona y Norte América durante el periodo Cretácico, la invención de seres híbridos es una constante en múltiples culturas antiguas, particularmente en el medio oriente y Asia, donde criaturas aladas hacen parte de su repertorio mitológico. Las más antiguas de estas representaciones se remontan a 3900 a.C. en territorio del actual Irak. Se trata de imágenes de cuadrúpedos alados, cuya principal característica es la forma de sus alas, semejantes a una peoneta, que se mezclan con leones y animales de presa en conjuntos tallados sobre marfil o piedra. Estas imágenes aparecen en el arte egipcio antiguo como representaciones del caos y las adversidades acechantes del mundo natural para ser vencidos por la figura del monarca, cabeza del Estado¹⁷. Estos seres alados fueron posteriormente interpretados como leones con cabeza de halcón (Horus) que, al igual que las esfinges, reemplazaban la figura del faraón representándolo en algunas piezas rituales.



Fig. 2. Domador de animales con dos grifos, 700 a. C., pieza decorativa del filete para un caballo (parte de una exhibición privada en Londres).

Otro ejemplo de cuadrúpedo alado, con características similares, se encuentra en las representaciones del dios sumerio del desierto y el inframundo, Nergal, sumado posteriormente a las órdenes demoníacas dentro del culto judeocristiano, y cuya imagen se confunde o semeja muchas veces con la del Lamassu mesopotámico, criatura con cuerpo de león o de toro, alas de águila y cabeza humana, que servían como figuras protectoras en palacios, templos y ciudades, generalmente tallados o esculpidos en parejas y ubicados a los costados de las entradas o puertas de acceso. Función similar cumplían los grifos representados en diversos sellos cilíndricos tallados en piedra, empleados luego sobre tablillas de arcilla que eran emplazadas en templos como imágenes de protección. En estos sellos se representaban escenas de caza o pasajes mitológicos, en los que el rey o el héroe vence demonios y bestias salvajes. En otros casos se adoraban árboles sagrados custodiados por genios y otras figuras aladas típicas del imperio asirio. Otro motivo recurrente es el del domador de animales, profusamente representado en pequeñas figuras y objetos fundidos en bronce de principios de la Edad del Hierro, hallados en la provincia de Lorestán, Irán, lugar al que le dan su nombre (fig. 2).

¹⁶ En el caso del hipogrifo, los cuartos traseros son de caballo, mientras que en el *opinicus* todo el cuerpo corresponde a un león y solo la cabeza y las alas son de águila.

¹⁷ Campagno, M., "Antropozoomorfos, serpopardos y grifos. El surgimiento del Estado (y de los seres imaginarios) en el valle del Nilo". En: *Trabajos y comunicaciones*, N.º 26-27, 2000/2001, Universidad Nacional de La Plata-Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7/pr.7.pdf, última consulta: diciembre de 2020.



Fig. 3. Ánfora con representaciones de grifos combatiendo Arimaspos, Museo del Louvre, París.

Pueblos como el fenicio contribuyeron a la difusión de estas imágenes por el Mediterráneo, alcanzando importantes culturas como la micénica y la griega, en las que la figura del grifo hizo parte de sus relatos mitológicos y posteriormente fue representada en la pintura mural, la cerámica, la escultura y la arquitectura, entre otros. Para estas culturas, los grifos eran animales monstruosos “guardianes de tesoro, los cuales custodian los tesoros en el país de los hiperbóreos, vigilan el cráter de Dionisios lleno de vino y se oponen a los buscadores de oro en las montañas. Sirven de montadura a Apolo. Simbolizan la fuerza y la vigilancia, pero también el obstáculo a superar para llegar al tesoro”¹⁸. Muchas de sus representaciones los muestran en batalla contra los Arimaspos, jinetes legendarios de un solo ojo, así como en escenas de caza, particularmente en ánforas y piezas cerámicas cerca del año 530 a.C. (fig. 3).

Asimismo, figuras de grifos aparecen tirando de carruajes en objetos mortuorios tan afamados como el sarcófago de Hagia Triada, encontrado a comienzos del siglo XX al sur de la isla de Creta. Esta urna fue creada durante la ocupación micénica de aquel territorio, cerca del año 1400 a.C. Aquí el carruaje representa el viaje al más allá. También se empleó, posteriormente, en la adaptación que se hizo de la imagen de Apolo al mítico vuelo exploratorio que Alejandro Magno hiciera tras ordenar capturar dos grifos, mantenerlos sin alimento durante tres días y posteriormente guiarlos tentados por un trozo de hígado de caballo puesto en la punta de una lanza, sirviéndole de carnada para las bestias¹⁹.



Fig. 4. Grifo de cola con punta de apariencia vegetal atacando un caballo que se defiende, c. 1225-50, ms. Bodley 764, folio 11v., Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido (disponible en: bestiary.ca/beasts/beastgallery151.htm#).

Justamente, para la civilización griega de la antigüedad, los grifos eran criaturas asociadas al dios solar Apolo, por lo que no es extraño encontrar sus representaciones en templos y objetos rituales asociados al olímpico. Sirvan de ejemplo los grifos presentes en los frisos tallados entre los capiteles del santuario al dios en la ciudad de Didima, Turquía. Asimismo, Roma se apropió de la figura de la criatura alada en relación con Febo (nombre latino de Apolo) y con otras deidades como Juno, cuya efigie se encuentra acuñada en una amplia variedad de denarios, acompañada de símbolos variados que representaban diversos gremios.

Con el advenimiento de la Edad Media, los grifos son asociados simbólicamente con la impureza de su carne al ser de naturaleza mixta, como se describe en algunos pasajes bíblicos en los que se prohíbe su consumo: “*hæc sunt quæ de avibus comedere non debetis et vitanda sunt vobis aquilam et grypem et alietum*” (Liber Leviticus, 11: 13), “*omnes aves mundas comedite. immundas ne comedatis aquilam scilicet et grypem et alietum*” (Liber Deuteronomii, 14: 11,12). En estos pasajes de la Vulgata se conserva la palabra *grypem*, que fue reemplazada luego por “grifo” y finalmente por “quebrantahuesos”, nombre de un ave de presa que habita en amplios sectores del sur, oriente y norte de África.

Asimismo, los grifos pasan a hacer parte de las bestias fantásticas descritas por los viajeros en sus travesías por tierras exóticas, recogidas en bestiarios y otros documentos monásticos, en cuyas representaciones se aprecian variadas formas e interpretaciones que en algunos casos

¹⁸ Chevalier, J. y Gheerbrant, A., *Diccionario de los Símbolos*, vol. 1, Bogotá, Editorial Solar, 2017, pág. 591.

¹⁹ Silva Santa-Cruz, N., *El Grifo. Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, N.º 8, 2012, Universidad Complutense de Madrid, págs. 45-65 (pág. 50).

fusionan elementos vegetales con partes del animal mismo (fig. 4). Esta misma cualidad se aprecia en distintas representaciones de la criatura en diversos periodos históricos, especialmente cuando integra piezas decorativas (y seguramente simbólicas) hechas en piedra o mosaico, parte de la arquitectura de templos y palacios europeos.

Por lo general, las versiones híbridas de una criatura buscan combinar los atributos de las partes que le componen, y para el caso específico de los grifos, la combinación entre ave voladora y fiera terrestre hace que se relacione con la unión y la dualidad entre cielo y tierra, y en este sentido con la doble naturaleza del Cristo, divina y humana. Dentro de la cristiandad, si bien en un comienzo el grifo aludía a Persia, donde, como se ha ejemplificado, su uso era frecuente, esta criatura también representa la carga simbólica combinada del león y del águila, cada uno soberano en su medio, la tierra y el cielo. Así, el grifo reúne de un lado la fuerza, la protección, la combatividad, y de otro, la dimensión celestial, cargada de atributos solares, de elevación (espiritual) que le constituyen como una figura de salvación.

En el pensamiento medieval, en este híbrido, la parte de león representa la materia, mientras que la fuerza que lo domina, la cabeza del águila es el espíritu. Partiendo de esta descripción, comentarios medievales han visto en este animal el símbolo de la sabiduría y la fuerza de Cristo. Dante habla de él como “el animal de la doble naturaleza”, cuyas, “alas se extienden más allá de la vista” (*Purgatorio*, canto XXIX).²⁰

Efectivamente, Dante Alighieri en su obra *La Divina Comedia*, tras terminar la narración de su viaje a través del infierno y el purgatorio, se encuentra con un grifo que arrastra un carro, a orillas del río Leteo, iniciando la última etapa de su travesía. Es el grifo aquí una figura que marca el inicio del camino para este viajero antes de encontrarse con Beatriz y adentrarse en el paraíso. Este episodio (y muchos más) sirvieron de inspiración para diversos artistas, entre los que destacan Priamo della Quercia, Sandro Botticelli, o más recientemente, Gustave Doré y William Blake, entre muchos otros.

Asimismo, los grifos, que se describen como criaturas monógamas, fueron asociados con el matrimonio, siendo



Fig. 5. Relieve de dos grifos bebiendo de una copa., c. 900 d. C., mármol policromado de la región de Campania, Italia, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

²⁰ Marqués Ibáñez, A., *Representaciones artísticas sobre la Divina Comedia: pintura, escultura, grabado e ilustración*, t. II, Tesis doctoral, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, 2006, pág. 17.



Fig. 6. Anónimo, dibujos de grifos para friso y grutescos, 1550-1580, lápiz y tinta marrón, sobre rastros de dibujo de puntos de plomo en papel pulido, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

el macho representado sin alas y conocido desde el siglo XV como *Keythong*. El grifo también se asocia a la figura de los santos, quienes combativamente defienden la fe en la tierra, mientras se elevan a los cielos por la gracia divina. Este atributo es obtenido frecuentemente a través del sacramento de la eucaristía, que es sugerida por medio de dos estrategias que involucran la figura del grifo: la primera muestra a una o dos criaturas alimentándose del árbol de la vida; la segunda, presenta uno o dos grifos apostados a los costados del cáliz sagrado, del cual parecen beber el agua vivificadora del Cristo (fig. 5). Evidentemente, estas configuraciones no surgen con la cristiandad: como en muchos otros casos, se trata de adaptaciones de imágenes pertenecientes a cultos anteriores, en donde los grifos se disponen en torno a un árbol sagrado o a una crátera o fuente²¹.

El uso de esta imagen se dio indistintamente en templos paganos y cristianos, así como en palacios y todo tipo de edificaciones (incluso contemporáneas), con diversas adaptaciones tanto a las figuras mismas de los grifos, como de las cráteras o copas y árboles sagrados que los acompañan, surgiendo, en algunos ejemplos, ricas combinaciones de estos elementos. Asimismo, algunas piezas decorativas y utilitarias adoptaron la imagen del grifo en el contexto religioso como un animal portador de luz. Aquí, la ima-

gen del grifo fue intervenida y recontextualizada para acoplarse a la iconografía cristiana, así como a la heráldica, en donde un animal con tan compleja carga simbólica hace parte infaltable del bestiario simbólico europeo, como se evidencia en el escudo de armas de la ciudad de Génova, Italia, o más recientemente en el breve imperio establecido en tierras mexicanas y encabezado por Maximiliano I, e incluso en la aún joven República de Letonia.

Como se evidencia, estas adopciones de la imagen del grifo hacen parte de una larga tradición iconográfica en la que la dupla de animales sirve de custodio, ya no de un tesoro fantástico, sino de los valores nacionales. Sus apariencias, con variaciones menores, al igual que su propósito, se han mantenido fieles en parte gracias a los cuadernos de dibujos y diseños, de los cuales artistas de diversas generaciones y latitudes hicieron uso sirviéndoles como referente e inspiración para sus creaciones. En el ejemplo citado se aprecia, entre otros aspectos, la fusión de la figura animal con las formas vegetales en la construcción de intrincados motivos empleados generalmente para la decoración de frisos grabados en placas, posteriormente instaladas sobre los muros, o pintados directamente sobre estos (fig. 6).

En la mayoría de dichas fusiones, las extremidades de la criatura se proyectan adoptando formas de hojas y flores, generalmente de acanto (*Acanthus mollis*), planta de hojas dentadas cuyo nombre se deriva del griego *akantha* (espinas). Nativa del mediterráneo, esta herbácea, también llamada “ala de ángel”, ha sido empleada principalmente en jardinería y como motivo escultórico en capiteles de columnas²², decoración de frisos, muebles, utensilios domésticos, incluso vestimenta, desde tiempos antiguos. Al ser una planta perenne, fue utilizada como símbolo de inmortalidad en la antigua Grecia, donde se empleó para decorar tumbas; asimismo, y en referencia a las espinas de sus hojas, se le asoció con el camino iniciático y la voz latina *per aspera ad astra* (por las rudezas del camino, hacia las estrellas)²³. Esta misma idea fue adoptada por las representaciones del cristianismo, como metáfora del camino plagado de tentaciones y vicios que ha de enfrentar un alma en su búsqueda de salvación:

²¹ Charbonneau-Lassay, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, Sophia Perennis 1997, págs. 375-376.

²² Según la leyenda descrita por Vitrubio, “una muchacha de Corinto, ya de cierta edad para contraer matrimonio, falleció a causa de una enfermedad. Después de sus exequias, su nodriza recogió unas copas que le gustaban mucho a la muchacha cuando vivía y las puso todas juntas en un canastillo de mimbre, que llevó a su sepulcro; las colocó encima y con el fin de que se mantuvieran en buen estado durante mucho tiempo, las cubrió con unas tejas. Casualmente colocó el canastillo sobre la raíz de un acanto. Con el tiempo, las raíces del acanto, oprimidas por el peso, esparcieron en derredor sus hojas y sus pequeños tallos, al llegar la primavera; sus tallos crecían en torno al canastillo y por los lados salían al exterior bajo el peso de las tejas, lo que obligó a que fueran formando unas curvaturas o volutas en sus extremos. Calímaco, llamado catatechnos por los atenienses, gracias a la exquisitez y primor de sus tallas de arte marmóreas, al pasar delante de este sepulcro observó el canastillo y la delicadeza de las hojas que crecían a su alrededor. Quedó gratamente sorprendido por esta original forma de las hojas y levantó unas columnas en Corinto, imitando este modelo; fijó sus proporciones y dividió las medidas del orden corintio”. (Marco Lucio Vitruvio Polion, *Los diez libros de arquitectura*, L. 4, cap. 1. El orden corintio).

²³ Phileas del Monteseito, “Símbolos: Acanto”. En: *Phileas del Monteseito. Filosofía Iniciática y Desarrollo Personal*, 19 de junio de 2018. En línea, disponible en: <https://phileasdelmonteseito.com/simbolos-acanto/>, última consulta: diciembre de 2020.

Las hojas carnosas que estas espinas producen son la carne de pecado que con nosotros llevamos, de la que indefectiblemente nacen los vicios, débiles al principio, fuertes luego. El símil no puede ser más exacto. Este símbolo nos enseña cómo debemos desarraigar estas espinas al principio, para que luego, al hacerse más fuertes y agudas, no nos acucien, haciéndose más difícil el desarraigarlas, y atormenten el alma con sus fuertes púas, siguiendo el consejo del Salmo: “Antes que vuestras espinas, es decir, vuestros vicios, formen una cambronería, debéis desecharlos, pues si no sólo quedará la ira de Dios que caiga sobre vosotros y os absorba” (Salmo LVII).²⁴

Completando la composición dispuesta a manera de friso en la Sala Grande de la Casa Gonzalo Suárez Rendón, y en medio de las figuras de los grifos, se encuentra una forma vegetal con características similares a las del acanto que se tornan extremidades y colas de las bestias. Sin embargo, se trata de la estilización de una de las flores más profusamente empleadas en heráldica y ornato en occidente: la flor de lis.

Esta abstracción de la flor del lirio ha sido empleada como elemento decorativo y simbólico en conjuntos arquitectónicos de diversas culturas. Para algunos estudiosos se trata de una adaptación de la flor de loto del antiguo Egipto, está incluso presente en la decoración de la Puerta de Ishtar, en Babilonia, edificada por Nabucodonosor II en el año 575 a.C. Asimismo, se encuentra en la numismática de países del sur asiático mucho antes de ser invadidos por los europeos y posterior al siglo XIII. Se la halla en los planos cartográficos para señalar el Norte en la rosa de los vientos, uso iniciado por el napolitano Flavio Gioja, como una representación de rectitud, y guía hacia lo correcto, lo bueno y lo seguro, es decir, hacia lo sacro. Esta imagen ha permanecido como convención hasta el presente.

De otro lado, ya en el siglo V, la flor de lis se asocia al cristianismo, gracias a que aparece en la portada de la traducción —que hizo Jerónimo de Estridón, por encargo del papa Dámaso I (382 d. C.)—, de la biblia griega al latín vulgar, por lo que se le conoce como Vulgata.

Si bien esta interpretación luce casi mimetizada por las hojas que la componen y circundan, no dejan de reconocerse sus elementos compositivos fundamentales: seis pétalos dispuestos de manera simétrica (tres arriba y tres abajo) con relación a un anillo central. Dichos elementos

pueden ser apreciados con mayor facilidad en las múltiples y variadas versiones que hacen parte de los muebles heráldicos europeos, particularmente en los reinos de España y Francia, estando este último estrechamente ligado a la flor de lis a partir del mito creado con el bautismo y coronación de Clodoveo I, rey de los francos (fig. 7), un 25 de diciembre entre 496 y 499 d. C.²⁵

Su origen ha dado lugar a grandes controversias, y los franceses la han hecho suya, como han hecho todas las cosas, queriendo significar el abolengo regio de sus reyes que se fueron quizá para no volver. Lo cierto es que la flor de lis en esta forma aparece como signo de realeza desde la más remota antigüedad, y de ello hay abundantes ejemplares en el mundo y sobre todo en España, en la que aparecen en multitud de escudos, no sólo españoles, sino también musulmanes. Esta flor de lis [...] es símbolo de realeza, nos dice claramente que el fruto que nacerá de la Virgen es un Rey. Pero esta progenie real que se representa en esta flor no es la de un rey cualquiera. Este es el Rey Pacífico, es Cristo, es el Dios humanado.²⁶

Comentario aparte merece la supuesta vinculación entre la flor de lis y las abejas. En 1653 fueron encontradas en la tumba del rey Childerico, padre de Clodoveo I, 300 abejas en oro, símbolo de su reinado. Con Childerico se da inicio al linaje de los Merovingios, pues su padre fue Meroveo, líder militar franco, de cuyo nombre se desprende dicha estirpe. Los borbones, actuales monarcas de España, en su afán de convalidar su ascendencia merovingia, justificaron su línea de sangre, entre otros aspectos, basados en que las representaciones de aquellas abejas fueron paulatinamente cambiando su forma hasta derivar en la flor de lis²⁷. Si bien esta versión ha sido ya refutada, no deja de sorprender la destreza abstraccionista de quienes apoyaron tal argumento, buscando legitimar la procedencia celestial de su dominio.

En este, al igual que en otros casos, el lirio (la flor de lis), se entiende como símbolo crístico, tal y como se refiere en el pasaje bíblico: “Yo soy la rosa de Sarón, el lirio de los valles. Como el lirio entre los espinos, así es mi amada entre las doncellas” (Cantares 2:1-2). Asimismo, el catolicismo adopta el lirio como atributo de San José, de cuyo bastón brotan tres lirios ofrecidos a María (fig. 8) y símbolo de su virtud, incluso representación de

²⁴ De Pinedo, R., *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la edad media*, Burgos, Imprenta de Rafael de Aldecoas, 1924, pág. 47.

²⁵ Según la narración de Hincmaro de Reims, durante el bautismo del rey, una paloma descendió de los cielos hasta las manos del obispo san Remigio, portando en su pico la Sagrada Ampolla que contenía el aceite santo (utilizado desde entonces para ungir a los soberanos franceses) y con ella, un ramillete de lirios. Otras versiones hablan de un ángel enviado por Dios para declarar el mandato divino de su reino.

²⁶ De Pinedo, *op. cit.*, pág. 26.

²⁷ <https://www.quora.com/Whats-the-historical-value-of-the-Lilys-symbol>, última consulta: diciembre de 2020.

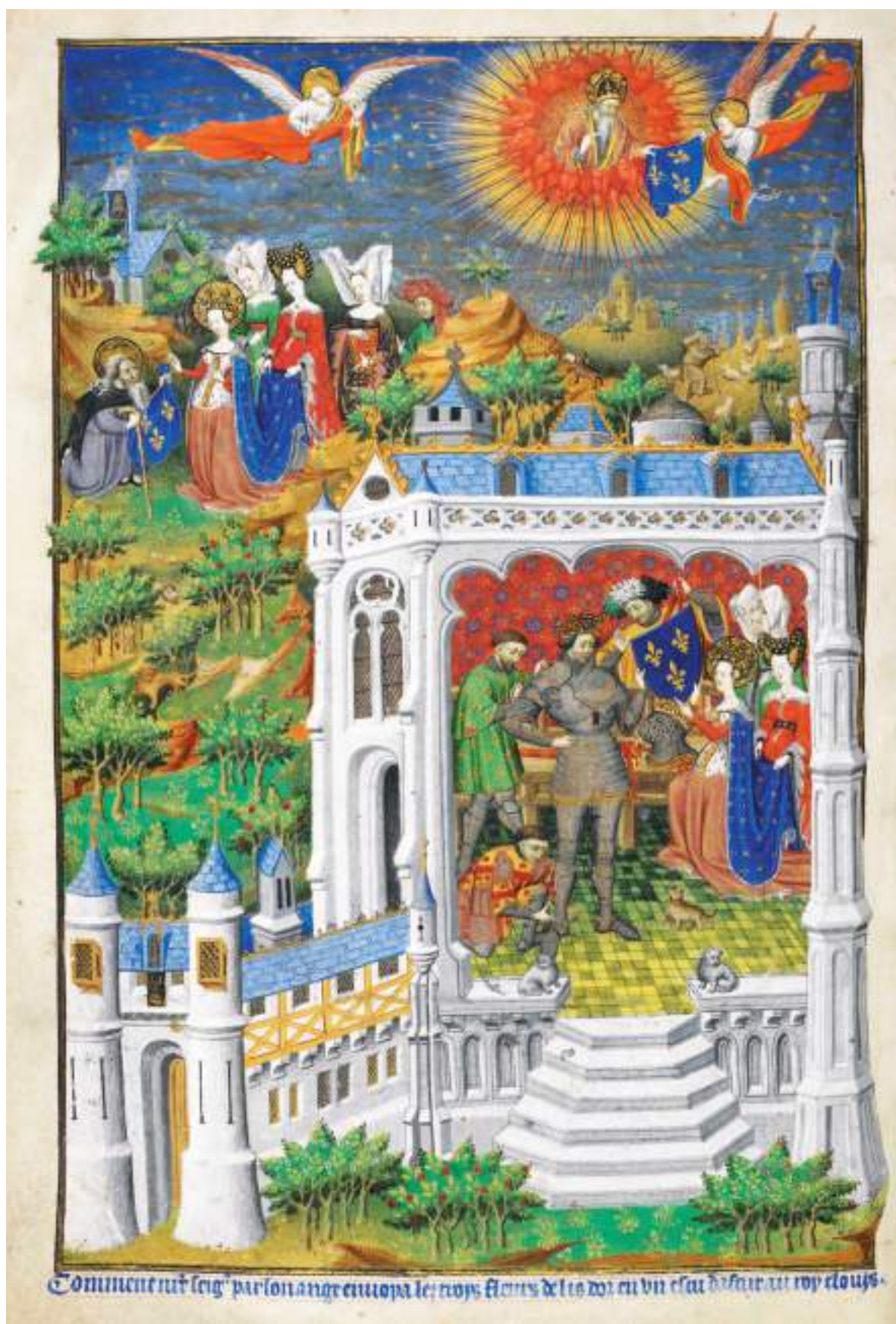


Fig. 7. Miniatura del Libro de horas de Ana de Borgoña y Juan de Lancaster que representa el bautismo de Clodoveo (Clovis) I, en el que Dios le entrega a un ángel una bandera real con tres flores de lis para mostrar su aprobación y mandato, c. 1423-1430, Biblioteca británica.



Fig. 8. Anónimo, escuela cusqueña, *San José y el niño*, siglos XVII-XVIII, óleo sobre lienzo, Museum Expedition 1941, Frank L. Babbott Fund, Museo de Brooklyn, (fotografía: Museo de Brooklyn).

la Trinidad. Posteriormente, numerosas órdenes militares adoptaron la flor de lis como unos de sus símbolos más importantes, entre ellas se destaca la Orden y Caballería de San Santiago de la Espada, fundada en 1170, por Fernando II de León, cuya imagen consiste en una cruz-espada roja donde tres de sus cuatro puntas tienen la forma de los pétalos antes descritos.

En algunos casos también se le asocia a la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), debido a sus tres pétalos mayores y a la simetría de sus partes: los mencionados pétalos superiores unidos a tres inferiores por un anillo central permiten una larga serie de asociaciones dicotómicas entre lo celeste y lo terreno, superior e inferior, espíritu y cuerpo, bien y mal, entre otras.

En su conjunto: grifos, acanto y flor de lis, conforman una gráfica que fusiona y articula no solo las formas, sino sus significados profundos, particularmente por la ubicación de esta composición en relación con el espacio arquitectónico y las pinturas dispuestas en la techumbre. Siendo el friso en el contexto arquitectónico de interiores aquel espacio de las paredes, por encima del nivel de los ojos, que cumple una función predominantemente decorativa, pudiendo ejecutarse generalmente a través de pinturas o tallados, estas imágenes se ubican, en la Casa del Fundador Suárez Rendón, en la parte más alta de sus paredes sirviendo, como se mencionó antes, de límite entre estas y el techo. Recuérdese que aquí la decoración de frisos y otros elementos arquitectónicos fue formulada con base en dibujos y bocetos compilados en libros que sirvieron de referente e inspiración para estas nuevas creaciones.

HIPÓTESIS ICONOLÓGICA

Siguiendo el modelo de análisis planteado por Panofsky, y una vez realizada la descripción de la imagen objeto de estudio y rastreados sus orígenes o referentes tratando de descifrar sus significados ocultos, el autor invita a plantear hipótesis que, sobre el significado específico de la imagen, puedan darse en el contexto propio en el que se halla.

Para el caso del friso descrito, seguramente el sentido dado a estas imágenes fusionadas, como se ha indicado previamente, no se aleja de la combinación de sus partes: los grifos, figuras crísticas y custodios del tesoro, fusionados con grutescos hechos de acanto, señal de las vicisitudes y sacrificio que implica el camino hacia la virtud, se ubican a los costados de una flor de lis, signo del norte espiritual, la trinidad y de Cristo mismo, equilibrio de su doble naturaleza, celeste y terrena (al igual que el grifo). Este conjunto marca no solo la parte más alta de los muros en las estancias del segundo piso, sino la transición entre aquel *cuanto* espacial de las recámaras y el universo simbólico configurado en la techumbre a través de sus pinturas. Anuncia el inicio de ese mensaje contenido en el espacio del techo, de su discurso, incluso si, como se ha afirmado, fueron elaboradas en distintos momentos históricos. Estos frisos son, entonces, el preámbulo simbólico construido a través de figuras que recogen la carga comunicativa de las historias míticas que les originan, de las cuales son referente. Lejos de ser una figura ornamental aleatoria, hace parte de la construcción mucho más compleja de un discurso colonial que, a través del arte, tenía la clara intención de transmitir y perpetuar los valores simbólicos de la cultura europea en los territorios conquistados y dominados por la espada, la cruz y la imagen.



IANUA COELI. IMÁGENES RELIGIOSAS Y ARTE DE LA MEMORIA EN LAS REPRESENTACIONES BARROCAS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA VENEZUELA COLONIAL

EMANUELE AMODIO / VENEZUELA

INTRODUCCIÓN

Investigar temas culturales e imágenes en la historia de occidente implica una preocupación y atención particular a los problemas de la temporalidad no siempre compartidos por los historiadores, incluyendo los que se dedican al campo artístico. Desde una perspectiva antropológica, valen las preguntas: ¿cuándo nace o muere un elemento cultural? ¿Cuándo una imagen pierde su sentido y hasta su significado? Y, más aún cuando se trata de sociedades estratificadas, ¿para qué y para quiénes se produjeron esos contenidos e imágenes?

Del encuentro entre antropología e historia, han venido respuestas interesantes que, de alguna manera, desatan algunos nudos, como en el caso de la escuela francesa de los *Annales* o de la microhistoria italiana. Precisamente a Braudel debemos, no sólo el acercamiento entre las dos disciplinas citadas, sino también una formulación central del problema de la temporalidad: la duración, con su tríplice caracterización de larga, media y corta¹.

Sin embargo, cuando en un mismo espacio geográfico se suceden sociedades que, por lo menos en la autorepresentación, pretenden derivar de un núcleo común lejano (los griegos o los latinos en nuestro caso occidental), se pone más el acento en la continuidad y menos en las dis-

continuidades, las que aparecen de manera evidente si se cambia el lugar de la mirada o se pone atención en los actores sociales subalternos². En este sentido, una mirada *arqueológica* podría invertir el recorrido heurístico, prestando atención a cómo un presente histórico reconstruye su pasado elaborando linealidades donde no caben y homogeneidad de pensamiento allí donde hay multiplicidad discursiva y cultural subterránea. En este sentido, en palabras de Foucault:

[...] *La arqueología describe un nivel de homogeneidad enunciativa que tiene su propio corte temporal, y que no lleva con él todas las demás formas de identidad y de diferencias que se pueden señalar en el lenguaje; y a ese nivel, establece una ordenación, unas jerarquías, todo un brotar, que excluyen una sincronía masiva, amorfa y dada globalmente de una vez para siempre. En esas unidades tan confusas a las que llaman “épocas”, hace surgir, con su especificidad, “períodos enunciativos” que se articulan, pero sin confundirse con ellas, sobre el tiempo de los conceptos, sobre las fases teóricas, sobre los estadios de formalización, y sobre las etapas de la evolución lingüística.*³

Estas consideraciones resultan esenciales para el caso que nos ocupa: la representación de la Inmaculada durante la época barroca, ya que la constitución de esta

¹ Braudel, F., *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

² Foucault, M., “Contestación al Círculo de Epistemología”. En: Foucault, M., *El discurso del poder*, (ed. de Oscar Terán), México, Folios editora, 1983.

³ Foucault, M., *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, págs. 248-249.

figura central del cristianismo fue una construcción progresiva, con “motivos” relativos a cada época de la larga historia de la iglesia romana, pero también deudora de sensibilidades y mitologías locales. En este sentido, la iglesia resignificaba periódicamente la figura de la Inmaculada, como la de otras figuras míticas de su panteón, así como acontecía también en ámbitos populares, aunque este proceso subalterno se volverá menos evidente con la arremetida normalizadora del Concilio de Trento⁴. Más que en otros momentos del pasado cristiano, es en el siglo XVI que, para usar el lenguaje de Panofsky, el “motivo” representado pictóricamente fue connotado convencionalmente adquiriendo la forma del “tema” iconográfico, un “realce” de significado, alegórico y narrativo, como diría Didi-Huberman⁵. Sin embargo, el relato así construido no era estático, sino que se transformaba y refinaba según las funciones que la jerarquía eclesiástica les atribuía, también localmente, particularmente la de servir para los cristianos de evocación de la historia de las figuras míticas del universo cristiano. Así que, como veremos, la historia pictórica de la Inmaculada se cruza con la del arte de la memoria, un recorrido paralelo que tuvo su segundo auge con el siglo XVI, después de la época agustiniana, particularmente en Italia, pero cuya influencia se extendió al resto de Europa y hasta a la América española, sobre todo al servicio de la propagación del mensaje cristiano entre las poblaciones indígenas, pero también entre los colonizadores, especialmente con el aumento exponencial de los colonos y la constitución de sociedades locales de origen europeo, teóricamente cristianas, aunque de fácil desvío religioso. Así, gran parte de las imágenes barrocas en iglesias y casas privadas, responden a varias finalidades: hacer visible lo invisible del universo cristiano, dar significado y sentido al culto y, sobre todo, funcionar como ancla mnemónica para la historia mitológica que justificaba la verdad del catolicismo.

LA LARGA GESTACIÓN DE LA FIGURA MÍTICA

La construcción de la figura de la Inmaculada concepción fue larga en la historia del cristianismo, teniendo su máxima expresión durante la contrarreforma postridentina y culminando con la declaración del dogma con la bula *Ineffabilis Deus* del papa Pío IX en 1854. Esta larga formación deriva de la apreciación de los primeros padres de la iglesia sobre la gestación virginal de Cristo, con san Agustín como referente más importante. En términos antropológicos, podríamos decir que el mundo pagano latino, en vía de conversión al cristianismo, necesitaba de una figura femenina que ocupara un vacío en el panteón cristiano, derivado de la existencia de un único Dios masculino. Un buen ejemplo es la utilización de los templos de Diana-Artemisa, como en el caso más importante de Éfeso, transformados en iglesias dedicadas a la madre del hijo del dios cristiano (fig. 1). Es de interés apreciar que las características de virgen-madre de Diana, con sus representaciones de múltiples senos chorreantes de leche, se sincretizarán con la de María, madre virginal. Sin embargo, este proceso de deificación tenía que ser justificado de alguna manera, no solo teológicamente sino *históricamente*, ya que estaba en juego la misma doble condición de Jesús Cristo, en una época de dudas sobre su humanidad (ver el caso del docetismo y del arrianismo, refrenados en parte con el Concilio de Nicea del 325 d. C.).

El problema a resolver era el siguiente: si Cristo es hijo de Dios, su madre humana no pudo ni engendrarlo ni parirlo como las otras mujeres, ya que esto conllevaría la presencia en él del pecado original. Ya que se decidió que era verdadero Dios, es decir, sin pecado, el problema se traslada a su madre: si ella es la madre de Dios, no podía a su vez tener pecado original. Así, en una rara *reductio ad infinitum*, el problema se desplaza hacia los padres de María, santa Ana y san Joaquín: si la engendraron carnalmente, tendría pecado también ella. Para resolver el problema, fue

⁴ Sobre las imágenes religiosas, el Concilio de Trento fue explícito indicando que los presbíteros debían enseñar el uso correcto de las imágenes, sobre todo que “se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan culto ó que se les deba pedir alguna cosa, ó que se haya de poner confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se le da a las imágenes, se refiere á los originales representados en ellas: de suerte, que adoremos á Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneramos á los santos, cuya semejanza tienen: todo lo qual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes” (Concilio de Trento, *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* (I. López de Ayala, trad.), Madrid, Imprenta Real, 1787, págs. 355-358).

⁵ Didi-Huberman, G., *Devant L'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, French Edition, 1990; cf. Tapia, M. T., “La figuración cristiana como memoria en los lienzos del Corpus Christi”. En: *Anales*, N.º 3-4, 2000-2001, pág. 243.

elaborado un relato “conciliatorio”: María no fue concebida carnalmente, sino a través del soplo divino mientras que san Joaquín besaba a santa Ana en la llamada Puerta Dorada. Una vez cerrado el círculo mítico, el estado inmaculado de María tenía un sustento “histórico” que permitía la elaboración de una teología *ad hoc*. Aún este proceso de mitificación no estuvo exento de contradicciones, en el siglo IV la caracterización de *Tota Pulchra* estaba ya bien constituida, como se lee en un himno de ese mismo siglo: *Tota Pulchra es Maria, et macula originalis non est in te*, derivado del Cantar de los Cantares de Salomón, mientras se le atribuían progresivamente características simbólicas y “títulos” laudatorios a través de las llamadas *Letanías*.

De todas estas andanzas entre mito e historia hay un registro no solo teológico sino también ritual y pictórico, aunque las imágenes que más éxito tuvieron desde el II siglo fueron las de la madre con su hijo divino (*theotokos*)—más que la de la Virgen ascendente en su ovalo dorado o pisando la serpiente que tentó a Eva—, caracterizando cada época los significados más acordes con sus necesidades y sensibilidades.

Al mismo tiempo, en áreas geográficas y culturales distintas, se producía otra imagen, la de la mujer apocalíptica que combate al dragón arrimada sobre una luna menguante, derivada del Evangelio de san Juan. Finalmente, María asume también la función de “puente” entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, recuperándose la profecía de Isaías sobre el Árbol de Jesé (Isaías, 11,1): si de este árbol surgiría el mesías, su materialización había asumido las formas de María (fig. 2). Así, tres tradiciones iconográficas proceden casi paralelas: la de la madre de Dios, la de María Árbol de Jesé y la de la mujer luchadora y triunfante, verdadera antítesis de la Eva pecadora (de allí la serpiente pisada bajo su pie).

Las representaciones de María sin su hijo constituyen, de alguna manera, el cumplimiento de su deificación autónoma, preparando y enriqueciendo la función mediadora con Dios padre, fundamentada por el Concilio de Trento (1545-1563) y ampliamente explotada por los franciscanos en la época barroca, acérrimos defensores de la condición virginal de la madre de Cristo, particularmente desde España. En términos iconográficos, la figura de la Virgen solitaria comienza a tener más amplia circulación a comienzos del siglo XVI a través de estampas como la de Thielman Kerver de 1502, con resonancias herméticas, titulada *La Vierge aux litanies a l'usage de Rome*, que desarrolla el tema de la *Tota Pulchra* y de las letanías, indicando ya el tipo y uso de la imagen difundida desde el centro del catolicismo romano y utilizada tanto en tratados como en la iconografía pictórica, desplazando parcialmente las otras figuraciones ya tradicionales de María⁶ (fig. 3).



Fig. 1. Diana Artemisa de Éfeso, siglo I d.C., Museo arqueológico de Éfeso.



Fig. 2. Anónimo, Árbol de Jesé, siglo XIII, Bamberg (Baviera), Museo del Louvre, París.

⁶ Por ejemplo: Diego Pérez de Valdivia, *Tratado de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* (1582), Barcelona, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1600; Pedro Suarez de Castilla, *Dialogo entre maestro y discipulo en que se trata de la purissima Concepcion de la Virgen Maria*, Alcala de Henares, Impreso por la viuda de Juan Gracian, 1616.

ARTE DE LA MEMORIA Y LETANÍAS MARIANAS

El último tipo de representación nos interesa particularmente por su larga difusión en el mundo cristiano barroco, particularmente en la América hispana colonial, y por el problema que su contenido iconográfico supone, lo que nos obliga a retroceder para identificar un recorrido cultural paralelo a la producción de imágenes cristianas, de origen griego-romano: el “arte de la memoria”, utilizada ampliamente por la retórica clásica⁷. Aunque sus raíces fueron “paganas”, atrajo el interés de san Agustín, quien terminó por dar paso a su uso en la retórica cristiana y la grafitización teológica, sobre todo al servicio de la predicación, precisamente a través del uso de imágenes sagradas a lo largo de toda la Edad Media⁸. Esta superposición, sin embargo, no eliminó el recorrido laico del arte de la memoria, más o menos clandestino durante la Edad Media: el de la alquimia y del pensamiento hermético, como en el caso del mallorquín Ramón Lull (1232-1315) con su *Ars Brevis* en España, hasta desembocar en un nuevo cruce de las dos “artes” en el siglo XVI con Giordano Bruno y, sobre todo, Giulio Camillo con su teatro de la memoria⁹ (fig. 4).

El “arte de la memoria” nace como mnemotécnica mental, es decir, sin soportes materiales: consistía en elaborar un “palacio” imaginario, donde se colocarían estatuas, objetos o pinturas en un orden preciso de tipo espacial, a los cuales se asociarían contenidos discursivos específicos. Una vez asociado el concepto al objeto virtual, era suficiente recordar cada objeto y el concepto asociado venía a la memoria. Vale aquí la referencia de san Agustín a las “grandes salas de la memoria”, aunque el texto de referencia es el *De la memoria* de Cicerón, con su teoría de los *loci* en un recorrido mental de “lugares” conocidos.

A lo largo de la Edad Media, se fue conformando una tradición pedagógica donde las imágenes mentales se sustituyeron con esquemas gráficos, como en el caso de los dibujos alquímicos, entre representación simbólica y guía mnemónica de la gran obra alquímica; o de las representación del mundo de Giordano Bruno; y ya en el siglo XVI, hasta con construcciones tridimensionales, como en el caso del teatro de la memoria de Giulio Camillo en Venecia, influenciado por los neoplatónicos Ficino y Vitruvio¹⁰. Por otro lado, su nueva confluencia con el mundo cristiano está demostrada por su traspaso al Nuevo Mundo, sobre todo por la *Rethorica Cristiana* (1579) de Fray Diego Valadés (1533-1582), y su utilización en la evangelización de los pueblos indígenas mexicanos¹¹.



Fig. 3. Thielman Kerver, *Vierge aux litanie à l'usage de Rome*, 1502, Biblioteca Nacional, París.

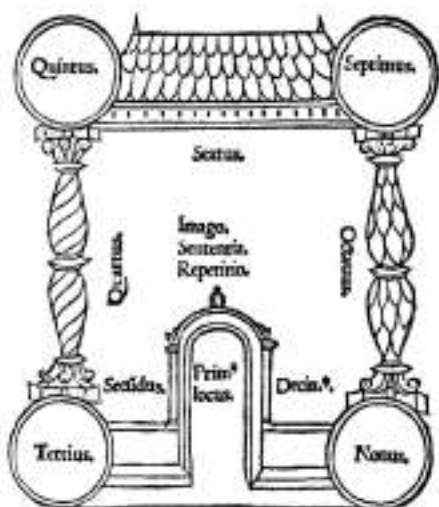


Fig. 4. Palacio de la memoria. Gulielmus Leporeus, *Ars memorativa*, París, 1520.

⁷ Yates, F. A., *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2011, págs. 17-70.

⁸ Merino Jerez, L., “La memoria en Confesiones de Agustín”. En: *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXIII, Badajoz, 2000, págs.347-367.

⁹ Yates, F., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983; Yates, *El arte...*, op. cit..

¹⁰ Yates, *El arte...*, op. cit., págs. 153-182.

¹¹ Valadés, Fr. Diego, *Rethorica cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011; Taylor, R., *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, San Lorenzo del Escorial, Editorial Swan, 1987; Chaparro Gómez, C., *Fray Diego Valadés. Evangelizador franciscano en Nueva España*, Badajoz, Centro Extremeño de Estudios, 2015.

Si ahora volvemos a la estampa de Thielman Kerver (fig. 3) y la comparamos con las producciones sucesivas en tratados sobre la Inmaculada, como la contenida en el ya citado *Dialogo entre maestro y discipulo en que se trata de la purissima Concepcion de la Virgen Maria* de Pedro Suarez de Castilla y otros similares publicados en España e Italia, resulta evidente su inspiración, tanto que podemos concluir que, por lo menos en términos iconográficos, todas descienden de la primera. Tanto, que vale la sospecha de que las mismas letanías marianas conllevan un implícito contenido hermético y cabalístico¹², sin olvidar la práctica del rosario cristiano, que remite a las letanías, claramente de origen precristiano. Esto vale también, evidentemente, para los cuadros pintados sobre el mismo tema y estilo, como el de Joan Macip Navarro, conocido como Juan de Juanes (1510-1579), realizado a partir de 1531 (fig. 5). Evidentemente, aparte de las raíces no precisamente cristianas, el contenido explícito atañe a la Virgen María y sus atribuciones, por asociaciones metafóricas o “históricas”, a través de las letanías.

A lo largo de los siglos medievales, las atribuciones a la Virgen María o su asociación a elementos simbólicos, derivados de la biblia o de la naturaleza, se fueron multiplicando, afinadas con justificaciones teológicas, una vez integradas en las letanías a la Virgen¹³.

Las letanías, como el mismo nombre de origen griego indica, eran súplicas repetitivas a los santos, de tipo responsorial entre fieles y sacerdote, difusas en las iglesias orientales durante la segunda mitad del primer milenio del cristianismo. Entre estas, se difundieron también letanías dedicadas a la Virgen María al consolidarse su culto en el resto del orbe cristiano. Sin embargo, su definitiva ordenación deriva del decreto papal *Quoniam multi* del papa Clemente XVIII (1601), en la versión llamada lauretana, en uso en Loreto, donde el culto de la Virgen se había desarrollado alrededor de la supuesta casa de la Virgen de Nazaret, transportada por los ángeles a esa localidad de Italia central. La Inmaculada de Macip muestra esta ordenación oficial bajo dos cartuchos principales que repiten la atribución definitoria de la condición de María como *Tota Pulchra*, derivada del Cantar de los Cantares de Salomón. Las letanías:

- El ciprés, con el lema: “*Sicyt Cypres in Syon*” (Himno litúrgico).
- El Sol, con el lema: “*Electa ut sole*” (Cantar de los Cantares, VI, 9).
- La puerta, con el lema: “*Porta coeli*” (Génesis, XXVIII, 17).

- La vara florida, con el lema: “*Virga Jesse floruit*” (Ezequiel, VII, 10).
- El pozo, con el lema: “*Puteus aquarum viventium*” (Cantar de los Cantares, IV, 15).
- El rosal, con el lema: “*Rosa in Iherico*” (Himno litúrgico).
- El olivo, con el lema: “*Oliva speciosa in caelum*” (Eclesiastés XXIV, 14).
- El jardín cerrado, con el lema: “*Hortus Conclusus*” (Cantar de los Cantares, IV, 12).
- La estrella, con el lema: “*Stella Maris*” (Himno litúrgico).
- La ciudad, con el lema: “*Civitas Dei*” (Salmo LXXXVI, 3).
- La palmera, con el lema: “*Palma in Cades*” (Himno litúrgico).
- El espejo, con el lema: “*Speculum sine macula*” (Sabiduría, VII, 26).
- La torre de David, con el lema: “*Turris Davidica*” (Cantar de los Cantares, IV, 4).
- El lirio, con el lema: “*Lilium interspinas*” (Cantar de los Cantares, IV, 4).
- La fuente, con el lema: “*Fons Signatus*” (Cantar de los Cantares, IV, 15).
- El cedro, con el lema: “*Cedrus exaltata*” (Eclesiastés, XXIV, 17).

Se trata de un verdadero teatro de la memoria que utiliza tanto simulacros iconográficos (las cosas representadas), como simulacros discursivos (la etiqueta explicativa). Esta doble representación que, como veremos, en gran parte desaparecerá, adquiere formas exuberantes y complejas con la representación pictórica de Juan de Roeles en su *Alegoría de la Virgen Inmaculada* de 1616 (fig. 6), donde, en un gran espacio atiborrado de referencias escritas y objetos figurados, la Virgen surge sobre una masa de gente orante y hosannante, iluminada por la Trinidad, simbólicamente representada.

Esta asociación entre iconografía y escritura no era nueva, ya que había sido ampliamente utilizada a lo largo de la Edad Media: el significado del objeto representado es explicado por la definición escrita, del mismo modo que le sirve de ancla iconográfica hasta que el cartucho desaparece, una vez que el ancla adquiere autonomía y es decodificada de manera casi automática por los fieles. En todo caso, hay que tener en cuenta que, a lo largo de la época barroca, este tipo de representación cedió poco a poco a las de María apocalíptica, aunque manteniendo en parte algunos textos laudatorios escritos en cartuchos flotantes.

¹² No está de más recordar la tradición cabalística judía, ya que la *Shekhinah* tiene carácter femenino y es pensada como diosa mediadora entre los hombres y Dios, lo que parece equivalente a la atribución a María de “puerta del cielo” (Patai, R., *Hebrew Goddess*, New York, Ktav Publishing House, 1967).

¹³ González Moreno, F., “Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista”. En: Campos, F. J. y Fernández de Sevilla (eds.), *La inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (actas del simposio), San Lorenzo del Escorial, Ediciones escorialenses, vol. II, págs. 869-890.



Fig. 5. Vicente Macip (Juan de Juanes), *Inmaculada Concepción*, 1531-1535, Colección Banco Santander, Madrid.

LA INMACULADA EN LA VENEZUELA COLONIAL

Como en el resto de la América española y portuguesa, los franciscanos fueron los mayores propagadores del culto de la Inmaculada, aunque éste recibió impulso tanto de los jesuitas como de la iglesia diocesana, sobre todo de los obispos llamados marianos. Aunque es en ámbito criollo que las diversas advocaciones marianas encontraron fieles y culto, no hay que olvidar las misiones entre los pueblos indígenas que, separadas institucionalmente de la iglesia diocesana, también intentaron propagar la fe en la Virgen María, no siempre con buenos resultados, por lo menos en Venezuela.

El culto de la Inmaculada Concepción es bien temprano en Venezuela, desde la misma fundación de Nueva Cádiz en Cubagua, cuando el primer cabildo encomendó a España una imagen y puso la ciudad bajo su protección en 1530. La destrucción de la primera ciudad del continente en 1541 impuso el traslado de sus habitantes a la vecina isla de Margarita, donde llevaron el culto y la imagen de la Inmaculada, que con el tiempo fue adquiriendo el nombre de Virgen del Valle¹⁴. Desde allí el culto se extendió con el proceder de la colonización, y la misma Caracas fue puesta bajo su protección por privilegio concedido por Carlos III en 1776 por intercesión de Simón Bolívar (el viejo), con el lema: “Ave María Santísima, sin pecado en el primer instante de su ser natural”¹⁵. Los mismo pasó en otras ciudades, sobre todo en Mérida, ciudad immaculista desde su fundación¹⁶.

La referencia a Caracas y Mérida es también importante por la presencia de conventos franciscanos, en especial femeninos, como los de las clarisas, particularmente devotas de la Inmaculada: el de Mérida, fundado en 1651, y el de Caracas en 1732, que se transformaron en centros irradiadores del culto mariano¹⁷. Esta diferencia temporal explica tal vez la copiosa producción de representaciones de la Inmaculada *Tota Pulchra* en el ámbito andino y llanero de influencia merideña; mientras que su presencia, ya convertida en tradicional, es menor en Caracas en el siglo XVIII, donde triunfa la Inmaculada Apocalíptica, sobre todo, gracias a la acción propulsora del obispo Medroñero a mitad del siglo XVIII.

Sin embargo, los dos tipos de representación se “contaminan” a menudo recíprocamente, tanto que podemos



Fig. 6. Juan de Rooles, *Alegoría de la Virgen Inmaculada*, 1616, Museo Nacional de Esculturas, Valladolid, España.

encontramos elementos iconográficos de la Virgen Apocalíptica en la *Tota Pulchra*, y viceversa¹⁸, con reajustes en la estructura de cada tipo de imagen: por ejemplo, los elementos iconográficos de tipo mnemónico de la *Tota Pulchra* se pueden encontrar también en la Apocalíptica, a veces desplazados hacia el paisaje terrestre en la sección inferior del cuadro; o la *Tota Pulchra* adquiere la luna menguante a los pies de la Virgen, característica de la Virgen Apocalíptica. Lo mismo puede valer por las estrellas que rodean su cabeza, o la presencia de Dios padre o la Trinidad en lo alto de los cielos. Más allá de estos elementos comunes, los dos

¹⁴ Fernández, J. M., “La Virgen del Valle representa no solo una advocación sino un concepto de fe para el pueblo venezolano”. En: Mesta Pérez, M. y Biord, H. (eds.), *Huellas de la Virgen María en Venezuela: cultos y devociones*, Caracas, Fundación Empresas Polar, 2013, págs. 68-88.

¹⁵ En Mesta Pérez y Biord, *op. cit.*, pág. 11.

¹⁶ Hernández B., M. S., “Yo soy la Inmaculada Concepción”. En: Mesta Pérez y Biord, *op. cit.*, págs. 102-120.

¹⁷ Rodríguez Noriega, J., *Arte y mística en Venezuela*, León, Universidad de León, 2008, págs. 104-105.

¹⁸ González Tornel, P., “Arte y dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España”. En: *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, N.º 3 y 5, Universitat Jaume I de Castellón, 2016, pág. 82.



Fig. 7. Juan Pedro López, *Inmaculada Concepción*, 1775, Caracas, (fuente: Duarte, C. F., *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador 1724-1787*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1996, pág. 160).

tipos de representación no se confunden, permaneciendo identificables desde la primera mirada.

En todo caso, hay que tener en cuenta que los artistas, tanto los académicos como los populares, recibían encargos específicos sobre el tipo de imagen requerida y hasta indicaciones iconográficas, a menudo detalladas, para la realización de las obras, sin salirse mucho de las representaciones canónicas, para cuyo fin los pintores utilizaban estampas e indicaciones eclesiásticas abundantemente producidas después del Concilio de Trento¹⁹ (fig. 7). Estos procesos resultan muy evidentes en la obra del mayor pintor caraqueño del siglo XVIII, Juan Pedro López (1724-1787), sobre todo en el caso de sus Inmaculadas, de las cuales se han identificado por lo menos 14 ejemplos, entre pinturas, una figura de bulto y dos en tabernáculo de pequeñas dimensiones, uno de ellos con santos en el interior de las asas laterales²⁰.

La estructura de la mayoría de sus creaciones de la imagen de la Inmaculada reproduce los modelos españoles de la mujer apocalíptica: una joven vestida de blanco, con un gran manto azul flotante sostenido por un querubín, encima de un globo terráqueo, alrededor del cual se mueve una serpiente con una manzana en la boca (recordando a Eva) y tres cabezas de querubines, mientras el sol surge a su espalda. De los símbolos de la *Tota Pulchra*, algunas reproducen el espejo sostenido por un querubín, el lirio flotante a su lado derecho y las rosas al izquierdo. Semi-transparente a su espalda asoma la escalera, mientras que otros pocos símbolos se distribuyen en el paisaje terrestre: el árbol, la torre y el barco navegante en medio del mar. Vale aquí lo dicho sobre la fusión entre los dos modelos de Inmaculada que hemos indicado.

Pasando a la producción de imágenes de circulación popular de la Inmaculada, vale la pena subrayar que el uso de la representación religiosa en función mnemónica no es exclusivo de la *Tota Pulchra* en Venezuela, lo mismo que en otras regiones americanas, como se puede ver en muchas representaciones del Cristo rezando en el huerto, con presencia de objetos de la pasión, sueltos o circunscritos en un cartucho lateral o en alto de las pinturas, también con función mnemónica. Sin embargo, se trata de una producción menor, frente a la abundancia de representaciones de la Virgen mnemónica. De hecho, las pinturas de factura y distribución más populares tienen como sujeto la *Tota Pulchra*, de las cuales encontramos en Venezuela una veintena de ejemplos de pequeña dimensión, aunque tenemos dos casos de igual factura sobre tablillas de la Virgen Apocalíptica, producidos por la llamada Escuela del Tocuyo²¹.

Las imágenes de la serie de la *Tota Pulchra* incluyen la luna a los pies de la Virgen, en algunos casos menguante y en otros creciente (fig. 8). En casi todas, está el sol y la luna en lo alto del cielo, mientras que en dos casos está acompañada por san Domingo y san Francisco; en uno, la Virgen está rodeada del óvalo dorado. El paisaje representado varía desde nubes, sobre las cuales la Virgen flota, hasta montañas, sobre todo los producidos en Mérida, ciudad andina (fig. 9). En un par de casos, abajo se muestra un panorama terrestre desértico. Mientras el paisaje representado por López en Caracas se muestra genérico y derivado de las estampas de la Inmaculada Apocalíptica, con probable intención de reproducir el panorama presuntamente palestino, en el caso de las imágenes de la *Tota Pulchra*, de factura y circulación más popular y campesina, el paisaje representado, lo mismo que las representaciones de pequeñas iglesias, parece relacionarse más con el ambiente geo-

¹⁹ Fajardo de Rueda, M., *El arte colonial neogranadino a la luz de estudio iconográfico e iconológico*, Santa Fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, pág. 52.

²⁰ Duarte, C. F., *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador 1724-1787*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1996.

²¹ Duarte, C., *Pintura e iconografía popular en Venezuela*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1978.



Fig. 8. Escuela de Mérida, *Inmaculada Concepción con san Francisco y santo Domingo*, segunda mitad del siglo XVIII, Trujillo, (fuente: Duarte, 1978, op. cit., pág. 41).



Fig. 9. Escuela de Mérida (seguidor de José Lorenzo de Alvarado), *Inmaculada Concepción*, fines siglo XVIII, (fuente: Duarte, 1978, op. cit., pág. 30).

gráfico de su producción andina. Podría ser éste un intento de *captatio benevolentiae* (para recordar el *De pictura* de Alberti), un dispositivo consciente o inconscientemente producido, que permitiría un mayor grado de identificación de los fieles con su vivencia paisajística y, por ende, con el objeto pictórico principal representado²². Así, para los receptores locales andinos, estos elementos paisajísticos, a los cuales podríamos añadir, por ejemplo, la cara de algunas de las Inmaculadas representadas, con una evidente caracterización fisiognómica andina y mestiza, funcionaría de referente icónico con función deíctica de lugar, destinado a atraer a los receptores a quienes estaba destinado el cuadro y producir la identificación. En este sentido, el dispositivo funciona de manera extra racional, es decir, el receptor no es consciente de su efecto, siendo connotado con valor emocional, en el sentido indicado por Eco:

[...] Existen algunos sistemas de estímulos, sobre todo en las artes visuales, que funcionan como signos sin que aparentemente puedan ser codificados como tales, aunque susciten emociones [...]. Desde el punto de vista del destinatario, evidentemente se trata de condicionamientos extrasemióticos, pero que intervienen para determinar la selección de subcódigos connotativos para descodificar los aspectos signícos del mensaje: disponen emotivamente para interpretar el mensaje de cierta forma, y por ello se introducen en el circuito comunicativo.²³

En cuanto a las letanías, representadas por objetos mnemónicos, que son anclas con evidente función pedagógica, encontramos solamente algunos de los elementos simbólicos de la larga lista lauretana y éstos varían en cada imagen. Evidentemente, esta reducción puede tener varias explicaciones: una de importancia, sería las dimensiones

²² González García, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.

²³ Eco, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1973, pág. 202.



Fig. 10. Escuela del Tocuyo, *Inmaculada Concepción con san Francisco y santo Domingo*, primera mitad del siglo XVIII, (fuente: Duarte, *Pintura...*, op. cit., pág. 38.).

reducidas de estas obras y, como consecuencia, el poco espacio de inscripción. Sin embargo, podría valer otra hipótesis: si consideramos que cada letanía y su símbolo iconográfico se refiere a un aspecto particular, tanto de las caracterizaciones como de las funciones de la madre de Dios, es posible identificar un recorrido expresivo de cada pintor (o de su comitente), un relato espiritual, punteado por las representaciones simbólicas y mnemónicas de algunas de las letanías. Así, en unas tenemos solamente

el lirio y las rosas, en otro un tabernáculo, una escalera y una estrella. Sin embargo, el más representativo es el que contiene Sol y luna, lirio, escalera, tabernáculo, torre, una iglesia, palmera y ciprés. En este sentido, los destinatarios de las producciones iconográficas no están necesariamente pasivos frente a la representación de la Inmaculada, sino que ésta “representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar”²⁴ (fig. 10).

NOTA FINAL

Para concluir, parece evidente que la imagen de María sirvió para indicar a los fieles la vía de la redención a través de la acción mediadora de la madre de Cristo y, mientras tanto, ofrecer una figura femenina deificada.

El uso pedagógico y la función mnemónica fue confiada sobre todo a la versión *Tota Pulchra*, sirviendo de medio pedagógico para transmitir la doctrina, mientras que la versión de la Mujer Apocalíptica, expresión de sensibilidades religiosas diferentes, se instala y difunde una vez que el culto de María estaba bien radicado. Esto explicaría también por qué, en el caso de Venezuela y otras regiones americanas, el proceso de sustitución fue más lento, sobre todo en consideración de la presencia de mayores derivas de las creencias marianas entre los mestizos y criollos. Y, por otro lado, el hecho de que la gran mayoría de las imágenes de la *Tota Pulchra* en Venezuela fueron de producción y circulación popular en el interior de la provincia de Venezuela, mientras que la Mujer Apocalíptica lo fue en un ámbito urbano rico (Caracas), cuyas imágenes fueron producidas por pintores académicos, deja entrever una diferenciación interesante sobre el uso de las imágenes en el tardo barroco venezolano, según el estamento de pertenencia de los fieles a quienes esas imágenes fueron dirigidas. Lo que parece una confirmación un poco obvia del uso político que de ella hacía la iglesia católica romana.

²⁴ Eco, U., *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 73.



“FUEGO, IMAGINACIÓN Y GUSTO”. LA PRODUCCIÓN DEL ARTE ANDINO COLONIAL DEL SIGLO XVIII EN LA PERSPECTIVA DEL *ETHOS* BARROCO

HÉCTOR GODINO / ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

Fuego, imaginación y gusto. De esta manera calificaba uno de los ciudadanos ilustrados del siglo XVIII, como fue Ignacio de Castro, la pintura de los indios de Cuzco. Y, aclara José de Mesa, encuentra esos elementos aun cuando ese gusto que señala no fuera el propio¹. Esta es una forma muy particular de considerar estas obras, una elegante manera de rescatar su valor sabiendo de la estima que gozaban en la población local para la decoración o el culto tanto privado como público, por parte del clérigo tacneño frente a los juicios despectivos propinados por otros viajeros. No se habla de belleza, de proporción, de formas, son otros los elementos a los que se acude para calificarlas, y esto en boca de un humanista de su tiempo, al que no le faltaban ni conocimiento ni amor por su tierra y su gente.

Esta escena que nos acerca José de Mesa con relación a la pintura cuzqueña del siglo XVIII bien podría quedar como una anécdota de un pasado suficientemente lejano y ajeno con el cual no valdría la pena confrontarnos. Sin embargo, frente a la admiración y hasta la emoción que siguen produciendo la obras del barroco andino de este mismo período, además del creciente valor que se les adjudica, no podemos dejar de preguntarnos por el sentido de esa expresión. Si esas palabras, antes que dichos de

circunstancia, no nos brindan los elementos para ir más a fondo en nuestra reflexión.

Desde nuestra perspectiva, tenemos allí una brecha, un sendero a recorrer, no solo para desentrañar el sentido de unas palabras y de algunas obras, sino para introducirnos en una comprensión más profunda de nuestra América. Para hacerlo, tomaremos en consideración pinturas y objetos del culto público y privado, como así también elementos iconográficos del siglo XVIII del barroco andino, teniendo como guía la concepción del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría, enriquecido con el aporte de distintos autores, a fin de comprobar su efectividad para comprender su sentido y la perspectiva de futuro que pueda señalar.

1. FUEGO

Lo sabemos bien, el lenguaje nunca es inocente. Fue necesario acudir a uno de los elementos primordiales para tratar de describir lo que nos sucede frente a estas obras que rechazan la indiferencia. Se recurre de esta manera a una imagen que “sobrepasa la voluntad de ornamento para alcanzar [...] la belleza agresiva”. La expresión “discurso inflamado” deja en claro que estamos frente a una experiencia que “siempre sobrepasa al pensamiento”².

¹ Mesa, J. de, “La pintura cuzqueña (1540-1821)”. En: *Cuaderno de Arte Colonial*, N.º 4, 1988, págs. 5-42 (pág. 38).

² Bachelard, G., *Fragamento de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pág. 28.

Son dos las notas fundamentales que conlleva la utilización de las metáforas ígneas, según bien lo indica Bachelard, y que aplican directamente a nuestro caso. En primer lugar, se trata de “experiencias personales simples y decisivas”³; en segundo lugar, “sugiere el anhelo de cambiar, de atropellar al tiempo, de llevar toda la vida a su término, a su más allá”⁴.

De esta manera, tenemos que la consideración de las obras del barroco andino no es una cuestión meramente intelectual, su valoración no se rige por mayor o menor fidelidad al canon. Se busca provocar al espectador, generando una experiencia absolutamente personal, en un impulso que involucra necesariamente la vida, con todas sus implicancias.

Esto nos permite realizar algunas precisiones en torno a los elementos de una cultura, al modo de entender lo simbólico en general y los objetos de culto o artísticos en particular. Lo primero que debemos señalar es que solo aparentemente se puede hablar de ellos como objetos, escapan al objetivismo de la ciencia y dicen mucho más de lo que muestran⁵, haciendo “menos árida” nuestra vida y otorgándonos la posibilidad de un “domicilio” en el mundo⁶. Ellos se prestan a ser lugar de encuentros de diversos análisis precisamente por pertenecer a un “horizonte simbólico”, que “integra el aspecto más vital y móvil de una cultura” siguiendo los planteos de Rodolfo Kusch. Queda claro por lo visto anteriormente que no se piensa aquí en la cultura ni el arte como “acerbo” sino como “gestión”, teniendo en cuenta la conmoción que provoca, “fuego”.

Pero hay otro aspecto de la propuesta de Kusch que nos resulta interesante, las tres dimensiones del fenómeno cultural: el autor, la obra y el pueblo, siendo esta última la que le confiere su “exacto sentido”. “La cultura no vale porque la crean los individuos, o porque haya obras, sino porque la absorbe la comunidad”⁷. En este sentido, se comprende mejor por qué lo simbólico resulta un lugar de encuentro que exige distintas perspectivas para aprovechar su riqueza. Más adelante volveremos sobre el significado del pueblo como tercera dimensión.

2. IMAGINACIÓN

Este segundo elemento de la crítica de De Castro presenta una fuerte ambigüedad. Es valorizado, pero siempre que se mueva dentro de límites precisos. De otra manera, resulta peligroso. Kusch hablaba de un “miedo a la imaginación que denuncia el pensamiento occidental”, un temor por “caer en él”, sencillamente por “miedo a perder el sentido de la acción y del progreso”⁸. El pensamiento causal, connotativo y activo, que tiene en la inteligencia su facultad principal y en la demostración su herramienta más eficaz, es el que requiere mantener a raya la imaginación.

Por esto, cuando se señala al arte andino como imaginativo, más que adjudicarle una nota meritoria se resalta un rasgo con connotaciones muy cercanas al ámbito moral, en el mismo sentido en que se habla del barroco como “desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico”⁹.

En cambio, en la tarea abocada a comprender a nuestra América, la imaginación resulta una ayuda fundamental para orientarnos en esa labor, que tiene las características de una búsqueda para la cual muchas veces las categorías de análisis resultan demasiado limitadas o directamente inadecuadas. En este sentido, las reflexiones de Hannah Arendt son una fuente de riqueza porque supo sostener el valor de la imaginación en la comprensión de un hecho histórico que había barrido las categorías políticas convencionales.

Para Arendt, la imaginación aporta, a través de su dinamismo, la necesaria plasticidad al entendimiento, que de otra forma permanecería anquilosado, para llegar a una adecuada comprensión. No se trata de un hecho meramente intelectual, se trata de encontrar el modo de “hacer soportable el vivir en un mundo en común, con otros que siempre son extraños, y nos hace asimismo soportable para ellos”¹⁰.

De esta manera, la imaginación es la que nos pone en condiciones de “ver las cosas con su verdadero aspecto” a través de posibilitar el “distanciamiento” de las cosas. Nos

³ Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, México, FCE, 2005, pág. 21.

⁴ *Ibid.*, pág. 36.

⁵ Kusch, R., *Esbozo de una antropología filosófica americana*, Buenos Aires, Castañeda, 1978, pág. 74.

⁶ Kusch, R., *Cultura y liberación*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2012, pág. 29.

⁷ *Ibid.*, pág. 36.

⁸ Kusch, R., “El pensamiento indígena y popular”. En: Kusch, R., *Obras Completas*, vol. II, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2000, págs. 259-550 (pág. 449).

⁹ Citado en Sarduy, S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987, pág. 150.

¹⁰ Arendt, H., “Comprensión y política”. En: Arendt, H., *De la historia a la acción*, Buenos Aires, Paidós, 2005, págs. 29-46 (pág. 45).



Fig. 1. Melchor Pérez Holguín, *Adoración del Santísimo Sacramento*, Potosí, primer tercio del siglo XVIII, 110,5 x 84,5 cm, óleo sobre tela, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, (fotografía: Héctor Godino).



Fig. 2. Custodia, Alto Perú, siglo XVIII, plata dorada repujada, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, (fotografía: Héctor Godino).

permite salir del contacto demasiado estrecho que da la sola experiencia, saltar las barreras que erige el puro conocimiento, y tender puentes hacia otras¹¹. Esta perspectiva sobre la imaginación dista radicalmente de esa sospecha en la que quedaba involucrada por parte de cierta visión del pensamiento occidental, según vimos anteriormente. No es extraño, por tanto, que haya tomado como referencia otro tipo de lógica, como lo muestra al haber utilizado la expresión bíblica de la plegaria del rey Salomón, quien pedía a Dios “un corazón comprensivo”, otro modo de hablar de la facultad de la imaginación.

Veremos más adelante la importancia de este aporte a la hora de comprender pueblos, historias y culturas atravesados por la *imago*, a cuyo despliegue y esplendor podremos asistir en las obras del siglo XVIII en las que nos detendremos a continuación.

3. LAS OBRAS

Época fecunda en creaciones artísticas principalmente vinculadas al culto religioso, el siglo XVIII se destaca por algunas características que le son muy propias. José de Mesa describe el proceso de la pintura: las técnicas artísticas traídas por los conquistadores europeos se desarrollan en talleres por los maestros; durante el siglo XVII, paulatinamente, van adquiriendo mano de obra indígena; finalmente, en el siglo siguiente, desemboca en la generación de artistas indígenas y en la creación de distintas escuelas. Es un tiempo de ruptura ya que, como afirma Gisbert, “con el barroco desaparece la unidad artística que existía en el Virreinato en la época del manierismo y comienzan a surgir escuelas locales de pintura”¹². Será en Quito, Ayacucho, Lago Titicaca-La Paz, Potosí, donde se irá afianzando

¹¹ Loc. cit.

¹² Gisbert, T., “Los estilos de la pintura colonial en Bolivia”. En: AA.VV., *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres en Bolivia*, La Paz, Unión, 2000, págs. 117-123 (pág. 119).



Fig. 3. Anónimo (escuela de Cuzco), *Coronación de la Virgen*, Cuzco, 1700, 156 x 111 cm, óleo sobre tela, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, (fotografía: Héctor Godino).

el arte mestizo, aunque “fue la escuela cuzqueña la que por una serie de razones especiales completó íntegramente su desarrollo”, produciendo un “mestizaje completo”¹³.

Esa riqueza tuvo múltiples expresiones, de las cuales sólo tomaremos algunas a modo de ejemplo, especialmente relacionadas con cuestiones nodales propias del catolicismo. La primera se vincula con el misterio de la Eucaristía, considerada como la presencia sacramental de Cristo en la historia, celebrada en la santa misa, y que tiene su apogeo en la festividad de Corpus Christi, una de las más populares de ese tiempo. En el cuadro atribuido a Melchor Pérez Holguín, *Adoración del Santísimo Sacramento*, del Museo Fernández Blanco (fig. 1), se aprecia cómo todas las

miradas confluyen en esa presencia eucarística que irradia luz en un ámbito celestial contemplado y celebrado por los ángeles, siendo por su posición y función, una clara analogía solar. De igual manera está representado en la custodia del Alto Perú, realizada en plata dorada repujada, fundida y cincelada, con piedras de color (fig. 2), que con sus rayos resalta la centralidad de la hostia consagrada como fuente de luz.

Otro de los motivos se relaciona con el culto de la Virgen María, con amplio arraigo en el continente, registrándose “una eclosión de las devociones marianas a lo largo del siglo XVIII”¹⁴. En la imagen de *La Coronación de la Virgen*, de autor anónimo (fig. 3), aparece en el lugar central la Virgen con abundante cabellera cayendo sobre sus hombros, siendo coronada por tres figuras de Cristo idénticas representando la Santísima Trinidad, todos ellos con mantos profusamente brocateados, una moda que surge precisamente en ese siglo¹⁵. Se destaca su composición simétrica inscripta en dos triángulos: el superior de base invertida, formada por los Cristos, y el segundo triángulo lo proporciona la figura piramidal de la Virgen. Encontramos dos temas combinados de amplia difusión y tan característico de nuestra América; por un lado, la representación de la Trinidad con idéntica fisonomía, a veces con algún elemento para distinguir a cada una de las personas divinas; por otro, la composición piramidal de la figura de la Virgen, evocando la montaña, el volcán, que tiene en la majestuosa Virgen-cerro de Potosí su máxima expresión y “encarna uno de los mitos más curiosos de la iconografía pictórica boliviana”¹⁶.

Otro ejemplo, en línea con esta perspectiva, lo tenemos en *La Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata* (fig. 4) con admirable marco tallado. También aquí la imagen central es la Virgen con su manto de forma triangular y el niño Jesús en brazos, sosteniendo entre ambos un Rosario. En este caso, aparece la Trinidad coronando a la Virgen, también representada con tres Cristos idénticos, constituyendo un triángulo de menor proporción encima de la forma piramidal de María.

La devoción mariana tiene diversas expresiones, tanto para el culto público como para el privado, reuniendo en sus creaciones elementos complejos de interpretar, ya que permiten múltiples lecturas, desde la cultura de los pueblos ancestrales hasta la antigüedad clásica occidental. Este es el caso de la *Inmaculada Concepción con sirenas*

¹³ Mesa, *op. cit.*, pág. 5.

¹⁴ Querejazu Leyton, P., “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas”. En: *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, págs. 359-370 (pág. 359).

¹⁵ Mesa, J. de, “La pintura virreinal en la Bolivia Andina siglos XVI-XVII”. En: AA.VV., *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres en Bolivia*, La Paz, Unión, 2000, págs. 113-116 (pág. 116).

¹⁶ *Loc. cit.*



Fig. 4. A. Anónimo, *Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata*, Pomata o Juli, mediados del siglo XVIII, 48 x 35 cm, óleo sobre plancha de cobre incisa, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, (fotografía: Héctor Godino).



Fig. 4. B. Detalle de la *Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata*.

(fig. 5). Tenemos en el centro a la Virgen María coronada, con abundante cabellera cayendo sobre sus hombros, su manto con ese vuelo propio de los paños barrocos, acompañada por dos sirenas a sus lados, a modo de cariátides. Para el siglo XVIII, las sirenas adquieren la forma de pez antropomorfo que las identifica, destacadas por su “feminidad voluptuosa y sensual indiscutible”¹⁷, generalmente presentes de a pares. Son seres vinculados con la música, oficio tradicionalmente reservado para el hombre, tocando el charango tal como aparece en diversas fachadas de iglesias, la de San Lorenzo en Potosí la más célebres de ellas.

En último término, una pieza de singular belleza, la *Virgen de Guadalupe* venerada en la Catedral de Sucre

(fig. 6), una pintura realizada en esta ciudad por fray Diego de Ocaña en 1601, pero que nos permitimos tomar aquí ya que en 1784 se le coloca sobre el lienzo una chapa de oro y plata, con su manto reticulado con perlas y joyas, tal como la conocemos ahora¹⁸. Además, es en el siglo XVIII cuando adquiere renovado auge su devoción según lo demuestra su aparición “repetidamente en pinturas realizadas en La Plata y Potosí”¹⁹. Si bien de la pintura original se pueden apreciar solo los rostros y las manos de María y de Jesús Niño, se cumple lo dicho en un sermón famoso por el jesuita limeño José de Aguilar: “O imagen Soberana! hermosa y rica te hizo Chuquisaca [...]”²⁰, ya que la devoción popular la fue colmando de objetos preciosos y la incorporación de la chapa permitió

¹⁷ Revilla Orías, P., “Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina”. En: *RUNA*, vol. 33, N.º 2, 2012, págs. 133-155 (pág. 147).

¹⁸ Schenone, H., *Santa María: iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, EDUCA, 2008, pág. 403.

¹⁹ Querejazu Leyton, *op. cit.*, pág. 362.

²⁰ Gisbert, T y Mesa, J. de, “La Virgen María en Bolivia, dialéctica barroca en la representación de María”. En: AA.VV., *Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina, 2003, págs. 22-35 (pág. 32).



Fig. 5. A. *Inmaculada Concepción con sirenas*, Ayacucho, mediados del siglo XVIII, 23 x 17 x 1,5 cm, piedra de huamanga, tallada y policromada, (fotografía: Héctor Godino).



Fig. 5. B. Detalle de la sirena.

colocar aún más joyas y diversos elementos que la recubren, como exvotos, piedras preciosas, formas de lagartos, pajaritos, toros, sirenas, orla de flores, medallas, y luego relojes pueblan su manto, intensificando de esta manera el sentido de la iconografía de Virgen-cerro, y muy rico por cierto.

En este breve recorrido pudimos confirmar lo que Gilbert y Mesa afirmaban en sus estudios sobre distintas advocaciones de la Virgen: se trata de elementos que “aprovechan los recursos propios del barroco, el cual para convencer toca más las fibras emocionales que las racionales y se valen del asombro para impactar”²¹. En cualquiera de sus expresiones, el barroco conserva este registro que encuentra en lo afectivo su medio adecuado, sobrepasando, excediendo constantemente los límites estrechos de la razón. Esto es un elemento central, que se comprende adecuadamente cuando se integra en lo que nuestros especialistas denominaron “camino barroco”.

²¹ *Ibid.*, pág. 22.

²² *Ibid.*, pág. 32.

Volviendo al sermón de Aguilar, Gisbert y Mesa señalaban que resultaba valioso porque en relación con la excepcional obra “propicia la diversidad de imágenes; justifica la riqueza; calla la intervención humana en la creación del icono”, con lo cual tenemos “una buena muestra del camino barroco que nos lleva a la contemplación de lo extraordinario, de algo como la imagen de la Guadalupe del Sucre. Aún hoy, se suspenden los sentidos al contemplarla y no nos importan causas o explicaciones”²². Si la primera nota se refería a lo afectivo ahora, a través del “camino barroco”, comprendemos que tiene una finalidad bien determinada: entrar en relación con lo “extraordinario”.

Sobre este vínculo del camino barroco con lo extraordinario, volveremos en la parte final, cuando nos introduzcamos en el *ethos* barroco, sus características y aportes a la comprensión de nuestra América. Antes de ello nos resta detenernos en la última característica destacada por Ignacio de Castro, el gusto.



Fig. 6. Diego de Ocaña, *Virgen de Guadalupe de Sucre*, 1601. Capilla de la Virgen de Guadalupe, Sucre. En 1784 se le coloca la chapa de oro y plata que cubre el lienzo, (fotografía: Héctor Godino).

4. GUSTO

En la apreciación del clérigo tacneño, el arte andino no solo tenía fuego e imaginación, sino también gusto. Un término ambiguo que refiere tanto al sentido corporal mediante el cual se distinguen los sabores o se aprecian las cosas, así como al sabor que tienen las cosas mismas, que en el siglo XVIII encuentra lugar para el debate entre los filósofos europeos²³. Atento a la aclaración de Mesa, ya que no se trata del gusto de los viajeros ni del propio Castro²⁴, su sabor tendremos que buscarlo en esa tercera dimensión de lo simbólico señalada por Kusch: el pueblo.

Una muestra de esto la tenemos en el nacimiento de “la llamada ‘pintura popular cuzqueña’ entre los años de 1680 y 1720”²⁵, cuando aquellos que habían aprendido el oficio, logran el estilo y enriquecen la iconografía. Este no es un proceso que se reduzca a lo pictórico, los rasgos “americanos” y la “sensibilidad indígena en las formas de expresión” —explican nuestros especialistas—, “se mantienen latentes hasta fines del siglo XVII que es cuando se manifiesta el ‘estilo mestizo’, muy significativo en la arquitectura y detectable en la pintura por la presencia de algunos caracteres no occidentales”²⁶.

Se hace necesario, por tanto, comprender las características de dicha sensibilidad para echar luz sobre el gusto. Para esto, acudiremos a los trabajos de la antropóloga Verónica Cereceda, quien a partir de sus estudios de campo y el análisis de diversas expresiones de la cultura aymara (mitos, colores, juegos, dibujo, textiles), sostiene la homologación entre la belleza y la grata sensualidad, por una parte, y cierta idea de mediación, por otra²⁷.

La *belleza*, “lo bello”, se presenta no en contraposición a otro elemento, “lo feo”, sino que señala una posición de “exaltación” y de “excepcional o extraordinario”, frente a la normalidad de las cosas del mundo cotidiano. De tal manera, “la belleza es sobresaliente”, aquello que saliendo del plano de lo normal se destaca por “el grado de emoción estética”, por aquello que produce una “viva intensidad emocional”.

En cambio, la *mediación* se configura a partir de su opuesto (ruptura, división, desarticulación, etcétera), se

inscribe “al interior” de una conjunción, pero solo representa una parte de ella, “no todo contacto posible sino solo de aquel que, siendo difícil de lograr o siendo peligroso, requiere un intermediario”. La belleza como exaltación lo encuentra asociado a ese “contacto riesgoso”²⁸.

La mediación es una entidad independiente que relaciona partes en discordia sin que cada una pierda su identidad, en tanto que son realidades independientes. Ella las pone en contacto y se despliega de manera compleja: desde la manipulación del contacto, el contacto mismo y la posibilidad del exceso. Solo la belleza se muestra capaz de cubrir la totalidad de este esquema: atrae y seduce para iniciar la comunicación, es el contacto mismo, pero también existe un riesgo, puede implicar su pérdida.

Otro factor sobre el que se requiere aclaración es la relación de la belleza y la mediación con el *intelecto*. Si la belleza se asocia a la conjunción, el intelecto se relaciona con la disyunción: las formas precisas, equilibradas, ordenadas, los límites netos. En cambio, la mediación se expresa en formas imprecisas, límites fluidos, “en una semejanza más que en una diferencia”²⁹. Por esto la mediación se sitúa en los márgenes, casi en la periferia de la idea de división, incluso con el peligro de confundirse con aquello que está unido, volviéndose indeterminado. En definitiva, “el mundo de la mediación es un mundo *límite*”.

Esto nos lleva a una segunda conclusión: mientras que “la mediación parece otorgar a la belleza la ambigüedad que le es propia”, en cambio “la belleza [...] parece conferir a la mediación un carácter inestable y peligroso”³⁰, justamente por la atracción que ella provoca, introduciendo un elemento perturbador en la misma mediación.

Será la exaltación y el riesgo que aporta la belleza, articulando, mediando entre distintos elementos para transformar lo cotidiano en excepcional, en extraordinario, y provocando de esta manera esa viva intensidad emocional, lo que nos coloque al borde de lo divino (o lo demoníaco). Todo esto constituirá un rasgo de la estética andina que contribuirá no sólo a conformar un gusto, sino también a nutrir de fuego e imaginación al señor Barroco.

²³ Oliveras, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2007, págs. 39-43.

²⁴ Mesa, “La pintura cuzqueña...”, *op. cit.*, pág. 38.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ Mesa, J. de y Gisbert, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, Lib. Editorial Juventud, 1977, pág. 19.

²⁷ Cereceda, V., “Aproximación a una estética andina: de la belleza al tinku”. En: Cereceda, V., *De los ojos al alma*, La Paz, Plural, 2017, págs. 111-186.

²⁸ *Ibid.*, pág. 177.

²⁹ *Ibid.*, pág. 180.

³⁰ *Ibid.*, pág. 182.

5. ETHOS BARROCO

Para completar nuestro análisis debemos avanzar en la perspectiva del ethos barroco. Tomamos como base el aporte de Bolívar Echeverría, quien supo poner en perspectiva una serie de fenómenos culturales, comportamientos y objetos sociales, reconociendo el parentesco entre ellos como una de las posibilidades de vivir dentro del capitalismo, pero enriquecido por las contribuciones de Methol Ferré y, fundamentalmente, el gran Lezama Lima.

La caída del muro de Berlín marcó un quiebre histórico que incluyó la posibilidad de replantear las interpretaciones hasta entonces habituales sobre nuestra América. Se dio lugar a nuevas valoraciones, como en el caso de Echeverría, quien va más allá del marxismo al concebir el barroco como una “totalidad cultural” específicamente moderna. O, como en el caso de Methol Ferré, reconocerle el valor de sus análisis históricos sobre la religiosidad popular y la experiencia de lo sagrado a nivel popular. Incluso tomar nueva dimensión del aporte de Lezama Lima referido a la auténtica novedad y posibilidades del Barroco latinoamericano.

En nuestra perspectiva, hablar de ethos barroco nos permite vislumbrar en nuestra América una modernidad alternativa, basada en un “principio de construcción del mundo de la vida”, que posee una “voluntad de forma” aplicable a todo, revitalizando antiguas formas para hacer posible vivir una realidad adversa³¹. Mientras que Bolívar Echeverría habla de una “estrategia” de resistencia aplicada a trasfigurar la realidad (teatralizándola), con un aspecto improductivo y transgresor, preferimos con De Certeau hablar de “táctica”, ya que es la acción propia de quien está sojuzgado, sin “lugar propio”, que sólo puede aprovechar las oportunidades, el “tiempo”, utilizar con fines y en función propios un sistema de referencias determinado³², lo cual aplica directamente a las obras que tomamos de ejemplo.

Methol Ferré muestra que el barroco introduce nuevas formas de religiosidad popular, realizando una auténtica “democratización” de la mística, siendo el siglo XVIII cuando las formas barrocas pasan de las capas altas de la

sociedad a los sectores populares³³. Además, se destaca que la devoción mariana, “está en su momento culminante”, acompañada por la Trinidad a pesar de la prohibición tridentina.

Incorporar a Lezama Lima otorga la plasticidad necesaria al ethos barroco para no quedar anquilosado en rígidos planteos intelectuales. Es el poeta de la plenitud, quien “emplea el lenguaje como si el lenguaje no hubiese sido aún escrito”³⁴, y sus categorías (forma, espacio contrapunteado, sujeto metafórico, etcétera) requieren aún un desarrollo necesario. Un poeta singular con una original perspectiva histórica, para quien es la imagen/forma la que determina las diversas épocas otorgándole sentido y visión histórica (“esas eras donde la imagen se impuso a la historia”³⁵). Aquí nos interesa su visión de la realidad como espacio del eterno combate entre sus dos riberas, la causalidad y lo incondicionado, y sus constantes interferencias: como súbito o vivencia oblicua. Esta última es el “instrumento que abre la brecha” de la causalidad “en lo incondicionado, por el *asombro tumultuoso*”³⁶. Si bien Lezama Lima reserva a la poesía el privilegio de ese camino que nos introduce en la dimensión de la plenitud, como es el mundo de la resurrección, nos preguntamos si obras como las que trabajamos, las mismas que provocan “asombro tumultuoso”, no pueden ser consideradas en la perspectiva de la “vivencia oblicua”.

El ethos barroco, conformado por estos aportes, delinea una subjetividad y una temporalidad propias. Aníbal Quijano señala como característica de nuestra América que el pasado atraviesa el presente, no como nostalgia sino como vivencia de este³⁷. En verdad, para profundizar esta visión para la cual la historia no es el pasado, nos parece interesante tomar el aporte de Lacan, que sintetiza su perspectiva en una frase: “lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser”. Este modo de presentar el problema del tiempo nos parece conveniente porque muestra la complejidad de esta subjetividad, en la que pasado, presente y futuro se interfieren mutuamente, a la vez que expone la fragilidad de una subjetividad atravesada por una doble conjetura “que propicia una sensación de interrogación, de que hay algo que no está acabado ni en un lado ni en

³¹ Echeverría, B., *La modernidad de lo Barroco*, México, Biblioteca Era, 2011, págs. 37 y 44.

³² México, Universidad Iberoamericana, 2010, pág. L.

³³ Methol Ferré, A., *Il Risorgimento Cattolico Latinoamericano*, Bologna, CSEO incontrì, 1983, pág. 186.

³⁴ Ortega, J., “Prólogo”. En: Lezama Lima, J., *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, págs. IX-XXIX (pág. X).

³⁵ Lezama Lima, J., “La expresión americana”. En: Lezama Lima, J., *Ensayos Barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2014, págs. 211-292 (pág. 216).

³⁶ Lezama Lima, J., “Preludio a la eras imaginarias”. En: Lezama Lima, J., *op. cit.*, págs. 151-166 (pág. 164).

³⁷ Quijano, A., “Modernidad, identidad y utopía en América Latina”. En: Quijano, A., *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*, CABA, CLACSO, 2017, págs. 29-45 (pág. 40).

el otro”³⁸. La propuesta de subjetividad del ethos barroco no apunta a una identidad ya constituida a la que solo le resta tiempo para aparecer, sino una “subjetividad en transición”, “en una transitoriedad sempiterna”³⁹. De esta forma, en ella encuentran espacio con su aporte los diversos pueblos que la fueron conformando, y puede servir para pensar una forma de mestizaje que poco tiene que ver con lo biológico o lo químico, y mucho con lo semiótico.

De esta manera el ethos barroco no se presenta como un hecho consumado, sino como una propuesta que alberga en su memoria temáticas, perspectivas, vivencias, que no quedan clausuradas en el pasado. A modo de puente intercultural y temporal, nos permite recorrer a contrapelo ese mestizaje donde están presentes tanto su sabiduría ancestral como sus sufrimientos. Basta pensar en lo provechoso que podría ser plantear el principio de relacionalidad, una cuestión netamente andina, tanto

para comprender el gusto de la presencia de esa Trinidad representada por tres Cristos idénticos (donde el absoluto separado es lo absurdo) o para formular una propuesta de convivencia más plena; o frente al individualismo capitalista, recuperar el sentido y la necesidad de las analogías y las mediaciones, dejando la perspectiva de la identidad y la diferencia, para acoger el mundo de la semejanza y las distinciones, donde la Virgen María es su claro signo como perteneciente a dos mundos (divino/humano), así como lo son las sirenas (acuático/humano).

En el camino barroco, aquel mestizaje que en las obras del siglo XVIII dejó su sello acogiendo temáticas, símbolos y hasta materiales diversos, transformándolos y colocándolos en orden a lo extraordinario; en el ethos barroco se proyecta en una original propuesta de convivencia donde tanto la belleza como la justicia tengan un espacio de privilegio.

³⁸ Aleman, J. y Larriera, S., *Lacan: Heidegger*, Buenos Aires, Ediciones del Cífrado, 1996, pág. 58.

³⁹ Santos, B. D., *La caída del Angelus Novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*, Bogotá, ILSA, 2003, pág. 99.



LA ESTAMPA VOLADA, IMAGINERÍA Y MITOS. CULTURA VISUAL EN EL OCASO DEL IMPERIO ESPAÑOL EN CHILE¹

JUAN MANUEL MARTÍNEZ² / CHILE

INTRODUCCIÓN

El miércoles 13 de octubre de 1786, siendo gobernador del Reino de Chile Ambrosio de Benavides y, de las cosas de Dios, el Obispo Manuel de Alday, sucedió que, en la Plaza de Armas de Santiago, un gran ventarrón arrebató a su vendedor una estampa de la Virgen. La estampa voló por los aires de la ciudad atravesando el río Mapocho, el pueblo veía atónito esta manifestación sobrenatural mientras corría detrás de la imagen en vuelo con el fin de atraparla. Finalmente, el viento depositó la estampa en un árbol en la calle de La Cañadilla, en la zona denominada *La Chimba*, lo que generó una gran devoción a esta estampa por parte de los pobladores de la ciudad (fig. 1).

Esta historia, que es parte de un imaginario popular que aún persiste en el barrio de Independencia (el nombre actual de la calle de La Cañadilla), puede abrir una reflexión sobre las fronteras que se han construido en Santiago de Chile y cómo sus habitantes transitaron y transitan por un espacio urbano con límites, visibles e invisibles, que marcan formas de su sociabilidad. Este paisaje cultural, construido con el paso de los años, como una suerte de pátina que se

instala en sus calles, barrios y monumentos, pasa a ser parte de una cotidianidad de fronteras naturales inmersas en la conciencia de sus habitantes, que hoy, como nunca, podemos comprobar en una ciudad de furia, en este proceso de estallido social a partir del 18 de octubre del año 2019.

El relato inicialmente expuesto de la “estampa volada” y la posterior formación de esta parroquia, sumado a la poesía de sor Tadea de San Joaquín García de la Huerta, monja carmelita del Monasterio del Carmen Bajo de San Rafael, en la misma calle de La Cañadilla, nos puede entregar indicios de diferentes representaciones de carácter religioso a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Son representaciones que circularon en el barrio de la Chimba, donde se puede intentar comprender una cultura visual de un período finisecular que, en una primera lectura, fueron la expresión concreta de la tensión entre un clero ilustrado y una piedad de carácter popular que situó estas expresiones en un ámbito marginal, en el contexto del ocaso del imperio español en Chile.

El tema de la frontera se hace fundamental para entender la construcción de territorios y de paisajes culturales, tanto políticos como “culturales-identitarios”. Para Miguel Fernández Carrión³, se deben establecer las diferencias

¹ Este texto es producto del proceso de reflexión e investigación del autor como estudiante del doctorado en Estudios Americanos de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

² El autor es coinvestigador del proyecto FONDECYT N.º1180293: “Las transformaciones de la imagen religiosa y su forma de estar en el espacio durante los siglos XVIII y XIX en Chile. Tensiones entre política eclesiástica, ideas ilustradas, discursos republicanos y recepción local” radicado en la Universidad Adolfo Ibáñez.

³ Fernández Carrión, M., “Historiografía, metodología y tipología de fronteras”. En: *Naveg@américa*. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas, 2008, vol. 1, N.º 1. Disponible en: <http://www.um.es/ojs/index.php/navegamerica>, última consulta: 9 octubre 2019.



Fig. 1. Vista de la avda. Independencia en la actualidad, al fondo la antigua iglesia y monasterio de las Carmelitas Descalzas de San Rafael, Santiago, (fotografía: Juan Manuel Martínez).

entre los conceptos de frontera y límite, en diferentes momentos de la historia. Según este autor, la definición arranca desde la antigüedad, cuando se consideraba al “propio país como centro de poder y civilización y al resto se le consideraba pueblos bárbaros, obviamente desde la óptica de superioridad cultural, política y militar del país en cuestión [...]”, lo que determinaba una demarcación, separando dos territorios⁴, de donde nace el límite —en gran parte demarcando lo político—, pero también dos realidades, que además pueden ser contrastables, tanto geográficamente, como políticamente⁵.

La frontera como una dialéctica, que en un aspecto une, y en otro separa, cumple la función de proteger del “otro”, del que esta al otro lado del límite. Este concepto

es el que trabaja Joaquín Valhondo de la Luz⁶, quien reafirma la inseguridad ante lo desconocido, que involucra un estado psicológico, como por ejemplo la intolerancia y falta de aceptación de la diversidad cultural. Básicamente, para Valhondo, la frontera, dentro del itinerario histórico, tiene como objetivo, al separar naciones, lograr una protección contra las invasiones y preservar “lo propio” con relación al extranjero, potencialmente invasor⁷.

En la definición de Fernando Opere, frontera y límite se transforman en un elemento casi visual, al caracterizarlos como “cicatrices en la piel del planeta”⁸, agregando que la idea de frontera no se agota solo en el límite, sino que es un espacio de contacto y encuentro. En este sentido, Fernández Carrión puntualiza que la frontera se

⁴ Op. cit., pág. 2.

⁵ Ibid.

⁶ Valhondo de la Luz, J., “Reflexiones sobre el concepto de fronteras. Reflections on the concept of borders”. En: *Etnicex: revista de estudios etnográficos*, N.º 1, Cáceres, APEA. Asociación Profesional Extremeña de Antropología, 2010, págs. 133-145, (pág. 134).

⁷ Valhondo de la Luz, op. cit., pág. 136.

⁸ Opere, F., “Fronteras y cautivos en Hispanoamérica”. En: *Cuadrivium*, N.º 4/5, 2003, págs. 56-62. Edición digital a partir de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011.

desarrolla a través de un proceso histórico que denomina “frontera en el tiempo”. No es solo una simple delimitación, sino un pronunciamiento geopolítico de un mismo país o nación con respecto a otros países. De esa forma, integra un espacio geográfico concreto. Ambas ideas se pueden aplicar a un espacio urbano, llevando una especie de cartografía de fronteras dentro de una misma ciudad⁹.

LOS LÍMITES INVISIBLES DE UNA CIUDAD COLONIAL

Santiago de Chile no fue distinta en su fundación y en su constitución a cualquier ciudad en la América virreinal. Un aspecto diferenciador fue su enclave territorial al ser cabecera de una administración virreinal en la frontera austral del imperio español. Pero la ciudad estableció sus propios límites desde el mismo momento de su fundación, el 12 de febrero de 1541. Fundada como Santiago de Nueva Extremadura por el conquistador español Pedro de Valdivia, la ciudad comenzó a construirse en el cerro-fortaleza Huelén, renombrado por los españoles como Santa Lucía, y al centro de los dos brazos del río Mapocho, a fin de evitar posibles ataques de invasores extranjeros o indígenas. En este núcleo fundacional, la ciudad se ubicó en la parte sur del valle del Mapocho, donde se desarrolló la vida política, social, religiosa y cultural de la capital del Reino de Chile.

La ciudad se constituyó en base a un trazado urbano siguiendo el modelo del plano de damero¹⁰, a partir de su plaza principal y extendiéndose por el valle. Un límite natural fue el río Mapocho, que marcó la frontera norte de la ciudad.

El Mapocho se extiende en sentido noreste-suroeste. Es un río de régimen nivopluvial que en ciertas épocas del año podía ser vadeado, no así en épocas de lluvias o deshielos. Esto determinaba que la ciudad quedara aislada de la zona norte, denominada La Chimba, con la calle La Cañadilla, conocida como el “camino de Chile” o el “Real Camino de La Cañadilla” que se constituía como puesta de entrada a la ciudad desde el norte.

Se puede caracterizar esa parte de la ciudad como una frontera, ya que fue parte del límite norte de Santiago, donde se desarrolló una zona agrícola y habitacional de la población indígena original del valle (además de mestizos, mulatos y criollos, que trabajaban oficios o se dedicaban

a las tareas agrícolas), y de una serie de conventos femeninos y masculinos, que debido a la situación de extramuros de la ciudad permitían una vida de mayor recogimiento. En este sentido, se instalaron dos conventos masculinos: la recoleta franciscana y la de los dominicos y, en el ámbito femenino, el convento de las carmelitas descalzas de San Rafael.

A la par de la instalación de conventos religiosos, funcionaron las chinganas, lugares de diversión popular, donde se alternaba la comida, el licor, el baile y la prostitución, en un ambiente rural de chacras, con diferentes cultivos agrícolas¹¹. Esto hizo de la zona de La Chimba un espacio marginal con respecto del orden de la ciudad que estaba al otro lado del río.

Debido a las crecidas estacionales del río Mapocho, La Chimba quedaba aislada del resto de la ciudad en ciertos periodos del año. También la ciudad de Santiago quedaba aislada de su comunicación con el norte del territorio. Con el fin de resolver este problema, se planteó la construcción de un puente permanente y tajamares o muros que pudieran soportar las crecidas y la fuerza del río Mapocho para proteger la ciudad (fig. 2).

Después de varias crecidas del río y los problemas que esto conllevaba, el corregidor de Santiago, Luis Manuel de Zañartu e Iriarte (1723-1782), un español nacido en Oñate, en el País Vasco, comenzó el 5 de junio de 1767 a construir el denominado *punte nuevo*, bajo la orden del gobernador Antonio de Guill y Gonzaga y con el apoyo técnico del ingeniero José Antonio Birt. El puente medía 202 metros de largo total y 120 metros construidos sobre el río. La construcción tenía 12 metros de altura sobre el río, con nueve arcos con 9,2 metros de altura, 8 pilares y dos pilastras en sus cimientos de 4,2 metros de profundidad. Su calzada tenía un ancho de 8,4 metros. Los materiales utilizados en su construcción fueron ladrillos, piedras canteadas, rocas y cal, materiales de la cantera del cerro Huechuraba, conocido actualmente como cerro Blanco. De la utilización de cal, piedras canteadas y huevos como aglutinantes, derivó el nombre popular *punte de cal y canto*.

Luis Manuel de Zañartu no solo era corregidor de la ciudad, sino que también recibió el título de justicia mayor y lugarteniente de capitán general, lo que lo facultaba para portar un bastón de mando y le otorgaba el poder del orden público. Por ello ordenó la utilización de los reos de la cárcel para la construcción del puente, y estableció

⁹ Carrión, *op. cit.*, pág. 4.

¹⁰ Ver Durston, A., “Un régimen urbanístico en la América Hispana colonial: el trazado en damero durante los siglos XVI y XVII”. En: *Historia*, vol. 28, Santiago, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994.

¹¹ Ver Donoso Fritz, K., “‘Fue famosa la chingana...’. Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840”. En: *Historia Social y de las Mentalidades*, N.º XIII, vol. 1, Santiago, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2009.

un anexo de la cárcel de la ciudad en la ribera del río. Los reos fueron obligados a trabajar en forma forzosa. Para mantener el orden y obtener mayor cantidad de mano de obra, el corregidor realizaba una suerte de redada, en especial en la zona de La Chimba, donde existía un tipo de población no integrada al orden ciudadano. A causa de esto, Luis Manuel de Zañartu obtuvo fama de hombre duro y despiadado por parte de los sectores populares de la ciudad. Finalmente, el puente fue inaugurado el 20 de junio de 1780, convirtiéndose en una de las obras de ingeniería y de arquitectura más importantes construida en la época virreinal en el Reino de Chile.

La construcción de este puente nos permite conectarlos con lo que sucedió en la capital del reino en los últimos decenios del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX, donde, a pesar de las reformas borbónicas y de la evidente influencia de la ilustración en el alto clero y en parte de la elite criolla chilena, el espíritu barroco, que se traducían en manifestaciones de piedad y de la mentalidad, era aún persistente, en especial en la construcción de mitos, en un territorio propenso a desastres y a la explicación de ellos a través de claves sobrenaturales.

Desde esta perspectiva, se puede entender la construcción de dos establecimientos religiosos; la iglesia y el monasterio del Carmen Bajo de San Rafael y posteriormente la parroquia de la Estampa. Ambas construcciones fueron realizadas en los márgenes de la ciudad, representando las polaridades entre el pensamiento del alto clero ilustrado y la piedad barroca. Este ámbito era un borde ciudadano donde la ausencia del orden era evidente, a lo que se sumaba las fiestas de las chinganas y fondas, donde ya se podía vislumbrar la expresión de un pueblo netamente criollo (fig. 3).

En el caso de la iglesia y el monasterio del Carmen Bajo de San Rafael, este se construyó por motivación del corregidor de Santiago ya mencionado, Luis Manuel de Zañartu, quien elevó una petición, el 30 de enero de 1762, al rey Carlos III para erigir un monasterio de carmelitas descalzas en Santiago. Por real cédula, fue concedida la instalación del monasterio en julio de 1766 y las obras de la construcción fueron iniciadas en el año 1767, siendo

concluidas en 1770. En el caso del templo, se comenzó su edificación en 1774 bajo la dirección de Marcelino de la Peña y Juan Solís. Este templo fue inaugurado el 24 de octubre de 1777, por el mismo corregidor Zañartu y la Real Audiencia en pleno¹².

Zañartu contrajo matrimonio el 24 de septiembre de 1758 con María del Carmen Errázuriz y Madariaga, hija de Francisco Javier de Errázuriz y Larraín y de María del Loreto Madariaga y Lecuna Jáuregui. El matrimonio tuvo dos hijas: Teresa de Jesús Rafaela (nacida en 1759) y María de los Dolores (nacida en 1761). María del Carmen Errázuriz falleció en la epidemia de tifus ocurrida en 1772, lo que llevó sin duda al corregidor Zañartu a potenciar la fundación del monasterio. Lo comprueba el hecho de que al monasterio ingresaron sus dos hijas, que tomaron los nombres de Teresa de Jesús Rafaela y Manuela de los Dolores cuando realizaron sus votos simples en 1774¹³, con 15 y 13 años respectivamente. Además, ingresaron al convento dos hermanas de María del Carmen: Dolores y Loreto Errázuriz.

El corregidor Zañartu falleció en 1782 y fue enterrado en el convento que había fundado. Su muerte estuvo relacionada con varios hechos sobrenaturales que se reafirmaron a fines del siglo XIX cuando, al realizarse remodelaciones en la iglesia, se abrió la tumba del corregidor, encontrándose su cuerpo incorrupto, lo que generó la circulación de varias leyendas al respecto¹⁴.

Pero, sin duda, lo que sí dio que hablar fueron todos los hechos acaecidos por la gran crecida e inundación de la ciudad en junio de 1783. Benjamín Vicuña Mackenna relató en 1869 los pormenores de la inundación:

*Desde el amanecer y aún desde la noche anterior, la caja del río presentaba en todo su curso un aspecto sombrío y aterrador. Inmensos y bramadores remolinos de agua hacían bambolear desde sus cimientos los antiguos tajamares, y arrastrado haciendas, ganados, inmensos árboles descuajados de raíz hasta ranchos con su techumbre intacta, desde la que los gallos y otras aves arrojaban pavorosos gritos, corría todo junto y con no pocos cadáveres, embocándose con una furia irresistible por los nueve espaciosos arcos del puente, que iban haciéndose por minutos más y estrechos para dar paso al tremendo aluvión [...].*¹⁵

¹² Burdick, C., "Revelando la identidad en el mundo virreinal a través de imágenes históricas: tres vistas del convento de las carmelitas descalzas de San Rafael, La Chimba, Santiago, 1773". En: Nordenflycht, J. de (ed.), *Estudios Patrimoniales*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2018, pág. 25.

¹³ Duchens, M., *La virgen del Carmen en Chile. Historia y devoción*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2010, pág. 44.

¹⁴ Op. cit., pág. 45.

¹⁵ Vicuña Mackenna, B., *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago de Chile desde su fundación hasta nuestros días*, t. II, Valparaíso, Imprenta El Mercurio de Recaredo S. Tornerio, 1869, pág. 254.



Fig. 2. Dibujo de Edmond Bigot de la Touanne, figuras por Víctor Jean Adam, litografía de León Jean Baptist Sabatier e impreso por Bernard y Frey, *Puente de Santiago sobre el río Mapocho (Chile)*, 1828, 19,3 x 2,77 cm, Litografía/ huella, Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile, (fotografía: Museo Histórico Nacional).



Fig. 3. Antigua iglesia y monasterio de las Carmelitas Descalzas de San Rafael en la actualidad en la avenida Independencia, Santiago, (fotografía: Juan Manuel Martínez).

Otro cronista del siglo XIX, Justo Abel Rosales dio cuenta de lo desastrosa que fue la crecida para las religiosas carmelitas:

*Pero donde la inundación había descargado casi todo el peso de su fuerza era en el monasterio de Carmen de San Rafael. Las aguas subieron hasta más de una vara de altura en patios y celdas. Las monjas huyeron a favorecerse en la iglesia, la que luego abandonaron porque también las aguas la llenaron, hasta llegarles a la cintura. Entonces subieron dos monjas a la torre y empezaron a tocar plegaria, por ver si encontraban auxilio en Dios, ya que de los hombres nada podían esperar. El convento estaba rodeado como de un inmenso y cenagoso mar cada vez más rugiente y amenazador, por los que creyeron llegado su último momento. Habiéndose refugiado las monjas todas en el coro, entonaron allí canticos apropiados a esas críticas circunstancias [...].*¹⁶

Las religiosas fueron finalmente rescatadas por orden directa del obispo en una hazaña que causo expectación y elogios en la ciudad y que fue calificada de divina. La inundación afectó gravemente las edificaciones de la iglesia y el convento, por lo que las religiosas fueron trasladadas a instalaciones de la Recoleta Dominica. A raíz de ello se solicitó a una de las monjas que escribiera sobre lo sucedido, y el resultado fue uno de los mejores romanceros escritos en la época colonial en Chile.

Su autora fue sor Tadea de San Joaquín García de la Huerta, (Santiago de Chile, 1755-1827), monja del convento del Carmen Bajo de San Rafael, quien escribió la “Relación de la inundación que hizo el río Mapocho de la ciudad de Santiago de Chile, en el Monasterio de Carmelitas, Titular de San Rafael de 1783”, una de las primeras publicaciones poéticas de una mujer en Chile de la que se tiene registro. Este romance se publicó en Lima a fines de 1783 o a comienzos de 1784 de manera anónima. Su autoría fue descubierta por monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre en 1850¹⁷.

Sor Tadea fue hija de Pedro García de la Huerta y de María Ignacia de la Huerta, familia de considerable fortuna. Tuvo fama de ser una de las más hermosas mujeres de su tiempo además de aristocrática, educada y con gran talento literario. Ingresó al convento de las Carmelitas, adoptando el nombre de sor Tadea de San Joaquín. Hizo votos de religiosa el 4 de noviembre de 1770 en el Monas-

terio del Carmen de San Rafael. Su trabajo se enmarca en la orden que recibió por parte de su confesor para que relatara poéticamente la gran inundación:

*Parecía que Neptuno
Dejando su antiguo puesto,
Se difundía en las nubes,
Sin mirar en su respeto,
Y liquidando los mares,
Juzgó, que del firmamento
Llover océanos hizo
Para nuestro sentimiento,
Pues de este modo se hacía,
Más caudaloso y violento,
El gran Mapocho, que corre
A la frente del convento,
El cual compitiendo ya,
Con rápido movimiento,
Con Euros, y Manzanares,
Y al Nilo aun llevando resto,
Su sonido era aterrante.*¹⁸

La marginalidad de este género literario mantuvo oculta a su autora por varios decenios. No obstante, en su obra se aprecian claros discursos barrocos, con elementos eruditos.

El convento sobrevivió a diferentes terremotos e inundaciones. En 1870, el arquitecto Fermín Vivaceta hizo reformas al templo, agregando en la torre una imagen del arcángel Rafael. El monasterio funcionó hasta el 20 de febrero de 1958, cuando las religiosas de la congregación se trasladaron a la comuna de La Reina en Santiago, donde el convento sigue funcionando. La antigua iglesia quedó abandonada hasta el año 1985, cuando fue transformada para acoger la sede de la Vicaría Episcopal Zona Norte del Arzobispado de Santiago. Luego de años de deterioro, en donde incluso albergó bodegas de la Vega Central, actualmente está desacralizada. En algunas ocasiones se han realizado espectáculos musicales contemporáneos¹⁹.

A comienzos del siglo XIX, este convento carmelita donó parte de sus terrenos para la construcción de la nueva parroquia de La Estampa. Construcción motivada por el relato popular del presumible hecho milagroso producido el miércoles 13 de octubre de 1786, relato recuperado y resignificado en el siglo XIX por Justo Abel Rosales, en el

¹⁶ Rosales, Justo Abel, *La Cañadilla de Santiago; Su historia i sus tradiciones 1541-1857*, Santiago, Establecimientos Tipográficos La Época, 1887, pág. 166.

¹⁷ Eyzaguirre, José Ignacio Víctor, *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile*, Valparaíso, Impr. del Comercio, 1850.

¹⁸ Uribe Echevarría, J., “El Romance de Sor Tadea de San Joaquín sobre la inundación que hizo el río Mapocho en 1783”, En: *Mapocho*, N.º 3, t. 1, Santiago, Dirección de bibliotecas archivos y museos, 1963, pág. 190.

¹⁹ La Iglesia y patios del Monasterio del Carmen de San Rafael, ubicados en la Avenida Independencia 225, fueron declarados monumento histórico por Decreto N.º 1412 del 24 noviembre, 1983. Información disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/iglesia-patios-monasterio-carmen-san-rafael>, última consulta: junio de 2020.

capítulo V de su historia sobre La Cañadilla²⁰, donde aún se le confería a la imagen una creación sobrenatural. Según el relato recogido por el cronista Rosales, se da cuenta de que la estampa era parte de un comercio:

*Eran ya las 11 i media del día cuando don Fermín sacó del fondo de su canasto la última estampa que le quedaba para vencer i atrapar al porfiado casero. Tenía ella unas tres cuartas de alto por dos (media vara) de ancho formada de un papel de regular grosor, que contenía pintada en el centro a la Virgen María i a su alrededor, formando un óvalo, varios medallones en que se veían diversos santos [...].*²¹

El fuerte ventarrón arrebató la estampa de su comerciante y la llevó a volar por media ciudad, cruzar el río y finalmente enredarse en la rama de un árbol, un durazno, que crecía en la esquina suroriente de La Cañadilla con el Callejón de los Olivos. Varios años después, en 1805, durante un paseo estival por el camino de La Cañadilla, el obispo de Santiago, Francisco José de Marán y Geldres, quien acostumbraba a dar paseos por los alrededores de Santiago, se encontró con un grupo de mujeres rezando devotamente frente a una estampa clavada en un árbol. Esta muestra de devoción popular conminó al obispo a construir una parroquia en la zona, que estaba habitada por una población heterogénea de indios, mestizos mulatos y negros y criollos. El obispo Marán obtuvo los terrenos de las carmelitas y encargó a Juan José Goicolea los diseños. En 1805, fue nombrado director general de la obra, con un salario de \$400 pesos al año. Junto con Ignacio de Irigaray y el mayordomo José Antonio Aro, la obra gruesa de la Iglesia se finalizó en 1807. La cantería de la entrada, columnas y puertas fue obra de Santiago Chacón y se finalizó el 20 de agosto de 1808²² (fig. 4).

La motivación central del obispo Marán para construir esta parroquia era realizar una suerte de agradecimiento a la Virgen María, ya que a su parecer lo había salvado de un cautiverio y de la muerte por parte de los indígenas mapuches cuando, en su calidad de obispo de Concepción, cargo que había ostentado antes de ser nombrado obispo de Santiago, debió realizar un viaje a Valdivia. En un informe que dirigió al ministro de Indias en Madrid, José de Gálvez, Marán escribió desde Concepción el 22 de diciembre de 1787, lo siguiente:



Fig. 4. Parroquia de Nuestra Señora de la Estampa de la Virgen del Carmen, en la actualidad avenida Independencia N.° 633, Santiago, (fotografía: Juan Manuel Martínez).

Pongo, si, en alta consideración de V.S.I el dolo y simulación de estos naturales; la astucia de llevarnos como en palmas hasta entregarnos al sacrificio inocentes víctimas; el atrevimiento y desacato de acometernos, de robarnos y de perseguirnos; la malicia de cercarnos, cortarnos los pasos, tenernos como pioneros y darse aviso unos a otros por medio de los fuegos que encendieron en las montañas más elevadas los centinelas de aviso.

*Y finalmente, la repugnancia a darnos la libertad, exponiéndola en un juego de Chueca.*²³

²⁰ Rosales, *op. cit.*, cap. V.

²¹ *Ibid.*

²² Capitanía General, Archivo Nacional, Volumen 1009, citado Pereira, pág. 275; Rosales, *op. cit.*, pág. 169.

²³ Citado en Guarda, G., *La edad Media de Chile. Historia de la Iglesia. Desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé. 1541-1826*, Santiago, Fundación CorpArtes, 2011, págs. 102-103.



Fig. 5. Joaquín Mesías, *Retrato del obispo Francisco José Marán*, c.1804, 114 x 87 cm., óleo sobre tela, Museo de la Catedral de Santiago, (fotografía: J. Sacaan).

No obstante, el agradecimiento del obispo o la devoción del pueblo a un milagro, no eran finalmente las principales motivaciones, sino más bien una política de ordenamiento y disciplinamiento de la población, debido a que en la zona existía una parroquia, la de Renca. La Estampa Volada fue el templo dedicado a Nuestra Señora del Carmen, una advocación que crecía en adeptos a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Fue primero vice parroquia de Renca entre los años 1814 y 1819, para acceder finalmente a la jerarquía de parroquia el 22 de julio de 1819, cuando fue erigida como tal por el gobernador del obispado de Santiago, José Ignacio Cienfuegos y Arteaga, desmembrándola de la parroquia de Renca (fig. 5).

CONCLUSIÓN

Con la formación de la república, durante el siglo XIX, La Chimba recibió una serie de instituciones como se menciona a continuación. En primer lugar, la nueva iglesia de La Viñita, que reemplazó a la antigua capilla colonial a un costado del cerro Blanco, y que posteriormente



Fig. 6. Tumba de fray Andresito, iglesia de la Recoleta Franciscana en la actualidad, Santiago, (fotografía: Juan Manuel Martínez).

aloja la Virgen de Monserrat, devoción de los “cogoteros” y “lanzas” (ladrones, carteristas). A mediados del siglo XIX se hizo popular, por “lo milagrero”, la figura de fray Andresito, franciscano proveniente de las islas Canarias, que vivió y murió en el convento de la Recoleta franciscana, cuya tumba en la iglesia franciscana de la avenida Recoleta es un destino de religiosidad y expresión popular (fig. 6). Muy cercana a la iglesia franciscana, se erigió la parroquia de Santa Filomena. En La Chimba se creó el cementerio general, el primer cementerio público, posteriormente el cementerio católico y finalmente el cementerio para la comunidad judía. También se instaló La Casa de Orates de nuestra Señora de Los Ángeles, fundada en Santiago el 8 de agosto de 1852, que en 1858 construyó su nuevo edificio en la calle Recoleta. Sin duda, La Chimba era la zona de la ciudad con la mayor cantidad de instituciones variadas en definición y usos: conventos, iglesias, hospitales, “casa de orates”, cementerios, chinganas y fondas, que se instalaron en esa zona no por casualidad, sino porque eran lugares no deseados para la ciudad ordenada y por ello debían estar fuera, en el margen, como también lo estuvo su población.



ENTRE LOS DESEOS INSACIABLES Y LAS ÚLTIMAS ESPERANZAS. INKAS EN LAS ZONAS CÁLIDAS DE LOS ANDES ORIENTALES

FRIEDERIKE SOPHIE BERLEKAMP / ALEMANIA

En mi contribución vuelvo a un tema que escuchamos ya en el último encuentro dedicado a “Naturaleza y Paisaje” en 2017: a la percepción de las selvas y de sus habitantes. En esa ocasión, Emanuele Amodio habló sobre las imaginaciones de los europeos acerca de las zonas tropicales de Sudamérica. Con mi contribución quisiera acercarme desde otra perspectiva, desde la vista andina.

Durante toda la historia del poblamiento de estas zonas, existieron contactos e intercambios entre las regiones altas y bajas. Su extensión e intensidad siempre varió.

Existen obras artísticas creadas durante la época colonial en las zonas andinas que refieren a las regiones cálidas y revelan una atribución de significados complejos por parte de los serranos. Los motivos más comunes son felinos (muchas veces jaguares), monos, pájaros de vivos colores, como el guacamayo, y vegetación exuberante. En cambio, las representaciones de personas vinculadas con lo tropi-

cal son raras. En la literatura, se relacionan estos motivos muchas veces con la abundancia y el paraíso. A menudo, se refiere además al fondo histórico, al pasado incaico y al Antisuyu. Pocas veces se mencionan vínculos entre las representaciones y acontecimientos de la época colonial, y apenas ligan estas memorias y narraciones entre sí¹.

En la siguiente exposición quisiera compilar información acerca de fondos históricos y conceptuales sobre las relaciones entre las zonas bajas y altas. De sumo interés son aquí la percepción transmitida de los cuzqueños en cuanto a la selva y sus moradores, reveladas en las fuentes escritas coloniales, y la ambigüedad de sus significaciones y sus cambios después de la llegada de los europeos.

Gracias a un aumento de estudios regionales e interregionales, macrohistóricos, arqueológicos, antropológicos y lingüísticos que se dedican a las regiones orientales de los Andes², tenemos más conocimiento sobre la presencia de cuzqueños en las áreas tropicales y acerca de las relaciones

¹ Martínez C., J. L., Díaz, C. y Tocornal, C., “Inkas y Antis. Variaciones coloniales de un relato andino visual”. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 21, año 1, 2016, págs. 9-25; Esteras Martín, C., “Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork”. En: Phipps, E., et al. (eds.), *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, págs. 59-71 (pág. 68); Gisbert, T., y Mesa, J. “34. Coffin decorated in quero technique”. En: Phipps, E., et al. (eds.), *op. cit.*, págs. 180-181; Phipps, E., “88. Tunic (uncu) for a child or a statue”. En: Phipps, E., et al. (eds.), *op. cit.*, págs. 271-273; Gisbert, T., *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Ed., 1999, pág. 151; Flores Ochoa, et al., *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, pág. 78.

² Véase Tyuleneva, V., “El Paititi y las expediciones incas en la selva al este del Cuzco”. En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *Paititi. Ensayos y documentos*, Cochabamba, Itinerarios Editorial, 2011, págs. 7-22.; Bertazoni Martins, C., “Andes e Amazônia. História e arqueologia Inca no baixo Rio Madre de Dios”. En: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, N.º 19, 2009, págs. 273-285; Renard-Casevitz, F. M., Saignes, T. y Taylor, A. C., *Al este de los Andes. Relaciones entre las sociedades Amazónicas y Andinas entre los siglos XV y XVII*, Quito, Abya-Yala, 1988; Saignes, T., *Los Andes orientales. Historia de un olvido*, Cochabamba, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1985; Lathrap, D. W., “Los Andes Centrales y la Montaña. Investigación de las relaciones culturales entre la montaña peruana y las altas civilizaciones de los Andes Centrales”. En: *Revista del Museo Nacional*, N.º 32, 1963, págs. 197-202.



Fig. 1. Qero inka, datado 1450-1550, Cuzco, Perú. Ethnologisches Museum, V A 8110, (fotografía: Sandra SteiB, cortesía de Ethnologisches Museum, SMB-PK).



Fig. 2. Mapa de ubicación del Anti Suyu, (Huhsunqu / CC BY-SA <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5>).

entre los moradores de las regiones de la altura y de las zonas cálidas que por mucho tiempo han sido descuidadas. La perspectiva de estas investigaciones permite desarrollar una interpretación más compleja de las relaciones entre las dos regiones que la que ofrecen las fuentes históricas escritas. La integración de conocimientos de las investigaciones de ciencias culturales y sociales en el estudio de obras del arte colonial facilita la consideración de múltiples facetas y capas de esos motivos tropicales en regiones tan lejanas, dentro de su contexto intercultural y colonial.

ZONAS CONTRAPUESTAS E INTERCONECTADAS

Las zonas altas y bajas presentan grandes diferencias entre sí. Mientras los niveles altos son secos y fríos y ofrecen posibilidades muy limitadas para la subsistencia, los llanos se destacan por un clima caliente y húmedo y por una vegetación muy densa, posibilitando más bien cultivos ocasionales. En cambio, la franja montañosa, ubicada entre la puna y las llanuras de la Amazonía, ofrece en correspondencia con la altura y el relieve geográfico varias posibilidades de cultivo, de recolección y de caza.

No obstante, a pesar de la fertilidad y de la rica vegetación en las vertientes tropicales, los recursos provechosos de cada hábitat son limitados. En consecuencia, los moradores desarrollaban y mantenían grandes redes de intercambio para alcanzar los bienes requeridos³. Estas redes incluían también relaciones de larga distancia por direcciones transversales y longitudinales entre la selva, la puna, la costa, y entre zonas de los Andes septentrional, centrales y meridional⁴.

El yacimiento de Ancón en la costa central peruana, ocupado desde el Periodo Lítico (13000-7000 a.n.e.) hasta el Horizonte Tardío (1476-1532), es un ejemplo que testimonia la larga duración y el amplio alcance de estos contactos. Pruebas son, por ejemplo, hallazgos de coca, datados en 1200 a.n.e.⁵ y también una muñeca, aún no datada, de madera de palmera chonta con ojos realizados con incrustaciones de conchas marinas, probablemente originadas en Ecuador⁶.

Asimismo, en la iconografía se conocen motivos de animales tropicales, sobre todo del jaguar y de serpientes, ya desde el Formativo (1800 a.n.e.-200 a.n.e.), y también

³ La base de estas redes todavía no está entendida ampliamente. En una hipótesis muy probable, Urton (Urton, G., "Ayllu". En: Lanham *et al.*, *Encyclopedia of the Incas*, Rowman & Littlefield, 2015, págs.45-49, (pág. 45) propone que el parentesco formaba el fundamento de estas relaciones. El intercambio se ejecutaba entre miembros del mismo grupo de identidad común, llamado en quechua *ayllu*.

⁴ Renard-Casevitz, F. M., Saignes, T. y Taylor, A. C., *op. cit.*, t. 1, págs. 24-25; Saignes, T., *op. cit.*, pág. VIII; Lathrap, D. W., "The antiquity and importance of long-distance trade relationships in the moist tropics of Pre-Columbian South America". En: *World Archaeology*, vol. 5, N.º 2, 1973, págs. 170-186, (pág. 171).

⁵ Lathrap, *op. cit.*, pág. 180.

⁶ *Ibid.*, págs. 177-178.

de monos y guacamayos. Son alusiones que se encuentran casi a lo largo de todo el curso de la andina y costeña (fig. 1).

Este material arqueológico revela que ya se había mantenido una tradición muy larga de intercambios de larga distancia cuando los cuzqueños empezaron a ampliar su influencia y a imponer su control en la zona central y luego, a partir de la primera mitad del siglo XV, en áreas mucho más lejanas del centro, aprovechando a menudo las relaciones y contactos interregionales ya existentes.

AVANCES EN EL ANTISUYU

Los tempranos diccionarios explican de manera uniforme que el Antisuyu (fig. 2) era una de las cuatro partes/parcialidades del Tahuantinsuyu⁷. En el sentido estricto, abarcaba la región vecina al noreste/este del Cuzco. En los informes de Inca Garcilaso de la Vega⁸ encontramos indicaciones más concretas sobre las extensiones geográficas. Según el autor, el río Paucartambo era el límite oriental del Antisuyu en la época del primer inka Manqu Qhapaq (inicio del siglo XIII). En el marco de las excursiones conquistadoras bajo el mando del sexto inka Inka Ruq'a (mediados del siglo XIV), los cuzqueños lograron ampliar el territorio hasta el río Alto Madre de Dios. Sin embargo, datos arqueológicos y escritos revelan que tropas inkaicas bajo el mando del décimo inka Tupa Inka Yupanki (1471-1493) y el undécimo inka Wayna Qhapaq (1493-1525) avanzaron mucho más al este.

Cerca de una antigua confluencia del río Madre de Dios con el río Beni, arqueólogos encontraron vestigios de una fortificación llamada Las Piedras, que dataron en la época del reino de Tupa Inka Yupanki. Allí, encon-

traron construcciones ajenas al ámbito amazónico y hallazgos de cerámica amazónica e inkaica. Estas pruebas se interpretan no solo como indicaciones de contactos sino también como testimonios de una presencia directa de los cuzqueños. En el contexto fronterizo, la localización de Las Piedras está bastante aislada. No obstante, la fortaleza se ubicaba en un punto de importancia estratégica para el control de las vías fluviales y como punto de salida para más entradas. Además, los arqueólogos la interpretan como una manifestación simbólica demostrando la presencia de los cuzqueños en este área y reafirmando su posición (tal vez solamente pretendida)⁹.

También las fuentes escritas refieren a excursiones más avanzadas dirigidas por este inka. Garcilaso de la Vega¹⁰ menciona la entrada al este que estaba vinculada con el gran interés de contactar al grupo de los "Musus" o "Mojos" al ser "entre aquellas provincias pobladas, una de las mejores". Según el autor, las tropas cuzqueñas los alcanzaron por el río Madre de Dios y pudieron convencerlos a aceptar una alianza con el inka y la presencia de colonos cuzqueños entre ellos.

Además, hay información sobre una entrada probablemente aún más al este por una ruta más sureña, que ocurrió durante el reinado de Wayna Qhapaq. Bajo el mando de su sobrino Manqu Inka, las tropas fueron a la zona del río Guapay y siguieron más allá hasta el río Manatti¹¹. En la otra orilla de este río, el grupo subió una sierra y estableció una ciudad, fundando de esta manera su propio reino que se llama en las fuentes "Paytiti" o también "Mojos"¹², Manqu Inka¹³ consiguió una mayor independencia de su tío Wayna Qhapaq lejos del Cuzco¹⁴.

Los avances de los cuzqueños hacia el este, sus extensiones e intensidades aún son inciertos. Por consiguiente,

⁷ González Holguín, D., *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qquichua, o del Inca*, Ciudad de los Reyes, Francisco del Canto, 1608, t. 1, pág. 21; Autor desconocido, *Arte y vocabulario en la lengua general del Peru, llamada Quichua, y en la lengua Española*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1603, s/p.

⁸ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas* (1609), edición digital, pág. 366. Disponible en: http://archive.org/details/DeLaVegaGarcilasoInca.ComentariosRealesDeLosIncas2016_201903, última consulta: noviembre de 2019.

⁹ Pärssinen, M. y Siiriäinen, A., *Andes orientales y Amazonía occidental. Ensayos entre la historia y la arqueología de Bolivia, Brasil y Perú*, La Paz, Producciones CIMA, 2003, págs. 115-117 y 127-128.

¹⁰ Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pág. 699.

¹¹ Levillier identificó el río Manatti como el Guaporé (Levillier, R., *El Paititi, el Dorado y las Amazonas*, Buenos Aires, Emecé, 1976, pág. 97).

¹² Las identificaciones y localizaciones tanto del Paititi como de estos grupos transmitidos en las fuentes como Mojos/Musos están aún siendo discutidas (véase, Tyuleneva, V., *op. cit.*, pág. 18; Polentini Wester, J. C., *El Pai Titi: ¡Padre Otorongo!*, Lima, Asoc. Librería Ed. Salesiana, 1999, pág. 33; Renard-Casevitz *et al.*, *op. cit.*, t. I, pág. 74; Rowe, J. H., "Probanza de los Incas nietos de conquistadores". En: *Histórica*, vol. 9, N.º 2, 1985, págs. 193-220, (pág. 211).

¹³ Un personaje del mismo nombre figura en el contexto de los conflictos internos de los inkas y además de la retirada de la élite inkaica a Vilcabamba y su rebelión contra la invasión europea (a partir de 1536). Es posible que confluyan aquí varias tradiciones de huidas/retiradas de distintos grupos cuzqueños tanto durante la época inkaica como durante la colonial. Además, es posible que "Manqu Qhapaq" represente más bien un título que un nombre, designando a personas fundadoras.

¹⁴ Alcaya, Diego Felipe de, "Relación de Diego Felipe de Alcaya (1636)". En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *op. cit.*, págs. 240-251 (pág. 245); Sánchez Gregorio, Francisco, "Relación de Francisco Sánchez Gregorio (1635)". En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *op. cit.*, págs. 277-281 (pág. 277).

el territorio del Antisuyu tampoco es definible todavía de manera inequívoca. Sin embargo, los mapas usados hoy en día ofrecen una visualización de este *suyu* con fronteras orientales algunas veces más, algunas veces menos fijadas. No obstante, muchas veces conceden a esta parte del Tahuantinsuyu una extensión vasta a lo largo de las vertientes orientales de los Andes. Se lo ve en publicaciones tanto historiográficas como también sobre la historia del arte¹⁵ e, igualmente, en los letreros del Inka Ñan, del camino real. Según estos mapas, el Antisuyu se extendía por las laderas orientales desde el sur del actual territorio de Colombia hasta el norte del de la actual Argentina.

EL ANHELO DE LO EXTRAORDINARIO Y LA NECESIDAD DE DOMINARLO

En contraste con las alusiones a las zonas tropicales en el arte andino, las fuentes escritas examinadas esbozan una imagen sobre todo negativa de estas regiones, como salvajes, hostiles, fatigosas¹⁶. Estas presentaciones podrían basarse en los grandes desafíos a los cuales las tropas inkaicas debían enfrentarse en sus intentos de conquistas: a causa de la geografía desconocida, vasta y poco accesible, del clima húmedo y perjudicial para gente de las tierras altas, y de la vegetación densa y desconocida, los animales feroces, las enfermedades tropicales y sobre todo por las severas resistencias de los moradores y las dificultades de los cuzqueños para responderlas.

Sin embargo, a la vez, era una región muy ansiada porque estaba llena de recursos de gran interés como la coca, las maderas finas y duras, las yerbas medicinales, los colorantes, los animales, las plumas (fig. 3), las pieles, los

metales y piedras preciosos, la cera, miel etc. Para el inka y su *ayllu*, estos bienes eran de suma importancia política, social, económica y ritual. Teniendo acceso a estos bienes, el inka podía demostrar su potencia cumpliendo su rol como el redistribuidor más importante, clave fundamental para obtener el poder a nivel interregional y mantenerlo. El inka sostuvo este sistema, por ejemplo, a través de las leyes, con respecto al uso restrictivo de esos recursos y a los privilegios que él concedía a su séquito y aliados. Otro ejemplo que materializaba su potencia eran las grandes casas en el Cuzco que servían para los animales salvajes y pájaros traídos de varias regiones del inkano y más allá. Las restricciones, concesiones y exhibiciones eran medidas de gran importancia para el inka y su *ayllu* para consolidar y subrayar públicamente su poder y su gran alcance.

Además de destacar la extensión de su poder en dimensiones interregionales, las relaciones con grupos del este de las cordilleras y el acceso a los bienes requeridos vinculaban al inka con las esferas sobrenaturales, porque a estas regiones y a los habitantes y animales que las habitaban se atribuían relaciones también con lo mágico. Los cronistas mencionan jefes locales que tenían la capacidad de transformarse en animales y explican, asimismo, que los avances de las tropas inkaicas en estas zonas sólo eran exitosos por remedios mágicos y transformativos¹⁷.

Sobre todo, los *otorongos* (los jaguares) y los *amarus* (las boas grandes o anacondas), a los que los autores presentan como los más monstruosos y fieros, son elementos de alta importancia en la cosmovisión. Temidos y venerados, estos dos animales se vinculaban y vinculan estrechamente con imaginaciones sobrenaturales y también con la auto-percepción tanto en las regiones altas como también en las llanuras y montañas del subcontinente sudamericano¹⁸.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Amado Gonzáles, D., "El qhapaq ñan y la entrada de los inkas al Antisuyu". En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *op. cit.*, págs. 35-51 (pág. 39); Phipps, E., *et al.* (eds.), *op. cit.*, (pág. XIV).

¹⁶ Murúa, Martín de, *Historia general del Piru*, facsimile of J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16 (1616), Paul Getty Museum, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, f. 33r; Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.* pág. 370 y 740; Cabello Valboa, Miguel, "Miscelánea Antártica" (1586). En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *op. cit.*, págs. 216-217; Sarmiento de Gamboa, Pedro, "Historia de los Incas" (1572). En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *op. cit.*, págs. 214-216 (pág. 115); Cieza de León, Pedro, *La Crónica del Perú* (1553), Madrid, Calpe, 1922, pág. 301; Betanzos, Juan de, "Suma y narración de los Incas" (1551). En: Combès, I. y Tyuleneva, V. (eds.), *op. cit.*, págs. 212-213.

¹⁷ Guaman Poma de Ayala, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), Lima, Biblioteca Nacional del Perú, págs. 103 [103] y 269 [271]. Disponible en: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>, última consulta: noviembre 2019; Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pág. 370; Sarmiento de Gamboa, *op. cit.*, pág. 215; Cieza de León, *op. cit.*, págs. 301-302. La creencia de que una persona con poderes especiales, como jefe o chamán, pueda convertirse en un animal, por ejemplo, en un jaguar, existía, y todavía persiste en muchos grupos en la Amazonia. Esta transformación les serviría "para vengarse de sus enemigos y adquirir influencia y respeto entre sus vecinos" (Tyuleneva, V., *op. cit.*, pág. 9).

¹⁸ Tyuleneva, *op. cit.*, pág. 9; Freyer, B., *Los Chiquitanos. Descripción de un pueblo de las tierras bajas orientales de Bolivia según fuentes jesuíticas del siglo XVIII*, Santa Cruz de la Sierra, APCOB, 2000, pág. 67; Furst, P. T., "Crowns of Power. Bird and feather symbolism in Amazonian shamanism". En: Reina, R. E. y Kessinger, K. M., *The Gift of Birds. Featherwork of native south American peoples*, Philadelphia, University Museum of Archeology and (eds.), Anthropology, University of Pennsylvania, 1991, págs. 92-109 (pág. 106); Becerra Casanovas, R., *Reliquias de Moxos*, La Paz, Proinsa, 1990, pág. 37; Pallestrini, L., y Perasso, J. A., *Jeguakáva. Arte plumario indígena del Paraguay*, Asunción, El Lector, 1988, pág. 31; Guaman Poma de Ayala, *op. cit.*, pág. 269 [271]; Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, págs. 370, 418; Cieza de León, *op. cit.*, pág. 196; Albornoz, Cristóbal de, "La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas" (siglo XVI). En: *Journal de la Société des Américanistes, au siège de la société Musée de l'homme*, t. 56, N.º 1, 1967, págs. 7-39 (pág. 23).

En cuanto al *otorongo*, Guaman Poma de Ayala¹⁹ proporciona más detalles. Explica que los grupos tanto “fuera de la montaña”, los Haua Anti, como también la gente “de la montaña” adoraban al jaguar. Además, él atestigua que los grupos “de la montaña” lo llamaban *achachi yaya*²⁰, abuelo padre. Por lo tanto, es posible que estos grupos concibieran estrechas relaciones con este animal, tal vez una forma de descendencia y de *alter ego*.

Igualmente, los inkas aspiraban a vincularse con el *otorongo* del mismo modo, y apropiarse de la fuerza y del poder de estos animales. También de los cuzqueños se transmiten narraciones de experiencias transformativas. Por ejemplo, el inka Inka Ruq’a y su hijo *Apu Camac Inka* se volvieron *otorongos* para poder conquistar “todo Chuncho”²¹. Además, con respecto a las creencias del Antisuyu, Guaman Poma de Ayala²² indica que “el Ynga” declaró que tenía esta capacidad especial de volverse jaguar; tal vez con el fin de que los “Haua Anti”, siendo adoradores del *otorongo*, se hubieran aliado con el inka con más voluntad reconociendo su(s) poder(es).

Los nombres de los cuzqueños aclaran el deseo de vincularse directamente con los animales poderosos y la importancia de tener este *alter ego* y estas capacidades especiales. Inca Garcilaso de la Vega²³ explica el fondo ideológico así: “Los Incas tomaban semejantes nombres de animales o flores o yerbas, dando a entender que, como aquellas cosas se extremaban entre las de su especie, así lo habían de hacer ellos entre los hombres”. Un ejemplo muy prominente es Otorongo Achachi. Sin embargo, la información sobre este capitán no es unánime en cuanto al contexto histórico o a los resultados de su empeño, pero Guaman Poma de Ayala²⁴ indica el cambio de su nombre original de Apu Camac Inka en “*otorongo achachi amaro ynga*” a causa de sus poderes y hazañas²⁵.

A este anhelo de vincularse con el *otorongo* y también de encarnar sus poderes refieren también hechuras coloniales. Representaciones en *qeros* y tejidos demuestran el afán de expresar su identidad a través de apropiarse de atributos de este animal aún en los siglos XVI/XVII²⁶ (fig. 4).



Fig. 3. Tocado en miniatura inka, datado 1470 - 1550, Pachacamac, Perú; Ethnologisches Museum, V A 21584, (fotografía: Martin Franken, cortesía de Ethnologisches Museum, SMB-PK).

¹⁹ Guaman Poma de Ayala, *loc. cit.*

²⁰ Estas denominaciones no son expresiones de lenguas locales: *achachi* es aymara y *yaya* es quechua. Las dos palabras significan “antepasado” (aymara: viejo/abuelo; quechua: padre, amo, Señor) (Bertonio, Ludovico, *Vocabulario de la lengua aymara* (1612), Cochabamba, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1879, t. I, pág. 5; González Holguín, *op. cit.*, t. I, pág. 369).

²¹ Guaman Poma de Ayala, *op. cit.*, pág. 102 [103].

²² *Ibid.*, 269 [271].

²³ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pág. 793.

²⁴ Guaman Poma de Ayala *op. cit.*, pág. 154 [156].

²⁵ Véase también Murúa, *op. cit.*, f. 48r; Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de, “Relación de las antigüedades de este reino del Perú” (ca. 1613). En: Combès, Isabelle y Tyuleneva, Vera (eds.), *op. cit.*, págs., 222-223 (pág. 222); Cabello Valboa, *op. cit.*, págs. 216-217; Sarmiento de Gamboa, *op. cit.*, págs. 215-216.

²⁶ Seguramente estas representaciones están también influidas por las tradiciones europeas concibiendo al león como animal simbólico y heráldico.



Fig. 4. Unku (espalda) colonial, datado s. XVI tardío, Isla del Titicaca, Bolivia, American Museum of Natural History, B 1500, (cortesía de Division of Anthropology, American Museum of Natural History).



Fig. 5. Guaman Poma de Ayala, Felipe, Segunda señora, Capac Mallquima, en *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615: 175 [177], (cortesía de Royal Danish Library).

“ANTIS” - “CHUNCHOS” - “SALVAJES”

En cambio, en cuanto a los habitantes de esas zonas, las fuentes históricas examinadas proporcionan muy pocas descripciones acerca de sus apariencias, costumbres o hábitat. Información más explicativa nos llega sobre grupos llamados “Antis” y “Chunchus”. Sin embargo, tanto estas denominaciones como también los comentarios aparecen generalizados.

Recientes estudios intentaron identificar y diferenciar estos grupos. Según Saignes²⁷ son arawak-hablantes y vivían en distintas regiones²⁸. Pero, a mi parecer, las fuentes estudiadas y sobre todo los diccionarios tempranos²⁹ no revelan esta diferenciación. Más bien reflejan

una diferenciación política que podría ser étnica y geográfica igualmente, pero no debería serlo necesariamente.

Los datos transmitidos por las fuentes coloniales manifiestan sobre todo una imagen despectiva sobre los grupos de la selva. Autores, como Betanzos, Cieza de León y Guaman Poma de Ayala³⁰ los caracterizan como gente desnuda, que practica la antropofagia, que apenas se dedica a la agricultura y que caza con arco y flechas. También como grupos belicosos sin sistema político y con creencias falsas. Los presentan como gente no civilizada (fig. 5). A pocos pueblos describen de modo más concreto. Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayga³¹ menciona igualmente las insuficiencias de los Iscay Oyas, pero nombra su comunidad como “reino grande” “Escay Oya”. Y también sobre los

²⁷ Saignes, *op. cit.*, pág. 17.

²⁸ Localiza a los “Chunchos” en la región entre los ríos Carabaya y Beni y a los “Antis” en la región del Alto Madre de Dios (*ibid.*).

²⁹ González Holguín, *op. cit.*, t. I, págs. 21 y 114; Autor desconocido, *op. cit.*, s/p.

³⁰ Betanzos, *op. cit.*, págs. 211-212, Cieza de León, *op. cit.*, págs. 301-303 y Guaman Poma de Ayala, *op. cit.*, págs. 323 [325].

³¹ Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayga, *op. cit.*, pág. 222.

“Musus” o “Mojos” llega información más positiva. Aunque tenían creencias falsas, Inca Garcilaso de la Vega³² los caracteriza como “una de las mejores” provincias.

No obstante, considerando los afanes, necesidades, desafíos y fracasos de los cuzqueños surge más bien una imagen compleja, una concepción ambigua y oscilante. Es cierto que los inkas necesitaban a los grupos locales, y que hacían grandes esfuerzos para establecer relaciones y mantener alianzas con ellos mediante persuasiones y/o fuerza. Dependían de la voluntad de los moradores locales: por sus conocimientos (sobre la naturaleza, sobre la geografía, sobre los grupos vecinos aliados y enemigos); por sus habilidades (sobre todo como mano de obra para la navegación de los ríos y también en cuanto a la agricultura, la minería y la caza de los animales tropicales y como guerreros) y por sus contactos que no solamente les proporcionarían un acceso más grande a los recursos requeridos mediante las redes interregionales existentes, sino también la posibilidad de ampliar su territorio de influencia y sus redes de alianzas. Las relaciones con la gente de las tierras bajas y la creación de afiliaciones —especialmente con estos grupos que se concebían como descendientes del *otorongo*— y aún mejor su integración en la propia línea familiar, engrandecerían el poder y la fama del inka y su *ayllu* en la periferia y en el centro, el Cuzco. Y como Saignes³³ subraya, especialmente en estas zonas tropicales, los cuzqueños necesitaban a los moradores de las selvas imperiosamente, porque para los serranos era dificultoso poblar y actuar en tales regiones climáticas.

Sin ninguna duda, estas alianzas perduraban solamente mientras había un equilibrio entre los intereses de los grupos. Los cambios de condiciones siempre podrían llevar a la rescisión de los acuerdos. Los habitantes de la selva podían retroceder y también rechazar los reclamos del inka cuando lo necesitaban o querían porque, para mantener su sistema simbólico, social, político y económico, las relaciones con los cuzqueños podrían haber sido útiles, pero no necesarias. Parece que los inkas hubieran dependido mucho más de los habitantes de las zonas tropicales a causa de los recursos, así como por sus servicios como mano de obra y *mitmaquna* (colonos en regiones asignados por la administración inkaica), y como guerreros y nexos locales. Por lo tanto, las alianzas familiares con los grupos de la selva y sus repetidas renovaciones y confirmaciones fueron de alta importancia para el inka. A menudo, estas relaciones permanecieron más allá de la derrota del inkato³⁴.

LOS PERSONAJES SELVÁTICOS EN EL ARTE COLONIAL

Durante la colonia, las vertientes orientales y sus moradores recibieron nuevos simbolismos. Las significaciones antecedentes fueron cambiadas o añadidas en base a las experiencias más recientes, como los conflictos y guerras internos entre grupos inkaicos, la conquista europea —que encontró igualmente grandes dificultades en penetrar las montañas— y las retiradas de grupos indígenas, entre ellos de miembros de la élite inkaica, a regiones menos accesibles con el fin de huir del control colonial y luchar contra los invasores europeos. Un ejemplo de suma importancia es la rebelión que se lanzó desde Vilcabamba adonde el inka Manqu Inka y su séquito se habían retirado en el año 1536. Esta sublevación duró hasta el año 1572, cuando el inka Tupaq Amaru fue capturado y luego ejecutado en la plaza del Cuzco. Bauer³⁵ caracteriza este momento como el fin de la invasión española y el inicio del control europeo sobre los Andes.

Sin embargo, mientras se encuentran motivos aludiendo a la fauna y flora de las zonas tropicales frecuentemente en las alturas, la aparición de representaciones de gente vinculada con las montaña y selva es muy limitada, muy probablemente a causa de los recientes acontecimientos políticos y las dificultades de controlar estas zonas y sus moradores. A pesar de esto, personajes relacionados con la selva aparecen en su mayor parte en hechuras de madera y tejido. En cambio, a mi juicio actual, se los encuentra en pinturas muy pocas veces.

En comparación con las fuentes escritas, las representaciones visuales en las prendas y en los *qeros* muestran mayor variedad. Sin embargo, las armas (flecha y arco) y los tocados —muchas veces de plumas— destacan como sus características principales. Los temas son asimismo diversos, aunque el aspecto belicoso parece estar presente en todos los tipos de obras.

En la indumentaria, tanto masculina como femenina, encontramos representaciones de personajes que pueden remitir a gente originaria de la selva. Son pocas, pero muy variadas, caracterizadas siempre por su armamento de arco y flecha, aunque su atavío difiere mucho. Probablemente, encontramos aquí uno de los pocos testimonios de la diversidad étnica y cultural de los grupos selváticos. En las hechuras estudiadas, los personajes a menudo están representados en contextos de luchas

³² Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, págs. 701-704.

³³ Saignes, *op. cit.*, pág. 11.

³⁴ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pág. 702.

³⁵ Bauer, B. S., *Vilcabamba and the Archaeology of Inca Resistance*, Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology Press, 2015, pág. 4.



Fig. 6. *Unku* (detalle) colonial, datado siglo XVI tardío, Isla del Titicaca, Bolivia. American Museum of Natural History, B 1500, (cortesía de División of Anthropology, American Museum of Natural History).

contra un representante inkaico o contra un europeo y un felino al estilo europeo, respectivamente (fig. 6).

En cambio, las representaciones en los *qeros* no muestran esta variedad de la gente selvática. Al contrario, por lo general estos personajes están caracterizados con tocados de plumas rojas —de vez en cuando son penachos enormes—, arco y flechas, pintura facial, y camisetas a menudo con manchas a la manera del jaguar (fig. 7). Además, casi siempre van acompañados por guacamayos rojos y monos. Sin embargo, el repertorio de contextos es mucho más amplio. Tal vez es posible diferenciarlos en cuanto a la referencia temporal entre dos grupos. Un conjunto consiste en piezas de escenas de encuentros hostiles, de detenciones y transportes al Cuzco y de sumisiones que rememoran acontecimientos y/o narraciones del pasado. Las figuras aquí, tanto inkaicas como selváticas, están caracterizadas por indumentarias que recuerdan a la tradición local. El otro grupo muestra personajes llamados por Flores Ochoa [et al.]³⁶, “bailarines de chunchu”. En estas vasijas, los atavíos de los personajes refieren de manera inequívoca a influencias de la moda colonial. La lectura de las vasijas de madera está siendo discutida, especialmente en cuanto a los procesos observables de cambios o apropiación revelados por la fusión de atributos inkaicos y selváticos que se encuentra tanto en las representaciones de los *qeros* como también en los tejidos³⁷.

Siendo hechuras de los siglos XVII-XVIII, es muy probable que relacionen diversas capas de experiencias, memorias y narraciones, remitiendo al mismo tiempo tanto a los conflictos entre cuzqueños y grupos de la selva durante el inkano, como a manifestaciones de reclamos contra el poder colonial; a las convivencias o alianzas entre los grupos inkaicos y selváticos en oposición a los invasores europeos establecidas lejos de las regiones controladas por la administración colonial y a la esperanza de un glorioso regreso (con desfile y música) de los inkas desde la selva³⁸.

Estas piezas desarrollan sus posibilidades de expresión prioritarias dentro del entorno indígena aprovechando su sistema de referencia tradicional —aquí especialmente a través de su interrelación con todas las actuaciones vinculadas con su confección y uso—. Los *qeros*, por ejemplo, son vasijas usadas durante eventos de importancia conceptual y social. Sirven para brindis que tenían el objetivo de confirmar y reforzar las alianzas (con otros grupos y con lo sobrenatural). A causa de sus relaciones con la ritualidad andina, se prohibieron tanto estos encuentros como el uso de los *qeros*. Sin embargo, el cese de su utilización dirigida tanto al pasado como también al futuro no se cumplió. Es posible que estos *qeros* de tema inka-selvático reflejen la nueva realidad colonial, en la cual los grupos selváticos ganaron mayor importancia para los cuzqueños como aliados. Los *qeros* podrían servir para reforzar sus

³⁶ Flores Ochoa et al., *op. cit.*, pág. 84.

³⁷ Martínez C. et al., *op. cit.*, pág. 22; Flores Ochoa et al., *op. cit.*, pág. 240.

³⁸ Martínez C. et al. (*op. cit.*, pág. 22) subrayan en la interpretación de una colección de *qeros* el tiempo-espacio, concepto andino de los *pachas* que no coincide con la linealidad temporal, lo que permitiría la vuelta del *pacha* y sus elementos concebidos como ocupando otro espacio-tiempo en este momento.



Fig. 7. Qero (detalle) colonial, sin fecha, Ollantaytambo, Perú. Ethnologisches Museum, V A 368, (fotografía: Martin Franken, cortesía de Ethnologisches Museum, SMB-PK).

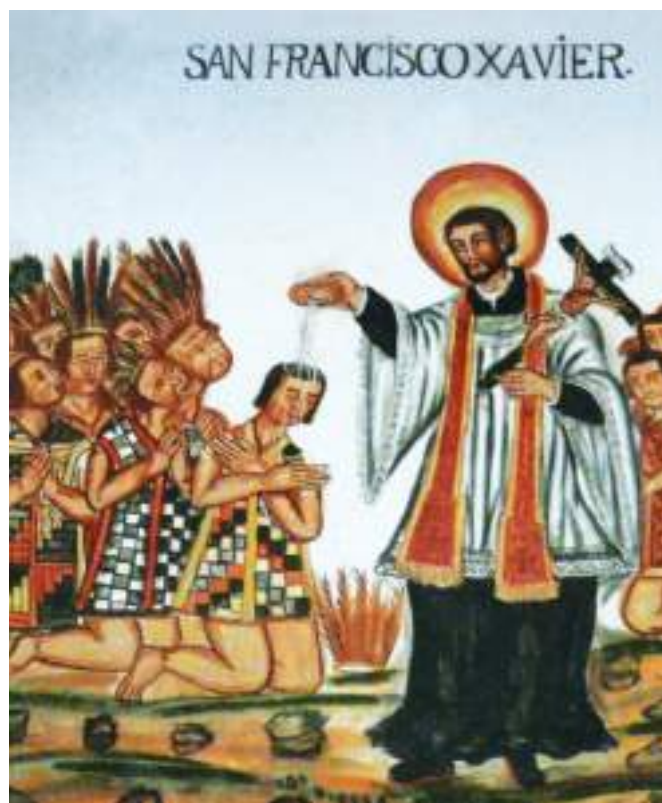


Fig. 8. Bautismo de un grupo indígena por Francisco Javier, baptisterio de la iglesia de Curahuara de Carangas (datado siglo XVIII), Carangas, Bolivia (fuente: Gisbert, T., y Mesa, J., *Historia del arte en Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cia. S.A., 2012, pág. 213, fig. 183).

relaciones con los grupos locales mediante los brindis su-
brayando a la vez, quizás, su pretensión sobre el régimen.

Sin duda, las pinturas indican otras narraciones, sien-
do elementos de comunicación más oficiales y controla-
dos. Las representaciones de gente vinculada con las zonas
tropicales son aún más raras que en las obras de tejido y
de madera. Durante mi estudio, llegué a conocer solamen-
te dos pinturas que muestran indígenas —aparentemente
vinculados con las montaña— y tematizan la sumisión de
estos grupos. Una es una pintura mural en el baptisterio
de la iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia),
datada en el siglo XVIII, que muestra el bautismo de un
grupo de indígenas por san Francisco Javier (fig. 8). El otro
ejemplar es un cuadro, que se encuentra hoy en el con-
vento de la Merced en el Cuzco (aún sin datación) represen-
tando una victoria milagrosa de tropas europeas sobre un
grupo indígena (fig. 9). En las dos imágenes los indígenas
están caracterizados en particular por vestiduras de índole
inkaico y penachos de plumas enormes. Representan, otra
vez, esta fusión de atributos que muestran asimismo los

qeros. Si bien representan el establecimiento del sistema
colonial, la aparición de estos personajes remite tanto a las
rebeldías sofocadas, como también a este *pacha* no vigente
en este momento y a su vuelta que estaría vinculada con
otras sublevaciones. Esta lectura sería muy popular entre
los observadores indígenas especialmente en mediados del
siglo XVIII, en la víspera de la Gran Rebelión (1780-1783).

Las tradiciones orales testimonian que el episodio de
Vilcabamba quedó en la memoria de manera muy viva.
Existen varias leyendas o informes sobre partidas de un
gran grupo inkaico a la selva que quería huir primero
de la influencia del inka del Cuzco y luego del dominio
europeo-colonial con el fin de establecer un “reino” inde-
pendiente en regiones de difícil acceso, y de volver para
reinstalar el poder pasado respectivamente³⁹. Muchas le-
yendas —por ejemplo, de grupos Q’ero (quechua-hablan-
tes), Machiguenga y Ashánincas (arawak-hablan-
tes)— están relacionadas con esta idea y han surtido su efecto por toda
la colonia hasta hoy día. Unos de estos mitos más popu-
lares son las tradiciones acerca del Paititi y del Inkarrí⁴⁰.

³⁹ Alcaya, *op. cit.*, págs. 245-248; Sarmiento de Gamboa, *op. cit.*, pág. 214; Albornoz, *op. cit.*, pág. 35.

⁴⁰ Deyermenjian, G., “El camino de piedra de la cordillera de Paucartambo y los ‘caminos al Paititi’”. En: Combès, I. y Tyuleneva, V., *op. cit.*, págs. 23-31 (pág. 23); Flores Ochoa, J. A., “El Paititi existe”. En: Combès, I. y Tyuleneva, V., *op. cit.*, págs. 32-34 (pág. 34); Polentini Wester, *op. cit.*, págs. 24 y 123; Flores Ochoa *et al.*, *op. cit.*, págs. 186 y 189.



Fig. 9. Escena de batalla, sin fecha, Convento de la Merced, Cuzco, Perú, (fuente: Ugarte Eléspuru, J. M., *Pintura virreinal*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1973, pág. 182).

CONCLUSIÓN

Las vertientes orientales de los Andes siempre fueron una región de amenaza, pero también de esperanza. Los motivos, vinculados con estas zonas tropicales y ubicados en las alturas, materializan estas ambigüedades. Tanto durante el inkanato como también durante la colonia los valles y la llanura ofrecían la posibilidad de rehuir el control y de desafiar al poder. Asimismo, la percepción de los grupos selváticos por parte de los serranos oscilaba. Es muy posible que

el desprecio transmitido por las fuentes escritas fuera una imaginación tardía, influida también por la tradición europea de percibir la montaña y el bosque como espacio inordinado, amenazante, incontrolable, como lugar de bandidos.

Sobre todo, mediante las representaciones en hechuras pertenecientes a la tradición comunicativa andina, como los *qeros* y los tejidos, los productores y usuarios pueden jugar con esta ambigüedad y pueden enfrentar la complejidad y ambigüedad de la realidad creando sus propias narrativas y medios.



EL IMAGINARIO ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE: LA PROPAGACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES CRISTIANAS SOBRE LA MUERTE EN LA CARACAS DEL SIGLO XVIII

GUILLERMO BISBAL / VENEZUELA

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, las representaciones cristianas sobre la muerte han girado principalmente alrededor de los problemas escatológicos, aunque es con el final de la Edad Media que la doctrina se delinea definitivamente con la representación de las postrimerías: muerte, juicio, Cielo e Infierno¹. Así, se advierte a todo fiel cristiano: “acuérdate de tu postrimería, y jamás pecará”², exigiendo asimismo a los párrocos que “exorten en todo tiempo á los Fieles, á que vivan en una continua meditación de la muerte”³.

En este sentido, la muerte para el cristiano era considerada como el fin de la vida temporal y el inicio de la vida eterna, la cual podía ser en la gloria del Cielo o en las penas del Infierno. Este destino final era determinado por la manera en que se actuaba en vida. Por tanto, la eternidad era sufrimiento para todo aquel que muriera en pecado capital y, en cambio, era regocijo para aquel que siguiera los preceptos de la religión cristiana, es decir, que

tuviera una vida virtuosa⁴. Esta potestad de determinar quién y por qué un individuo era condenado a los castigos del Infierno o recompensado con la gloria del Cielo, le otorgaba a la Iglesia un gran poder sobre las actitudes y costumbres de los creyentes, garantizando el dominio eclesiástico en asuntos tanto sociales, como económicos y políticos de la época.

Sin embargo, a partir del siglo XII se había ido gestando un tercer lugar post-mortem, complejizando de esta manera la partición entre el Cielo y el Infierno. Nos referimos al Purgatorio, un espacio intermedio, antesala al Cielo, donde las almas de los difuntos debían limpiar sus pecados antes de llegar a la gloria celestial. Un lugar donde la estadía era temporal, determinada por la cantidad de pecados veniales cometidos en vida y que, además, podía ser disminuida mediante sufragios e indulgencias realizadas por los vivos para asistir a los difuntos⁵.

Fue durante las reuniones del Concilio de Trento en la primera mitad del siglo XVI, que se estipuló formalmente la existencia del Purgatorio⁶, con la finalidad de instaurar

¹ Von Wobeser, G., “El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII”. En: Von Wobeser, G. y Vila Vilar, E. (eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México D.F., UNAM, pág. 138.

² *Catecismo Romano: compuesto por decreto del sagrado Concilio de Tridentino*, Pamplona, Joseph Longas, 1786, pág. 322.

³ *Ibidem*.

⁴ Nierenberg, J. E., *De la diferencia entre lo temporal y eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios Divinos*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1673, págs. 4-5; Boneta, J., *Gritos de el infierno para despertar al mundo: dedicada a quien está en pecado mortal*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1718, págs. 133-314.

⁵ Le Goff, J., *El Nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, pág. 14.

⁶ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1787, pág. 354.

y reafirmar de manera definitiva algunas doctrinas católicas, en respuesta al quiebre espiritual ocasionado por la Reforma protestante. El Concilio sirvió, asimismo, para recalcar la importancia de la propagación mediante sermones e imágenes religiosas⁷. Por lo tanto, fue a partir del siglo XVI cuando se fueron instaurando nuevas formas de propagar y restituir los preceptos cristianos, aplicadas tanto en América como en Europa, y que se terminaron de perfilar durante el siglo XVIII. Estos nuevos instrumentos de persuasión y restablecimiento ideológico contrarreformistas estaban englobados en las diferentes expresiones barrocas, es decir: la pintura, las fiestas, los sermones, la literatura y la propia arquitectura⁸; todas maneras de transmitir el mensaje religioso y moral de la Iglesia Católica de la época, que se fundamenta en la creencia de Dios como juez supremo y la salvación del alma a través de la renuncia de lo temporal para disminuir la estadía en el Purgatorio y llegar eventualmente a la gloria del Cielo. En el caso particular americano, las expresiones barrocas fueron empleadas para re-evangelizar a la población y, de esta manera, reencaminarlos por el camino del buen cristiano.

En este contexto, nuestra investigación busca mostrar cómo las expresiones barrocas sirvieron como vehículos de propagación de las representaciones cristinas de la muerte entre la población de la ciudad de Caracas, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Abordamos primordialmente dos representaciones de la muerte: la primera, el *Juicio Personal*, que debe afrontar todo cristiano justo después de morir; y, la segunda, el *Purgatorio* como antesala al Cielo.

LA PROPAGACIÓN DE LAS IDEAS SOBRE LA BUENA MUERTE Y EL JUICIO PERSONAL

En cualquier cultura, las representaciones sobre la muerte establecen, en positivo, las maneras de morir correctamente según el cumplimiento de ciertas condiciones y, asimismo, en negativo, establecen cómo es morir incorrectamente⁹. En el caso particular de las representaciones cristianas sobre la muerte difundidas a lo largo del siglo XVIII, se establecía que la mala muerte era la repentina, aquella que no proporcionaba ninguna oportunidad para

prepararse de manera espiritual y sacramental, causando la condena del alma. En cambio, la buena muerte era la prevista y, por lo tanto, contaba con las preparaciones que garantizaban la salvación del alma. Por esta razón, el lecho de muerte en público era la manera idónea de morir, entre familiares, conocidos y sacerdotes, quienes estaban dispuestos a asistir espiritualmente al difunto para evadir las tentaciones finales del demonio. Así, morir correctamente aseguraba que el alma del difunto estuviera preparada para afrontar el Juicio Personal, el cual era el momento “quando cada uno de nosotros muere, porque al instante es presentado en el tribunal de Dios, y allí se hace severísimo examen y juicio de todas las cosas que en su vida hizo, dixo, y pensó”¹⁰. Es decir, era el momento, justo después de morir, en que se sopesaban los pecados y virtudes ante Dios juez, quien remitía al alma a uno de los tres lugares del más allá: podía ser una temporada en el Purgatorio para la purificación de su alma, o la eternidad en la gloria del Cielo o en las penas del Infierno¹¹.

En la ciudad de Caracas del siglo XVIII se difundió esta idea del Juicio Personal y la importancia de una buena muerte para garantizar la salvación, a través de tratados de buena muerte e imágenes pictóricas. Los tratados religiosos de la buena muerte, conocidos como “arte del bien morir” (*ars moriendi*) estaban constituidos por una amplia literatura que funcionaba como manuales para la preparación a la muerte, especificando cómo debía ser la recepción de los sacramentos en peligro de muerte, la visita y asistencia del sacerdote en el lecho del enfermo y las formas de consolar al moribundo y sus familiares. Dentro de la ciudad de Caracas circularon ampliamente dos tratados de buena muerte, sobre todo entre el clero: el de Baltasar Bosch de Centelles y Cardona¹² y el de Antonio Arbiol¹³.

Por otro lado, en el caso de Caracas, contamos con escasas imágenes de lecho de muerte preservadas hasta el presente. Entre ellas se presentan solo a santos y vírgenes en su tránsito hacia el Cielo, teniendo estas escenas un uso didáctico e incluso ejemplarizante, ya que pretendían enseñar a los creyentes cómo era morir correctamente.

Uno de estos cuadros de lecho de muerte es el titulado *El Tránsito de San José* (fig. 1), pintado por Juan Pedro López en 1772 para el Seminario de Santa Rosa de Lima de la ciudad

⁷ *Ibidem*, pág. 355.

⁸ Mayer, A., “Política contrarreformista e imagen anti-luterana en Nueva España”. En: *Hispania Sacra*, [S.L.], vol. 68, N.º 137, junio de 2016, págs. 31-43 (pág. 39).

⁹ Thomas, L. V., *Antropología de la Muerte*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2015, pág. 230.

¹⁰ *Catecismo Romano...*, *op. cit.*, págs. 80-81.

¹¹ Von Wobeser, *op. cit.*, pág. 140.

¹² Bosch de Centelles y Cardona, B., *Prácticas de visitar a los enfermos y ayudar a bien morir*, Madrid, Imprenta de D. Gregorio Hermofilla, 1722.

¹³ Arbiol, A., *Visita de enfermo y ejercicio santa de ayudar á bien morir. Con las instrucciones más importantes para tan Sagrado Ministerio*, Zaragoza, Pedro Carreras, 1729.



Fig. 1. Juan Pedro López, *El Tránsito de San José*, 1772, Colección Fundación La Casa de Bello, Caracas (fuente: Duarte, Carlos, *Juan Pedro López Maestro de pintor, escultor y dorador 1724-1787*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1996).

de Caracas. En él se exhibe la presencia de seres celestiales frente a la del demonio derrotado por san Miguel, quien está vestido con su típica armadura, lanza y escudo. De esta manera, se demostraba a los fieles que solo mediante la intervención de la Iglesia se podía derrotar el mal de origen demoníaco que acechaba a los moribundos y a los recién fallecidos. Además, se contaba con la presencia de Jesús que señala a san José el camino hacia la salvación y su esposa María quien lo asiste espiritualmente. En parte, esta representación pictórica plasma lo que Bosch de Centelles y Cardona describía en su tratado de buena muerte, al explicar la lucha que presencia el moribundo antes de morir:

Antes de salir el alma de el cuerpo en el ultimo conflicto de la vida, fuele aver apariciones Celcstiales, yá de Jefu Chrifto; de la Virgen Santifsima, de los Angeles buenos, de otros Bienaventurados, y en efpecial de el Ángel de la Guarda y también fuele aparecer horrible

*Lucifer, y los efpiritus infernales; los vnos ayudan, y esfuercan al enfermo agonizante á que pida misericordia de la clemencia de Dios, facilitando la efferanca de fu falvacion; los efpiritus malignos reprefentan la vida de el enfermo llena de culpas, odios, y torpezas, para que defefferando, cayga en aquel abifmo de miserias.*¹⁴

Por otra parte, este cuadro cumplía otra función que iba más allá de ser un ejemplo por seguir, siendo también una forma de ganarse cierta cantidad de días fuera del Purgatorio a cambio de que se rezara frente a esta representación, tal como lo expresa la inscripción que contiene: “El Yll^{mo} Sr D^r Dⁿ Mariano Martí dignísimo O^{po} de esta Diocesis: concede 40 dias de indulgencias a cada una de estas ymágenes: Jesus, con un Credo. N^a S^a con un Ave Ma y S^{or} Sⁿ Josef, con un P^e N^o y Ave María”.

Otro cuadro de lecho de muerte es el titulado *La Muerte de san Francisco* (fig. 2), pintado por Fernández Álvarez Carneiro en 1724, para el convento de San Francisco en Caracas. Este pintor representa a San Francisco asistido en su lecho de muerte tanto por curas franciscanos como por ángeles. Los primeros están recitando oraciones leyendo en un libro y aplicando lo que parece ser la extremaunción. Los segundos están fungiendo como mediadores y guías del santo hacia el Cielo. El conjunto recalca la importancia de la asistencia espiritual brindada por los vivos mediante oraciones y la obligatoria administración de los sacramentos en artículo de muerte.



Fig. 2. Fernández Álvarez Carneiro, *La muerte de san Francisco*, 1724, Iglesia de San Francisco, Caracas (fuente: Achabal, I., *Las imágenes de la fe. Producción, uso y función de las imágenes pictóricas en Venezuela durante la época colonial*. Tomo II. Tesis de pregrado, Caracas, FaCES, UCV, 2011).

¹⁴ Bosch de Centelles y Cardona, *op. cit.*, págs. 309-310.

Asimismo, hay que tomar en cuenta que estos dos cuadros contaban como protagonistas a dos santos patronos de la muerte: san Francisco, con facultades especiales para liberar las almas de Purgatorio¹⁵, y san José, para garantizar una buena muerte y fortaleza para vencer a los demonios en las últimas horas de vida¹⁶.

LA PROPAGACIÓN DE LA IDEA DE PURGATORIO COMO ANTESALA DEL CIELO

Para el siglo XVIII, el Purgatorio se había vuelto particularmente importante dentro de las representaciones cristianas de la muerte, plenamente generalizado e incorporado al imaginario religioso. Su presencia no anulaba la existencia del Infierno, pero disminuía su amenaza, otorgándole esperanza y certeza de salvación a las almas de los fieles creyentes, ya que los castigos sufridos allí eran temporales y la estadía podía ser reducida mediante indulgencias y sufragios¹⁷.

Los auxilios espirituales en forma de sufragios e indulgencias ofrecidos por los vivos a los difuntos fueron oficializados por el Concilio de Trento, siempre y cuando se ejecutaran de manera piadosa y moderada¹⁸. Esta oficialización dio permiso a la conformación de toda una veneración a las benditas ánimas del Purgatorio, que se vieron expresadas en la ciudad de Caracas en las misas durante el Día de Difuntos, en el pago de *Bulas de Difuntos*, en las donaciones y limosnas a iglesias, en la declamación y recepción de sermones sobre los sufrimientos de los pecadores después de morir, y en los rezos de oraciones frente a los cuadros de ánimas.

Estos cuadros de ánimas no eran exhibidos en cualquier parte. En general, eran colocados en altares dentro de las iglesias destinados al culto y a la reflexión sobre la vida después de la muerte. Dentro de estos espacios, estaba asegurada su observación y, de esta manera, los cuadros hacían recordar a los fieles los castigos del Purgatorio y la importancia de dedicarles oraciones a las benditas ánimas del Purgatorio.

Sabemos, gracias a la exhaustiva visita pastoral realizada por el obispo Mariano Martí a la Diócesis de Caracas durante los años 1772-1784, que estos altares estaban pre-

sentes en casi todas las iglesias caraqueñas. Martí reporta cuadros de ánimas dentro de la iglesia catedral, San Mauricio, San Pablo, Santa Rosalía, Nuestra Señora de Alta-gracia, Divina Pastora, Nuestra Señora de la Candelaria y el hospital San Lázaro. Todos los altares mencionados estaban compuestos por un cuadro de ánimas, acompañado por otras imágenes y tallas que podían ser de san José, san Judas Tadeo, san Juan Nepomuceno, santa Barbara, entre otros¹⁹. En el caso particular de la iglesia del hospital San Lázaro:

*Este altar tiene un nicho y dentro de él la imagen de Señor San José, de cuerpo entero, de talla con su Niño en las manos, y arriba del nicho el cuadro de Animas como de más de dos varas, S.S.I. concedió 40 días de Indulgencia cada vez que rezaren un Padre Nuestro a Señor San José y a las Benditas Animas. Al lado de la Epístola en la pila de agua bendita se halla un cajón con su cerradura para recoger limosna, S.S.I. concedió 40 días al que diere alguna limosna.*²⁰

Entre los cuadros de ánimas que se preservan hasta el presente, contamos con dos cuadros que llevan el mismo título, *Juicio Final*, pintados por Juan Pedro López, entre 1772 y 1779. Uno se encuentra en el altar de ánimas de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco de la ciudad de Caracas (fig. 3), y el otro en la iglesia del Santísimo Cristo del Buen Viaje, en Pampatar, isla de Margarita (fig. 4). Ambos ejemplos representativos presentan una composición de tres niveles horizontales. Considerando la altura en que eran exhibidos dentro de los altares, estos niveles eran observados por los creyentes de la época de abajo hacia arriba.

En el nivel inferior se representa el Purgatorio, habitado por las ánimas purgantes rodeadas de llamas infernales que los purifican de sus pecados infligiéndole penas de los sentidos, recordándoles a los espectadores las penas del Purgatorio, además de la efectividad de los escapularios y rosarios a la hora de otorgar indulgencias, tal como se muestra en la asistencia espiritual de algunos ángeles y sacerdotes que los reparten a las ánimas afligidas. También se puede apreciar la variedad de representaciones humanas de las ánimas (ver fig. 4): algunos están desnudos, otros están vestidos con uniformes religiosos, e incluso se

¹⁵ Boneta y Laplana, J., *Gritos del purgatorio, y medios para acallarlos: libro primero y segundo dedicados á María Santísima del Carmen*, León de Francia, Anisson y Posuel, 1709, pág. 220.

¹⁶ Navarrete, J. A., *Arca de Letras y Teatro Universal*, Tomo I, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1993, pág. 366.

¹⁷ Von Wobeser, *op. cit.*, pág. 156.

¹⁸ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, *op. cit.*, págs. 155 y 420.

¹⁹ Martí, M., *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784)*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Tomo III, 1998, págs. 6, 63, 118, 139, 147, 155, 180 y 185.

²⁰ Martí, *op. cit.*, pág. 147.



Fig. 3. Juan Pedro López, *Juicio Final*, 1775-1779, capilla de la Orden Tercera de San Francisco, iglesia de San Francisco, Caracas, (fuente: Duarte, *op. cit.*).



Fig. 4. Juan Pedro López, *Juicio Final*, 1772, iglesia del Santísimo Cristo del Buen Viaje, Pampatar, isla de Margarita, (fuente: Duarte, *op. cit.*).

halla uno que lleva una corona. Esta variedad de personajes purgantes quería comunicar a los creyentes que nadie se salvaba de las llamas purgantes del Purgatorio, incluyendo el clero y la realeza, ya que para entrar al Cielo todos debían purgar el alma de los pecados veniales cometidos en vida.

En el nivel central están representados los intermediarios entre la gloria del Cielo y los castigos del Purgatorio. Estos intermediarios pueden ser la Santísima Trinidad, alguna advocación de la Virgen o san Miguel, tal como está representado en las dos pinturas de Juan Pedro López. Estos espíritus celestiales son los que llevan a cabo el juicio, por lo que determinan quién va al Cielo o al Infierno, o cuánto tiempo se debe permanecer en el Purgatorio.

En el nivel superior es donde se representa el Cielo, definido mediante la presencia de la Santísima Trinidad, junto a la Virgen María y la corte celestial. De esta manera se les comunicaba a los fieles el regocijo que implicaba estar frente a la presencia constante de Dios y su corte celestial, en contraposición a los sufrimientos que vivían los pecadores por los castigos llevados a cabo por los demonios y las llamas del Infierno. En el caso particular de

la figura 3, el Cielo está enmarcado en un recuadro en la parte superior de la composición completa, separación que recalca la lejanía del Cielo con respecto a la tierra y el Infierno/Purgatorio, ya que solo lo que llegan al Cielo son los fieles virtuosos, merecedores de la presencia directa de Dios.

Estos cuadros estaban generalmente acompañados, e incluso complementados, por la palabra oral, declamada principalmente en sermones producidos por sacerdotes a partir de las interpretaciones que le daban a las escrituras sagradas y a los tratados religiosos que abordaban temas escatológicos, prestando especial atención en la explicación del Purgatorio como antesala del Cielo. Lamentable, no se han conservado por escrito sermones sobre el Purgatorio declamados en la provincia de Venezuela. Lo más próximo que tenemos a la mano es una reconstrucción de un sermón pronunciado en la isla de Margarita a finales del siglo XVIII, realizada por el viajero francés Dauxion Lavaysse. Gracias a ella podemos tener un ejemplo de los ámbitos más importantes que podían abordar esta clase de sermones, que procuraban describir la severidad y duración temporal de las penas allí sufridas, siempre

comparándolo con el Infierno y, asimismo, dejando claro que era tarea de los vivos prestar auxilios espirituales a las ánimas del Purgatorio mediante misas, oraciones e indulgencias para disminuir sus sufrimientos y tiempo de estadía²¹.

Otra manera que tenía la institución eclesiástica dentro de la Caracas del siglo XVIII para despertar sentimiento de culpa y arrepentimiento a la hora de pensar en las postrimerías era practicando los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola, orientados sobre todo al clero, para que difundieran los valores cristianos que de allí se aprendían²². Esta práctica jesuita, extendida y simplificada por otras órdenes, se instauró en la ciudad de Caracas gracias al obispo Diez Madroñero a partir de 1758. Madroñero crearía, años después, un conjunto de diez saetas para acompañar y complementar los ejercicios espirituales con un objetivo plenamente “litúrgico y didáctico, pues, como su nombre lo sugiere, tenían por objeto ‘acicatear’ o ‘herir’ las conciencias de quienes las cantaban y escuchaban; remorderlas con ponzoñas incisivas e infundir en ellos el temor divino y el miedo a la condena por toda la eternidad”²³. De las diez saetas escritas por Madroñero, seis se pueden considerar relativas a las postrimerías, específicamente las saetas para la meditación del último fin; las saetas para la meditación de los castigos, del pecado y su malicia; las saetas para la meditación de la muerte; las saetas para la meditación del juicio; las saetas para la meditación del Infierno; y las saetas para la meditación de la gloria.

Una de las demostraciones de la propagación de la idea de Purgatorio en Caracas, y de la preocupación que generaba en los creyentes, era la popularidad de las misas de san Gregorio, conocidas popularmente como misas de san Vicente Ferrer. De los 50 testamentos estudiados para el periodo en estudio, 13 de los testantes pedían expresamente que le oficiaran esta clase de misas²⁴, las cuales consistían en 30 misas dedicadas al alma del fallecido durante 30 días seguidos²⁵. La popularidad de estas misas se

puede entender por la efectividad que se les atribuía para absolver o disminuir el tiempo de estadía en las penas del Purgatorio. Dentro de su obra, fray Juan Antonio Navarrete expone dos relatos que podría considerarse que funcionaban como *exempla*, es decir, “pequeñas narraciones seguidas de una moraleja en las que un personaje vicioso era enviado al infierno”²⁶, o en este caso al Purgatorio.

Uno de los relatos se desarrolla durante la época del papa Gregorio Magno (590-604): un monje fue condenado por el pecado de propiedad, por tener ocultas tres monedas de oro. Así que, en su lecho de muerte y por mandato del papa, nadie lo fue a visitar, aunque sí fue confesado y absuelto de sus pecados. Después de su muerte, fue enterrado junto a sus tres monedas de oro. Pero, pasados unos días, el Papa Gregorio tuvo compasión por el alma del fallecido, debido a las penas que debió estar sufriendo en el Purgatorio. Por tanto, mandó al abad del monasterio a que celebrara por el alma del fallecido 30 misas seguidas sin interrupción. Así se hizo y después de decir la última misa, el alma del monje fallecido se apareció al papa, agradeciendo las misas dedicadas a él, y manifestó que ya estaba gozando la gloria de la eternidad junto a Dios²⁷.

El segundo relato se desarrolla, según Navarrete, cuando san Vicente quiso saber el estado del alma de su hermana ya difunta y se enteró de que padecería las penas del Purgatorio hasta el momento del Juicio Final, debido a que había cometido el pecado del aborto, homicidio y adulterio y, aunque se había confesado antes de fallecer, estaba condenada a las terribles llamas del Purgatorio, sosteniendo en brazos a un niño negro, que se la comía a bocados y la volvía a vomitar, y así sucesivamente hasta el fin de los tiempos. San Vicente, tratando de solventar la situación, dijo las 30 misas de san Gregorio para que su hermana saliera del Purgatorio. Al terminar, el alma de su hermana se le apareció agradeciendo los sufragios y gozando la eternidad en el Cielo²⁸. Por esta razón, durante la época colonial, se conocía a esta clase de misas con el nombre de san Vicente.

²¹ Dauxion Lavaysse, J. J., *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita y a diversas partes de Venezuela en la América Meridional*, Caracas, Universidad Central, 1967, págs. 256-257.

²² Moreno Molina, A., “La identidad espiritual ignaciana en la Venezuela del siglo XVIII”. En: *Montalbán: Revista de Humanidades y Educación*, N.º 46, 2015, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, págs. 80-105, (pág. 87).

²³ Villamizar, H., *La poesía en Venezuela durante el periodo colonial. Siglos XVI-XIX*, tesis de maestría, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2017, pág. 167.

²⁴ Bisbal, G., *En camino a la salvación Ideas escatológicas y prácticas mortuorias en la Caracas de la segunda mitad del siglo XVIII (1760-1810)*, tesis de pregrado, Caracas, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, págs. 224-225.

²⁵ Navarrete, *op. cit.*, pág. 743.

²⁶ Rubial García, A., “Introducción. El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno”. En: Von Wobeser, G., Aguilar García, C. y Merlo Solorio, J. L. (coord.), *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*, México D.F., UNAM, 2018, pág. 42.

²⁷ Navarrete, *op. cit.*, págs. 737-738.

²⁸ Navarrete, *op. cit.*, pág. 739.

Por otra parte, una de las figuras más recurrentes y predominantes dentro de la representación cristiana del Purgatorio, era la Virgen María. Esta figura actuaba como intercesora o abogada que aseguraba el tránsito del alma hacia la salvación, incluso con la potestad de sacar almas del Purgatorio²⁹. En especial a dos advocaciones muy extendidas en la ciudad de Caracas se le atribuyó esta capacidad: a la Virgen del Carmen y a la Virgen de la Luz (fig. 5). Por su parte, las indulgencias de la Virgen del Carmen derivaban de la *Bula Sabatina* expedida por el papa Juan XXII, el 3 de marzo de 1322, donde “revelaba” que la Virgen tenía potestad de bajar al Purgatorio a librar de sus penas a las almas de los fieles y cofrades de su advocación el sábado inmediato a sus respectivos fallecimientos. Sin embargo, después de varios debates teológicos desarrollados en el siglo XVI, se concluyó que la “la Virgen no promete absolutamente librarlos con potestad absoluta [...] sino solamente ayudarlos, y aliviarlos según sus méritos en esta vida”³⁰. Esta decisión vio efecto en Caracas a finales del siglo XVIII cuando se fijó en la catedral de Caracas un edicto del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de Indias, en que se mandaba a borrar de todos los libros devocionales del Carmen la palabra “sábado inmediato”, para ser reemplazado con la frase “por su poderosa protección”³¹, lo que restaba a la Virgen del Carmen su capacidad de auxiliar de manera absoluta a las almas purgantes.

En el caso de la Virgen de la Luz, extendida por la orden jesuita, su representación fue censurada por la Congregación de ritos en 1742, para suprimir las ideas equívocas que podía generar en los creyentes sobre la potestad intercesora de la Virgen, debido a que en sus representaciones no censuradas sostiene con la mano derecha un alma para evitar su estadía en el Infierno, el cual es representado con llamas y la presencia de un demonio, por lo que se podía entender que gracias a la intervención de la Virgen la estadía del Infierno podía dejar de ser eterna³². Por esto mismo, los cuadros de la Virgen de la Luz fueron censurados en todas las colonias españolas, eliminando el

demonio para solo dejar el fuego y el humo que podía ser interpretado como el Purgatorio, dentro del cual la Virgen María sí poseía atributos intercesores. En otros casos más extremos eliminaban el alma en pena, transformándola en un querubín³³.

A pesar de los controles y censuras que sufrieron ambas advocaciones de la Virgen sobre sus poderes de intercesión, su popularidad se mantuvo en la provincia de Caracas, tanto en el ámbito privado como público. Esta predilección se demuestra por la cantidad de obras pictóricas conservadas hasta el presente: 13 imágenes de la Virgen de la Luz³⁴ y hasta tres imágenes de la Virgen del Carmen. Además, dentro de las fórmulas testamentarias de finales del siglo XVIII, no faltaba la mención del papel de la Virgen en el camino de salvación de las almas de los difuntos, de la forma en que los expresaba don Eustequio Galindo en su testamento, y que tenía pocas variaciones en otros testamentos:

*Deseando salvar mi Alma y prepararla a Carrera de salvacion poniendo como para ello pongo por mi Intercesora y Avogada a la Serenisima Reyna de los Angels Maria Santisima madre de Dios y Señora nuestra para que con su Precioso Hijo Jesuchristo nuestro Redemptor la remicion de mis pecados y lleve mi Alma a gozar dela Selestial Patria a cuya honrra y Gloria Hago y ordeno este mi testamento.*³⁵

Así pues, gracias a esta pequeña muestra de cuadros, discursos y tratados podemos comprender cómo la Iglesia católica del siglo XVIII transmitía y reforzaba sus ideas escatológicas a la población creyente. Para este propósito, se utilizaron imágenes y palabras tanto orales como escritas de forma complementaria, haciendo especial énfasis en la importancia de vivir y morir correctamente, con el objetivo de permanecer el menor tiempo posible dentro del Purgatorio y llegar a la Gloria del Cielo, gracias a sufragios, indulgencias y la intercesión de seres celestiales, especialmente de la Virgen María.

²⁹ Rubial García, *op. cit.*, pág. 52.

³⁰ Navarrete, *op. cit.*, pág. 148.

³¹ Navarrete, *op. cit.*, pág. 150.

³² Rodríguez Nobrega, J., “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del barroco”. En: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, Pamplona, La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/Unión Latina, 2002, pág. 67.

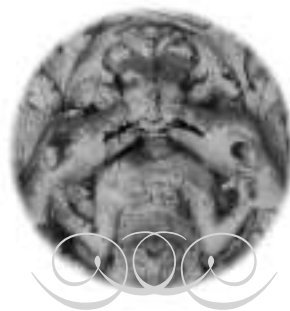
³³ *Ibidem*.

³⁴ Rodríguez Nobrega, *op. cit.*, pág. 69.

³⁵ Testamentaria de Eustaquio Galindo, Archivo Histórico de la Academia Nacional de la Historia, Archimovil 5, Tomo 1780, Expediente 2, 1770, fol. 1.



Fig. 5. Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, 1774, capilla de Santa Rosa de Lima, Caracas, (fuente: Duarte, *op. cit.*).



TEOLOGÍA, SIMBOLISMO Y PREDESTINACIÓN EN LAS YESERÍAS BARROCAS DE LAS CAPILLAS EN LAS HACIENDAS JESUÍTICAS DE NASCA EN EL PERÚ

SANDRA NEGRO / PERÚ

LAS HACIENDAS JESUÍTICAS EN NASCA Y SU VINCULACIÓN CON LOS COLEGIOS

El 1° de abril de 1568, los primeros religiosos de la Compañía de Jesús hicieron su entrada en la Ciudad de los Reyes o Lima, capital del Virreinato del Perú, residencia del virrey y sede de la Real Audiencia, siendo recibidos calurosamente por los pobladores. En breve, se instalaron en un conjunto de siete viviendas modestas y dos solares, situados a tres manzanas de la plaza mayor, los cuales habían sido expropiados y pagados a los propietarios con fondos de las Cajas Reales y la limosna de los vecinos.

Durante los primeros meses de permanencia, comenzaron a hacer arreglos en los inmuebles recibidos, organizando las habitaciones privadas de los religiosos, edificando una capilla y acondicionando aulas de clases con el objetivo de seguir el ideal ignaciano, que postulaba como finalidad última de la enseñanza, la integración apostólica de la educación religiosa con la intelectual. El financiamiento provino de las dádivas de habitantes prósperos de la ciudad. No obstante, estas resultaban exiguas, considerando los ingentes gastos que estaban realizando, todo ello ejerciendo los ministerios gratuitamente y sin recibir estipendio alguno.

Como consecuencia de ello, durante las dos últimas décadas del siglo XVI se vieron con frecuencia agobiados por deudas considerables, a la par que subsistían con grandes carencias. En 1577, el número de colegiales superaba los doscientos. Tomando en cuenta este crecido número,

así como los gastos generados en la edificación del colegio de San Pablo, solicitaron el apoyo económico del Cabildo. Al ver su buen desempeño académico, este acordó asignarles 200 pesos de renta al año, los cuales resultaron insuficientes.

Fue recién a partir de finales del siglo XVI, cuando su situación económica cambió. La razón fue que comenzaron a gestionar distintas actividades crediticias, así como a realizar inversiones rentables, como el arriendo de diezmos, la comercialización directa de diversos productos y el arriendo de casas urbanas. Sin embargo, fueron sus inversiones en el sector agrícola las que tuvieron mayor significación económica.

El interés en la adquisición de predios rurales y su consecuente organización en haciendas y chacras fue palmario desde el primer momento. Las razones fundamentales fueron la amplia disponibilidad de buenas tierras de cultivo y la existencia de un mercado español y criollo con demandas por alimentos tales como el azúcar, vinos y aguardientes, carnes de animales introducidos con la conquista (vacas, ovejas, cabras, cerdos y aves de corral), hortalizas y frutas diversas, desconocidas en tierras americanas antes de la llegada de los europeos.

Dichas propiedades se obtuvieron principalmente de dos modos: por la donación entre vivos o la legación testamentaria de ricos comerciantes y hacendados, deseosos de que sus nombres y prestigio perduraran más allá de la muerte; y a través de la compra directa, que podía ser de propiedades que eran subastadas al mejor postor por hallarse sumidas en deudas o, alternativamente, haciendas

a medio hacer, que si bien estaban en funcionamiento, requerían de una importante inversión de capital para hacerlas rentables¹.

En 1767, año de la expulsión de los jesuitas de los territorios de la corona española, el número de propiedades rurales en el Perú ascendía a 203². Entre dichas propiedades se hallaban las haciendas de San José y San Francisco Xavier, ambas situadas en la región de Nasca, a 448 km al sur de la actual ciudad de Lima. Se trata de una extensa llanura desértica, surcada por la hoya fluvial del río Grande y sus afluentes, los ríos Palpa, Viscas, El Ingenio, Nasca y Santa Cruz. Los cauces fluviales tienen un régimen estacional abundante, si bien suele durar solamente entre tres y cuatro meses. El resto del tiempo el agua es escasa y, en muchos casos, se produce un estiaje total a veces muy prolongado. Esta fue una de las razones por las cuales el desarrollo agrícola prioritario fue el cultivo de la vid, que requiere agua solamente durante unos meses de cada año.

LA HACIENDA SAN JOSÉ DE NASCA

Esta hacienda está ubicada a la altura del km 421 de la carretera Panamericana sur, entre las actuales ciudades de Palpa y Nasca, formando parte del centro poblado San José, que administrativamente pertenece al distrito de El Ingenio.

De manera similar a las restantes haciendas jesuíticas en la región de Ica, se formó a partir de un núcleo inicial con una extensión relativamente pequeña, a la cual le fueron adicionando —ya sea por compra o a través de donaciones— otras diversas propiedades. Después de haber pasado por varios dueños desde mediados del siglo XVI, a principios de 1619 Juan Francisco Arias Maldonado decidió vender la propiedad a los religiosos de la Compañía de Jesús del Cusco, quienes adquirieron las 29 fanegadas³ de tierras con trece mil cepas de vid, así como todos los aperos y edificaciones correspondientes a una hacienda⁴. Con el transcurrir de los años fueron recibiendo en do-

nación o adquirieron la hacienda La Ventilla y las tierras de San Juan de Lacra, Gramadal, Usaca, Coyungo y Ucucaje, así como el parral de Lucana y la estancia de San Antonio de Locchas (situada en el actual departamento de Ayacucho). Todas estas propiedades formaron, en el primer tercio del siglo XVIII, una importante hacienda, que estuvo bajo la administración del colegio de la Transfiguración del Cusco. La mano de obra estaba formada por 278 negros —criollos en su mayor parte— en régimen de esclavitud, además de un número de trabajadores eventuales asalariados.

La producción estaba orientada al vino y al aguardiente de uva o pisco, y en menor cantidad al vinagre y pasas de uva. La arquitectura contaba con la vivienda del administrador, que era un hermano coadjutor jesuita, los galpones para los esclavos, las enfermerías separadas para varones y mujeres, las instalaciones productivas y la capilla con su respectivo atrio-cementerio (fig. 1).

LA HACIENDA SAN FRANCISCO XAVIER DE NASCA

Situada en la llanura de Changuillo, dentro del ecosistema del valle de El Ingenio, lindaba por una parte con el río Grande y por la otra, con el antiguo camino real hacia la Ciudad de los Reyes, hoy carretera Panamericana sur.

La propiedad se fue formando paulatinamente, con la sucesiva adición de tierras. En 1630, los propietarios Mateo Sánchez y su mujer María Escarsena, decidieron venderla a Francisco Cabezas Gerión, quien le otorgó el nombre de San Antonio de Buenavista. El predio contaba con una bodega de vinos y piscos, un alfalfar y un platanal⁵. En agosto de 1657, Francisco Cabezas la otorgó en donación entre vivos al colegio San Pablo de Lima, quien recién pudo tomar posesión del predio en 1668, debido a que sus familiares impugnaron la donación.

A mediados del siglo XVIII habían logrado extender sus tierras cultivables, bosques y pastizales hasta las 1.266 hectáreas, con la anexión de la hacienda San Pablo y la

¹ Entre los investigadores que documentan dichas adquisiciones están Macera, P., "Feudalismo colonial americano: el caso de las haciendas peruanas". En: *Trabajos de Historia*, t. 3, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1977, págs. 139-227; Keith, R., *Conquest and agrarian change. The emergence of the hacienda system of the peruvian coast*, Cambridge, Harvard University Press, 1976; Cushner, N., *Lords of the land: sugar, wine and jesuit estates in coastal Peru. 1660-1767*, Albany, State University of New York Press, 1980; Davies, K., *Landowners in colonial Peru*, Austin, University of Texas Press, 1984; Ramírez Horton, S., *Patriarcas provinciales: la tenencia de la tierra y la economía del poder en el Perú colonial*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

² Vargas Ugarte, R., *Historia general del Perú*, t. 4, Lima, Milla Batres, 1966, pág. 318. Por otro lado, Pablo Macera ("Instrucciones para el manejo de las haciendas jesuitas del Perú (siglos XVII-XVIII)". En: *Nueva crónica*, vol. 2, fasc. 2, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, págs. 10-12), señaló que el número de propiedades rurales fue de 97. La discrepancia está en las propiedades anexas que acompañaban la mayor parte de las haciendas, algunas de las cuales tenían extensiones e instalaciones productivas bastante similares a la hacienda de pertenencia y que fueron contabilizadas por ambos investigadores con criterios distintos.

³ Una fanegada en la región equivalía a 28.843 m² ya que era una superficie de 144 x 288 varas. Una vara en el Perú equivalía a 83,4 cm.

⁴ Archivo General de la Nación (Lima, Perú), en adelante AGN, Compañía de Jesús, Títulos de Propiedad, Leg. 8, Cuad. 165, 1619, f. 283 y sig..

⁵ AGN, Títulos de propiedad, Leg. 216, 1657, fs. 1 al 3v.



Fig. 1. Capilla de la hacienda San José de Nasca, imafrente, (fotografía: Sandra Negro, 2018).



Fig. 2. Capilla de la hacienda San Francisco Xavier de Nasca, imafronte, (fotografía: Sandra Negro, 2018).

adición, por donación o compra, de las tierras de Llipata, Arpichu y Cabella, además de los bosques de huarango (*Prosopis pallida*) en Coyungo y Copará.

Al poco tiempo, los jesuitas decidieron renombrarla en honor al santo patrono de los misioneros, Francisco Xavier. La significativa extensión de sus tierras y el notable potencial económico de esta nueva hacienda, la convirtieron de inmediato en la principal propiedad de la región de Ica en manos de los jesuitas de Lima.

Su producción estuvo orientada tanto a los vinos, como a los aguardientes. Debido a la presencia de un extenso depósito de barro fuerte⁶ en la propiedad, también comercializó esta arcilla, para la elaboración de botijas y tinajas, en la región inmediata. En 1767, la propiedad contaba con una población de 304 esclavos de ambos sexos y de todas las edades.

De manera similar a la hacienda San José, esta contaba con la vivienda del administrador, las de otros dependientes,

los galpones para los esclavos, las enfermerías, las instalaciones productivas y la capilla con el atrio-cementerio (fig. 2).

TEMPORALIDAD Y DISEÑO DE LAS CAPILLAS

A mediados del siglo XVIII, ambas haciendas tenían en propiedad casi todas las tierras a la vera del río Grande que, desde el valle de El Ingenio, transitaba hacia el océano Pacífico. El interés primordial del control de las tierras ribereñas se debía a los densos bosques de algarrobo o huarango, cuya madera era utilizada en la construcción para hacer el carbón empleado en la quema de los ladrillos y en la cocción de las botijas y tinajas, entre otros diversos usos. Las vainas de algarrobo servían además para alimentar a los caballos, asnos y mulas que eran usados en las haciendas. Por último, en la desembocadura hacia el mar, en una bahía llamada Puerto Caballa, habían

⁶ AGN, Temporalidades, Titulos, Leg. 94, Cuad. 14, 1771, f. 2v.

construido un rancho elemental donde almacenaban las botijas de vino y pisco para ser embarcadas cada cierto tiempo hacia el puerto del Callao y la ciudad de Lima. Esto no significó, sin embargo, una estrecha colaboración entre ambas haciendas, sino una ambiciosa competencia, que se expresó en las capillas edificadas a un año de distancia entre sí.

A finales del siglo XVII, la hacienda de San José tuvo una capilla pequeña que formaba parte de la vivienda principal y que, a mediados del siglo siguiente, había sido transformada en un depósito de carpintería. La construcción de la segunda capilla inició a finales de 1740, concluyéndose tres años y medio más tarde, siendo inaugurada el 19 de marzo de 1744, como parte de las celebraciones del día de San José⁷. Desconocemos quien llevó a cabo el diseño y ejecución de la obra, la cual debió requerir necesariamente de los dibujos y esquemas pertinentes. La planta tiene forma rectangular alargada con 32,79 m de longitud y 9,15 m de latitud. Es de nave única, sin crucero y sin capillas hornacinas. Tiene un coro alto a los pies, una capilla de la misericordia en el lado del evangelio del sotacoro, la sacristía edificada en el lado de la epístola del presbiterio, mientras que la contrasacristía se situaba detrás del presbiterio en el límite con el muro testero.

La capilla de la hacienda San Francisco Xavier no cuenta con una referencia documental acerca de la fecha de su construcción. Sin embargo, en los inventarios realizados por la Real Junta de Temporalidades, como consecuencia de la expulsión de la Compañía de Jesús, se documentan un total de siete campanas, una de ellas de gran tamaño⁸. La única que ha llegado a nuestros días es muy probablemente esta última, ya que, a pesar de varios intentos de robo, los malhechores nunca lograron sacarla al exterior debido a sus dimensiones y peso. Lleva como inscripción el siguiente texto: “San Franciscysco Xavyer año de 1745”. Tales campanas solían ser conmemorativas de alguna fecha especial y con frecuencia solemnizaban la inauguración del templo.

La planta es rectangular alargada con dimensiones similares a San José ya que tiene 34,26 m de longitud y 8,57 m de latitud. Es de nave única, con coro alto a los pies y carece de crucero y capillas hornacinas. Además fue construida una vistosa sacristía cuadrangular en el lado del evangelio, con 7,87 m de lado y techada con una cúpula de media naranja sobre pechinas. La contrasacristía se ubicaba al lado de la epístola del presbiterio⁹.

LAS YESERÍAS ORNAMENTALES

Las decoraciones en las capillas de ambas haciendas fueron resueltas con obras de yesería en alto y bajo relieve. Al presente desconocemos tanto los ingredientes, como las recetas que fueron aplicadas en su preparación. El recurso utilizado fue el modelado de la pasta, la cual gracias a la cola adquiría una considerable maleabilidad. Es muy probable que los artesanos se ayudaran con el empleo de pequeños moldes, en especial cuando los diseños eran repetitivos. Aparentemente, la amalgama empleada en las ornamentaciones exteriores fue la misma que en las interiores. Esto fue posible debido a las características climáticas peculiares de la costa peruana y en particular la correspondiente a la región de Ica, donde la precipitación anual oscila solamente entre los 0 y 50 mm.

Los soportes utilizados para modelar los relieves fueron piezas de madera, cañas enteras y partidas por la mitad, sujetas con fibras vegetales o clavadas con la ayuda de tiras de cuero sin curtir. En algunos casos fue empleada una base de ladrillos asentados con mortero de cal, como medio para ayudar a formar el voladizo de los volúmenes salientes en los altorrelieves. Aunque actualmente las ornamentaciones en las portadas y demás superficies son de color blanco ligeramente amarillento, ha sido posible identificar restos de pintura en colores ocre, rojo almagre y azul azurita.

Este desarrollo ornamental es inusual y solamente ha podido ser documentado en estas dos capillas, geográficamente muy próximas. El núcleo arquitectónico de Lima, si bien empleó la yesería decorativa, no desarrolló propuestas ornamentales con esta complejidad y simbolismo. Hacia el sur, el núcleo arquitectónico de Arequipa tiene un desarrollo decorativo en sus portadas civiles y religiosas con el empleo de la piedra sillar de origen volcánico, aunque no hay un correlato de representaciones con las expresadas en las capillas de Nasca.

LAS ORNAMENTACIONES EN YESERÍA EN LA CAPILLA DE LA HACIENDA SAN JOSÉ

El imafrente está organizado con una portada retablo de dos cuerpos y tres calles, definidas por fustes salomónicos. En el primer cuerpo observamos que la calle central está dominada por una vistosa ménsula colocada encima

⁷ En la sacristía ha perdurado una tarja pintada sobre uno de los muros que consigna la fecha del inicio y finalización de su construcción.

⁸ “[...] una bobeda de cal y ladrillo [...] en las torres seis campanas y una grande” AGN, Temporalidades, Títulos, Leg. 51, Cuad. 1, 1767, f. 2.

⁹ AGN, Temporalidades, Títulos, Leg. 51, Cuad. 7, 1775, f. 76.



Fig. 3. Capilla de la hacienda San José de Nasca. Hermes cargador en ménsula de la portada de pies, (fotografía: Sandra Negro, 2018).

del vano de acceso. Visualmente está sostenida por un Hermes, el cual tiene la parte inferior del cuerpo transformado en una follajería (fig. 3). Ostenta además tocado y muñequeras de hojas. La superficie de la ménsula presenta apretadas hojas de agua, las cuales en la coronación fueron trocadas por antenas que alternan con una profusa hojarasca.

La portada está flanqueada por dos campanarios en forma de torre, con un cubo bajo sobre el que se apoyaron dos cuerpos de campanas sucesivos y con alturas en disminución. En cuanto a las ornamentaciones, destacan las pilastras que refuerzan visualmente el cubo bajo de la torre y los cuerpos de campanas. En estos últimos, los capiteles asumen la forma de una voluminosa cartela. El segundo cuerpo de campanas ostenta mascarones (fig. 4). Solamente han llegado hasta el presente siete mascarones de la torre del evangelio y ninguno del lado de la epístola. Al tratarse de pesadas piezas en altorrelieve, algunas de ellas se han desprendido debido a los frecuentes sismos

en la región, precipitándose al suelo donde terminaron destrozadas.

Los siete relieves que han llegado hasta nosotros representan tres tipos de individuos. Cinco de ellos son mascarones inspirados en rostros de negros, de los cuales han asumido la estructura facial y los cabellos rizados o en tirabuzones, adicionándoseles expresiones burlescas de indocilidad. El sexto representa un rostro de mujer con zarcillos en los lóbulos de las orejas y un aire de total quietud. Por último, tenemos la representación de la faz de un religioso, el cual es claramente identificable por su sombrero de teja. Su rostro denota severidad e impavidez, reflejadas a través de su pequeña boca de labios delgados y apretados. Sobre las cortas pilastras se modelaron cestos entretejidos con tiras de cañas, los cuales aparecen llenos de frutas y con un racimo de vid colgando a cada uno de los extremos. Entre las frutas ha sido posible distinguir manzanas, membrillos, granadas y chirimoyas. En dos de los cestos aparece una única fruta en forma de un ovoide,



Fig. 4. Capilla de la hacienda San José de Nasca. Mascarones y fruteros en el cuerpo de campanas, (fotografía: Sandra Negro, 2018).

que podría ser asumida como un melón, cuyo cultivo era frecuente y su consumo muy apreciado en toda la costa peruana virreinal¹⁰.

En el interior de la capilla, destacan los diseños en relieve que recubren casi por completo la elevación orientada hacia la nave del coro alto situado a los pies. Arquitectónicamente tal elevación está formada por el arco carpanel que delimita la bóveda de medio cañón corrido que cubre el sotacoro y la línea horizontal del nivel de piso del coro alto. En las enjutas aparecen sendos grutescos en altorrelieve, formados por cabezas humanas con rasgos negroides, los cuales tienen un tocado de hojarasca (fig. 5). De sus bocas emerge una lengua trífida con dos seres fantásticos, de cuerpos escamosos y crestas vege-

tales. Se hallan enroscados sobre sí mismos, intentando alcanzar con sus lenguas y afilados colmillos las mejillas del rostro negroide, mientras que de su cuerpo brota un amplio tallo con follajería que inunda toda la enjuta. El tercer elemento está colgado de la lengua mediante una argolla y está compuesto por un cáliz vegetal del cual asoman cuatro frutos esféricos. Se trata de una composición decorativa única dentro del barroco en el Perú. El tema de serpientes en actitud agresiva de atacar el rostro de un ser humano es retomado dentro de la ornamentación que decora los pilares que sustentan el arco triunfal en la capilla de la hacienda San Francisco Xavier. En el centro del coro aparece en voladizo una ménsula exornada con siete cabecitas angélicas, alternadas con antenas. En

¹⁰ Los cronistas coloniales señalaron con frecuencia el gusto de la población por los melones. Por ejemplo, Bernabé Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo [1613-1643]*, t. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1964, pág. 417), sostiene que: “Nacen los melones con gran abundancia en [...] [los] valles de la costa deste reino [...] se da esta fruta con notable abundancia [...] en el valle de Ica [...] y en el de Lambayeque se dan los mejores melones de todo este reino [...]. Han entrado los indios en esta fruta más que en ninguna otra de las nuestras y la suelen comer tan sin regla, que muchos enferman y no pocos mueren dellos [...]”.



Fig. 5. Capilla de la hacienda San José de Nasca, grutesco en la enjuta del coro alto, (fotografía: Sandra Negro, 2018).

ambos extremos ha sido modelado un Hermes alado con atributos vegetales.

La capilla contaba además con una portada lateral y la portada exterior de la sacristía. Esta última de una calle y un cuerpo, se sitúa en compás con la capilla sobre el lado de la epístola. El vano es rectangular y delimitado por pilastras con traspilastras, sobre las que fueron añadidas pilastras colgantes. Encima del dintel fue modelado un relieve en yesería que representa dos figuras angélicas tenantes flotando sobre nubes. Estas sostienen una tarja, con un amplio escusón decorado con cartones y follajería. En la tarja fue representada una custodia con la sagrada forma conteniendo el monograma JHS.

En el friso podemos observar dos motivos ornamentales. En la porción central fue modelado un mascarón, cuyos rasgos faciales han sido retomados de aquel situado en el cuerpo de campanas, que representa a un religioso con sombrero de teja, transformado aquí en un tocado de hojas alargadas con el extremo rizado. La segunda decoración —que se repite en las porciones de las pilastras colgantes— está formada por cuatro mascarones en relieve.

Los rasgos de todos ellos son bastante similares y sin duda se inspiraron en aquellos del cuerpo de campanas. Se diferencian de estos últimos en que los pertenecientes a las pilastras colgantes, muestran burlonamente la lengua, rasgo inexistente en los siete mascarones que todavía perduran en la torre del evangelio. Otro aspecto a ser tomado en cuenta es la poca calidad del trabajo escultórico, modelado con rasgos toscos, poco elaborados y que repiten sin creatividad alguna la forma de los ojos, nariz, boca y cabellos.

Por último, las orlas laterales de esta pequeña portada muestran un diseño de cartones y follajería con algunas flores en capullo. El desarrollo general es más suelto y con mayor movimiento y flexibilidad que sus pares en la portada de pies. En el tercio inferior aparece representado un grutesco en forma de roleo del cual brota una cabeza fantástica representada de perfil, con una vistosa corona. Como representación, tiene alguna similitud con el diseño de la orla en la portada de la capilla de San Francisco Xavier.

Las fuentes documentales nos permiten deducir que esta portada fue elaborada después de la salida de los

jesuitas, cuando la antigua sacristía fue transformada en baptisterio. Los diseños fueron realizados probablemente a finales del siglo XVIII, inspirándose en las figuras pertenecientes a las ornamentaciones originales de la capilla. Sin embargo, la calidad del trabajo es infinitamente inferior, tratándose de copias imperitas realizadas a partir de los originales.

LAS ORNAMENTACIONES EN YESERÍA EN LA CAPILLA DE LA HACIENDA SAN FRANCISCO XAVIER

El imafronte está organizado con una portada retablo de dos cuerpos y tres calles, flanqueadas por dos inusuales torres campanario de planta hexagonal, que generan un impacto visual mayor que una sección cuadrangular. Si bien la portada tiene una considerable ornamentación, esta se diluye en gran medida debido a que el segundo cuerpo prácticamente carece de ella y porque las columnas que la estructuran no son salomónicas, como en la capilla de la hacienda San José, sino parcialmente estriadas.

Las ornamentaciones se concentran en cuatro sectores de la portada: en la calle central y calles laterales del primer cuerpo, en el friso del entablamento que separa ambos cuerpos y en las orlas laterales de la portada. Los temas son combinaciones reiterativas de cabecitas angélicas, alguna de las cuales son serafines, mascarones y hojarasca. Los mascarones en ningún caso muestran una apariencia burlesca y tienen atributos vegetales a los lados del rostro, lo que generó que las volumetrías de las cabezas destaquen marcadamente del fondo. En relación a la follajería, esta aparece propiamente como una hojarasca, donde las hojas se entrecruzan formando una cenefa ornamental, tal y como podemos observar en la rosca del arco carpanel que corona el vano de ingreso. En un segundo diseño, las hojas están combinadas con capullos, flores abiertas y otros elementos, que se entrelazan formando roleos como en las orlas laterales de la portada, donde ha sido agregada una cabeza humana con tocado de hojas, que emerge a partir de un tallo (fig. 6).

Con relación a la forma hexagonal de los campanarios, surge el interrogante de si el empleo de dicha forma obedeció solamente a un afán de competencia con la arquitectura religiosa de la hacienda San José o si existen otras razones simbólicas asociadas. Las ornamentaciones interiores sugieren un programa iconográfico considerablemente complejo y no la simple ornamentación al azar. Si bien existen una serie de asociaciones con el número seis en el Antiguo Testamento, una de ellas ubicada en el Pentateuco vincula dicho número con los viñedos (Levítico 25:1-5):



Fig. 6. Capilla de la hacienda San Francisco Xavier de Nasca. Hojarasca y ser vegetal en orla lateral de la portada de pies, (fotografía: Sandra Negro, 2018).

Habló Yahweh a Moisés en el monte Sinaí diciendo: / Habla a los israelitas y diles: Cuando hayáis entrado en la tierra que yo voy a daros, la tierra también tendrá su descanso en honor a Yahweh. Seis años sembrarás tu campo, seis años podarás tu viña y cosecharás sus producto, pero el séptimo año será de completo descanso para la tierra [...] en honor de Yahweh [...]

Evidentemente no es posible aseverar si fue este el texto que inspiró las formas de los campanarios, aunque resulta sugerente que al mismo tiempo la capilla tenga seis tramos y que las ornamentaciones interiores contengan imágenes de serafines, los cuales son portadores de seis alas. Considero importante plantear la posibilidad de que las formas no fueron meros accidentes o caprichos de un maestro en arquitectura o en yesería, sino que probablemente respondieron a un programa catequístico concreto.

Los campanarios pueden ser divididos en pedestal, cubo bajo y dos cuerpos de campanas en disminución volumétrica y ornamental. Toda la longitud del campanario, que originalmente alcanzaba los 18,20 m, está recorrida por pilastras y traspilastras que han sido adheridas a las

aristas del hexágono. Estas otorgan una marcada presencia visiva, aumentando aún más la impresión de solidez y volumen que proyectan las torres. El pedestal del campanario es el más grande en toda la región de Ica, ya que alcanza los 2,97 m de altura. Este tiene su correlato en las ornamentaciones modeladas en yeso que representan cuatro esculturas antropomorfas cargadoras, dos representado a varones y dos a mujeres, las cuales son altorrelieves adosados a una gigantesca cartela de 1,18 m de altura, generando la impresión visual de que están cargando todo el campanario.

Encima del cubo bajo se erigieron dos cuerpos de campanas sucesivos, de los cuales solamente han llegado al presente los primeros, ya que los segundos, al haber sido edificadas con madera y quinchá, colapsaron en distintas fechas durante la segunda mitad del siglo XX. Los frisos de ambos entablamentos se encuentran engalanados con mascarones, que si bien debieron ser veinticuatro, solamente se modelaron dieciséis (fig. 7). Esto se debió a que las dos pilastras posteriores carecen de ellos, lo que reafirma la intencionalidad de otorgar toda la importancia arquitectónica y ornamental a la portada de pies.

Si bien las dimensiones son un tanto variadas, podemos afirmar que su altura oscila alrededor de los 70 cm. Todos comparten la ornamentación vegetal, que partiendo del tabique nasal se proyecta hacia arriba, además de otras hojas que arrancan de la parte posterior de la cabeza y se dirigen hacia los lados. Los rostros en general son ovalados, con la frente abultada y las mejillas rellenas, mientras que los ojos han sido modelados alargados y manifiestamente abiertos. La representación de las narices es muy variada y oscila desde las respingadas hasta las remachadas. Los labios definitivamente son todos muy angostos y lineales, tanto en las bocas entreabiertas, como las visiblemente abiertas que muestran la lengua.

En el interior de la capilla, la ornamentación escultórica es profusa y recargada, con un claro énfasis en los temas fitomorfos, los cuales prácticamente invaden todas las superficies decoradas. Destacan los espejos de las pilastras que ostentan una decoración vegetal distinta en cada uno de los tramos, siendo esta una macolla formada ya sea por un cesto o un jarrón, de la cual asciende una densa hojarasca que invade toda la superficie disponible. Se trata de diseños complejos que no nos sugieren un simple aporte regional. El maestro y ayudantes que las modelaron debieron contar con la imagen de algún grabado que les sirvió de base. Sin embargo, no hemos podido hallar entre el listado de libros inventariados en la hacienda en 1767, ninguno vinculado con el tema.

El par de pilastras del último tramo previo al presbiterio y sobre las cuales se hallaba el arco triunfal, presenta una decoración única en la región y en todo el Perú virreinal. Se trata de una macolla que asciende verticalmente

y cuyo tallo presenta un florecimiento central en forma antropomorfa (fig. 8). Es un ser hermafrodita envuelto en follajería y con un tocado vegetal. El órgano sexual masculino ha sido transformado en una flor, mientras que los pechos femeninos han sido representados casi imperceptibles, aunque cubiertos por dos flores. Desde la espesura de la vegetación brotan dos seres fantásticos con atributos de reptiles, los que, con afilados colmillos, muerden las mejillas del ser antropomorfo. La espesa follajería prosigue decorando la porción superior de la imagen y entre las volutas entrecruzadas ha sido inscrita una cruz griega. Evidentemente no estamos frente al diseño casual de una hojarasca. Se trata de una figura muy elaborada, con un mensaje simbólico no perceptible directamente, pero que, sin embargo, debió aludir a algún pasaje significativo de la historia de la cristiandad. Por la razón señalada, pensamos que se trató de una propuesta explicitada y coordinada con el maestro en yesería, por algún religioso de la Compañía de Jesús, el cual posiblemente no fue un hermano coadjutor, sino un sacerdote profeso con un profundo conocimiento acerca de los textos del Antiguo Testamento.

Hemos intentado hallar la posible asociación de la imagen, la cual además está representada precisamente en la pilastra que delimita y separa la nave, ocupada por los fieles, del presbiterio. Partimos del significado de la nave de un templo, como alusión simbólica a la embarcación que navega hacia la salvación espiritual de quienes están en ella. Asumimos, además, la particularidad del sitio donde fue colocada, justo frente a las gradas de la montaña sagrada que ascienden hacia la capilla mayor, donde se encuentra la luz de la redención, plasmada en el retablo mayor y dentro de este en el expositor, con la custodia que exhibe la Sagrada Forma. Estas reflexiones nos hacen inferir que debió tratarse de una representación vinculada con la expiación de los pecados y la redención espiritual. La posibilidad interpretativa más próxima la hallamos en el Antiguo Testamento en la Toma de Jormá y la serpiente de bronce (Números, 7:21). El texto narra la derrota de los cananeos a manos del pueblo de Israel por mediación divina. Esta tuvo su origen en una invocación a Yahveh, en la cual ofrecieron consagrar al anatema sus ciudades y gentes, si Dios les otorgaba la victoria. Después de recibir el favor divino, vencieron a los cananeos y renombraron aquel lugar Jormá. En breve la multitud partió:

[...] de Hor de la Montaña, camino del mar de Suf, rodeando la tierra de Edom. El pueblo se impacientó por el camino. Y habló el pueblo contra Dios y contra Moisés: “¿Por qué nos habéis subido de Egipto para morir en el desierto? Pues no tenemos ni pan ni agua, y estamos cansados de ese manjar miserable”. Envío entonces Yahveh contra el pueblo serpientes abrasadoras, que mordían al pueblo; y murió mucha gente de Israel. El pueblo fue a decirle a Moisés: “Hemos pecado por



Fig. 7. Capilla de la hacienda San Francisco Xavier de Nasca. Uno de los dieciséis mascarones en el cuerpo de campanas, (fotografía: Sandra Negro, 2018).



Fig. 8. Capilla de la hacienda San Francisco Xavier de Nasca. Grutesco antropomorfo en la pilastra que separa la nave de la capilla mayor, (fotografía: Sandra Negro, 2018).

haber hablado contra Yahweh y contra ti. Intercede ante Yahweh para que aparte de nosotros las serpientes". Moisés intercedió por el pueblo. Y dijo Yahweh a Moisés: "Hazte un Abrasador y ponlo sobre un mástil. Todo el que haya sido mordido y lo mire, vivirá". Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso sobre un mástil. Y si una serpiente mordía a un hombre y éste miraba la serpiente de bronce quedaría con vida.

Evidentemente la referencia aplicaba muy bien en haciendas con población negra esclava, que la Compañía de Jesús siempre intentó integrar dentro del camino que Dios había trazado para ellos. Su predicación a los esclavos enfatizaba persistentemente la resignación que debían tener, ya que su condición terrenal transitoria era la voluntad de la Divina Providencia¹¹. Podrían alcanzar la verdadera libertad, que era la del espíritu, solamente a través de la resignación y la fe absoluta en Dios, que proveería su salvación para la inmortalidad de sus almas. De lo contrario, sus almas recibirían grandes castigos y serían condenados a una existencia de inenarrables sufrimientos para el resto de la eternidad. Considerando su estado de padecimientos terrenales, no hay duda de que dichos argumentos debieron tener un efecto considerable, el cual evidentemente era reforzado continuamente a través de las representaciones figurativas en los sitios propicios al interior de las capillas, como podemos observar sucedió en las capillas de ambas haciendas.

REFLEXIÓN FINAL

El desarrollo de la iconografía en las capillas de estas dos haciendas jesuíticas dedicadas a los viñedos, que en conjunto contaban con cerca de seiscientos esclavos, comporta un estudiado simbolismo teológico y catequético, orientado a la resignación de los negros para poder ser incorporados y legitimados dentro del Plan de Dios.

El conjunto de rasgos comunes en ambas capillas, tanto en los planteamientos de diseño, como en las ornamentaciones, nos permite inferir que fue el mismo maestro el que trabajó en ellas casi contemporáneamente. Constituye el desarrollo de un trabajo único en toda la costa del Perú virreinal, donde no hay registros de portadas con una labor similar de yesería, transformada en una verdadera filigrana. Debió tratarse de un maestro oriundo de la región, tal vez un autodidacta, que trabajaba con algunos ayudantes, el cual, sin duda, debió contar con el apoyo intelectual de algún jesuita que vivió un tiempo en una de las haciendas.

Desafortunadamente, la falta de oportuna tutela y gestión de estas dos joyas del barroco peruano, ha ocasionado que estén a punto de desaparecer irremediamente.

¹¹ Tardieu, J. P., "La esclavitud de los negros y el plan de Dios: la dialéctica de los jesuitas del virreinato del Perú (s. XVII-XVIII)". En: *Esclavitud, economía y evangelización. Las haciendas jesuíticas en la América virreinal*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, págs. 67-81.



EL PRESBITERIO EN CHIQUITOS JESUÍTICO: EXALTACIÓN ESPACIAL BARROCA EN EL SIGLO XVIII

VÍCTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ¹ / BOLIVIA

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es parte de una serie de esfuerzos de investigación histórica documental para ampliar la comprensión de cómo la orden Jesuita, en tres cuartas partes de un siglo, logró consolidar entre los indígenas de la región tropical de Chiquitos capacidades organizacionales, arquitectónicas, artísticas y tecnológicas relativamente complejas. Tal esfuerzo adquiere relevancia al reconocerse que el legado jesuítico se proyectó mucho después de la expulsión de 1767. De hecho, el impacto del proceso reduccional mantuvo activos buena parte de los elementos que caracterizaron la cultura regional mestiza hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, cuando una serie de medidas gubernamentales incentivaron su progresivo deterioro. Sin embargo, fue rápida y eficazmente revitalizada durante la última cuarta parte del siglo XX.

La exitosa estrategia de evangelización de la Compañía de Jesús en las regiones periféricas del virreinato del Perú se fundamentó en la creación y eficaz gestión de un sistema de poblaciones llamadas reducciones, en las cuales agrupaban diferentes naciones indígenas con el objetivo de

convertirlos a la fe cristiana. En ellas, los misioneros jesuiticos organizaron a los pobladores, reducidos bajo un modelo de producción occidental que les permitió participar activamente en la economía virreinal hispanoamericana, mientras se aseguraron de mantenerlos como comunidades cristianas relativamente aisladas. En el proceso, construyeron una cultura misional característica, en la que el mestizaje se desarrolló transversalmente en todos los ámbitos de la vida de sus habitantes: en su producción material y artística y especialmente, en su organización social².

Cada conjunto de reducciones conformaba una misión, en la cual se imponía una lengua indígena común, una administración centralizada de la producción y su comercialización, que buscaba aprovechar —y complementar— las ventajas comparativas de las diferentes reducciones, buscando la autosostenibilidad y también la expansión, tanto geográfica como demográfica de la misión. En ese marco de gestión integral entre naciones indígenas de las selvas y pampas del centro de Sudamérica, la Compañía de Jesús construyó desde la última década del siglo XVII la misión de Chiquitos, ubicada en la, entonces, gobernación de Santa Cruz de la Sierra, en territorio bajo la jurisdicción de la audiencia de Charcas, perteneciente al virreinato del Perú.

¹ Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.

² Ese mestizaje, a diferencia del que se produce en poblaciones hispanoamericanas seculares, se manifestó en la integración de sangre y cultura entre decenas de diferentes poblaciones indígenas reducidas, además del sincretismo inevitable entre el cristianismo y las distintas religiones indígenas que profesaban los pueblos atraídos por los misioneros, y el mestizaje (este con menor impacto indígena original) en la música, el arte, la arquitectura y el urbanismo, por mencionar cuatro de las expresiones más particulares de Chiquitos. La permanencia y reciente vitalidad de los “cabildos indígenas” en Chiquitos, más de tres siglos después de su estructuración misional, es una demostración inequívoca de la eficacia de ese proceso de integración intercultural.

Ubicada al este de Charcas, al ser administrada por el provincial jesuítico de Córdoba, se diferencia de su contemporánea misión de Moxos, al ser esta administrada por el provincial jesuítico de Lima. A pesar de que ambas misiones se ubicaban en el vasto territorio eclesiástico de la diócesis de Santa Cruz de la Sierra y dependían de la protección militar de esa ciudad española de frontera, eran territorios autónomos, sujetos a la autoridad de sus respectivos provinciales, tal como lo establecía el contrato con la Corona. El único sitio en donde sus misioneros podían encontrarse, en sus viajes de llegada o partida, era precisamente Santa Cruz de la Sierra, ciudad que había recibido a sus primeros jesuitas en mayo de 1587 cuando aún se encontraba en las faldas del Riquió³.

Resulta importante destacar que, para mediados del siglo XVIII, poco antes del extrañamiento de los jesuitas de los reinos de España, la ocupación misionera del territorio de Chiquitos estaba plenamente consolidada y ya había logrado construir un nuevo paisaje cultural en el geopolíticamente importante corazón de Sudamérica. Componente significativo de esa experiencia eran los templos misionales, cuya arquitectura maderera expresaba, en su complejidad tecnológica, espacialidad barroca y fuerza simbólica espiritual, y estética que alcanzaron los pueblos reducidos, comparable en calidad al extraordinario dominio alcanzado en las artes musicales y expresiones artísticas menores.

En ese escenario cultural, los espectaculares efectos de los presbiterios chiquitanos, producto de una cuidadosa estrategia de manejo espacial que alcanza su mayor grado de desarrollo entre 1745 y 1760, son uno de los resultados estéticos más originales y mejor logrados de la experiencia jesuítica en Hispanoamérica, en el marco de la cultura virreinal y del barroco en general.

METODOLOGÍA Y FUENTES

En el marco conceptual de otros trabajos del autor sobre las misiones jesuíticas en la audiencia de Charcas, el presente trabajo profundiza, descriptiva y analíticamente, la espacialidad lograda por los misioneros e indígenas que construyeron los templos misionales de la misión de Chiquitos, en donde el espíritu festivo del barroco jesuítico alcanza una extraordinaria riqueza espacial, exaltadora de

la iconografía cristiana del altar mayor y demás elementos de la testera de la denominada Casa del Señor.

El tema, por sus connotaciones estéticas de sentido espacial arquitectónico, exigió desarrollar una investigación fundamentada en las descripciones de la materialidad de los templos, así como en la documentación iconográfica y en las propias edificaciones. Desde esta perspectiva, se adopta como estrategia de investigación la consideración y el análisis comparativo e histórico crítico de:

- a. Documentación manuscrita e impresa, producida por los mismos protagonistas (misioneros jesuitas), sus superiores (autoridades jesuíticas), textos de visitantes del siglo XIX (D'Orbigny y Castelnau), historiadores del arte y la arquitectura de los siglos XX y XXI, y los protagonistas del proceso de conservación, restauración y reconstrucción de las edificaciones y sus respectivos bienes muebles, ocurrido entre 1972 y 2000.
- b. Documentación iconográfica (dibujos, grabados, planos y fotografías) encontrada en archivos y publicaciones diversas, producidas desde mediados del siglo XIX a la fecha. Se destacan los dibujos y grabados de Alcides D'Orbigny (1831, publicados en 1847), las fotografías de Plácido Molina (1947-1949), los relevamientos arquitectónicos de Virgilio Suárez y Aquino Ibáñez (1975-1976) y los de Hans Roth, Eckart Kühne y Stefan Fellner (1976-1990).
- c. La arquitectura de los propios templos (expresión material o tangible) misionales en la actualidad, concretamente, los seis originales restaurados (San Rafael, San Javier, Concepción, San Miguel, San José y Santa Ana) y el reconstruido de San Ignacio.
- d. Teoría estética del Barroco, tanto en su marco general como regional, fundamentado en conceptualizaciones planteadas en la segunda mitad del siglo XX, incluidas en publicaciones tanto disciplinares como historiográficas diversas, incluyendo las del autor.

Complementan lo anterior, de manera puntual en cuanto al espacio de los presbiterios, las fotografías tomadas por Pedro Querejazu Leytón (1993-1995 y 2017) y las del autor, quien desde 1987 viene documentando fotográficamente

³ Luego de al menos tres intentos previos de responder al pedido del gobernador de Santa Cruz de la Sierra, Lorenzo Suárez de Figueroa, el provincial de Lima, Juan de Atienza, finalmente envía en 1585 al padre Diego Samaniego, a quien luego se le unen en Potosí, Diego Martínez y Juan Sánchez. Los tres parten a La Plata y de allí a los valles de Mizque, Cliza y Cochabamba al año siguiente (ver Menacho, A., *Por tierras de Chiquitos: Los jesuitas en Santa Cruz y en las misiones de Chiquitos en los siglos 16 y 18*, La Paz, Compañía de Jesús, 1991, págs. 38-39). Pocos años después, este colegio jesuítico acompañará los traslados de la ciudad hacia el occidente, en un proceso que culmina al finalizar la segunda década del siglo XVII.

ficamente el estado y condiciones de los templos y poblaciones de la antigua misión de Chiquitos⁴.

Una base documental importante la representa la serie de documentos del Archivo Nacional de Bolivia en Sucre, principal depositario de los documentos misionales chiquitanos, junto a archivos peruanos, argentinos y españoles. La labor de recopilación e investigación que realizó durante la segunda mitad del siglo XIX el historiador cruceño Gabriel René Moreno del Rivero, también se constituye en referentes importantes para el tema⁵. La documentación secuestrada a los jesuitas al momento de la expulsión, así como informes de superiores y hasta cartas personales de los misioneros, ofrecen información crítica sobre la cultura premisional y misional.

Se aplicó el método histórico crítico, integrando análisis histórico, arquitectónico, artístico y tecnológico. A partir de este criterio sistémico, se describen las características formales espaciales que logran el impactante efecto arquitectónico obtenido en la cabecera de los templos misionales madereros de Chiquitos, singularmente diferenciados del resto de los demás presbiterios levantados durante el mismo período en la audiencia y el virreinato. Se estudia al “presbiterio chiquitano” como expresión particular, en el marco histórico-arquitectónico del Barroco americano en su relación con la tradición barroca europea. Se describen y analizan las diferentes estrategias ornamentales y espaciales que los misioneros aprovecharon —aproximándose a lo modélico— como pórticos dobles, composición clásica, pintura mural, claristorios y pintura cenital, aplicados parcial o totalmente en los seis templos misionales que aún se conservan: San Javier, San Rafael, Concepción, San Miguel, San José y Santa Ana. En ese marco, se destaca que algunos elementos importantes fueron concretizados después del extrañamiento de la orden, con los indígenas actuando en el marco de las gobernaciones seculares⁶.

EL PRESBITERIO

El presbiterio es el espacio reservado para el clero en la cabecera de un templo, entre el ábside y la nave en donde se ubican los fieles. Es el espacio desde donde el sacerdote celebra la misa y donde realiza la consagración eucarística y, por ello, ha merecido especial atención por los encargados de definir sus características. Espiritualmente, es el espacio de articulación o intermediación (rol del sacerdocio) entre Dios (el altar mayor) y los cristianos (nave de la feligresía), no habiendo otro espacio mayor en jerarquía dentro de un templo convencional dedicado al culto⁷.

Es importante destacar que el espacio del presbiterio actual presenta una diferencia espacial significativa en relación con los espacios presbiteriales previos al Concilio Vaticano II (1962-1965). Hasta entonces, el sacerdote ejecutaba la liturgia de espaldas a la feligresía (misa tridentina) y, por ello, el altar o mesa de celebración estaba encostada en el muro de la cabecera, justo debajo del sagrario (tabernáculo u ostensorio), y constituía con el retablo una unidad conocida como “altar mayor”, para diferenciarlo de los altares laterales o perimetrales que podía tener el templo. En las catedrales de grandes dimensiones, con presbiterio profundo o deambulatorio, fue necesario implementar el altar mayor como elemento aislado, en lo posible construido debajo del cimborio, a modo de baldaquino o como pequeña capilla, jerarquizando el sagrario, punto focal de la feligresía en el momento de la consagración⁸.

De manera general, el templo virreinal hispanoamericano responde a la solución universal de ubicar el altar mayor en el extremo opuesto al ingreso del templo, coincidente con el muro de fondo. Originalmente, este estaba constituido por una suerte de mesa de la celebración (no confundir con la actual) en donde se colocaba el cáliz y demás objetos litúrgicos, debajo de las gradillas y el sagrario

⁴ El autor ha enfrentado este tema desde diferentes perspectivas: ver “Condicionantes territoriales en el urbanismo y la arquitectura de la misión jesuítica de Chiquitos”. En: *Memorias del IX Encuentro Internacional sobre Barroco. Paisaje y Naturaleza*, La Paz-Buenos Aires, Fundación Visión Cultural-UBA, 2017; “O Barroco na Missão jesuítica de Moxos”. En: *Varia Historia*, vol. 24, N.º 39, Belo Horizonte, enero-junio de 2008, págs. 227-254; “Haciendas en la misión de Moxos: arquitectura religiosa, residencial e industrial”. En: *Esclavitud, economía y evangelización: las haciendas jesuitas en la América Virreinal*, Fondo Editorial PUCP, Lima, 2005, págs. 519-541; “El barroco moxeño y su aporte original”. En: *Memoria del II Encuentro Internacional sobre Barroco. Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, UNESCO, 2004, págs. 195-212, y “Arquitectura del barroco misional en Moxos”. En: *Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina, 2003, págs. 161-174.

⁵ Moreno del Rivero, G. R., *Catálogo del Archivo de Moxos y Chiquitos*, Santa Cruz, El Mundo, 1986.

⁶ Luego de la expulsión de 1767, las reducciones pasaron a ser administradas, con serias limitaciones, por la diócesis y la gobernación de Santa Cruz de Sierra, la cual en 1782 se convierte en intendencia bajo el recién creado virreinato del Río de la Plata (1776), el cual solo estuvo activo alrededor de tres décadas en la región, pues en 1810 se inicia la guerra de la Independencia. A partir de 1825, la recién creada República de Bolivia intervino a través del prefecto de Santa Cruz, sin mayor trascendencia hasta la segunda mitad del siglo XIX.

⁷ Dos excepciones importantes a esta afirmación son las actuales catedrales, que poseen —al menos la mayoría— una capilla exclusiva dedicada al sagrario, en donde se encuentra el cuerpo de Cristo simbólicamente; y los adoratorios simples, que no poseen un espacio destinado al sacerdote. Por eso el autor enfatiza lo de “templo convencional dedicado al culto”.

⁸ La espacialidad definida por este ordenamiento cambió significativamente a partir de 1963-1965.

o tabernáculo. El nivel de este altar era un poco inferior al nivel del banco, basa o basamento donde asentaba el retablo, el cual, desde la distancia, parecía ser parte de este. Por la carencia de delimitaciones formales se llamó a todo ese conjunto “altar mayor”, aunque, técnicamente, el retablo (sea adosado o mural) no era el altar mayor, sino el envolvente jerarquizador del mismo, ubicado en el centro, a la altura del sacerdote.

Esa unidad se fragmentó después del Concilio Vaticano II, cuando se traslada la mesa de celebración de la eucaristía hacia la nave, convirtiéndose en mueble aislado y colocándose en el centro del presbiterio, entre el sagrario y la feligresía. De esa manera, el concepto de “altar mayor” adquirió un nuevo significado, marcado por tres cualidades diferenciadas: simbólica, litúrgica y arquitectónica. Simbólicamente se produjo una dualidad de la condición del altar mayor, pues el sagrario imponía esa jerarquía al muro o retablo de fondo hasta el momento de la celebración de la eucaristía, cuando —ya a nivel litúrgico— la mesa de celebración se convierte temporalmente en altar de celebración del sacrificio. Esa dualidad se concretizó a nivel arquitectónico desde entonces, lo que exige —para una adecuada comprensión del tema— la presente aproximación histórica al tema del altar mayor, para reconocer la intencionalidad de quienes diseñaron y construyeron los presbiterios y altares mayores en el pasado preconiliar, en el marco de la misa tridentina.

En los casos de templos con retablos como los de Chiquitos, el que muchos de ellos continúen acogiendo el sagrario preserva esa condición de altar mayor para los retablos o altar principal de fondo de presbiterio, por lo menos, para el lego. Actualmente, la desaparición del retablo en los templos modernos y la reubicación del sagrario hacia un costado (en una capilla adyacente en las catedrales) de la mesa o altar, reafirma la condición moderna de “altar mayor” a la mesa de celebración para los habitantes urbanos contemporáneos, incluso para buena parte del sacerdocio, que prefiere adoptar las interpretaciones populares al respecto.

EL BARROCO MESTIZO

Durante el Barroco, la delimitación espacial de los espacios interiores se volvió difusa, buscándose en los edificios destinados al culto una articulación más fluida

y dinámica, tanto en los planos horizontales como verticales. De esa manera, la transferencia formal entre los envolventes laterales y la cubierta se percibe difusa, logrando un efecto espacial de integración de todos los componentes. Es la arquitectura de la Contrarreforma, orgullosa exaltadora de la Iglesia apostólica romana. Para lograr ese efecto, los arquitectos del Barroco ensayaron diferentes estrategias, cuya fase culminante terminó alejándose de las plantas ortogonales de ángulos y muros rectilíneos, adoptando pórticos en secuencia, muros curvos en diferentes posibilidades (curvas simples, complejas y polilobuladas), incorporando a nivel parietal transparencias escalonadas, además de articulaciones como las producidas por series de vanos abiertos, arquerías y lucernarios cada vez más sofisticados. Complementarios de esas estrategias de notable efecto espacial, se incorporaron elementos ornamentales que enriquecieron las superficies murales, cubiertas por pinturas y frescos, adornados con tallados, esculturas y un frenesí ornamental nunca visto antes. En la América virreinal, la creciente complejidad, dimensiones, calidad artística y cantidad de retablos en un mismo templo, fue complementada con la de lienzos, pinturas murales, estatuaría, repujados, taraceados, tallados y la riqueza del vestuario y joyería de la iconografía cristiana, así como con otras soluciones de carácter más ornamental que espacial. El aporte indígena a este proceso llevó a la aplicación del concepto de Barroco mestizo, valorando la regionalización de diseño y de composición que, según algunos historiadores, escapaba de los criterios metropolitanos.

Durante el siglo XVIII, el desarrollo tecnológico y artístico, junto al crecimiento económico y demográfico de Hispanoamérica, propiciaron la construcción de templos mayores, de tres naves, con transeptos y cimborios, bóvedas y cúpulas, varios de los cuales reemplazaron a los más sencillos templos fundacionales de una sola nave.

Por otro lado, existe coincidencia en reconocer que en la variante hispanoamericana del Barroco se evitó el dinamismo mural (planimetrías curvilíneas y polilobuladas), los escalonamientos y transparencias sucesivas y se prefirieron estrategias diferentes a las europeas, buscando obtener similares efectos escenográficos sin olvidar que, durante el mismo periodo histórico, también en Europa se construyeron templos barrocos de planta regular renacentista y corte basilical tradicional⁹. No está claro si la complejidad arquitectónica que exigía la espacialidad polilobulada se evitó en la América virreinal por la evidente

⁹ Excepciones en la América colonial son los templos barrocos del Brasil, en los que sí se aplicó la dinámica curvilínea mural, aunque no a nivel de cubierta. En la audiencia de Charcas hubo un intento en el convento de las Teresianas en Cochabamba. El constructor Cambiaso dejó los muros curvilíneos a 10 varas en 1753, abandonando definitivamente una obra que hubiera enriquecido significativamente la historia de la arquitectura virreinal hispanoamericana. Se construyó después un templo convencional de una sola nave. Ver Mesa, J. de y Gisbert, T., *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert, 1978, pág. 103.

complejidad constructiva que implicaba o, simplemente, porque la cantidad de edificaciones religiosas que se construyeron exigió un pragmatismo tecnológico que asegurara velocidad, inmediatez y menor costo.

Es precisamente en este aspecto particular de la dinámica y transparencias espaciales del Barroco en el que los arquitectos de Chiquitos se destacan claramente en el contexto virreinal por incrementar significativamente la fluidez y riqueza espacial del presbiterio, a través de una estrategia arquitectónica única en la audiencia de Charcas y extraordinaria en el continente.

MISIÓN DE CHIQUITOS

La misión jesuítica de Chiquitos es, jurisdiccionalmente, independiente de la misión jesuítica de Moxos, con la que es mencionada constantemente en buena parte de la bibliografía misional e historiográfica. Chiquitos fue fundada y sostenida por la provincia jesuítica del Paraguay, con sede en Córdoba, mientras que a Moxos la fundó y administró el provincial jesuítico de Lima. Ambas se gestionan, fundan y desarrollan su período jesuítico bajo la jurisdicción del virreinato del Perú, dependiente de la corona española¹⁰. Igualmente, tanto en su período regular (jesuítico) como secular (post-jesuítico), ambas forman parte de la audiencia de Charcas (actual Bolivia) y de la gobernación (después intendencia) de Santa Cruz de la Sierra, de cuyo obispado también formaban parte. No se debe olvidar que la administración central de la Compañía de Jesús establecía normas y criterios comunes, tanto regulares como seculares, a todas sus misiones.

La misión jesuítica de Chiquitos, administrada por el provincial del Paraguay a través del colegio de Tarija, como lo indica Alcides Parejas¹¹, era un territorio de bajas densidades poblacionales, con naciones dispersas, previamente desconectadas entre sí, con culturas autónomas muy diferentes. Geográficamente, la región de Chiquitos es un territorio de clima cálido, principalmente boscoso, con algunas sabanas y ríos de cauce inestable que atraviesan un territorio generalmente plano salpicado por algunas serranías (Serranía de Chiquitos o macizo chiquitano), cerros aislados y afloramientos pedregosos. Culturalmente, el politeísmo, el nomadismo y la diversidad idiomática en

la región que después pasará a denominarse como “Chiquitos” se manifiestan a partir de uno de los grandes troncos culturales de las llanuras sudamericanas: los *arawak*. Así, los diferentes pueblos que serán conocidos después (y ahora) como “chiquitos” o “chiquitanos” no son parte de la cultura guaraní que se desarrolla hacia el sur del continente, la cual tiene su propia experiencia jesuítica virreinal, lamentablemente convertida en ruinas, hoy sitios arqueológicos¹².

Una cualidad común que comparten Chiquitos y Moxos es su continuidad reduccional, producto de la capacidad e interés de los pueblos indígenas de mantener el modelo social y cultural implementado por los jesuitas más allá de la expulsión, superando dificultades de diverso cuño, logrando lo que otros pueblos similares no pudieron. De hecho, mantienen los pueblos sus modos organizacionales y su cultura hasta el último tercio del siglo XIX, cuando la secularización forzada y la apropiación de tierras que imponen las leyes de 1880 modifican estructuralmente la sociedad chiquitana. De esa manera, lo reduccional se trata de un proceso cultural de casi dos siglos de duración, suficiente para dejar una huella sociocultural sólida y sostenible. Desde una perspectiva temporal, la presencia de la orden de la Compañía de Jesús en ambas misiones es minoritaria en el marco de todo el proceso: en Chiquitos es de solo 76 años (86 años en Moxos) lo que representa aproximadamente el 40% de los 189 años (entre 1691-1880, 198 años para Moxos) de ese período reduccional relativamente autónomo y aislado del conjunto de pueblos.

Paisaje cultural chiquitano

Ya desde una perspectiva de construcción estructural de un paisaje cultural, resulta evidente e incontestable el carácter fundamental de la presencia jesuítica en la región de los indios conocidos desde el siglo XVI como “chiquitos”. Es en el período jesuítico cuando se definen los rasgos culturales fundamentales que hoy se conocen; cuando se integran, organizan, entrenan y cristianizan las decenas de pueblos diferentes que los misioneros logran atraer.

Aunque ciertos elementos del proceso de consolidación de la estética espacial barroca que se estudia en este

¹⁰ Es importante señalar que el virreinato del Río de la Plata se crearía diez años después de la expulsión, es decir, en 1776. Este abarcaría los territorios de la audiencia de Charcas hasta 1810.

¹¹ Parejas Moreno, A., *Historia del oriente boliviano: Siglos XVI y XVII*, Santa Cruz, UAGRM, 1980, pág. 89.

La autonomía de cada misión permitió el surgimiento de diferencias, dentro de un marco común estructural.

¹² Por motivaciones aparentemente geopolíticas, esta diferenciación tan importante no solamente no se explicita en algunas publicaciones académicas, sino que se llega a insertar fotografías de los templos jesuíticos de Chiquitos (los únicos que aún existen y se usan como tales) y presentarlos (vía la no aclaración) como expresiones de la cultura misional guaranítica.

trabajo fueron producidos en el periodo post-jesuitico (algunos retablos y altares mayores, así como pintura mural y cenital) inmediatamente después de la expulsión de 1767, la espacialidad característica de los templos y presbiterios se definió durante el período jesuitico. En este marco, las intervenciones que se dieron entre 1782 y 1785, y alguna tan tardía como 1805, si bien expresan intencionalidades incluso no religiosas (gobernación, realeza, poder militar) no podrían haberse concretizado sin las capacidades previamente consolidadas durante el período jesuitico. Tampoco se ignora, en el análisis, el impacto menor de los arreglos periódicos que los indígenas debieron realizar en los templos como parte de las tareas de mantenimiento obligado de los mismos, así como el impacto del accionar de órdenes religiosas y curas seculares desde 1880, responsables de la demolición del templo de San Ignacio a fines de la década de 1940. Esas intervenciones aisladas terminan en 1972, cuando llega Hans Roth y propicia las condiciones para emprender lo que bien puede reconocerse como el “renacimiento” chiquitano¹³.

Arquitectura y espacialidad barrocas

El presente trabajo no profundiza en las características generales de los templos jesuiticos de Chiquitos, cuyas cualidades funcionales, morfológicas, tecnológicas y de contexto exigen un tratamiento especial imposible de incluir en estas páginas, y el cual ya ha sido extensamente descrito y analizado por el autor y otros investigadores desde los años 1970¹⁴. La tecnología predominantemente maderera de los seis templos estudiados determina una espacialidad interior por las tres naves que la componen, facilitando una percepción integrada y fluida del espacio interior, coincidente con el espíritu de la arquitectura barroca, y esto ocurre a pesar de que el origen tecnológico y espacial del templo maderero es muy anterior al barroco,

como lo han demostrado Eckart Kühne y Vladimir Rodríguez¹⁵.

De hecho, para el observador, el espacio interior de los templos misionales de Chiquitos se presenta como un solo gran espacio, a pesar de contar con tres naves fácilmente identificables (fig. 1). Esta percepción integral o global del interior ocurre debido a que las columnas de madera que separan la nave central de las laterales y soportan el centro de la cubierta, no impiden que los tres espacios se visualicen completamente con un solo golpe de vista, en una expresión de difusión espacial muy vinculada al espíritu de la arquitectura del Barroco, en la cual —a *grosso modo*— la fragmentación sistemática de los interiores de la arquitectura clásica es reemplazada por soluciones espaciales complejas y vinculaciones espaciales difusas, resultado de efectos ópticos y lumínicos. Todo ello, junto al manejo intencionado de la luz y la sombra, alimentado por tratamientos tectónicos en los muros y ejes transversales, genera un dinamismo y una fluidez muy diferenciada de la claridad, racionalidad y orden renacentista¹⁶.

Esa percepción unitaria del espacio interior es reafirmada por la cubierta simple a dos aguas o faldones, claramente identificables internamente, no existiendo una nave central espacialmente diferenciada, como ocurre cuando esta posee su propia cubierta, sobreelevada, y no compartida, como en estas edificaciones de Chiquitos. En todo caso, esta integración espacial, tan favorable a las aspiraciones del Barroco, no impide que las tres naves sean reconocidas como tales, más que nada por la profundidad que otorga el presbiterio a la nave central, así como el efecto escenográfico de los altares laterales. Por otro lado, no deja de ser significativo en términos de efecto e impacto escenográfico, el hecho de que la superficie de este espacio interior, al ser percibido unitariamente, resulte no solo comparable a templos de mayor superficie y volumen, sino incluso mayor, exaltando su grandiosidad. El templo chiquitano permite al fiel reconocer de inmediato sus muros

¹³ La consolidación de este proceso se dio en 1990 cuando los seis pueblos que contaban con sus templos originales son inscritos como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

¹⁴ Para mayor detalle ver: Limpas Ortiz, V. H. y Parejas Moreno, A., *El Obispado de Santa Cruz de la Sierra: 1905-2005*, Santa Cruz, La Hoguera, 2006; y para el contexto general, Gutiérrez da Costa, R., “Territorio, urbanismo y arquitectura en Moxos y Chiquitos”. En: Querejazu, P. (ed.), *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Fundación BHN-La Papelera, 1995, págs. 303-386.

¹⁵ Ver las tesis doctorales de Kühne, E., *Die Missionskirchen von Chiquitos im Tiefland von Bolivien: Bau und Restaurierung der Kirchen von Martin Schmid (1694-1772)*, Zurich, ETH, 2008 y Rodríguez Trujillo, W. V., *Arquitectura de madera en las misiones jesuíticas de Chiquitos (Bolivia) del siglo XVIII y sus orígenes prehispánicos y europeos*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 2010.

¹⁶ Es importante recordar que el Barroco no es una expresión artística y arquitectónica uniforme o unívoca, ni en Europa, ni en América, ni en el resto del mundo. Sin embargo, la historiografía artística y arquitectónica reconoce, en los conceptos mencionados, elementos característicos, entre muchos otros que, si bien no se presentan en todas las obras, sí se observan en buena parte de ellas. No se mencionó en el resumen los muros curvilíneos, una vez que ellos se aplican muy poco en América. Sobre el Barroco, ver: Zevi, B., *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1979; Chueca Goitia, F., *Historia de la arquitectura occidental. VI. Barroco en Europa*, Madrid, Dossat, 1984; Scruton, R., *Estética da Arquitectura*, San Pablo, Martins Fontes, 1983; Watkin, D., *A History of Western Architecture*, Londres, Lawrence King, 1996 y *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Colonia, Taschen, 2003, págs. 500-585.

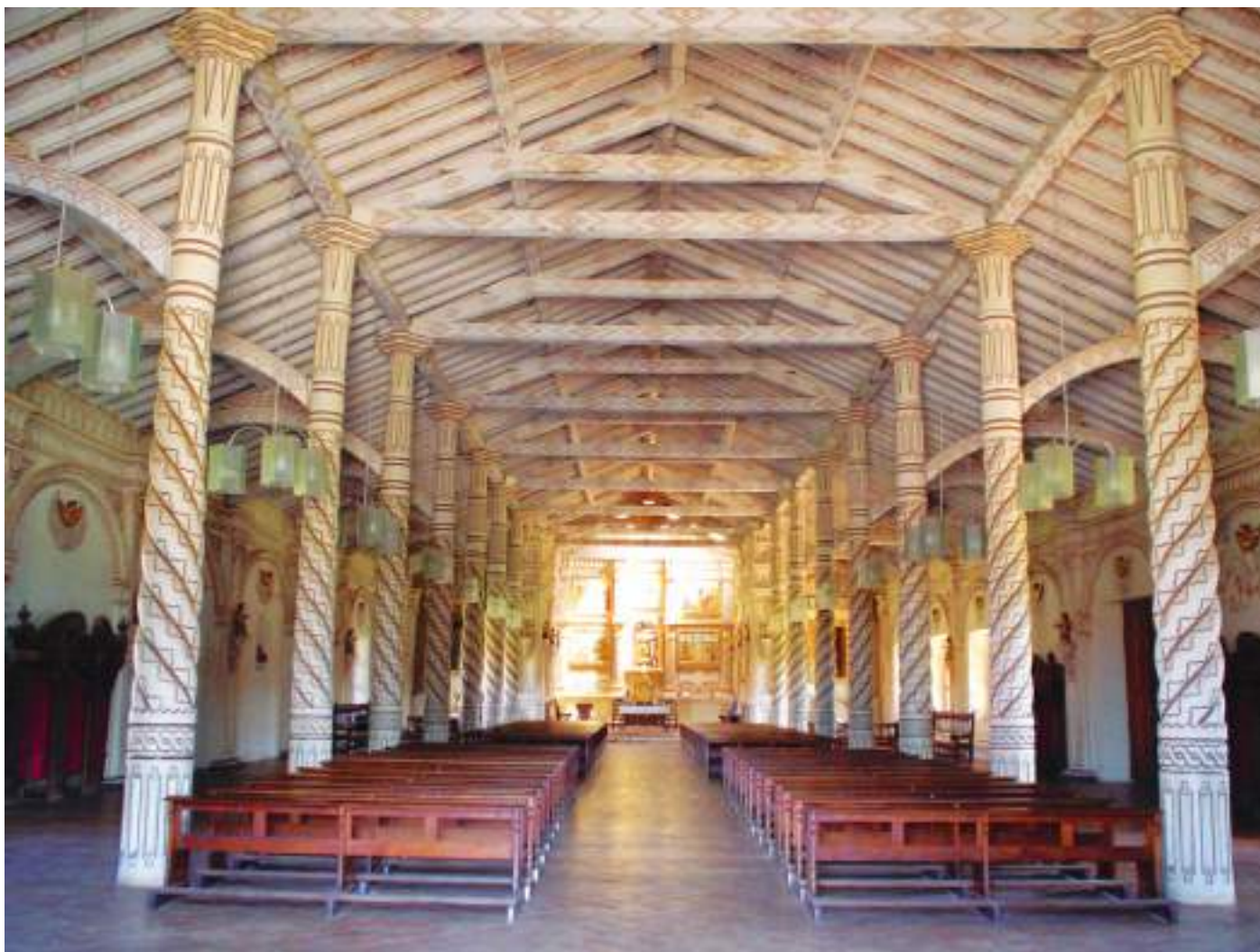


Fig. 1. Naves de San Javier. Nótese la percepción integral del conjunto, (fotografía: Víctor Hugo Limpías, 2012).

envolventes laterales y, de esa manera, lograr una percepción integral de toda la edificación. Esto no ocurre en tipologías de corte basilical, ni en edificaciones en las que pilares y arquerías separan la nave central de las laterales, ya que enfatizan la percepción de la nave central y no así las laterales, de las que solamente percibe las crujías más próximas, sin que pueda verse el templo entero como en Chiquitos. El efecto escenográfico del interior chiquitano exalta la grandiosidad del templo, favoreciendo con ello la mayor valoración del presbiterio, en donde las estrategias arquitectónicas, ópticas y lumínicas alcanzan su apoteosis espacial y simbólica¹⁷.

PRESBITERIO CHIQUITANO

A partir de las consideraciones anteriores al respecto de la arquitectura y la espacialidad del templo chiquitano, resulta evidente que el dinamismo e integración espacial de su presbiterio se puede comprender como una expresión más acabada y sofisticada del dinamismo e integración espacial que se reconoce en este templo en general. Como se verá a continuación, en el marco arquitectónico de su arquitectura maderera y barroca, el presbiterio de los templos misionales de Chiquitos presenta una combinación de soluciones comunes a la tradición virreinal,

¹⁷ El sentido absolutamente “espacial” de esta apreciación no siempre es percibido o reconocido por los investigadores, no por limitaciones en su capacidad de percepción tridimensional (que no deja de ser una posibilidad, dado el sentido arquitectónico y no pictórico de la misma), sino por sesgos de otra naturaleza, como predominancia paradigmática de enfoques planimétricos o funcionales, litúrgicos o simbólicos, entre otros.

complementada con soluciones no convencionales, las cuales determinan su singularidad espacial. Para comprender cómo los arquitectos chiquitanos lograron definir una espacialidad claramente barroca en el espacio más importante del templo, se describirá y analizará contextual y críticamente los diferentes componentes que definen ese espacio y su relación con el resto de la edificación.

En el marco de las consideraciones históricas y conceptuales sobre el presbiterio y el altar mayor en el templo católico, por razones prácticas (didácticas) en este trabajo se usará el término *altar mayor* con referencia al retablo con su sagrario y el de *altar* a secas para la mesa de celebración de la eucaristía, una vez que los templos chiquitanos estudiados fueron resueltos bajo el modelo preconiliar de celebración litúrgica (misa tridentina), y que tales conceptos pueden aplicarse indistintamente a todos ellos¹⁸.

En los templos virreinales el presbiterio acogía el altar o mesa de la eucaristía (no el actual, sino el ubicado al fondo), el ambón (o atril actual) y la sede (sillón o cátedra, destinada al obispo). Durante siglos ha acogido al tabernáculo, el altar mayor que decora el ábside y los asientos del celebrante, del diácono y del vicediácono. Es importante destacar que, a pesar de que la liturgia contemporánea difiere de lo normado en tiempos virreinales, en los templos de Chiquitos se ha preservado el ordenamiento tradicional, con excepción de la reubicación del altar, o mesa de celebración, trasladado del fondo al centro del presbiterio, aproximándose a la nave.

En templos de tres naves como los de Chiquitos, además del altar mayor, se definían arquitectónicamente dos altares “menores”, coincidentes con las dos naves laterales, las del evangelio y de la epístola¹⁹. Al respecto de estos altares laterales, no es totalmente inapropiado considerarlos como parte del presbiterio, pues, de hecho, no son raros los casos en los que se unifica el espacio del altar mayor con los altares menores a través de una sobrelevación de todo el sector de la cabecera del templo, de uno o más peldaños de altura por encima del piso de la nave de los fieles. Aunque este es el caso de la mayor parte de los templos chiquitanos, esta jerarquización integral de los tres altares escapa a los objetivos de la presente investigación y análisis, la cual se concentra en la espacialidad del presbiterio tradicional o clásico, es decir, el espacio que rodea al altar y antecede al altar mayor, que, en el caso de Chiquitos, corresponde a la continuidad de la nave central.

En general, los presbiterios de Chiquitos responden en planta a una suerte de modelo común en la Hispanoamérica virreinal, definiendo un espacio de planta de proporciones rectangulares o cuadradas, delimitado por cuatro elevaciones: tres conformadas por muros o paredes envolventes y un gran vano vinculador con la nave o sala de fieles, lo que técnicamente se considera una elevación *libre, abierta o vacía*. La diferenciación de este espacio con el resto del templo se evidencia gracias a distinciones en cuanto a la altura del pie derecho o de cielos, a diferencias en el nivel de piso o plataforma y por el tratamiento general del espacio. Esas características generales son compartidas por el presbiterio chiquitano, cuya diferenciación del resto de sus pares continentales se observa en la combinación y aplicación distintiva de varios aspectos que serán descritos y analizados en el marco referencial de la arquitectura cristiana virreinal hispanoamericana, remarcando en cada caso sus cualidades particulares.

Profundidad relativa

Si bien no todos los templos virreinales de tres naves jerarquizaron el presbiterio por medio de la continuidad del espacio de la nave central más allá de las naves laterales, la mayor parte sí lo hacía. La profundidad del presbiterio virreinal, es decir, la distancia entre el punto de inicio de la nave central y el ábside podía variar de media crujía a dos crujías y media, según los ejemplos conocidos. Considerando la crujía como el tramo equivalente al intercolumnio de la columnata de la nave central, los presbiterios, dependiendo del sistema constructivo, podían tener una profundidad que variaba de 4 a 15 varas, y excepcionalmente, más. Con todo, el referente más importante para la percepción de la profundidad de este espacio es la amplitud de la boca o gran vano abierto entre la nave y el presbiterio en comparación con la distancia entre esa boca y el fondo del altar mayor. Si bien en los templos de tres naves el ritmo repetitivo de las columnas o pilares que separan las naves es un significativo referente de profundidad relativa, resulta inevitable que el ancho de la nave neutralice o potencie la percepción de mayor o menor profundidad que puedan sugerir las crujías implícitas.

En todo caso, la profundidad de un presbiterio siempre será relativa al espacio total y no a sus propias dimensiones

¹⁸ La pertinencia o no de la diferenciación entre “altar” y “altar mayor”, escapa a los objetivos de la presente investigación, la cual adopta la nomenclatura predominante en la actualidad, especialmente cuando la bibliografía se refiere a templos tradicionales, virreinales o republicanos en Latinoamérica.

¹⁹ La tradición paleocristiana señala que, en las primitivas celebraciones cristianas, a la derecha de Jesús se ubicaban los hombres y a la izquierda las mujeres, denominándose cada lado como “evangelio” y “epístola”, respectivamente. La referencia viene de la imagen del *Cristo pantocrator* (primeras iconografías de Jesús de Nazareth) que se ubicaba en la cabecera, mirando hacia la nave, y no desde la perspectiva del observador.



Fig. 2. Presbiterio de San Rafael. Obsérvese la profundidad relativa, el altar mayor y los pórticos dobles laterales con sus cancelas, (fotografía: Pedro Querejazu, 2016).

o medidas, sin ignorar el impacto menor que tiene en ello la altura del cielo. Así, un presbiterio con un vano de mayores dimensiones que su profundidad dimensional no se percibirá como profundo, independientemente de las medidas que presente o las crujiás que repita. De igual manera, el presbiterio de planta cuadrada difícilmente se percibirá como profundo, al equilibrar las tensiones espaciales horizontales, salvo cuando se le incluya alguna solución que favorezca esa percepción. Por otro lado, presbiterios de fondo mayor que el ancho, con planta rectangular se percibirán normalmente como “profundos”, y esa percepción se podrá afianzar o no al comparar el observador la cantidad de crujiás que implican sus dimensiones, tarea que el ojo y la mente realizan instintivamente. Resumiendo, en términos de espacialidad arquitectónica, la profundidad relativa de un presbiterio se percibe en consideración combinada al

ancho de la boca o nave, la planimetría, y el ritmo de crujiás implícito en la profundidad dimensional del presbiterio.

A partir de ese análisis de proporciones y espacialidad, los presbiterios de Chiquitos pueden reconocerse como profundos, no solo dimensionalmente sino, también, relativamente (fig. 2). De los seis templos misionales analizados, cinco presentan una proporcionalidad rectangular, con amplitud de vano menor a la profundidad dimensional, la cual resulta afianzada por implicar un fondo equivalente, en unos, a una crujiá y media y en otros, a dos crujiás de la nave. Afianzan la profundidad las dos crujiás (de menor luz) del mismo presbiterio y un medio tramo más para acomodar el avance del retablo delante del muro. La boca menor de estos presbiterios es la de San Rafael, con 8,08 m y un fondo de 10,87 m, mientras que la boca mayor es la de Concepción, con 9,41 m y un fondo de 11,50 m, el más profundo de todos²⁰.

²⁰ Ver Rodríguez Trujillo, *op. cit.*, pág. 79.

Escapa al modelo implícito el templo de Santa Ana, el más pequeño de todos y concluido poco después de la expulsión, cuya planimetría cuadrada, equivalente a una crujía completa de la nave, ofrece una percepción menos profunda que la ofrecida por sus pares de mayores dimensiones y antigüedad, al mismo tiempo que no previó el incómodo avance del retablo sobre el vano lateral. Sin embargo, los dos pares de arcos laterales que adornan el presbiterio logran enfatizar su profundidad relativa, incorporándose al modelo común.

Altar mayor

Conceptualmente, el presbiterio es considerado la cabecera del templo; sin embargo, dicha denominación se aplicó originalmente al altar o muro del fondo del templo, también conocido como ábside, denominación poco usada en Hispanoamérica²¹. Esta cabecera, punto focal principal del templo, acoge el altar, que se convierte en “mayor” para diferenciarlo de los altares laterales o “menores” de los templos de tres naves. Con los años, el adjetivo *mayor* se impuso incluso cuando existía un solo altar y tal diferenciación no era necesaria.

El altar mayor, conformado por el altar o mesa de celebración y el sagrario, es simbólicamente el más importante y de mayor jerarquía del templo y durante el período virreinal se jerarquizó de diferentes maneras: con iconografía pictórica o escultórica y elementos arquitectónicos exaltadores de su importancia litúrgica, que aseguraban la convergencia de todas las miradas en el momento de la eucaristía en la misa tridentina. Paulatinamente, mientras el espíritu festivo y exaltador de la Contrarreforma y el Barroco se expandían e influenciaban las celebraciones litúrgicas por todo el mundo occidental, el altar y el sagrario terminaron rodeados de una cada vez más compleja y sofisticada estructura envolvente, convirtiéndose finalmente en parte de un complejo artístico-arquitectónico que llegó a ocupar (cubrir) todo el muro de fondo. La integración morfológica suscitada llegó al punto en que se terminó fusionando el concepto de altar mayor a esa estructura o gran mueble, al menos hasta la reforma conciliar del siglo XX²².

Durante siglos, la estructura o cualidad material de ese altar mayor integral podía responder a tres modalidades: el simple, el murario estructurado y el tipo retablo. No son pocos los casos en los que un templo tuvo, en secuencia histórica de complejización, las tres modalidades y, por lo estudiado, parece haber sido ese el caso de varios templos de Chiquitos.

1. El altar mayor **simple** es aquel definido por un muro de cabecera sin ningún tipo de relieve tectónico que, en algunos casos, pudo jerarquizarse con algunos elementos arquitectónicos (óculo o cornisa) o artísticos (lienzos u otras iconografías) aparte del elemento fundamental que es el sagrario o tabernáculo²³. Es el tipo de altar mayor de los primeros templos fundacionales, capillas, ermitas y oratorios más sencillos, sean parroquiales o de estancias privadas. En buena parte de los casos, fue una solución temporal, la cual resultó posteriormente enriquecida con una o las dos otras soluciones mencionadas. Esta solución corresponde mejor, sin ser exclusivo, al espíritu renacentista predominante del siglo XVI y XVII, siendo pocos los que quedaron como altares mayores permanentes, una vez que el espíritu manierista y barroco exigió enriquecer la cabecera con soluciones más complejas y atractivas.
2. El altar mayor **murario estructurado** está conformado por una estructura ordenadora sencilla, con pilastras y a veces columnas adosadas o integradas, total o parcialmente, al muro de la cabecera, el cual ocupa en su totalidad o la mayor parte de este, incluyendo el hastial o mojinete, cuando este existe. Podía construirse simultáneamente con el muro de la cabecera o podía adicionarse después, enriqueciendo el altar original. Forma parte de los periodos manierista y barroco, dominantes en los siglos XVII y XVIII, y no son pocos los casos en los que quedaron como altares mayores permanentes, siendo enriquecidos con lienzos colgados, pinturas murales y tallados. En Chiquitos existe un solo ejemplo misional de este tipo: el de San Javier, de tres calles y dos cuerpos, definidos con poca profundidad, pero claramente.

²¹ Aunque la mayor parte de los templos virreinales presentan al final del presbiterio un muro de fondo recto, existen algunos ochavados (los más tempranos), y otros curvilíneos (los más tardíos), siendo éstos últimos los que mejor aplican el concepto de ábside. Históricamente, los presbiterios surgen siglos después del ábside, al crecer el clero y exigir una mayor superficie cercana del altar en las celebraciones.

²² Luego del Concilio Vaticano II, la estructura siguió llamándose altar mayor, pero de facto, había dejado de serlo (litúrgicamente) al perder el altar o mesa de celebración y el sagrario, los que se trasladan, como se mencionó previamente. Sin embargo, en Chiquitos se preserva esa cualidad, con la excepción de los dos templos que son catedrales, en los que el sagrario fue trasladado.

²³ El uso de la cruz o del crucifijo no fue muy común en tiempos virreinales como elemento jerarquizador del altar, siendo más populares otras advocaciones de Jesús de Nazareth (el Cristo de la Columna, por ejemplo). Su actual uso masivo en los templos católicos, especialmente en los modernos y contemporáneos, es una recomendación expresa del Concilio Vaticano II.

No debe confundirse esta solución con los más complejos altares **arquitectónicos**, propios del periodo neoclásico, que desde fines del siglo XVIII se aplican en la Audiencia de Charcas, primero adosados al muro de la cabecera, como si fueran retablos, para luego construirse aislados, adelante del muro de fondo (incluso delante de un antiguo altar mayor simple) o debajo del cimborio, con soluciones espaciales y tecnológicas de gran porte, predominantes en el siglo XIX y principios del XX, cargados de elementos clásicos, historicistas o eclécticos.

3. El altar mayor tipo **retablo** es una construcción independiente relativamente compleja, conformada por elementos estructurales y ornamentales de carpintería de madera cortada y tallada, que se ensambla separada del muro de la cabecera, pero articulada con este mediante vigas de apoyo²⁴. Al igual que el murario estructurado, este tipo de altar mayor ocupa la mayor parte o la totalidad del muro de la cabecera y su hastial o mojinete. Pudo haberse construido delante de un altar murario, una vez que representa, por su elegancia, sofisticación y costo, la etapa superior y final de la ornamentación general del templo y del presbiterio. Es la solución preferencial característica del periodo barroco, aunque algunos de los primeros ejemplos de la Audiencia son anteriores a ese período²⁵. La sofisticación ornamental y su espectacular brillo dorado convirtieron a los altares mayores tipo retablo, junto a los laterales, en un escenario exaltador de la iconografía cristiana que acogían, generando un espacio presbiterial de gran efecto devocional sobre los fieles.

Dado que los altares mayores de Chiquitos responden principalmente al modelo de retablo, se destacan las características principales de estos: en primer lugar, la sofisticación del tallado de la madera y la complejización de sus componentes estructurales y ornamentales madereros; y segundo, el revestimiento con láminas de pan de oro que se aplica a toda la superficie de madera tallada, la cual abarca la totalidad del muro y hastial de cabecera, lo que implica, en Chiquitos, más de 80 m² de superficie dorada, llegando en algunos casos a superar los 100 m²²⁶.

De manera general, estos altares mayores tipo retablo se montan encima de un banco o basamento, cuya altura

coincide con el altar o mesa de ceremonia de fondo. El diseño del retablo desarrolla espacios intermedios que albergan la iconografía cristiana pertinente al templo en cuanto a su jerarquía, devoción y riqueza. La estratificación del altar se realiza a través de un entramado conformado por columnas que definen calles o franjas verticales, y por entablamentos y cornisas que definen cuerpos o franjas horizontales, constituyendo un sistema relativamente flexible que define nichos, cubiculos o edículos (también llamados hornacinas), dependiendo de la estética definida por los entalladores y artistas responsables de su diseño y ejecución. En el interior de los espacios intermedios se ubican las imágenes representativas de diferentes invocaciones de Cristo y de la Virgen, así como del santo patrón de la comunidad y otros santos o advocaciones. El sagrario se ubica preferentemente en un nicho o habitáculo correspondiente al primer cuerpo y calle central y, a veces, en el mismo centro del basamento justo debajo del inicio del retablo. No es extraño que se ubique en un nivel intermedio, articulando el banco con el primer cuerpo o, incluso, en el mismo basamento, cuando este es elevado. En Chiquitos se encuentra las tres alternativas.

A nivel de composición general, un altar mayor, sea murario o retablo, presenta un banco, basa o basamento de piedra, ladrillo o adobe, sobre el que se levanta el ensamble maderero con dos cuerpos y tres calles y un coronamiento general superior que en algunos casos recuerda al tímpano clásico, coincidente con el hastial o mojinete que define la pendiente de la cubierta. En general, como es el caso de los templos chiquitanos, ese tercer cuerpo de coronamiento permite un nicho en la calle central o de la cumbrera, pero no son raros los casos en los que su elevación permite albergar un par de nichos en las otras dos calles. La división de cuerpos y calles no siempre es clara ni simétrica, existiendo ejemplos que escapan a la solución mencionada, incluso en cantidad (puede haber cuatro cuerpos y cinco calles o diferencias de cuerpos entre las calles). En el caso de Chiquitos se aplica con relativa claridad una suerte de solución estándar, contando los seis templos originales con siete nichos o edículos cada uno, definidos por dos cuerpos y tres calles. En el primer cuerpo de la calle central de todos ellos se ubica el sagrario que, en dos casos, se articula con el basamento.

²⁴ Se tratan sumariamente los diferentes aspectos de los retablos, una vez que son elementos complementarios al tema de la investigación. Sobre el tema, ver: Morales Gamarra, R., "Arquitectura virreinal en madera: Retablos Trujillanos". En: *Arkinka*, N.º 111, Lima, febrero de 2005, págs. 88-95, y la serie de documentos sobre el tema en el "Primer Curso de capacitación en conservación de Retablos" realizado en Lima, del 14 al 25 de julio de 2003.

²⁵ Se destaca el retablo de La Merced en La Plata (actual Sucre), que Mesa y Gisbert califican como "renacentista" por la fecha de construcción. Ver Mesa y Gisbert, *op. cit.*, págs. 86-87.

²⁶ En realidad, la superficie revestida es mucho mayor a las medidas "planas" o arquitectónicas, una vez que la aplicación del "pan de oro" envuelve las columnas e intersticios de las diferentes piezas ornamentales, cornisas, capiteles, entablamentos, enjutas y otros detalles.



Fig. 3. Altar mayor de San Miguel. Obsérvese el claristorio cenital izquierdo, (fotografía: Víctor Hugo Limpías, 2014).

Los nichos, hornacinas y edículos de los retablos mayores varían notablemente en características y capacidad, albergando los más profundos volúmenes de estatuaría de bulto redondo y otros, los más superficiales, lienzos, bajorrelieves de madera pintada, o repujados de láminas de plata u oro. Todos estos elementos se encuentran en Chiquitos.

Siendo el edículo (hornacina, habitáculo) la modalidad de nicho de entrecalle más común en los retablos virreinales se aplicó tanto como espacio superficial como profundo, con dintel recto o en arco, con fondo recto o absidial, todas alternativas encontradas en Chiquitos. La modalidad de tambor de entrecalle fue muy popular a mediados del siglo XVIII en la región de los valles subandinos, pero en Chiquitos solo se tiene un ejemplo de este tipo, precisamente en San Ignacio, cuyo templo no se incluye en el análisis. Soluciones no tan comunes, como la jerarquización de la calle central por medio del avance

de esta hacia el presbiterio, con cubierta propia a modo de baldaquino, completo o medio, también se encuentran en los templos chiquitanos.

Cinco de los seis templos chiquitanos estudiados adoptaron esta alternativa, siendo algunos de ellos tallados y ensamblados después de la expulsión jesuítica²⁷. Martin Schmid, misionero y arquitecto responsable del salto cualitativo de la arquitectura barroca en Chiquitos es responsable de algunos de los altares de la región, tallados en cedro y dorados con pan de oro (fig. 3). Su entusiasmo y dedicación, así como sus aspiraciones de vinculación cualitativa con sus pares europeos resultan evidentes cuando le comenta a su hermano en 1759:

[...] La iglesia de Concepción, que construí, antes de ir al pueblo de San Juan, [...] todavía carecía de altares bien trabajados; por eso me llamaron otra vez, hace dos años, y el año pasado, hice el **altar mayor**, el año actual **los laterales**. El altar mayor, ricamente dorado, es tan brillante y hermoso y tiene tanta gracia que quedaría bien en cualquier ciudad europea. Está tallado también a la manera europea, de **madera de cedro**, y tiene un ancho de diez varas por quince varas de alto. Este nuevo altar dorado llena a nuestros indios de asombro y Ustedes quedarían también asombrados si lo pudieran ver, aún más, yo mismo no sé cómo pude hacerlo. La verdad es que Dios me guio la mano para que los indios lo alaben y glorifiquen, gracias a estas iglesias y estos altares, como los israelitas lo adoraban en el templo de Salomón.

[...] Ahora me mandan al pueblo de San Miguel, también para hacer altares dorados, y luego a San Ignacio, si Dios quiere y me dejan seguir trabajando, para su mayor gloria y loor, no solo con el cuchillo de tallar, sino, como los otros misioneros, prestando auxilio espiritual a los indios [...].²⁸

Aunque Schmid no comenta de manera explícita al respecto de la participación de los indígenas en la construcción de los templos y el tallado de columnas y altares, la colaboración de estos en todas las etapas resulta inevitable por la escala y características de las tareas que exigían el corte de árboles, su traslado, su desbaste previo, su tallado rústico y el tallado fino o artístico final, así como el armado, ensamble, pulido y dorado, solo por mencionar algunas.

Aunque ajeno a la síntesis previa, vale la pena señalar que el retablo mayor de San Ignacio escapa al modelo misionarial chiquitano de retablo mayor descrito. Si bien mantiene la composición general de banco, dos cuerpos y tres calles, una sobrelevación del cuerpo del coronamiento

²⁷ De hecho, el retablo mayor de San Ignacio de Velasco aumenta a seis a estos retablos, pues a pesar de la demolición del templo original, se preservó el retablo original y hoy adorna al templo reconstruido. Es el de mayor de todos.

²⁸ "Carta de Martin Schmid, San Juan, ..." en Hoffman, W., *Vida y Obra del P. Martin Schmid S.J. (1694-1772): misionero suizo entre los chiquitanos, músico, artesano, arquitecto y escultor*, Buenos Aires, CONICET, 1981.

permite tres nichos en el coronamiento superior, por lo que ese retablo cuenta con un total de nueve edículos profundos y, además, en ese mismo retablo el sagrario o tabernáculo se ubica exclusivamente en la basa o basamento. Este rompimiento del estándar mencionado tiene dos explicaciones: primero, la mayor altura de la cubierta del templo de San Ignacio debió exigir una composición diferente al resto, y segundo, los retablistas post-jesuiticos de ese templo habían trabajado en la región andina, en donde los modelos de retablo eran diferentes²⁹.

Pórticos laterales

El aporte más innovador de Chiquitos al tratamiento del presbiterio virreinal sudamericano fue el reemplazo de los dos muros laterales convencionales por dos pares de pórticos. El efecto espacial de esta solución, única en la audiencia de Charcas, amerita una explicación detallada, pues es principalmente gracias a ellos que el presbiterio chiquitano alcanza la sofisticación arquitectónica y el efecto espacial barroco que la presenta investigación reconoce y destaca.

Convencionalmente, los dos muros que definen al presbiterio por los costados, paralelos entre sí y perpendiculares al muro de cabecera o ábside, se desarrollan a lo largo del eje conformado por las columnas que separan la nave central de las laterales. En la mayor parte de los templos virreinales estas dos elevaciones laterales la constituyen muros o paredes generalmente ciegas y de tratamiento parietal simple, que presentan una o dos aberturas de puertas conectoras con la sacristía y la contrasacristía (antiguos *prothesis* y *diaconicum*). La sola adopción del pórtico doble no hubiera sido suficiente para lograr el efecto barroco aspirado si no se hubiera complementado con una serie de otros elementos y ornamentación, los cuales aseguran en conjunto la efectividad escenográfica lograda.

Pórticos dobles

En Chiquitos, Martin Schmid y quienes le siguieron abrieron los muros laterales con esta solución única en la Audiencia. A cada lado del presbiterio, se abre en todos los templos chiquitanos un par de arcos de medio punto, vinculando el espacio con las dos salas adyacentes, sacristía y contrasacristía, con generosidad y transparencia notables (fig. 4). Estructuralmente, estos dos arcos constituyen dos crujías madereras, de menor luz que las de la nave,

que se apoyan formalmente en tres pilares por lado, y se reconocen en las cerchas de madera visibles en la cubierta. Una media crujía se prolonga hacia el fondo, en donde se coloca el retablo.

Las cuatro aberturas, construidas con ladrillos, aseguran la fluidez espacial, así como el ingreso de luz en ambas direcciones, generando un dinamismo que no se observa en ningún otro templo virreinal contemporáneo. Esta solución, para nada simple, expresa la intencionalidad barroca de los arquitectos chiquitanos y responde a un ordenamiento clásico tan sofisticado como su intencionalidad funcional. No conformes con la original apertura lateral, que prácticamente deja “ciego” solo al muro de cabecera o de fondo y abre el presbiterio en tres frentes, se insertan una serie de muebles, elementos y complementos que vuelven la solución aún más escenográfica.

Composición académica

En ese marco de complejidad integral, los dos pares de arcos forman parte de una composición arquitectónica académica, que ordena sistemáticamente las dos crujías de arcos de medio punto resueltos mediante basa, pilastra y capitel, coronados con un entablamento que contiene friisos, arquivadillos decorados y cornisas que aplican los principios de la transparencia fenomenal en la composición general (fig. 5). Aparte de ello, la composición se arma, según Stefan Fellner, siguiendo los criterios de proporcionalidad clásica, aplicando proporciones musicales. En San Rafael, encontró las siguientes proporciones:

El suelo del presbiterio se encuentra a dos escalones, es decir, 1 1/3 de palmo sobre el suelo de la iglesia. Un friso adornado con balaustres y con una cornisa de coronamiento sencilla completa la forma del colosal portal doble. El ancho de la pilastra se encuentra en las relaciones 7/1, 8/1 y 9/1.³⁰

Así, Fellner reconoce una proporción derivada del tono entero mayor (9/8) como elemento fundamental de la escala pura en ese presbiterio.

Escapan parcialmente a la rigurosidad académica mencionada los pares de arcos de Santa Ana, cuya sencilla precariedad formal enamora a quienes valoran el hecho de que su construcción haya sido fundamentalmente dirigida por los propios indígenas, sin la supervisión de los misioneros, ya expulsados. La composición se arma con una curiosa combinación de pilastras y friso de madera adosados a la estructura de ladrillo, sin entablamento ni cornisa, la

²⁹ El retablo mayor de San Ignacio era el de mayores dimensiones de los retablos misionales chiquitanos.

³⁰ Fellner, S., “Proporcionalidad musical en la arquitectura de Chiquitos”. En: Querejazu, P., *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Fundación BHN-La Papelera, 1995, págs. 527-556.



Fig. 4. Pórticos dobles de Concepción. Obsérvese la composición arquitectónica que combina el sistema de arcos con el sistema trifólio y la transparencia de los vanos con sus cancelas, (fotografía: Pedro Querejazu, 1995).

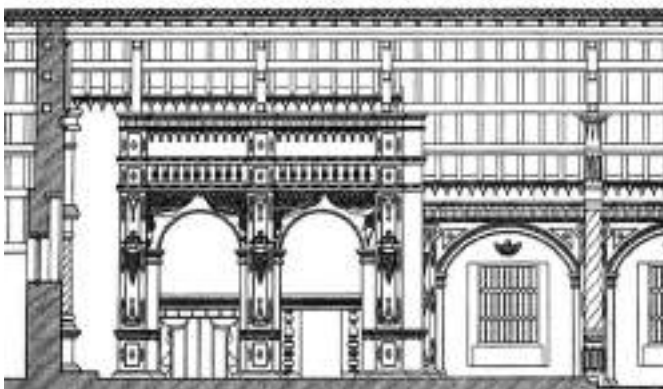


Fig. 5. Sección transversal del presbiterio de San Javier. Nótese las proporciones clásicas y como las crujeas del presbiterio (derecha) son menores que la crujía de la nave (a la izquierda), (relevamiento de Hans Roth, 1995).

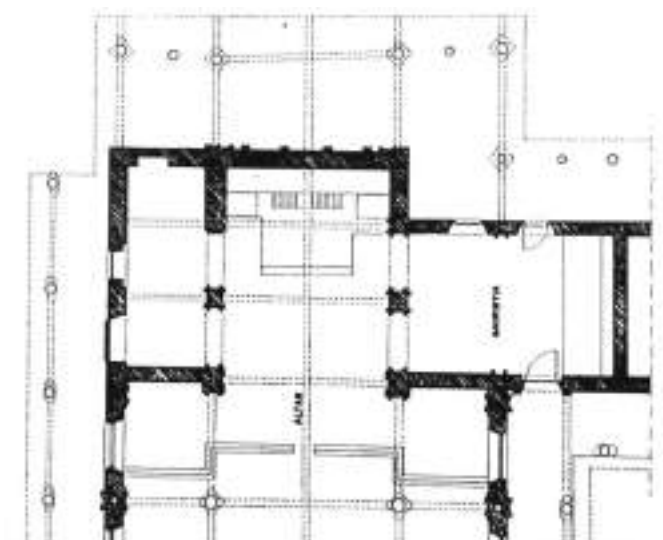


Fig. 6. Planta parcial de San Rafael, mostrando el presbiterio, (relevamiento de Hans Roth, 1975).

cual es apenas sugerida por una viga superior. La amplitud de los arcos en relación con el espacio presbiterial genera una difusión significativa de los límites laterales del recinto, el cual presenta, además, una inconsistencia de diseño pues el retablo “avanza” un pie sobre el primer vano, al no haberse previsto el necesario retroceso, como ocurre en todos los demás ejemplos.

Cada composición arquitectónica de doble pórtico abarca casi la totalidad de la superficie parietal de cada envolvente lateral, eliminando la idea de muro lateral (fig. 6). Esta solución termina generando una especie de recinto sagrado en el corazón del templo, al vincularse controladamente con los ambientes adyacentes, gracias a artilugios como la cancela o el cortinaje.

Cortinas y cancelas

La composición y sus efectos escenográficos se complementan con el cierre virtual o temporal de los vanos que permiten las cortinas o las cancelas, dos elementos que fueron aplicados en Chiquitos, los cuales hoy se presentan con algunas variaciones. Si bien en la mayor parte de los templos hoy se observan cancelas en los vanos, fotografías antiguas muestran que también existían cortinas de abertura central en los vanos laterales del presbiterio. Fotografías antiguas, tomadas por Plácido Molina, Hans Ertl y Félix Alfred Plattner en San Miguel y San Rafael, permiten observar que sus vanos poseían un cortinaje clásico, no observándose cancelas en los vanos de esos templos³¹. Este cortinaje, que hoy se ubica detrás de algunas de las cancelas actuales, permitía bloquear temporalmente las miradas hacia el interior de las sacristías, y no debe descartarse su existencia original por razones litúrgicas o funcionales. Parecería confirmar su existencia original la pintura mural que dibuja una cortina clásica en la parte superior de los cuatro arcos en San Javier.

Las cancelas, enrejado maderero abalaustrado, también parecen ser un elemento original, como lo muestran fotografías del mismo período que tomaron Plácido Molina y Hans Ertl, aunque el ejemplo de cancela que ellas muestran, de San Rafael, presenta un grado de transparencia menor que las actuales, mientras que una fotografía de Molina, de San José, solo permite reconocer el dintel de abatimiento, muy próximo en su ornamentación al de las cancelas que se preservan³². Cada una de las cancelas aún existentes posee dos puertas abalaustradas batientes, coronadas por un dintel maderero ornamentado de diverso diseño, que cierra el vano justo antes del nivel de imposta.

³¹ Para las fotografías de Plácido Molina y Hans Ertl, ver: Querejazu, *op. cit.*, págs. 78, 80 y 77. Ver también la imagen 109 de Plattner, F. A., *Deutsche Meister des Barock in Südamerika im 17. und 18. Jahrhundert*, Basilea, Herder, 1960.

³² Ver las fotos 224, 227 y 289 de Plácido Molina y 229 de Hans Ertl en Querejazu, *op. cit.*, págs. 112, 113 y 136.

El efecto ambiguo de estas cancelas de entramado transparente, que ofrecen seguridad sin cortar la visualización, no impide la fluidez espacial y se integra con los balaustres de las ventanas del templo.

Ménsulas bacheras

En dos de los presbiterios, San Rafael y San Javier, se encuentran seis ménsulas destinadas a ángeles bacheros, es decir, ángeles portadores de cirios, tres a cada lado. Destinados a la iluminación artificial, estas ménsulas se encuentran, en la mayor parte de los templos, adosadas a muros envolventes de las naves, por lo que no sería de extrañar que los demás templos los hayan tenido en el pasado, siendo retirados cuando se volvieron innecesarios. Las ménsulas de diseño de cono invertido se ubican en los marcos rehundidos de los fustes de las tres pilastras que sostienen fenomenalmente el entablamento de la composición lateral.

Edículos madereros

Solo en uno de los templos chiquitanos se observa esta solución ornamental que forma parte del pórtico lateral. Se encuentra un par enfrentado en San José, precisamente el único de los templos cuya fachada y parte de su estructura se construyeron con cal y canto, alejándose parcialmente de la tecnología maderera. Destinados a albergar imágenes santas, los dos edículos o nichos se ubican en los entrepaños de las pilastras de la esquina inicial del presbiterio, remarcando la articulación del presbiterio con la nave. Su colocación pudo ser posterior a la construcción del pórtico, pues nada del entrepaño permite reconocer que su instalación estaba prevista, como podría esperarse en un conjunto en donde los diferentes elementos se insertan y articulan con cuidado y rigor. Su condición maderera sugiere que pudieron haber sido adicionados, acomodándose al espacio libre rehundido del entrepaño, aunque se desconoce documentación que señale esto. Su instalación como mueble adosado enriqueció el espacio al no existir ménsulas para ángeles bacheros en el nivel medio del entrepaño.

Claristorio cenital

Una de las estrategias mejor aprovechadas por el Barroco para lograr efectos escenográficos era la iluminación, tanto del templo en general como de los espacios de mayor jerarquía y simbolismo. En los templos de mayor importancia se trabajó con maestría los efectos de luz y sombra, que, aplicados de manera efectiva, lograban resaltar

lo importante y sombrear lo secundario. En ciertos casos, la apertura de lucernarios estratégicamente escondidos detrás de cornisas u otros elementos arquitectónicos permitía el ingreso controlado de la luz, dirigiéndola a puntos particulares. En general, los presbiterios virreinales eran iluminados con luz natural a través de pocas ventanas o claristorios laterales, aprovechando la intensidad lumínica del trópico. Para evitar la oscuridad eventual del día nublado o la noche, contaban con una mayor cantidad de lámparas y cirios —suelos o sostenidos en ménsulas por ángeles bacheros— que el resto del templo.

En el caso de Chiquitos se utilizó una estrategia de gran efecto escenográfico, reconocible hasta hoy. Cinco de los presbiterios chiquitanos cuentan con uno o dos lucernarios cenitales, abiertos rectangularmente en la cubierta, a través de un cambio de pendiente de la techumbre (ver fig. 3). Ubicados en la segunda o tercera viga secundaria, justo al borde del pórtico doble, proporcionan iluminación lateral directa sobre un costado del retablo, intensificando el brillo del revestimiento de pan de oro que lo cubre, lo que genera un efecto impactante, especialmente durante el día, aunque también se produce en las noches de luna. De esa manera se logra exaltar el altar mayor y el presbiterio en general. San Rafael, Concepción y Santa Ana tienen dos, uno a cada lado (fig. 7), mientras que San Miguel y San Javier tienen uno, el primero a la derecha y el segundo, a la izquierda. San José es el único que no tiene este claristorio.

Vano nave-presbiterio

El gran vano o abertura que integra el espacio presbiterial con la nave representa la cuarta elevación, cuya virtualidad se identifica a través de algunas estrategias jerarquizadoras de la importancia de la cabecera y su presbiterio. Esta jerarquización del ingreso al presbiterio fue muy aplicada en el periodo virreinal, a pesar de que la profundidad del presbiterio y altar mayor en relación con los altares laterales podría volver innecesario el esfuerzo. La motivación para remarcar el vano responde a la búsqueda de una articulación espacial más elaborada y, con ese interés, los arquitectos virreinales aplicaron dos soluciones arquitectónicas que remarcara ese límite sutil entre el presbiterio y la nave: la diferenciación y reforzamiento arquitectónico de la esquina de borde del presbiterio y el arco triunfal; combinando a veces, ambas soluciones. Entre las soluciones complementarias a ese remarque arquitectónicamente necesario se destaca la muy común plataforma o sobrelevación del piso y la colocación de la barandilla o comulgatorio en el límite de esa plataforma.



Fig. 7. Presbiterio de San Rafael hacia 1950. Nótese el efecto escenográfico de los claristorios iluminando el altar y el comulgatorio, (fotografía: Pío Waldthaler).



Fig. 8. Arco triunfal de San Miguel. Nótese el arco de ladrillo y los escalones de la plataforma, (fotografía: Víctor Hugo Limpías, 2016).

Esquina reforzada

Todos los templos chiquitanos aplican la jerarquización por reforzamiento de la esquina y uno de ellos lo complementa con el arco triunfal. Cinco de los seis templos construyen un pilar compuesto, consecuencia de la prolongación del muro lateral, remarcando con una pilastra la cara externa de esa prolongación virtual, logrando una efectiva y potente jerarquización de la esquina y con ello, logrando el objetivo diferenciador. En los casos de San Javier y San Rafael se incluyen las mismas ménsulas con ángeles bacheros en las pilastras que enfrentan la nave, mientras que en los demás, las pilastras se mantienen libres como las del pórtico doble.

Solamente en Santa Ana no existe pilastra de refuerzo formal, aplicándose una solución sencilla y técnicamente poco elaborada, al remarcarse las dos esquinas con una columna maderera correspondiente a la crujía final del presbiterio, la cual se ubica media vara detrás de la esquina simple que forma el ángulo de los altares menores.

Arco Triunfal

Cuando el arquitecto decidía implementar el concepto de arco triunfal, construía un arco o dintel, diferenciado en altura y tratamiento del resto de los pórticos de la nave. Podía reforzarlo mediante molduras, almohadillados o casetonados en el intradós del dicho arco, e incluso, podía reforzar el mismo con pilastras esquineras, conformando un pórtico virtual justo al final de la nave central. Si las columnas de la nave central lo justificaban, se robustecía la potencia virtual de esas pilastras esquineras. Esa diferenciación se combinaba a veces con el destaque de la clave y el tratamiento especial de las enjutas laterales encima del arco.

En el caso de estructuras madereras como las de Chiquitos, este tipo de jerarquización no era tan sencilla de aplicar, pues el sistema de cubierta se desarrollaba integralmente sobre las naves y el presbiterio, dejando al descubierto todo el sistema estructural maderero compuesto de capiteles, cerchas, vigas y plafonado o fondo de cubierta. A pesar de ello, en dos templos chiquitanos se aplicó esta jerarquización, por medio de ornamentos madereros colgados de las cerchas de la cubierta y en uno de esos casos, complementado por pintura mural sobre la clave. Esos dos casos son el desaparecido (luego reconstruido) arco triunfal maderero del templo de San Ignacio y el arco triunfal arquitectónico de San Miguel (fig. 8), el único original que perdura. Construido con ladrillo y cal, este gran arco pintado es travesado por el tirante principal de la cercha de la crujía maderera coincidente con el inicio del presbiterio³³.

³³ Rodríguez Trujillo, *op. cit.*, pág. 91.

PLATAFORMA

La importancia crítica del altar y su espacio envolvente en la celebración de la misa exigió, desde los tiempos primigenios de la arquitectura cristiana, la sobreelevación del nivel del piso o solado del presbiterio por encima del nivel de la nave central y naves laterales. Además de facilitar la visibilidad de la celebración eucarística, contribuían a exaltar el altar mayor y sus imágenes, el ambón (actual atril), el sagrario, al sacerdote oficiante y al cuerpo de presbíteros que eventualmente le acompañaban, así como el sillón del celebrante (la sede, en caso de tratarse de un obispo) y los demás objetos litúrgicos necesarios para el culto y el oficio. Una mayor altura del piso facilitaba la convergencia de las miradas, pero desde temprano se reconoció que esta no debía ser exagerada, limitándola a una diferencia salvable por uno hasta cinco peldaños, dependiendo de las dimensiones y jerarquía del templo.

Esa sobreelevación puede resolverse de varias maneras, sea limitándola al altar mayor o una parte del presbiterio, a la totalidad del área del presbiterio, o integrando al presbiterio con los altares laterales, en los casos de templos de tres naves. Las diferencias de nivel de piso se pueden dar de manera brusca (tramos de dos o tres escalones continuados para un solo sector) o escalonada (con descansos intermedios entre cada tramo de escalones), combinando sobrelevaciones integrales con parciales.

En el caso de Chiquitos, aunque no existe certeza documentada del origen jesuítico de las sobrelevaciones del nivel del presbiterio, que se reconocen sin cambios a partir de las fotografías de principios del siglo XX, en ellos se encuentra todas las posibilidades mencionadas previamente, los escalonamientos integrales y parciales, los tramos bruscos y los escalonados, pero en todos los casos estudiados existe una sobreelevación del presbiterio en relación al nivel de la nave, el cual incluye a los altares menores. En San Rafael y San José la plataforma se eleva un escalón; en San Javier y Concepción también se elevan un escalón, pero jerarquizan la mesa de celebración con un escalón más, el primero y tres más, el segundo; y finalmente, San Miguel y Santa Ana elevan la plataforma tres escalones que avanzan hacia las naves laterales para albergar sus altares menores, uno en diagonal y el otro en ángulo recto. En Santa Ana, en coincidencia con la columna intermedia del pórtico doble, un escalón más jerarquizaba el antiguo altar, hoy solo sagrario.

Comulgatorio

El crecimiento del clero y la demanda de un espacio particular para los presbíteros en algún momento pudie-

ron motivar la construcción o instalación de un elemento que separara a los fieles de la nave con el clero sentado en el presbiterio. Esa separación de baja altura, denominada barandilla, puede ser construida en madera, hierro forjado, mármol o piedra, y puede ser fija o móvil. Al colocarse justo después del primer escalón que separa la nave del presbiterio, constituye un largo reclinatorio rectilíneo, adecuado para recibir la comunión y por ello, se le dio el nombre de comulgatorio. Los paños de soporte contienen balaustradas ornamentadas, mientras el pasamanos es generalmente cómodo para cumplir su función. Estas barandillas o comulgatorios también se utilizan para separar la nave de las capillas laterales y, actualmente, de la capilla del sagrario. Las renovaciones del Concilio Vaticano II las desincentivó, al promover una integración libre entre los dos espacios principales del templo y comulgar de pie.

En la Hispanoamérica virreinal, el comulgatorio fue muy popular, colocado tanto en frente del presbiterio como en frente de los altares laterales y, en casos de templos mayores, en las capillas adyacentes de la nave. Cuando el vano de las capillas laterales está protegido con enrejados o cancelas, el comulgatorio se coloca afuera de éstas. En todos los templos de Chiquitos fotografiados hasta la primera mitad del siglo XX existían comulgatorios, tanto en frente del presbiterio como frente a los altares laterales y, en la mayor parte de los casos, aún se mantienen. Son de madera, con paños balaustrados y mojoneros de vano y esquineros ricamente tallados.

Una particularidad de los templos madereros chiquitanos es que la barandilla se aplicó al atrio externo (exonártex) cubierto de los templos, como se observa en las fotografías antiguas. Al igual que las barandillas interiores varios de ellos aún se conservan.

Cielo

La cubierta del presbiterio, cuando este no coincide con el cimborio, presenta generalmente la misma estructura que el resto de la nave. Sin embargo, no es raro que presente diferencias, más allá de aquellas que son consecuencia de procesos de construcción separadas en el tiempo, común en grandes edificaciones como las catedrales góticas europeas. En no pocos templos, la jerarquía del presbiterio motiva a sus arquitectos a definir algunas diferenciaciones en relación con la nave, manteniendo el lenguaje común entre el espacio laico y el del clero. Esta diferenciación intencionada se concentra en la ornamentación y en algunas características de los cielos de cubierta y el aventanamiento, en coincidencia con las diferentes jerarquizaciones ya comentadas de los muros laterales, del ábside o cabecera y el piso o solado.

En el caso de las estructuras madereras de Chiquitos, en donde el sistema de cerchas y vigas de la nave se prolonga hasta el presbiterio sin mayores diferencias tecnológicas, la diferencia fundamental es la presencia de lunetos o lucernarios cenitales en el fondo del presbiterio, justo delante del muro de cabecera. Esta solución se expresa a través de una o dos aberturas de los paños de pendiente que actúan como claristorios para el interior, y externamente, se resuelven con un cambio de pendiente del faldón afectado o con dos aguas a modo de mansarda. Además de iluminar graciosamente el presbiterio desde el nivel superior, aseguran un gran efecto lumínico notable sobre los retablos, exaltando su brillo, cualidades ornamentales e iconografía durante el día e incluso durante las noches de luna.

En el caso en Chiquitos existe una singular solución para el cielo presbiterial en San Miguel. Se trata de una pintura cenital, aplicada sobre la totalidad de la superficie visible del entablonado o plafonado de la cubierta, la cual abarca más de 90,00 m² de tratamiento. El responsable es el artista español Miguel Rojas, quien visitó a las misiones invitado por los jesuitas, realizando dos pinturas cenitales extraordinarias hacia 1760, *La expulsión de los ángeles corruptos por parte de San Miguel* (fig. 9), en el techo de madera del presbiterio y *El corazón de Jesús* en el techo de madera de la sacristía. Ambas pinturas son excepcionales en el marco jesuítico chiquitano, por lo menos en cuanto a lo que se conoce hasta ahora. El hecho de que, en 1783, en pleno periodo post-jesuítico, la techumbre del presbiterio de San Rafael estuviera decorada con un lienzo pintado hoy desaparecido, según informe de Bernardino Cuéllar, permite sospechar que este tipo de pinturas pudo haber existido en otros templos³⁴.

Mobiliario y objetos litúrgicos

Los muebles y los objetos litúrgicos del presbiterio contribuyen, independientemente de su escala y características, a la generación de una espacialidad impactante espiritualmente, generando emociones vinculadas a la adoración y la veneración, según el caso, mientras formalizan el desarrollo de la misa y la eucaristía. Durante el

periodo barroco virreinal, la belleza, brillo y calidad artística de estos muebles y objetos necesarios para la liturgia alcanzaron un esplendor excepcional, como consecuencia combinada del desarrollo progresivo de una demanda exigente, por un lado, y, por otro, de una oferta crecientemente sofisticada, producto a su vez, de la consolidación de los gremios vinculados (talladores, carpinteros, doradores, plateros, escultores, pintores, joyeros y otros artistas).

La producción y comercialización de objetos litúrgicos se concentraba en los principales centros urbanos del virreinato del Perú: Lima, Potosí, Quito y Cusco, pero también hubo talleres importantes en La Plata, Trujillo, Arequipa y Córdoba. Si bien Chiquitos adquiría buena parte de esos objetos tan importantes para el culto, se conoce que también adquiría láminas de plata para producir sus propios repujados ornamentales. Al momento de la expulsión, el inventario de objetos litúrgicos en plata, fundida o repujada, de las diferentes reducciones de Chiquitos, incluía custodias, cálices, candelabros, guiones o cruces altas, incensarios, copones, ciriales, mayas o mariolas, vinajeras con sus bases, píxides (porta-hostias), atriles de mesa y sacras (marcos)³⁵.

Respecto al mobiliario litúrgico propio del presbiterio, se conoce que la mayor parte de este era producido en las mismas reducciones, las cuales exportaban a los centros virreinales muebles de madera tallada, repujada y taraceada, producidos por sus artesanos. Tal es el caso de los sillones del celebrante, mesa o altar de celebración y candeleros pascuales, tallados en madera con rica ornamentación, probablemente dorada en tiempos virreinales. En el altar, grandes antependios de plata repujada cubrían el banco del retablo, y eran también de plata el sagrario o tabernáculo, así como las gradillas del retablo colocadas frente al altar, completando con ello el escenario ideal para la liturgia barroca³⁶.

Púlpito

Aunque no son parte del presbiterio, los púlpitos no dejan de constituir una proyección conceptual y litúrgica del mismo, una suerte de satélite del espacio jerarquizado del

³⁴ Gutiérrez da Costa, *op. cit.*, pág. 348.

³⁵ Parte de esa riqueza en platería fue recolectada a principios del siglo XX por el obispo cruceño, monseñor Santisteban, y se encuentra actualmente en el Museo de Arte Catedralicio "Carlos Gerike Suárez", en la catedral metropolitana de Santa Cruz de la Sierra. José de Mesa, curador inicial de ese museo, consideró que esa colección de platería, que incluye objetos de Moxos, era la mayor de su tipo en América.

³⁶ El patrimonio artístico de Chiquitos, al momento de la expulsión, incluía 45 crucifijos, 32 esculturas y 142 pinturas. Los instrumentos musicales de las orquestas de cada reducción sumaban 18 órganos grandes y medianos, 6 clavicordios, 29 arpas, 95 violines y violones, 19 trompas de cuerdas, 16 clarines y clarinetes de metal y de plata, 9 rabelas, 53 campanillas a punto de órgano, 3 salterios y 3 bajones. Las bibliotecas contaban con un total de 2.094 libros. Sobre estos temas ver Querejazu, *op. cit.*



Fig. 9. Miguel Rojas, *La expulsión de los ángeles corruptos por parte de San Miguel*, 1760, pintura cenital, cielo del presbiterio de San Miguel, (fotografía: Pedro Querejazu, 2016).

presbiterio y, por ello, merecen al menos un comentario, dada su importancia espacial en el conjunto del interior de cada templo.

El púlpito o segundo ambón, desde donde el sacerdote pronuncia los sermones en la misa tridentina, surge como consecuencia de los cambios litúrgicos medievales. Es una plataforma o podio elevado, construido en piedra o madera, en saliente o adosado al muro (en templos de una sola nave) o colgado de una columna de la nave central (caso sean tres naves). Generalmente se lo ubica en una crujía del lado del evangelio, adelante de la mitad del largo de la nave para asegurar que toda la feligresía escuche el sermón del sacerdote. Se accede al mismo a través de una escalera con pasamanos. La base o plataforma elevada desde donde el sacerdote emite el sermón puede ser cilíndrica u ochavada, y su perímetro está limitado por un antepecho. De manera independiente, también adosado al muro o columna, y exactamente encima del púlpito, se ubica el tornavoz, especie de coronamiento jerarquizador del podio. Cuando existe púlpito, el ambón o atril del presbiterio

queda destinado a las lecturas, el salmo responsorial y el pregón pascual.

Los púlpitos de Chiquitos, todos madereros, no son la excepción a esta regla, llamando la atención la sofisticación de la ornamentación barroca que les caracteriza, comparables artísticamente a los que aún se encuentran en las principales ciudades virreinales. Merece destacarse que todos los púlpitos de Chiquitos se mantienen en pie y en buen estado de conservación.

CONCLUSIÓN

Como se ha podido demostrar, los presbiterios de la misión de Chiquitos lograron superar las limitaciones espaciales que imponía la arquitectura maderera convencional con la cual construyeron sus templos. En el marco del espíritu del barroco, y aspirando lograr espacios presbiteriales capaces de exaltar la liturgia de la misa tridentina, los misioneros e indígenas no dudaron en combinar una



Fig. 10. Presbiterio de San José. Obsérvense las cuatro aperturas laterales, retablo, cancelas y edículos madereros, (fotografía: Víctor Hugo Limpías, 2016).

serie de estrategias arquitectónicas, ópticas y lumínicas para construir una escenografía efectiva para la celebración de la misa. Es en la dinámica y transparencias espaciales del barroco en donde los arquitectos de Chiquitos se destacan claramente, en el contexto virreinal, por incrementar significativamente la fluidez y riqueza espacial del presbiterio, a través de una estrategia arquitectónica única en la audiencia de Charcas y extraordinaria en el continente.

Su diferenciación del resto de sus pares continentales se fundamenta en la combinación y aplicación distintiva de varios aspectos, algunos aplicados en todo el continente y otros que, no siendo soluciones convencionales, fueron aprovechados de manera creativa, con un resultado final notable por su dinamismo, fluidez y efectismo, ejem-

plificando las aspiraciones del Barroco. La singularidad regional propiciada por la serie compleja de elementos y componentes aplicados, especialmente por los pórticos dobles laterales y los claristorios cenitales, confirman que la arquitectura de las periferias virreinales pudo alcanzar resultados excepcionales, de manera independiente a las limitaciones de recursos y marginalidad geográfica (fig. 10). Ello ocurre cuando el ingenio y la sensibilidad se articulan con el esfuerzo y la experiencia acumulada, apoyado en la fuerza espiritual y el impulso creativo del sincretismo cultural. Gracias a esas fuerzas humanas y sociales, los arquitectos y constructores de Chiquitos lograron los presbiterios más originales y mejor logrados de la arquitectura del Barroco en la audiencia de Charcas a mediados del siglo XVIII.



EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO MANIERISTA EN UNA CASA DEL CUSCO

ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO¹ / PERÚ

El autor del presente artículo consideró que el X Encuentro Internacional sobre Barroco, que tuvo como tema “Mitos e Imaginería” sería el evento académico más adecuado para exponer ante destacados investigadores de América y Europa, su hallazgo de pinturas murales tempranas y su iconografía a la luz el conocimiento actual. Las pinturas murales se descubrieron durante la etapa previa a la restauración arquitectónica de una vivienda de elite edificada en la ciudad del Cusco en el último tercio del siglo XVI. Su análisis e interpretación de los referentes ornamentales y simbólicos nos acerca a una de las expresiones menos conocidas de la escuela de pintura cusqueña.

RESEÑA HISTÓRICA Y ESTILÍSTICA

En el último tercio del siglo XVI, después de dos décadas de enfrentamientos entre bandos rivales de españoles, el Cusco colonial fundado sobre la capital del Tawantinsuyo tuvo su primera expansión urbana, ocupando andenes agrícolas del sector de aislamiento que rodeaba al centro nobiliario de los incas. Se abrieron calles al suroeste de la Plaza de Armas y se edificaron el convento de San Francisco y el Hospital de los Españoles o de San Bartolomé.

La casa de la que nos ocupamos se edificó durante ese período, en la nueva calle conocida como la del Hospital

de Españoles. A partir de 1615, cuando la congregación religiosa de San Juan de Dios se hizo cargo del establecimiento, la calle tomó su nombre. El propietario inicial fue Domingo de Artaza, quien, según referencias notariales y el testamento de su hija de 1615, era un acomodado encomendero, que fue alcalde ordinario de la ciudad en 1573. La casa que edificó fue concebida siguiendo las tipologías de las residencias castellanas y extremeñas del siglo XVI, que se desarrollaban en torno a patios, contando con zaguán, cuadras, escalera y portada acorde con la categoría social del propietario. En este caso, el ingreso se hacía por la portada manierista con arco adintelado y mascarón grotesco, que se conserva como acceso secundario, desde que en el siglo siguiente se edificó una nueva portada.

Las pinturas murales a las que nos referiremos más adelante decoran frisos del primitivo zaguán de ingreso, al que se accede por la referida portada manierista. También se hallaron estas en los hastiales y el almizate o parte superior plana del techo a dos aguas del salón de la planta alta. En el interior, la casa debió ser bastante austera, pues no contaba aún con las galerías de madera tallada en los lados del patio, agregadas en el siglo XVIII. En ese período inicial, la circulación en el segundo nivel, la parte noble de la casa, se efectuaba por el interior de los ambientes.

No es difícil imaginar la fachada de la casa inicial, con su portada de acceso en uno de los lados y puertas de tiendas en el lado opuesto, como era usual en ese período.

¹ Arquitecto historiador, especialista en restauración de monumentos históricos.



Fig. 1. Aspecto exterior de la casa del encomendero Domingo de Artaza, edificada en el último tercio del siglo XVI, en la antigua calle denominada del Hospital de Españoles o de San Bartolomé, actual calle de San Juan de Dios en el Cusco.



Fig. 2. Ambiente que originalmente fue el zaguán de ingreso a la casa solariega, transformada en tienda en el siglo XVII. Actualmente destinada al bar del hotel acondicionado en el inmueble. Se luce en todo su esplendor el friso superior monocromo con ánforas, frutas y roleos vegetales, que data del siglo XVI.

No existía entonces el gran balcón central que se aprecia en la actualidad, agregado a fines del siglo XIX. En su lugar debió tener uno de menores dimensiones y vanos con antepechos de madera (fig. 1).

En 1618, las nietas del propietario inicial vendieron el inmueble a un destacado personaje, el sacerdote Alonso Pérez de Villarejo quien fue canónigo arcediano y más adelante deán del cabildo eclesiástico de la catedral. El canónigo introdujo cambios para renovar la casa adquirida, entre ellos la construcción de una nueva portada para el acceso principal, convirtiendo el antiguo zaguán de ingreso en tienda comercial. Es muy probable que la concepción de esa nueva portada con atisbos barrocos corresponda a un diseño del arquitecto peninsular Miguel Gutiérrez Sencio, quien estuvo a cargo de las obras de la catedral entre 1615 y 1649. El deán del Cabildo debió tener una relación cercana con el arquitecto, pues era quien entregaba los recursos económicos para la obra de la basílica.

En la portada incorpora rosetas en las jambas, siguiendo un motivo que se utilizaba en la arquitectura cusqueña temprana. Agregó un par de columnas corintias que sostienen el entablamento superior, cuyo dintel tiene, labrados en sus dovelas, anagramas religiosos. En ningún otro ejemplo de arquitectura civil de la ciudad existe otra portada similar, cuya composición esté más vinculada a la arquitectura religiosa.

En años posteriores, la casa cambió de dueño en muchas oportunidades. En la época era frecuente que propietarios de inmuebles tomaran dinero prestado de los monasterios de religiosas, hipotecando las casas a nombre de ellas, quienes, ante cualquier demora en las amortizaciones, las remataban. La casa materia de nuestro análisis no fue la excepción y por esa razón tuvo un inusitado número de propietarios. Al inicio de la República fue adquirida por Ramón Matto, quien llegó a ser alcalde de la ciudad en 1862 y padre de la ilustre escritora cusqueña Clorinda Matto de Turner. A través de su obra se conoce que tenía en la casa una extensa biblioteca que contribuyó a su vocación literaria. Ya en el siglo XX la casa pasó a los hermanos Díaz Quintanilla, uno de los cuales también fue alcalde del Cusco. Adquirida por el Grupo Hospitalario San Pablo en el 2006, fue restaurada cuidadosamente para el funcionamiento del hotel Aranwa (fig. 2).

MODELOS PARA LA PINTURA MURAL

Ante el avance del protestantismo en el siglo XVI, a instancias del rey de España, el papa Paulo III convocó el Concilio de Trento (1545-1563) del cual surgió el movimiento de reacción católica conocido como la Contrarreforma. Entre las numerosas recomendaciones elaboradas



Fig. 3. Mascarón grutesco labrado en la clave del arco adintelado de la primitiva portada manierista de la casa.

por los teólogos, estaba el empleo de imágenes impresas, pintadas o escultóricas para la difusión y práctica cotidiana de la fe católica. Esas disposiciones para la liturgia determinaron la elaboración de series de estampas grabadas que se emplearon como modelos en el arte colonial americano, en especial en el periodo de transición entre el Renacimiento y el Barroco, es decir, durante el Manierismo, que se caracterizaba por la invención de expresiones rebuscadas, llenas de simbolismos y alegorías, que permitían a los artistas lograr originalidad al margen de los rígidos cánones renacentistas.

Los grabados de origen flamenco, obra de impresores en su mayoría oriundos de Amberes, se enviaban a los virreinos de Nueva Granada y el Perú desde el puerto de Sevilla. Por lo general eran estampas de temática religiosa para misales y textos litúrgicos. Además de los dogmas de la Iglesia, las imágenes grabadas difundían el repertorio iconográfico decorativo de la antigua Roma, rescatado y revalorado por el Renacimiento italiano. Esos motivos, que se copiaron de los edificios antiguos en ruinas, muchos en sitios arqueológicos abandonados que recordaban grutas naturales, tomaron el nombre de *grutescos*. Con esa denominación se conocían las ofrendas paganas que adornaban los edificios, consistentes en cornucopias, canastos

de frutas, guirnaldas, pájaros, mascarones, ornamentos vegetales y figuras mitológicas o fantásticas que conjugaban lo humano con lo vegetal o animal. Las representaciones se trasladaron a la iconografía cristiana adquiriendo significados moralizadores y simbolismos católicos.

Las imprentas europeas, en especial las de Flandes, reproducían los motivos decorativos en portadas y páginas ilustradas de libros escritos en prosa, dedicados a las enseñanzas morales. Con frecuencia motivos grutescos se empleaban en las orlas decorativas de las páginas titulares, viñetas y marcas de impresores, aunque no tuvieran relación con el contenido de la obra. La admiración por la cultura clásica del mundo antiguo de Grecia y Roma, difundida a través del pensamiento filosófico, la literatura y las artes, determinaba la preferencia por esos modelos decorativos, que se convirtieron en referentes ornamentales y simbólicos para los artistas locales (fig. 3).

LAS PINTURAS MURALES DE LA CASA

En el largo periodo transcurrido desde la edificación de la casa hasta que se inició su restauración, algunos de sus componentes constructivos se cambiaron o modificaron.

Las paredes de adobe decoradas con pinturas murales al temple seco fueron, en muchos casos, cubiertas por varias manos de pintura y también destruidas por filtraciones de lluvia, reparaciones inadecuadas o modificaciones en la disposición de los ambientes. En el presente caso, ninguna de las pinturas murales estaba a la vista y fueron descubiertas durante el proceso de exploración, previo a la restauración.

En el ambiente que sirvió de zaguán de ingreso, en la etapa inicial de la casa, se descubrieron dos paredes con un friso ancho adosado a las vigas del entrepiso (fig. 4). En los otros lados no quedaban vestigios de su existencia. Se trata de pinturas monocromas en tonalidad negra sobre fondo blanco, con matices azules. La composición netamente decorativa, aunque sin dejar de tener simbolismos, presenta ánforas con frutas, junto a roleos vegetales distribuidos de manera simétrica a ambos lados. Aves que podrían ser palomas representadas con una pata sobre un pedestal, están ubicadas mirando hacia el ánfora, a los extremos de los roleos. El patrón de la pintura se repite a ambos lados, pero en lugar de ánforas se representan tarjas en forma de escudos de apariencia metálica, tomados de grabados flamencos².

El tema pictórico descrito inspirado en motivos de la pintura mural romana³ se identifica con simbolismos cristianos. Las ánforas con frutas y los roleos vegetales son alegorías del jardín del paraíso y las aves simbolizan ángeles⁴.

Otro grupo de pinturas murales está ubicado en el ambiente que se destinaba al salón de la casa, situado en la planta alta, con balcones hacia la calle. Se hallaron en el almizate o parte plana de la cubierta a dos aguas y en los hastiales de los muros transversales (fig. 5). En esa parte de las cubiertas las pinturas también son monocromas, característica del período manierista al que pertenecen, y cubren los espacios rectangulares existentes entre las armaduras de madera rolliza del techo. En cada uno de esos espacios se muestran mascarones grutescos, de cuyas bocas penden racimos de hojas, flores y frutos de granada. En cada tramo existen dos mascarones colocados de manera simétrica, pero en posiciones opuestas.

Esos motivos, que mezclan lo humano con lo vegetal representando rostros de cuyas barbas y cabellos nacen

hojas y de la boca tallos vegetales, son temas renacentistas tomados de la decoración medieval, difundida en las composiciones decorativas grutescas italianas y españolas, bajo el apelativo del “hombre verde”. Los tallos que salen de las bocas de los mascarones simbolizan herejía, impureza de pensamiento y palabras que la fe cristiana condena. En el salón al que nos referimos las exploraciones permitieron hallar parte de una composición temática pintada en el hastial del muro del extremo derecho. En ese ambiente que en la actualidad se identifica con el N.º 218, se observa un león representado de perfil flanqueando un escudo de armas, que lleva a un costado ramas cruzadas de laurel y un hemisferio terráqueo. Lamentablemente, el conjunto estuvo muy dañado y está incompleto.

En el mismo ambiente, en la jamba del vano del balcón hacia la calle, existe una representación pictórica más tardía y de mano menos diestra, pero no por ello menos interesante. Se trata de una pintura monocroma que data del siglo XVIII representando un caballero con barba, vestido a la usanza del inicio de la colonia con calzón, capa, espada y un inusual sombrero con pluma. En el almizate de la cubierta se conservan las pinturas con mascarones grutescos a las que nos hemos referido antes.

En otro ambiente del sector frontal de la casa, con balcón hacia la calle identificado con el N.º 215, existe otra pintura mural de las mismas características cromáticas, bastante mejor conservada. Se trata de una composición horizontal y simétrica pintada en el hastial, mostrando dos estilizados leones representados de perfil, con la melena encrespada y la lengua que sale como un roleo vegetal. Los leones flanquean una llamativa tarja de apariencia metálica con bordes salientes enrollados⁵, encerrando un escudo de armas dividido en dos campos. El de la derecha de gules o líneas verticales anchas y el de la izquierda con un león rampante, que lleva una corona, signo de autoridad soberana.

A ambos lados de la composición, detrás de los leones se observan aves de amplia cola y más allá, entre follaje y frutos, ángeles arrodillados que duermen apoyando la cabeza en una de sus manos mientras con la otra sujetan el tallo de un fruto de granada. En la parte superior, una franja

² En el libro cuarto de Sebastián Serlio, difundido en América a través de la edición de Francisco de Villalpando impresa en Toledo en 1552, se muestran dibujos de tarjas metálicas para albergar en su interior escudos de armas. El motivo fue reinterpretado y difundido en los grabados de Vredeman de Vries y sirvió de modelo para las cartelas decorativas del friso del coro de la iglesia de Chinchero en el Cusco, en 1603.

³ Ilmar Luks en su tesis doctoral publicada en el Boletín N.º 17 del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, de la Universidad Central de Venezuela en 1973, señala que los motivos grutescos provienen en gran medida de la pintura romana que existía en la Domus Aurea de Nerón, descubierta a fines del siglo XV. Estaba destinada al culto de Dionisio y las cestas con frutas, ánforas y pájaros eran ofrendas y símbolos religiosos paganos.

⁴ Teresa Gisbert en su texto “El Paraíso como jardín y los ángeles como pájaros”, tiene una acertada interpretación de la idea de que el cielo es un jardín y las aves son semejantes a los ángeles. Se basa en el libro del cardenal Julio Sartorio de Santa Severina de 1585. Está publicado en: *Catastro, evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina*, Viceministerio de Cultura de Bolivia, La Paz, 1998.

⁵ Véase nota 2.



Fig. 4. Friso ornamental con roleos vegetales y tarjas en forma de escudos de apariencia metálica. Antiguo zaguán de ingreso a la casa.



Fig. 5. Almizate o parte central plana de la cubierta inclinada del salón. Está ornamentada con pinturas que representan mascarones grutescos de cuyas bocas salen elementos vegetales.



Fig. 6. Composición heráldica en hastial de ambiente 215, con dos leones flanqueando un escudo. A los extremos, ángeles arrodillados sujetan tallos de granadas.

en tono oscuro define una doble línea blanca, rematada con volutas decorativas. La parte inferior de esa importante composición heráldica no se ha conservado (fig. 6).

Una aproximación al simbolismo del tema nos muestra una alegoría que exalta las virtudes del personaje representado por su escudo de armas. Los leones simbolizan valentía como adversario y también son signo de la resurrección. Los ángeles dormitando entre el follaje y aves esplendorosas, que sujetan frutos de granada, símbolo de la Pasión de Cristo, indican una relación con el Jardín del Edén o paraíso en el cielo⁶.

LOS TRITONES TENANTES

Hemos dejado para el final el análisis de la pintura mural del hastial ubicado al noroeste del salón descrito, por tratarse de una representación de trascendencia para el arte cusqueño, de temática inédita que muestra coincidencias con la obra imperecedera de un artista europeo, trasladada hasta el virreinato peruano.

En la representación pictórica plasmada en el hastial figuran tritones, divinidades marinas de la mitología griega y romana, con cuerpo masculino de la cabeza a la cintura y cola de pez, sosteniendo ambos la tarja de un escudo de armas de apariencia metálica (fig. 7). A los lados de la tarja que sostienen los tritones se muestran hojas y un tallo vegetal, que desciende entrelazado en las perforaciones del borde metálico descolgando frutos de granada. Las divinidades marinas han sido representadas con realismo en los detalles de la cola con escamas,

mostrando seis aletas pelvianas y dorsales además de la aleta caudal, que hace una curva a manera de voluta, permitiendo inscribir las figuras en el espacio triangular del hastial. En la parte inferior de la composición una línea horizontal delimita la base del hastial. Encima dos pequeños pájaros dispuestos en forma simétrica, con orlas decorativas a los lados, completan la composición. El tema heráldico que contenía el escudo de armas se destruyó en época anterior a la actual, para abrir un tragaluz en el hastial.

Para buscar una explicación sobre el motivo por el cual se recurrió al tema de las divinidades marinas masculinas, que no tienen antecedentes parecidos en la pintura mural cusqueña, debemos recordar que era frecuente la representación de sirenas o mujeres pez, símbolo del pecado sensual. En ambos casos se trata de concepciones de la antigüedad clásica, que han sobrevivido en el arte occidental, recuperadas por el movimiento intelectual y artístico del Renacimiento en el siglo XV (fig. 8).

La sirena en la iconografía cristiana se utilizó para simbolizar tentaciones y advertir a los fieles que no debían seguir sus instintos y caer en los apetitos de la sensualidad. Su representación en la arquitectura y en las obras de arte se hace siempre encarnando las tentaciones del mundo terrenal. Muestra objetiva de lo que se pensaba de las sirenas en el siglo XVII son los Emblemas Morales de Horosco y Covarrubias, en los que se dice lo siguiente:

*Con su canto y hermosura encantaba las gentes para destrucción de ellas, siendo lo que se mostraba de parecer hermoso y apacible y lo demás que encubría fiero y monstruoso.*⁷

⁶ Flores J., Kuon, E., Samanez, R., *Pintura Mural en el Sur Andino*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993.

⁷ Horosco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas Morales*, Zaragoza, 1604, Emblemas XXX, folios 52 y 55. Citado por Gisbert, T. y Mesa J. de, *Arquitectura Andina. Historia y Análisis*, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1997.



Fig. 7. Tritones tenantes pintados en el hastial del salón. Por su temática inédita y calidad en la composición, constituye una muestra significativa del arte colonial en el Cusco.

En el sur andino existían otras razones para identificar a la mujer pez con mitos propios. Una de ellas es la leyenda de Tunupa, divinidad andina prehispánica que, en el pueblo de San Pedro de Racchi al sur del Cusco, realizó un milagro. Envío fuego desde el cielo para quemar al ídolo que se veneraba en ese lugar. Se dice que Tunupa fue martirizado y arrojado al lago Titicaca. Los cronistas Ramos Gavilán y Calancha se refieren a él como un santo cristianizado que predicó contra la idolatría. Se le atribuye haber pecado con dos hermanas que eran sirenas del lago Titicaca. Se le vincula con el Cusco por traer agua del lago, como ofrenda para la coronación del inca Capac Yupanqui, tal como solía hacer con sus antecesores, depositando agua de esa proveniencia en la plaza de Haucaypata. Los cronistas confirmaron que el piso de la gran plaza central del Cusco tenía arena traída del mar, que se renovaba periódicamente. Los incas consideraban que las fuentes de agua eran sagradas porque comunicaban con el mundo interno, de donde provenía la vida, y el mar era la madre de todas las fuentes de agua. La arena marina en la plaza ceremonial cusqueña la convertía en otro mar y se pensaba que los seres vivientes que provenían del océano poseían poderes mágicos, por lo que se apreciaban las conchas y las estrellas de mar⁸.

Esas creencias vinculadas al lago y al mar permiten suponer que en la mentalidad aborigen de la etapa colonial inicial existía predisposición para asimilar e identificarse con los seres mitológicos marinos traídos del viejo mundo, que fue aprovechada por catequistas y encomenderos para reafirmar tanto la fe católica y como su posición de dominio. Esa sería la explicación para la singular introducción



Fig. 8. Orla decorativa en misal del siglo XVI, del impresor francés Jean Osmont. Sirenas tenantes sostienen tarja con iniciales del impresor, (tomado de Luks, *op. cit.*).

de dos monstruos marinos, masculino y femenino respectivamente, labrados en piedra en la denominada *Casa de las sierpes* (fig. 9), en el solar del siglo XVI que Francisco Pizarro asignó en 1534 a su cercano colaborador Mancio Sierra de Leguizamón. Las figuras mitológicas semejantes a las de la representación mural a la que nos referimos, se habrían concebido como complemento de los muros incaicos con serpientes talladas, existentes en ese sector del *Amaruqata* o cuesta de las serpientes del Cusco incaico. Cabe destacar que el propietario del solar oriundo de la villa de Pinto situada entre Madrid y Aranjuez era uno de los pocos hidalgos, con título de caballero de armas y escudo nobiliario familiar, que participó en la conquista. Es probable que él o su hijo mayor Mancio, heredero de su encomienda, obtuvieran el grabado que inspiró la portada con dos seres híbridos entre humanos y serpientes. Señala una hipótesis que el modelo para ese dintel labrado sería un grabado de la *Historia Monstrorum* publicada por Aldobrandi en 1599, representando sirenas del Nilo⁹ (fig. 10).

⁸ Flores Ochoa, J., *El Centro del Universo Andino*, Cusco, Municipalidad del Cusco, 2005.

⁹ El licenciado Ilmar Luks mencionado en la nota 3 es quien publica el grabado de Aldobrandi y lo atribuye como posible modelo de la portada de la *Casa de las sierpes*. Lo más probable es que el artista que labró la portada haya tomado referencias de diversos grabados renacentistas, para crear los seres grotescos de cola enrollada, mucho antes de la publicación de Aldobrandi, puesto que el hidalgo dueño de la casa murió nueve años antes de la publicación de la obra.

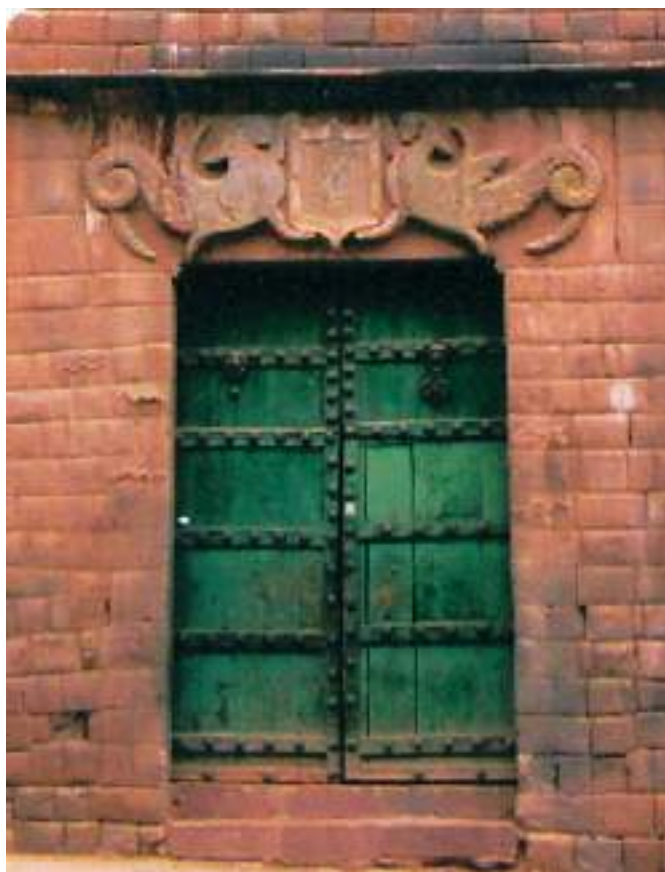


Fig. 9. Monstruos marinos masculino y femenino, inspirados en el grabado anterior, esculpidos en el dintel de la portada de la "Casa de las sierpes", actual Beaterio de las Nazarenas en el Cusco.



Fig. 10. Grabado de la *Historia Mostrorum* de Aldobrandi 1599 que representa sirenas del Nilo. Sirvió de modelo a los escultores indígenas de inicios del siglo XVII, (tomado de Luks, *op. cit.*).

¿DE NUREMBERG AL CUSCO?

La presencia de pintores italianos en el virreinato del Perú en el último tercio del siglo XVI trajo consigo la estética manierista del Renacimiento tardío y fue determinante para que surgieran escuelas pictóricas regionales, que prosperaron más adelante. Interesa destacar en este caso la presencia de uno de ellos, el pintor Mateo Pérez de Alesio, formado en Roma y con una amplia trayectoria artística ejecutando pinturas murales en la capilla Sixtina, en la isla de Malta y en Sevilla, donde permaneció durante cuatro años antes de viajar al Perú en 1588. En la Ciudad de los Reyes fue pintor de la corte virreinal y el preferido por las autoridades eclesiásticas. Durante su estancia en Sevilla realizó un contrato para adquirir un libro que contenía: "todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos"¹⁰. Pérez de Alesio admiraba al gran maestro alemán porque, como él, se dedicaba también al arte del grabado a buril. Muestra evidente de su identificación con Durero es que imitó en algunas de sus obras su forma de firmar. En un grabado que representa a Adán y Eva, Alberto Durero colocó un papagayo posado en una rama de la que cuelga una identificación del autor, escrita en latín, con su nombre y fecha de ejecución. Pérez de Alesio utilizó el papagayo y el cartel con su nombre en obras ejecutadas en Sevilla y Lima.

Es posible que entre las estampas de Durero que Pérez de Alesio trajo a Lima en 1588, estuviera la conocida como *Batalla de tritones* que el artista alemán elaboró en base a un modelo sobre el mismo tema creado por el pintor italiano Andrea Mantegna. Como Pérez de Alesio tuvo seguidores cercanos en Cusco, es posible que hayan utilizado esa estampa para ejecutar la pintura mural de los tritones tenantes, que se pintó en el hastial de la casa. Uno de esos discípulos de Pérez de Alesio pudo haber sido el pintor indio Diego Cusi Guamán, autor de las pinturas murales de la iglesia de Chinchero fechadas en 1603, en las cuales utilizó modelos tomados de grabados. Refuerza nuestra hipótesis sobre la vinculación de Cusi Guamán con el pintor italiano, la forma de firmar del pintor indio en el mural sobre el Bautizo de Cristo, de la iglesia de Urcos, en la que también coloca su firma en una cinta sujeta por un papagayo, como lo hizo Pérez de Alesio siguiendo a Durero.

¹⁰ Mesa J. de y Gisbert T., *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1972.



ORFEO, HOMBRES VERDES, SIRENAS Y OTROS SERES MITOLÓGICOS EN EL ARTE DE LA AMÉRICA PORTUGUESA

RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL

*Los mitos no se presentan nunca simples, mucho menos en culturas superpuestas, esto hace el trabajo largo y laborioso.*¹

Teresa Gisbert

INTRODUCCIÓN

En la decoración de los espacios religiosos barrocos de la América portuguesa, es posible percibir una organización jerárquica de los temas que incluye personajes y seres de la mitología pagana, juntamente con la decoración a la grutesca, como símbolo del mundo natural anterior al cristianismo, igual que en Europa, pero adquiriendo nuevos significados.

La figura de Orfeo, que en el arte cristiano europeo fue interpretada como una imagen de Cristo, aparece en América como símbolo del papel evangelizador de algunas órdenes religiosas, y del llamado apóstol de Brasil, el jesuita José de Anchieta (1534-1597), autor de la primera gramática del idioma tupi.

En las partes inferiores de la talla de los retablos de altar y de las rejas que encierran las capillas, y en las bases de los púlpitos, es posible ver seres híbridos, como hombres verdes, harpías y sirenas, en el medio de otras decoraciones vegetales y a la grutesca. Tales figuras en el contexto americano adquieren muchas veces nuevos atributos, como adornos corporales, que pueden sugerir una alusión al mundo indígena, lugar del pecado y de la naturaleza, o bien como lugar de lo exótico y de lo salvaje para los europeos.

A partir de, principalmente, los estudios de Teresa Gisbert sobre el arte andino y de Serge Gruzinski acerca del arte mesoamericano, en esta comunicación se presentarán algunos ejemplos en Brasil, y algunas hipótesis de interpretación basadas en el análisis de fuentes primarias e impresas, además de objetos de la cultura material indígena, buscando elucidar diferentes significados del imaginario mitológico en un contexto cultural plural, bajo una perspectiva al mismo tiempo local y global².

ORPHEUS BRASILICUS

Las pinturas del techo de la sacristía de la iglesia del colegio de los jesuitas de Salvador de Bahía, realizadas con toda probabilidad en los últimos años del siglo XVII, son un conjunto iconográfico de los más significativos y mejor conservados de la América portuguesa. En ellas son figurados bustos de mártires y santos de la Compañía, dentro de molduras ornamentadas de grutescos y animales de la fauna europea y americana (fig. 1).

Belinda Neves hizo una síntesis muy eficaz de todos los motivos reunidos en el programa iconográfico de la obra³. Muchos animales parecen aludir al espacio geográfico

¹ Gisbert, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980), La Paz, Editorial Gisbert & Cia, 2008, pág. 12.

² Ese trabajo es parte de investigaciones desarrolladas a través del Projeto Jovem Pesquisador de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), intitulado “Barroco Cifrado: Pluralidade Cultural na Arte e na Arquitetura das Missões Jesuíticas no Estado de São Paulo”; proceso FAPESP nº 2015/23222-4.

³ Neves, B., “O Bestiário da Igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador”, tesis de maestría, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2015.

americano en que el colegio de Salvador se colocaba como un faro de irradiación de la fe católica y del saber. Entre aves y mamíferos aparecen cuarenta y seis especies nativas: tucanes, jaguares, guarás, gansos del Orinoco, perros de las praderas. En el conjunto está representada cuatro veces la figura de un joven tocando el laúd o el violín que puede ser identificado como Orfeo (fig. 2). El personaje aparece asociado a cuatro santos de la Compañía: san Francisco Javier representando a los misioneros; san Estanislao Kostka, a los novicios; san Luis Gonzaga, a los estudiantes; y san Francisco de Borja, a los sacerdotes. Desde los primeros tiempos del cristianismo, Orfeo, así como Apolo, fue considerado una prefiguración del propio Cristo. El héroe encantó a los monstruos y las fieras con sus melodías y bajó a los infiernos para rescatar a su amada Eurídice, como Jesús bajó para salvar al mundo.

Belinda Neves intenta también una ingeniosa explicación del programa iconográfico del techo del Salvador basada en una síntesis entre teología, teoría musical y doctrina alquímica, que, seguramente, podría corresponder al tipo de erudición cultivada en el colegio brasileño.

Una publicación salida en Lisboa en 1737, organizada por el jesuita Francisco de Almeida, titulada *Orpheus Brasilicus*, contiene una colección de poemas en latín que fueron recitados por los alumnos del colegio jesuítico de Salvador en ocasión de una visita del virrey del Brasil, Andrea de Mello Castro, Conde de Galveias, que había empezado su mandato en 1735. El título de la obra es: *Orfeo Brasileño, o sea, el Eximio Harmosta del Mundo Elemental, en otras palabras, el Venerable Padre José de Anchieta, Taumaturgo del Nuevo Mundo y Apóstol del Brasil, cuyo imperio único sobre los cuatro elementos [...] fue alumbrado y expuesto bajo el símbolo de Orfeo por destacados alumnos más jóvenes y también alumnos de Letras Humanas de la Compañía de Jesús*⁴.

Los poemas desarrollan la comparación entre el poeta mítico y el padre Anchieta en el marco de una idea clave: los dos dominaban, con su voz y sus palabras, las piedras, las plantas, las fieras, y a los hombres salvajes; los dos curvaban a su voluntad el cielo, la tierra, el fuego, y el mar. No faltan en las composiciones poéticas algunas imágenes realmente sugestivas. Por ejemplo, en la invocación, Anchieta es elogiado como aquel que, al igual que Orfeo y Apolo, fue el primero en trasladar a las musas a las horrendas selvas brasileñas, y transformó la tierra en poema y canción grabando sus versos de alabanza a la Virgen María en la arena de las playas.

Los textos mencionados parecen evidenciar una fusión, bajo el simbolismo mitológico, entre misticismo

cristiano y conocimiento científico nuevo en la cultura producida en el colegio brasileño, que ya había sido el teatro de la oratoria sacra del padre Antonio Vieira (1608-1697) y de los proyectos pedagógicos del padre Alexandre de Gusmão (1629-1724).

De hecho, en las primeras décadas del siglo XVIII estaba en curso una profunda transformación cultural en la capital del virreinato del Brasil, que reivindicaba para sí un papel adecuado a su creciente importancia económica en el conjunto del imperio colonial lusitano.

Cuando el *Orfeo Brasileño* fue publicado, en Salvador ya había sido fundada la *Academia Brasilica dos Esquecidos* (la Academia Brasileña de los Olvidados) por iniciativa del virrey Vasco Fernandes Cesar de Menezes (1724). El gremio tuvo breve vida, pero marcó la aparición de una cultura literaria laica y nativista. Uno de los principales promotores de la academia inspirada en el ejemplo de la Arcadia Romana, Sebastião Rocha Pita, publicaría en 1730 la primera historia de la América portuguesa. El ejercicio pedagógico de los alumnos del colegio parece insertarse en ese contexto, utilizando el antecedente mitológico que inspiró las pinturas del techo de la sacristía para destacar ahora el mérito de aquel que era destinado a ser el primer santo de la Compañía actuando en Brasil.

En los poemas, Orfeo/Anchieta es exaltado, ante todo, como intérprete inspirado de la divinidad, que alejó a los salvajes de sus guerras sangrientas y de sus hábitos antropófagos. Gracias a él, en Brasil, donde ni siquiera las iniciales de las palabras fe, ley y rey se utilizaban en el idioma de la tierra, ahora se aclamaría la fe, imperaría la ley, y dominaría el rey. Aquella tierra que fuera un abrigo de fieras se adornaría con la majestad real de la corte.

Así, al tema de la evangelización de los indígenas, se une la idea de Anchieta/Orfeo como héroe iniciador de la civilidad en las tierras brasileñas, hasta la transferencia ideal de la propia corte a la colonia. Es interesante destacar cómo los textos exponen los argumentos combinando la erudición mitológica y clásica con las informaciones dadas por los primeros jesuitas en sus cartas y por los naturalistas llegados durante la invasión holandesa y el gobierno de Mauricio de Nassau, como Guillermo Piso y Georg Markgraf.

En los versos, así como en las pinturas, es posible detectar una habilidosa utilización de la mitología y de la historia natural con la función alegórica de enaltecer el papel de la Compañía en la construcción de la sociedad civil en la colonia.

⁴ Almeida, Francisco de, *Orpheus Brasilicus...*, Lisboa, 1737. Nuestro agradecimiento al profesor. Luciano Migliaccio por la traducción del poema del latín.



Fig. 1. Detalle del techo de la sacristía de la antigua iglesia del colegio jesuítico de Salvador de Bahía (Estanislao Kostka), catedral de Salvador de Bahía, (fotografía: Renata de Almeida Martins, octubre 2012).



Fig. 2. Detalle del techo de la sacristía de la antigua iglesia del colegio jesuítico de Salvador de Bahía (Luis Gonzaga), catedral de Salvador de Bahía, (fotografía: Renata de Almeida Martins, octubre 2012).

GRUTESCOS, HOMBRES VERDES, SIRENAS

Una intención semejante podría existir en el uso de los llamados grutescos, quizás el género decorativo más empleado y menos estudiado en profundidad en la América portuguesa⁵. Muchas veces leído solamente en clave de reinterpretación de las formas europeas por el indígena, se ha olvidado la riqueza de los repertorios de grutescos utilizados en otros escenarios renacentistas muy alejados geográficamente y aun temporalmente de las Américas⁶.

La libertad de composición y de utilización de los grutescos en las decoraciones facilitaba e incentivaba la creatividad de los artistas, y también las diversificadas lecturas hechas a partir del imaginario de las sociedades para las cuales estaban dirigidos, permitiendo, según Gruzinski “introducir un sentido ortodoxo en unas

⁵ Ver Migliaccio, L., “Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial”. En: *Atas do IV Encontro Internacional de História Colonial* (septiembre 2012), Belém do Pará, 2014 y Migliaccio, L. y Martins, R., “Emblemas & Grotescas: A Tradição Artística Clássica e a Decoração das Missões Jesuíticas na América Portuguesa e na América Hispânica”. En: *Anales de las XIV Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas: Memoria, Patrimônio, Cultura Viva*, San Ignacio Velasco, Universidad Católica Chiquitana-Gobierno Autónomo Departamento Santa Cruz, 2012.

⁶ Gruzinski, S., *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2007.



Fig. 3. Crucero del convento de Santo Antonio de Paraguaçu, Recôncavo Baiano, (fotografía: Renata de Almeida Martins, diciembre 2016).

imágenes paganas, pero no impedía a nadie ver mensajes más subversivos”⁷.

Transferidos a las Américas, los grutescos actuaron, para usar las palabras de Claire Farago, como “fértiles imágenes híbridas”⁸, que produjeron innumerables nuevos significados.

Nosotros, historiadores del arte en realidades “superpuestas”, citando a Teresa Gisbert⁹, para estudiar mejor y comprender esas imágenes, tenemos como difícil tarea reunir innumerables categorías de fuentes documentales e iconográficas, no solamente del período colonial, sino también actuales, buscando las permanencias y los rasgos de tradiciones culturales antiguas en nuestras sociedades mestizas, como ha propuesto y realizado Gisbert para la región andina.

Fantasia y maravilla, elegimos algunos ejemplos entre muchos en la América portuguesa, que pueden inspirar esa misma clase de interpretación.

LOS HOMBRES VERDES

En el espectacular paisaje del Recôncavo Baiano, la decoración del crucero de la iglesia del convento franciscano de Santo Antonio de Paraguaçu anuncia la existencia y la convivencia de culturas diversificadas. Los grandes rostros de hombres verdes giran alrededor de la base, coronados por frutos y flores locales, no todos completamente identificados. Esos hombres tienen ojos rasgados y parecen hacer uso de alargadores de orejas, como aquellos de muchas cul-



Fig. 4. Pintura del techo de una capilla lateral de la antigua iglesia jesuítica de San Francisco Xavier, siglo XVIII, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, (fotografía: Renata de Almeida Martins, septiembre 2019).

turas amerindias (fig. 3). De sus narices salen formas que, en el contexto brasileño, nos llevan a pensar en una ornamentación hecha de plumas de pájaros, posible facilitadora de un diálogo entre el repertorio europeo y la cultura local.

Se podría hacer una aproximación visual, por ejemplo, con el retrato de un indígena Muxuruna, que ilustra el *Viaje a Brasil*, de Spix y Martius (Munich, 1863). Y hablando de la larga tradición de transformación del cuerpo, propia de las culturas indígenas, podemos ver elementos como alargadores y *tembetás* en la cerámica arqueológica funeraria de la Amazonía antigua, como aquellas provenientes de excavaciones en la isla de Marajó en Pará, muchas desaparecidas para siempre en el incendio del Museo Nacional de Río de Janeiro.

En el norte de Brasil, antiguo Estado do Maranhão e Grão-Pará, la ciudad de Belém do Pará conserva, enmarcada por la bahía de Guajará, un precioso conjunto jesuítico —la iglesia de san Francisco Xavier y el Colegio de Santo Alexandre— un ensayo poético y un monumento a la pluralidad cultural. Arrebatadoras tallas en madera de cedro, trabajadas por escultores indígenas en el taller del colegio do Pará en el siglo XVIII, son el escenario perfecto para el fragmento de pintura localizado en la bóveda de la primera capilla lateral del lado del Evangelio.

El hombre verde presenta muchos colores de la selva amazónica (fig. 4). La cultura indígena local podría quizás hacerse reconocible en los trazos marcados del rostro, en azul y rojo, como las pinturas en el cuerpo en constante construcción y transformación de los amerindios. Los vegetales, así como también las plumas (en Andrés

⁷ Gruzinski, *op. cit.*, pág. 228.

⁸ Farago, C. (org.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven-London, Yale University Press, 1995, pág. 12.

⁹ Gisbert, *op. cit.*



Fig. 5. Detalle de las antiguas rejas del altar del convento de Santo Antonio de Paraguaçu, Recôncavo Baiano, Museo de Arte de Bahía, Salvador de Bahía, (fotografía: Renata de Almeida Martins, diciembre 2016).



Fig. 6. Detalle de las rejas del altar de la iglesia del convento de São Francisco de Salvador de Bahía, (fotografía: Renata de Almeida Martins, diciembre 2016).

de Melgar, siglo XVI, por ejemplo), salidos del repertorio de los hombres verdes europeos, ahora en el ambiente amazónico casi nos obligan a recordar la plumaria ornamental indígena —con significados diversos—, en elementos que coronan la testa, saliendo también de los labios, donde se pueden notar los dientes afilados. En algunas sociedades indígenas, como vimos, es frecuente el uso de los *tembetás*, que son cilindros de piedra, hueso o resina insertos en la piel o en los labios, o inclusive los llamados *labretes*, muchas veces ornados de plumas, también perforando los labios.

En las antiguas rejas del altar de la misma iglesia de Santo Antônio de Paraguaçu que antes vimos, conservadas hoy en la escalera de entrada del Museo de Arte de Bahía, figuraban hombres verdes que llevan sobre sus cabezas y saliendo de sus narices formas que también nos hacen re-

cordar las plumas (fig. 5). Fray Antônio de Santa Maria Jaboatão, en la obra *Novo Orbe Seráfico Brasilico*, datada en 1763, describe las rejas de las capillas y de las naves laterales de la iglesia del convento de San Francisco en Salvador de Bahía, que habrían sido iniciadas a partir de 1723 y ejecutadas por un hermano laico, tornero, nacido en Brasil, llamado Luís. Esas rejas siguen esquemas semejantes a las mencionadas de Paraguaçu, pero representando harpías, apoyadas en su base por rostros de hombres verdes (fig. 6).

*Paú preto de torno y retorcido, obra perfectíssima, y fabrica del Hermano Fray Luís, religioso laico, hijo de esa Provincia, bien conocido, y llamado por todos “el tornero”, por lo singular de la idea y perfección con que operaba esas y otras semejantes obras. De ese mismo maestro y de la propia materia son también los cajones de la sacristía, estante del coro y sus sillas.*¹⁰

¹⁰ Frei Antônio de Santa Maria de Jaboatão, *Novo Orbe Seráfico Brasilico*, 1763, pág. 267.

Es plausible que diversos entalladores, quizás de la tierra, bajo la dirección del hermano Luís, hayan sido responsables de esas imágenes.

Retornando al caso de Belém do Pará, si la pintura del “hombre verde colorido”, así como las esculturas de los ángeles y de los pulpitos de la iglesia, fueron hechas por indígenas¹¹, ¿podría ser un ejemplo de permanencia del tema de la transformación corporal presente en las culturas indígenas de la Amazonía, aunque privado de su significado original en las figuras híbridas de la grutesca?

Como vimos en el caso de la cerámica amazónica antigua marajoara, ciertos objetos eran frecuentemente pensados, descritos y decorados como cuerpos. La estética de la fabricación y la decoración de las cosas para las sociedades de la Amazonía, como destaca Barreto¹², refleja no solamente las diferentes maneras indígenas de concebir sus mundos, sino también sus transformaciones. ¿Podría esa concepción seguir manifestándose de alguna manera en el caso del hombre verde pintado en el techo de la capilla de Belém do Pará en el período del contacto?

El jesuita alemán Anselmo Eckart en sus *Aditamentos*, publicados en 1781, dice que “los hombres hacen un agujero en el labio inferior para poder introducir una piedra verde”, y que en el patio del colegio de São Luís do Maranhão había visto “un indio deformado de esa manera —con el botoque de madera— bailar con su arco y flechas”¹³.

Sabemos que había al menos un pintor local en la zona paraense, que se llamaba Lucas y provenía de la aldea de Gibirié (actual São Francisco Xavier). Conforme dice la documentación —un diario de 1756-1760, relatando la muerte del pintor, ocurrida en 1757—, Lucas había pintado el arco de la capilla mayor, y dorado todos los altares de la iglesia de São Francisco Xavier en Belém y de las iglesias de Jaguarari, Gibirié y Porto Salvo, en el Grão-Pará¹⁴. Vale destacar que existían esclavos indígenas de Gibirié trabajando como escultores (Marçal, Angelo y Faustino) y tor-

neros (Antonio y Clemente) en Belém do Pará, como nos dice el catálogo del colegio de Santo Alexandre de 1720¹⁵.

LAS SIRENAS

En el mismo campo de los grutescos, se encuentran las mujeres peces, tema, como todos sabemos, brillantemente tratado por Teresa Gisbert para la región andina.

Las decoraciones más conocidas con mujeres peces en la América portuguesa, están concentradas en el litoral nordestino, en los estados de Bahía, Paraíba y Pernambuco.

Seres con rostros femeninos y colas dobles con escamas decoran unas pilastras del altar lateral, datado en el siglo XVII, dedicado a las Vírgenes mártires en Salvador de Bahía, donde también encontramos frutos de la tierra, como cacao y cajú (fig. 7).

Hay sirenas en la talla de la llamada *capilla dorada* del convento franciscano de Santo Antônio en João Pessoa, del siglo XVIII; ya notadas por Luís da Câmara Cascudo en 1952¹⁶.

En la fachada de la iglesia de São Pedro dos Clérigos en Recife, siglo XVIII, las mujeres peces esculpidas en piedra en la portada aparecen con una especie de tocado y faldas imitando plumas.

Esas figuras podrían ser documento de una migración de símbolos, no solo entre Europa y las colonias americanas, sino también entre estas y los territorios portugueses de India y África.

Nadia Ochoa ha estudiado las figuras híbridas de las Nagini¹⁷ —parte mujer, parte serpiente, que, según las mitologías hindú y budista, habitan el mundo submarino— representadas en las tallas de los pulpitos en las iglesias de Goa (fig. 8); incluso muchas veces, como ha observado la estudiosa, aparecen acompañadas de frutos americanos, como cajú y ananases.

¹¹ Ver Martins, R. de A., “Jesuitas de habla alemana e indígenas artistas en Iberoamérica”. En: *Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, vol. 7, N.º 1, Buenos Aires, enero/junio de 2019 y Martins, R. de A., “Artistas Indígenas e Jesuitas. A Talha e a Imaginária produzidas nas Oficinas dos Colégios do Maranhão e Grão-Pará”. En: *Revista Imagem Brasileira*, N.º 8, Belo Horizonte, 2018.

¹² Barreto, C., “Modos de figurar o corpo na Amazônia pré-colonial”. En: Rostain, S. (ed.), *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro de Arqueología Amazónica*, Quito, 2014, págs. 123-131 y 493-496.

¹³ Papavero, N. y Porro, A. (org.), *Anselm Eckart, S. J e o Estado do Grão-Pará e Maranhão Setecentista (1785)*, Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi, 2013, pág. 111.

¹⁴ Martins, R. de A., “Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial”. En: *Revista Caiana*, N.º 8, Buenos Aires, primer semestre de 2016 y Martins, R. de A., “Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759”, (tesis doctoral), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), São Paulo, octubre de 2009.

¹⁵ Ver Martins, R. de A., “O Manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre no Grão-Pará (1720) da Coleção Lamego do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo”. En: *Revista do IEB-USP*, São Paulo, IEB-USP, 2009, pág. 292.

¹⁶ Câmara Cascudo, L. da, “As Sereias na Casa de Deus”. En: *O Cruzeiro*, 5 de abril de 1952.

¹⁷ Ochoa, N., “Nagini, Quesintuu e Umantuu: apropriações iconográficas do “barroco colonizador”. En: Alcántara, M., Montero, M. y López, F. (coords.), *Arte. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, julio de 2018, págs. 522-535.

La *Breve, e succinta relatione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa Meridionale*, escrita por el misionero capuchino Girolamo Merolla da Sorrento, publicada en el 1692¹⁸, incluye numerosas imágenes de criaturas marinas fantásticas fruto del encuentro entre la observación de la fauna de los territorios africanos y el imaginario mitológico europeo y local.

Por su forma peculiar, las llamadas vacas marinas conocidas también como peixe boi en África y en la región de los ríos Amazonas y Orinoco, y como manatí en América Central, Colombia, Venezuela, y Brasil, originarán relatos fantásticos en todas esas regiones, misturándose con el mito europeo de las sirenas asesinas, temidas por los navegantes desde los tiempos homéricos. En la Amazonía, las Iaras, encantadoras del río, y las Amazonas o Icamiabas caminaron lado a lado¹⁹. El mismo Merolla había escuchado en África una anécdota sobre mujeres asesinas que le hizo acordar a las “amazonas viriles” del tercer canto de la *Iliada*.

No se puede explicar la presencia de las sirenas en el litoral del Nordeste brasileño simplemente por la presencia masiva de esclavos africanos y la importancia del comercio marítimo. Sin embargo, el mito de las mujeres peces, seductoras y fatales, presente en casi todas las culturas de pueblos marineros o pescadores, tal vez haya favorecido la circulación de imágenes, estampas e ideas producidas por la Europa colonizadora, fundiéndose con aquellas preexistentes en las culturas indígenas de América, de Asia y de África.

Como defienden Camenietzki y Zeron, el uso del relato fantástico, asociado a la mitología, afianzaba la observación naturalista dentro de una dimensión alegórica y moralizadora, al ejemplo de los textos de Plinio el Viejo y de Claudio Eliano²⁰. Esa matriz —y no solo el paralelo con las sirenas en sí— puede darnos una clave de interpretación de las diferentes maneras con las que los cronistas europeos trataron el relato del monstruo marino encontrado y muerto en el litoral de São Vicente, en el actual estado de São Paulo, en 1569²¹. Algunos de ellos identificaron a la criatura, posiblemente un gran animal sirénido con el espíritu maligno, llamado Ipupiara, que vive bajo el agua según los mitos indígenas tupi.

De esa forma, volvemos a Anchieta, que fue el primero en mencionar a Ipupiara en su *Carta fazendo a descrição das innumerables coisas naturais, que se encontram na Província de*



Fig. 7. Detalle del retablo de la capilla de las Vírgenes mártires, de la antigua iglesia del colegio jesuítico de Salvador da Bahia, catedral de Salvador da Bahia, (fotografía: Renata de Almeida Martins, octubre de 2012).

S. Vicente, a partir de los relatos de los tupis que habitaban aquel territorio. En un sentido edificante, Anchieta interpretó los cuentos no como una superstición originada por un erróneo conocimiento de la naturaleza, sino como una prueba del dominio diabólico sobre las mentes de aquella gente: “sin Dios, los indios se quedan a la merced de esos demonios”²². Para el jesuita, el mito indígena es, entonces, una manifestación de lo demoníaco y debe ser extirpado por la evangelización. El mismo, sin embargo, puede ser asociado al monstruo marino de la mitología griega por medio de la imagen, en una dimensión alegórica; de esta manera se transforma en un símbolo moral que puede ser utilizado en el proceso pedagógico.

¹⁸ Sarzi Amade, J., “Girolamo Merolla da Sorrento al Regno di Congo”. En: Puglia, E. (dir.), *La Terre delle Sirene. Rivista del Centro di Studi e Ricerche Multimediali Bartolommeo Capasso*, N.º XXXVII, Sorrento, diciembre de 2018, págs. 87-102.

¹⁹ Ver Martins, R. de A., “Le Sirene delle Ande e il sincretismo nell’Arte Coloniale in America Latina”. En: Puglia, E. (ed.), *La Terre delle Sirene, Rivista del Centro di Studi e Ricerca Multimediale Bartolomeo Capasso*, Sorrento, 2015, pág. 63-80.

²⁰ Camenietzki, C. y Zerón, C., “Quem conta um conto, aumenta um ponto: o mito do Ipupiara, a natureza americana e as narrativas da colonização do Brasil”. En: *Revista de Indias*, vol. LV, N.º 218, 2000.

²¹ Camenietzki y Zerón, *op. cit.*

²² Camenietzki y Zerón, *op. cit.*, pág. 114.



Fig. 8. Detalle de una base de púlpito procedente de la región de Goa, India, decorado con figuras de Nagini, madera policromada, Casa-Museo Medeiros e Almeida, Lisboa, (fotografía: Renata de Almeida Martins, noviembre de 2018).

CONSIDERACIONES FINALES

La inserción del elemento indígena, que arrastra tras sí sus mitos religiosos, determina la modificación, aunque en pequeña escala, de la temática cristiana y tiende a la creación de una iconografía local. Teresa Gisbert²³

Como hemos dicho, lo que se destaca en todos los ejemplos es que el tema de las imágenes mitológicas en el arte barroco colonial es de alta complejidad e interés, debe ser abordado con cautela y a partir de mucha investigación en escala local-global —como en Gruzinski²⁴

o en Bailey²⁵—, considerando también el método de las historias conectadas por Subrahmanyam²⁶, e inspirándose en los estudios rigurosos y fundadores de Teresa Gisbert²⁷.

Esas imágenes se destacan como vigorosas “zonas de contacto”, que, según Mary Pratt serían “El espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que las personas geográfica e históricamente separadas entran en contacto entre sí y establecen relaciones continuas, que generalmente implican condiciones de coerción, desigualdad radical y conflictos intratables”²⁸.

²³ Gisbert, *op. cit.*, pág. 13.

²⁴ Gruzinski, S, *As Quatro Partes do Mundo. História de uma mundialização*, São Paulo-Minas Gerais, Edusp-Ed. UFMG, 2014.

²⁵ Bailey, G., *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America (1542- 1773)*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2001.

²⁶ Subrahmanyam, S., *Explorations in Connected Histories: From the Tagus to the Ganges*, Oxford Indian Paperbacks, 2004.

²⁷ Ver también: Gisbert, T., *El Paraíso de los Pájaros Parlantes: la imagen del otro en la cultura andina* (1999), 3.º ed. La Paz, Ed. Plural, 2012.

²⁸ Pratt, M. L., *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992), New York, Routledge, 2008, pág. 6.



MITO Y DEVOCIÓN, PARADOJAS DE LA ICONOGRAFÍA MERCEDARIA EN AMÉRICA¹

VICENT F. ZURIAGA SENENT / ESPAÑA

En enero de 2018, se iniciaron en Roma las celebraciones del año jubilar de la orden de la Merced con motivo del 800 aniversario de su fundación. El contexto histórico de la fundación nos abre luces sobre su origen. El tránsito de los siglos XII al XIII es un período de conflicto frente al enemigo común: los musulmanes, que en la frontera sur de la península dividían sus reinos en las Taifas de Sevilla, Córdoba, Granada, Valencia, Murcia y Mallorca. Las crónicas mercedarias y las de los dominicos presentan como cofundadores de la Merced al rey Jaime I, a san Raimundo de Peñafort y a san Pedro Nolasco. Sin embargo, no coinciden en las fechas. Los dominicos retrasan la fundación de la Merced hasta 1223, año de regreso de san Raimundo a Barcelona después de haber cursado estudios en Bolonia entre 1217 y 1222. Los mercedarios afirman la presencia de Raimundo de Peñafort en Barcelona en 1218, año en que es nombrado canónigo de la catedral por el obispo Berenguer de Palou.

En lo que sí coinciden las crónicas mercedarias y dominicas es en el papel de Jaime I como fundador de la orden y en la labor legislativa de san Raimundo (que en 1222 había ingresado en la orden de Predicadores) en la redacción

del decreto de Gregorio IX de 1235 que traza el inicio del itinerario jurídico por el que los mercedarios se someten a la regla de san Agustín como carisma de la nueva institución. En el siglo XVI la nueva frontera americana ofrece a los mercedarios la oportunidad de continuar su carisma libertador que a lo largo de los siglos nos presentará facetas muy distintas.

LA MERCED EN AMÉRICA

Los escritos de Gabriel Téllez, más conocido por su seudónimo, Tirso de Molina, narran el inicio de la presencia mercedaria en América. Tirso, que fue provincial de la merced en Santo Domingo, y que llegó a la isla en 1616, en 1639 escribió la *Historia General de la Orden de la Merced*, y según él la presencia de la orden de la Merced en América se remonta al segundo viaje de Colón, en 1493:

Tocabanos a nosotros mucho mas que a los demas ministros de la Yglesia, pues entre tanta infinidad de infieles, donde nuestras armas limitadas auian de oponerse a innumerables multitudes, era

¹ El presente artículo se enmarca dentro del proyecto “Figuras de lo insólito en la cultura de los márgenes: fascinación y horror en el mundo hispánico (siglos XVII-XIX)” (GV/2020/207), financiado por la Conselleria d’Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital.

/ forzoso que cautibassen muchos bautizados y, por el consiguiente, necesitaban de quien los redimiese a costa de sus vidas.²

Los mercedarios continúan en la nueva frontera americana la labor de la orden, iniciada en el siglo XIII en la reconquista hispana y haciendo valer su carisma fundacional: la liberación de los cautivos cristianos. Una vez terminada la reconquista del territorio peninsular, en 1492, al abrirse la conquista de las tierras de ultramar, frailes de la orden acompañaron todos los avances en tierras americanas³. Las primeras imágenes de la conquista aparecen blanqueadas por los hábitos de los mercedarios que acompañan a los conquistadores. Con el asentamiento de la orden y la construcción de conventos, las iglesias conventuales se convierten en centros de doctrina, arquitectura parlante decorada con retablos, siguiendo criterios tridentinos. Santiago Sebastián, refiere al mercedario Melchor Prieto, vicario general de la orden en Perú y autor de la *Psalmodia Eucarística*, como uno de los más grandes creadores de imágenes doctrinales tridentinas⁴. Los mercedarios en sus iglesias ensalzarán en imágenes las vidas de sus santos y mártires, exaltando entre ellos la figura de la Virgen María que, bajo la advocación de La Merced, se presenta liberadora de los ritos paganos, redentora de los pueblos cautivos.

Esta imagen de la Virgen de la Merced será tomada, en el siglo XIX, como imagen política. Algunos de los padres

de la independencia latinoamericana nos la presentan, curiosamente, como libertadora de la opresión de los conquistadores españoles. El caso más sobresaliente lo encontramos en la Argentina: el general Belgrano elevará al rango de general a la imagen de la Merced de Buenos Aires, conocida desde entonces como la Generala de Belgrano. Aunque, sin duda, la imagen que más se ajusta al modelo iconográfico libertador nos la ofrece el pintor ecuatoriano Rafael Troya en su cuadro *La Virgen de la Merced con la antorcha de la libertad*, pintado para la Merced de Quito como patrona de Ecuador.

En las expediciones de conquista no podía haber nada superfluo, la presencia de un fraile de la Merced no solo resultaba útil para el auxilio espiritual, sino que suponía una tranquilidad, en cuanto a que todo mercedario, a través de su “cuarto voto”⁵, se comprometía en el rescate de los cautivos cristianos prestándose a sí mismo en el canje de prisioneros. En una situación de conquista, en la aventura americana, los frailes de la Merced vieron la posibilidad de continuar su misión de vanguardia en la nueva frontera y, al mismo tiempo, conseguir parte del futuro botín de conquista en forma de dinero para continuar la financiación de rescates en el mediterráneo en la contienda con el turco.

Tanto las leyendas como las primeras crónicas de la orden⁶ sitúan al padre Juan de Solórzano en el segundo viaje de Colón. *La Crónica* de Tirso de Molina, citando

² Téllez, Gabriel (Tirso de Molina), *Historia general de la Orden de N^a Señora de las Mercedes*, 1639, ed. crítica de Fr. Manuel Penedo Rey, O.M., Colección Revista Estudios, Madrid, 1977, t. I, pág. 446.

“En el siguiente viaje, quando lleuó Colon consigo soldados generosos, capitanes bien nacidos y sangre ilustre, satisfechos de que admitia viuientes la çona que se juzgaba intolerable y que lo que afirmaban fabuloso las esquelas, auia la experiencia sacado verdadero, le acompañaron religiosos nuestros, solo en ellos vinculado el sacerdocio y el dominio de las almas de aquel mundo, con el ministerio de el diuino culto y vssos de los sacramentos.

Dioselos a Colón por coadjutores el ynclito y Catolico Fernando, patrón y casi padre de nuestra Orden, que como tan de cassa en el conocimiento de sus hijos, adiuinaba los prosperos progressos, que auian de hacer en partes tan remotas. Tocabanos a nosotros mucho mas que a los demas ministros de la Yglessia, pues entre tanta infinidad de infieles, donde nuestras armas limitadas auian de oponerse a innumerables multitudes, era / forzoso que cautibassen muchos bautizados y, por el consiguiente, necesitaban de quien los redimiese a costa de sus vidas. No paso entonces ningun otro presbitero religioso o clerigo, sino dos nuestros, recomendados por el dicho rey Fernando al Almirante Colon, ni nos aprocharemos para comprobarlo de plumas nuestras que, como interesadas hagan dudoso el crédito.

Verificaranlo las de fuera, siendo vna la de Gómara en el Libro tercero de la historia de estas Indias y otra la de don Melchor de Sevilla Embaxador de nuestro Católico Fernando en Roma, en la oración que hizo al Papa Alexandro sexto y a su sacro Consistorio, pidiendo pare su rey y los que le sucediesen en Castilla, la posesion, conquista y directo dominio de aquel descubrimiento. Afirimo, pues, el vno y otro que el sacerdote primero, que en el Occidente pisso la indiana tierra, ansi en la Ysla Espanola como en la de Cuba, fué vn religioso mercedario. Este, el que primero predico nuestro euangelio a aquellos remotissimos ydolatras, este, el que comenzo a redimirlos de la esclauitud de el principe de las tinieblas y este, en fin, el que ferió a la Yglesia las primicias de aquella barbar[al] gentilidad, bautizando innu[m]erables.”

³ Zuriaga, V. F., “De la imagen del rescate a la imagen de la liberación”. En: *Las ciudades y la guerra: 1750-1898*, Broseta S. (coord.), Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2002, págs. 559-580.

⁴ Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 154.

⁵ El cuarto voto, o voto particular de los mercedarios consiste en el compromiso de rescate, basado en el carisma fundacional de la orden mediante el cual los mercedarios disponen hasta de su propia vida a fin de rescatar a cristianos cautivos. La orden de la Merced, obligada por este carisma, destinaba su misión principalmente a la consecución de dinero para operar los rescates de los prisioneros cristianos en manos de infieles. Los frailes encargados de la gestión del rescate, atendiendo a su cuarto voto, se ofrecían como prenda en cautividad en caso de no tener suficiente dinero para rescatar a los todos los cautivos, garantizando así la continuidad del pago del rescate y la cura espiritual de los que con ellos quedaban prisioneros.

⁶ Remón, Alonso, *Historia General de la orden de la Merced*, Madrid, 1618, t. I, fol. 90.



Fig. 1. Juan González y Miguel González, *El padre Olmedo y Hernán Cortés en la conquista de México*, 1698, tabla 7, enconchado y óleo, Museo del Prado, Madrid.
Fig. 2. José Vivar y Valderrama, *Primera misa del Padre Olmedo en México-Tenochtitlan*, ca. 1752, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, INAH, México.

a autores ajenos a la orden, habla de la presencia de dos mercedarios junto Colón. En 1519, fray Bartolomé de Olmedo acompañó a Hernán Cortés en su conquista de México. Así nos lo indica Alonso Remón, que preparó la crónica relatada por el capitán Bernal Díaz del Castillo. En la portada de la *Crónica* de la edición de 1632, nos presenta al padre Olmedo junto a Hernán Cortés. El papel de este mercedario, nos lo relata Gabriel Téllez en su *Historia General de la orden de la Merced*⁷ y queda patente

en gran parte de las imágenes, cuadros y grabados que dan fe de la conquista de Nueva España. En el museo de América en Madrid podemos contemplar la serie de enconchados y lienzos en los que se relata en imágenes la historia de la conquista y la presencia del mercedario Olmedo junto a Cortés (figs. 1 y 2).

En las sucesivas campañas de conquista en Hispanoamérica, siempre encontramos la presencia de frailes de la Merced. Así los encontramos junto a Pizarro en la

⁷ Téllez, Gabriel, *op. cit.*, pág. 447.

conquista del imperio Inca⁸, donde vemos al padre Francisco de Bobadilla poniendo paz en las disputas entre Almagro y Pizarro, mientras que los padres mercedarios Granada y Orenes aparecen en la fundación de Lima⁹. Tirso de Molina, presente en Santo Domingo, trató personalmente a los mercedarios que venían del Perú —de quienes recibía noticias directas—, y leyó sus informes tal y como aparece reflejado en su *Historia*. En la obra de teatro *La trilogía de los Pizarros*, además de narrar las disputas entre pizarristas y almagristas dedica unos versos a un padre de la Merced que los acompañaba:

*Tocaban a acometerse,
pero un fraile, que al candor
de la nieve hurtó ropajes
y al cielo veneración,
su apellido Bobadilla,
su ejercito redentor,
la Madre Mejor, su madre
la Merced su religión,
entrándose de por el medio
treguas puso entre los dos.*¹⁰

En Perú, el culto a la Virgen de la Merced se remonta a comienzos del siglo XVI, cuando se levantó el templo de la Merced en Lima y fray Miguel de Orenes entronizó la imagen primigenia de esta advocación. Al finalizar el siglo XVI, la Merced tenía fundados conventos en Piura (1533), Cuzco (1534), Lima (1535), Trujillo (1535), Huamanga (1539), Arequipa (1539), Chachapoyas (1541) y Chuquisaca (1541). Tras la prohibición de 1542 de fundar conventos, se instalaron misiones en La Paz (1549) y en Santa Cruz de la Sierra (1557). Tras el levantamiento de la prohibición en 1563, se erigió la provincia Mercedaria de Lima.

A la Virgen de la Merced tradicionalmente se la considera como protectora de la ciudad por los milagros ante el ataque de los piratas, desde que el 21 de julio de 1615, el pirata holandés Spilbergen se presentó en el puerto del Callao al mando de once navíos. Según las leyendas referidas a la Sierva de Dios, Isabel de Porres, esta, implorando la protección de la Virgen, en un éxtasis vio que la Virgen

protegía a la ciudad de Lima. De hecho, se atribuye como milagro la partida mar adentro de la escuadra del pirata.

Según las crónicas mercedarias¹¹, el sábado 3 de julio de 1535, Diego de Almagro sale de la ciudad del Cuzco con un grupo de soldados, alentados con la presencia de los padres mercedarios Antonio de Almansa y Antonio Solís que, “en alas de su espíritu evangélico y de nuevas conquistas”, emprendían aquella arriesgada expedición cuyo objeto era el descubrimiento y la conquista de Chile, territorio del que tantas veces habían oído hablar a los incas del Cuzco (fig. 3). Los padres mercedarios son los primeros en llegar a estas tierras. Esto lo acredita la declaración prestada en 1664 por el visitador general de la provincia de Chile, Fr. Francisco de Saavedra Bustamante, ante el general de artillería don Francisco Meneses, gobernador y capitán general del Reino de Chile. Tal declaración dice:

Que su Religión fue la primera en este reino que vino por mandato de su Majestad al descubrimiento de él y a predicar el santo Evangelio, como lo continuaron por espacio de 18 años que no hubo otros sacerdotes sino solo los de mi religión, pasando infinitos trabajos entre los infieles.

La conquista de Chile queda representada en el arte de finales del siglo XIX con dos obras maestras de la pintura chilena: *La primera misa en Chile* de Pedro Subercaseaux (fig. 4) y *La Fundación de Santiago* de Pedro Lira.

El padre mercedario Antonio Correa (fig. 5) participa de la empresa de la conquista de Chile junto a Pedro de Valdivia¹². Con él, según la tradición, viaja la imagen de la Virgen de la Merced que se venera en la basilica de la merced de Santiago (fig. 6), inicio de la devoción mariana en Chile. En 1608, la Audiencia de Santiago la nombró su patrona, y según constan Reales cédulas de 1780, el monarca decretó la festividad de la Virgen de la Merced, el 24 de septiembre como festivo de guardar. En Valparaíso, en 1791, sus ediles juraron por patrona a la Virgen de la Merced, “[...] Porque esta señora de Blanco salvó la ciudad de perecer por la furia del océano que se había lanzado sobre la ciudad, y el agua sólo llegó hasta las murallas del convento de la Merced”¹³.

⁸ Respecto de la conquista del Perú, diversas fuentes hablan de la presencia de los mercedarios. Cabe destacar un artículo de Eliseo Tourón (Tourón, E., “Tirso de Molina y la Merced en América”. En: *Revista Estudios*, Madrid, 1991) que aporta interesante bibliografía de la presencia de la Merced en América. Entre las fuentes que cita, una resulta muy curiosa ya que se trata de una obra de teatro de Tirso de Molina, *La trilogía de los Pizarros* (cfr. *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, ed. de Blanca de los Ríos, con comentarios de Luis Escolar Barreño, vol. III, Madrid, Aguilar, 1968).

⁹ Morales Ramírez, A. M., *Merced de Dios para los Hombres*, Santiago de Chile, Ed. Provincia Mercedaria de Chile, 1989, pág. 26.

¹⁰ Jornada II, esc. XV, pág. 774.

¹¹ http://www.mercedarios.cl/provincia_historia.php, última consulta: diciembre de 2020.

¹² Morales Ramírez, A. M., *Historia General de la Orden de la Merced en Chile (1535-1831)*, Santiago de Chile, Ed. Provincia Mercedaria de Chile, 1983, pág. 42.

¹³ Morales Ramírez, A. M., *Espiritualidad mariana mercedaria en Chile*, Santiago de Chile, Ed. Provincia Mercedaria de Chile, 1962, pág. 28.



Fig. 3. Pedro Subercaseaux, *La expedición de Diego de Almagro saliendo de Cuzco* 1907, 180 x 280 cm, óleo sobre tela, Club de la Unión, Santiago, Chile.



Fig. 4. Pedro Subercaseaux, *La primera misa en Chile*, 1904, 150 x 201 cm, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Bellas Artes (préstamo del Museo Histórico Nacional desde 1974), Santiago de Chile.



Fig. 5. Anónimo, *Retrato del padre Correa, con la imagen de la Virgen de la Merced, primada de Chile*, siglo XVII, Museo del convento de la Merced en Santiago de Chile.



Fig. 6. Anónimo, *Virgen de la Merced de Santiago de Chile*, siglo XVI, talla en madera, convento de la Merced de Santiago de Chile.

La *Fundación de Santiago* representa a Valdivia y un fraile mercedario, el padre Antonio Correa o el padre Rodrigo González de Marmolejo, que acompañaron al adelantado en la conquista de Chile. El portugués Antonio Correa había llegado a las Indias como militar. Tras su conversión e ingreso en la orden de la Merced, fundó el convento de Santiago de Chile¹⁴. Según nos narra Tirso

en su *Historia...*¹⁵, utilizaba la música de su flauta como elemento de evangelización.

Encontramos al padre Antón Merino en la expedición de Juan de Ampies que partió, en 1528, hacia tierras venezolanas¹⁶. En la conquista de Guatemala¹⁷, encontramos al mercedario Fr. Pedro Verdugo junto al adelantado Pedro de Alvarado.

¹⁴ No solo nos habla Tirso del padre Correa, encontramos referencias en: Pérez, Pedro Nolasco, *Mercedarios que pasaron por América (1514-1777)*, Sevilla, Tip. Zarzuela, 1924, págs. 261-262; Morales Ramírez, *Historia general...*, op. cit.; y en Vázquez, G., *Mercedarios Ilustres*, Madrid, 1966, *La Orden de la Merced en Hispanoamérica*, Madrid, Revista Estudios, 1968; y *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, 2 vol., Toledo, 1931-Madrid, 1936.

¹⁵ Téllez, Gabriel, op. cit., t. II, pág. 76.

¹⁶ Morales Ramírez, *Merced...*, op. cit., pág. 26.

¹⁷ Es Tirso quien sitúa frailes de la Merced acompañando al adelantado Pedro de Alvarado, “devotísimo de nuestra Orden”, en la conquista de Guatemala (*Historia...*, t. I, pág. 448). Del mismo modo, sitúa a Fr. Pedro Verdugo, como capellán de los españoles y primero en evangelizar las tribus de Guatemala y Nuevo México (*Historia...*, t. II, págs. 470-471).

Desde Cuzco se inició la evangelización de Bolivia¹⁸. En la portería del convento de la Merced de Cuzco, unos cuadros nos relatan la historia de la conquista de Santa Cruz de la Sierra a los indios chiriguano que habían acabado con el padre Cristóbal de Albarrán, uno de los primeros mártires mercedarios en el continente. Los mismos que años antes habían terminado con la vida de Juan de Salazar (Sebastián, según Tirso). La fuente literaria de estos cuadros, la encontramos en la obra de Tirso¹⁹, que nos describe la evangelización por el norte, y cómo desde La Plata se emprende la evangelización, en 1554, de Santa Cruz de la Sierra con los mercedarios fray Diego de Porres, el padre Cristóbal de Albarrán y fray Juan García de Vargas. Los lugares que evangelizaron “[...] Nueva Madrid, San Philipe, Talavera, Santiago del Estero, Córdoba, San Miguel de Tucumán, La Concepción, La Anunciación, Valdivia, Chilué, Huhuy, Santa Fe de las Corrientes, Buenos Aires y otras muchas[...].”²⁰. Tirso relata la manera en que fueron martirizados por los indios chiriguano de Santa Cruz de la Sierra, a quienes intentaba apartar de la poligamia los padres Sebastián de Salazar (¿Juan?) y Cristóbal de Albarrán. Resulta interesante la escena del cuadro de la conquista, pues nos presenta en imagen de preferencia al mercedario fray Diego de Porres, en la vanguardia de la batalla, en una visión iconográfica que recuerda al mismo san Jorge, blandiendo la cruz y arremetiendo contra los indios.

El cuadro *Primera misa en Buenos Aires*, de José Bouchet, del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, presenta la fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza el 8 de enero de 1536²¹. Junto a él, encontramos a los mercedarios Juan de Salazar y Juan de Almasía oficiando la misa. El origen del nombre de la Ciudad de Buenos Aires está íntimamente asociado a la Virgen de la Merced, como patrona de la ciudad, bajo la advocación de la Merced Bonaria. El nombre proviene del santuario de la Merced de Bonaria, Cagliari, Italia, de mucha devoción entre los marineros pues era patrona de los que se embarcaban hacia las Indias. En el cuadro de Alejo Fernández de la Casa de Contratación que estuvo en el Archivo de Indias, en-

contramos una de las primeras imágenes de la Virgen del Buen Aire que dará lugar a numerosos grabados.

Juan de Salazar y Juan de Almasía acompañarán a Juan de Ayolas remontando las aguas de los ríos Paraná y Paraguay y fundando, a orillas de este último, la ciudad de Asunción, el 15 de agosto de 1537. Allí ejercieron su ministerio hasta el martirio de ambos a manos de los indios.

Otra expedición penetrará por el norte desde Cuzco en 1550, en el territorio de la actual provincia de Tucumán. Diez años después se funda la ciudad de Mendoza, en donde el padre mercedario Antonio Rendón Sarmiento expandió su ministerio bajo el título de “apóstol del Arauco”²².

La provincia de la Merced, en Argentina, fue erigida en 1593 por el vicario general de Perú Alonso Enríquez de Armendáriz segregándola de la de Cuzco. Comprendería las actuales repúblicas de Argentina, Uruguay y Paraguay. La división eclesiástica coincidía con las gobernaciones de Tucumán, La Plata y Paraguay, división a la que hay que añadir la región de Cuyo, en el oeste argentino, dependiente de Chile hasta 1776²³. Desde 1535, el nombre de la Virgen de la Merced se ha asociado al patronazgo mariano sobre las tierras o ciudades australes, como Buenos Aires, Santa Fe, Tucumán, etc. bajo advocaciones de patrona, protectora, abogada y generala.

El carisma de conseguir dinero para los rescates motivó recelos en las demás órdenes religiosas, que dificultaron, a través de denuncias, el primer asentamiento de la orden²⁴. Resulta curioso que los mercedarios, a pesar de participar en los momentos de la conquista, tuvieran problemas con las fundaciones, principalmente en Perú y Nueva España. De hecho, en Santiago de Chile, en 1548, los mercedarios no fundan un convento sino un hospicio.

Los mercedarios también hicieron valer su carisma redentor de cautivos en América: los rescates se dieron, aunque no abundan al menos en registro. El padre Gari y Siumell en su *Historia de las Redenciones de Cautivos realizadas por los hijos de la orden de la Merced desde su fundación hasta nuestros días*, publicada en Barcelona en 1873 nos relata algunos. La primera que relata es una invasión de

¹⁸ Tourón, *op. cit.*, pág. 662. El autor del artículo nos remite a un artículo de Jesús Palacio, O. M.: “La Merced en Bolivia, documentos para su historia, (1533-1575)”, La Paz, 1975. En el artículo explica que la penetración en Bolivia se produjo desde Cuzco, por la orilla oriental del lago Titicaca. En 1552 entran en la Plata (hoy Sucre) que es elevada a obispado. En 1580, los mercedarios entran en la Paz, más tarde se crea el obispado de la Paz, 1606.

¹⁹ Téllez, Gabriel, *op. cit.*, t. II, págs. 175-176.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Morales Ramírez, *Merced...*, pág. 40: “La presencia de la Merced en Argentina se remonta a 1536 acompañando a Pedro de Mendoza los padres Salazar y Almasía”.

²² *Ibid.*, pág. 418, citando al padre Gazulla, O.M., *Los primeros mercedarios en Chile 1535-1600*, Santiago de Chile, 1918, pág. 213.

²³ *Ibid.*, pág. 417, citando a Palacio, E. de J., *Los mercedarios en Argentina, 1535-1754*, Buenos Aires, Ministerio de cultura y educación, 1971, pág. 76.

²⁴ Cano Manrique, F., “Los Mercedarios Descalzos en América”. En: *Actas del I congreso internacional de la Merced*, Madrid, 1991, pág. 848.

herejes, en Chiapas, en el siglo XVII, no sabemos de qué condición ni nación. La segunda nos relata la liberación de cautivos tras el saqueo del pirata Morgan de Panamá, en 1671. La tercera redención a que hace referencia es una redención en Chile, de la que apenas aporta datos, y únicamente sitúa la referencia de una sublevación siendo virrey de Lima D. Luis de Velasco. Cita por último una redención de 1722, en Tucumán, de cautivos raptados por los indios bravos.

La administración religiosa se organizó muy pronto en las tierras de ultramar con la creación de los obispados de Santo Domingo y Concepción de la Vega, en 1511, en la isla de La Española. El primer obispado en el continente data de 1513 en Panamá.

De la evangelización se encargaron los religiosos españoles: franciscanos, dominicos, carmelitas, agustinos, jesuitas y mercedarios. Estos últimos, a pesar de haber acompañado a muchos de los conquistadores, no fundarán el primer convento hasta 1514 en La Española. El caso más curioso lo tenemos en México, en donde, a pesar de la presencia de fray Bartolomé de Olmedo, no consiguen, por diversas prohibiciones, fundar el primer convento hasta 1592. En Perú, a pesar de haber acompañado en 1530 a Pizarro en su conquista, tardarán más de diez años en fundar el primer convento, no sin muchas dificultades y perdiendo, alguno de los primeros, la libertad e incluso la vida²⁵.

Cabe hacerse, por tanto, una pregunta, ¿por qué en un primer momento fueron relegados los mercedarios en la obra evangelizadora? La respuesta nos la da el padre Pedro Nolasco Pérez, quien comenta que:

[...] informes desfavorables a los religiosos de la Merced llegaron desde Guatemala, lo que motivó la prohibición de fundación de nuevos conventos a partir de 1542, y la imposibilidad de enviar nuevos religiosos sin orden expresa del monarca. Estas imputaciones llevaron al provincial fray Diego Enríquez, de acuerdo con el Consejo de Indias a reducir a cinco los conventos de la Merced en Perú.²⁶

El hecho de que los mercedarios sirvieran como capellanes en los ejércitos conquistadores, hizo que se vieran envueltos en las luchas civiles entre los distintos bandos. Esto fue causa de algunas denuncias hacia ellos, además de no ser los más propicios al primer acercamiento a la fe

de los conquistados. Así, desde 1542 hasta 1563 permanece la prohibición, levantada con la concesión de una licencia, para que veintiún religiosos de la Merced partan hacia el Perú, “[...] con orden de su provincial, a inducir a los naturales de aquella tierra las cosas de nuestra fe católica”²⁷.

El artifice del levantamiento de la prohibición fue Gaspar de Torres, mercedario próximo al rey Felipe II y autor de la reforma de las constituciones de la orden de 1565. Con la doctrina emanada del Concilio de Trento, los conventos se convertirán en centros de doctrina, llenos de imágenes devocionales y didácticas, que presentan a los santos de la Merced como ejemplos de virtud, y advocación infalible para toda necesidad, exaltando las figuras de Nuestra Señora de la Merced, el fundador y los primeros santos de la orden, todos ellos elevados al honor de los altares a partir del siglo XVI.

Junto a la Virgen de la Merced del Buen Aire, una de las imágenes más populares entre el santoral mercedario será la imagen de Santa María de Cervelló, protectora de navegantes. Protectora necesaria para quienes se atrevían a realizar la travesía atlántica. Una de las muestras más interesantes de la devoción a la santa la encontramos en el retablo de Guatemala que, procedente de la Merced de la Antigua, puede contemplarse en el nuevo templo de Guatemala de la Asunción, en la actualidad regido por la Compañía de Jesús.

Sin embargo, será la propia imagen de la Virgen de La Merced la que acapare mayor número de representaciones entre los casos de adecuación a la didáctica tridentina de la redención que presenta a María como corredentora²⁸ o co-libertadora de la esclavitud del pecado. Esta imagen nos la muestra la *Apoteosis de la orden de la Merced* en la sacristía del convento de Guatemala, una de las imágenes doctrinales mercedarias más singulares de Latinoamérica.

Un interesante trabajo de José Brunet²⁹, y el capítulo segundo del libro ya citado de Alfonso Morales Ramírez, nos dan las referencias de la devoción a la Virgen de la Merced en el continente. En dichos trabajos se nos presenta la imagen de la Merced como advocación devocional en los distintos países y se nos muestra cómo, en la época de la dominación española, va recibiendo distintas invocaciones unidas al título de Merced: “primada de las Indias”³⁰ y “altagracia” en Santo Domingo, donde es protectora contra

²⁵ Cano Manrique, *op. cit.*, lo afirma citando un manuscrito del Archivo General de Indias, 2-2-3/4.

²⁶ Pérez, *op. cit.*, pág. 192.

²⁷ Cano Manrique, *op. cit.*, hace referencia a Archivo General de Indias, 45-1-2/18.

²⁸ San Pío V, *Catecismo para párrocos según el decreto de Trento*, Madrid, Ed. Magisterio, 1971, cap. V, ap. 8, pág. 517.

²⁹ Brunet, J., “La Virgen de la Merced y sus diversos patronazgos en América”. En: *Estudios*, Madrid, 1991, cap. 2, pág. 65.

³⁰ Téllez, Gabriel, *op. cit.*, pág. 620, hace referencia a la imagen como donada por los Reyes Católicos, esto mismo afirma, Salmerón (Salmerón, M., *Recuerdos históricos y políticos*, Valencia, 1646, pág. 288.

los piratas —de hecho, es celebrada como patrona después de la victoria de Sabana Real, en 1691, contra los bucaneros franceses—; “Nuestra Señora de las Victorias” en Veracruz, México y Guatemala³¹ en donde, aparte de patrona de la ciudad, se la invoca como protectora contra los desastres naturales, aguas, terremotos, volcanes. También como protectora del tsunami en Valparaíso, lo que la convirtió en patrona de la ciudad y la incluyó en su escudo. De la misma manera se la proclama como patrona de la ciudad de San Salvador tras el terremoto de 1594. En 1520 posiblemente, se fundó el primer convento del continente, en Panamá, bajo la advocación de Nuestra señora de la Merced. La devoción en Panamá se acrecentó tras la invasión del pirata Morgan³² y el papel que jugaron los mercedarios en el rescate de la población. Con la advocación “la Guaricha”, nombre con el que popularmente se la conoce en Venezuela, se bendijo la primera capilla el 21 de marzo de 1638. Allí se instala una talla procedente de México en 1641³³. Se la venera como patrona del cacao y protectora contra los terremotos, tras el de 1766. En Colombia, coincidente con el departamento del Valle misionado por los mercedarios, se venera especialmente en Cali, desde 1541, una imagen traída desde España. Una segunda imagen datada entre 1570-1580 bajo el título de “Remedios” fue trasladada por el misionero fray Miguel de Soto al convento de la Merced, siendo desde entonces muy venerada por los indios.

LA ICONOGRAFÍA MERCEDARIA EN AMÉRICA: DE LOS GRABADOS A LAS PINTURAS CONVENTUALES

Gaspar de Torres, en 1565, inicia el proyecto de adecuación de la orden a las directrices tridentinas. Será el primer instrumentista de la reforma y, entre otras cosas, el artífice de la expansión de la Merced en América.

A partir de 1588, se suceden una serie de escritos que irán definiendo los tipos iconográficos: unos desde la propia orden, con los textos de Zumel, *Vitis Patrum* (1588), y de fray Felipe de Guimerán, *La Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (1591), que influirán en libros ascéticos, como la *Agricultura del Alma* del obispo Melchor Rodríguez, y en otros en forma de comedias, como la obra de teatro de 1591 de Francisco Agustín de Tárrega *La Fundación de la Orden de la Merced por el don Jaime*.

La canonización de san Pedro Nolasco impulsó la edición de las crónicas históricas de Alonso Remón (1618-1622) y Bernardo Vargas (1619-1622), así como el texto de postulación o *Memorial de canonización*. Las grandes crónicas mercedarias de la primera mitad del siglo XVII de Remón y Vargas retoman a los autores del siglo XVI, Torres, Zumel y Guimerán, como fuentes históricas que, a su vez, fundamentan las narraciones fundacionales en los escritos de Gaver y Cijar. Entre las fuentes literarias posteriores a la canonización de Nolasco, destacan las obras de Francisco Boyl, *N.S. del Puche, Camara angelical de Maria Santissima. Patrona de la insigne Ciudad, y Reyno de Valencia* (1631); Tirso de Molina, *Historia General de la Orden de la Merced* (1639), y Lope de Vega con la comedia *La vida de san Pedro Nolasco*, por lo que no es descabellado pensar en la influencia de estas obras en la temática pictórica de la segunda mitad del siglo XVII. La canonización de san Pedro Nolasco en 1628 supuso la difusión de su imagen devocional. Con este fin, los mercedarios establecieron todo un programa iconográfico para definir la devoción a sus santos. Dentro de este programa cabe enmarcar el trabajo encargado al pintor y grabador aragonés Jusepe Martínez, quien, en 1627, plasmará en planchas una serie de 22 grabados con escenas de la vida del santo mercedario. Estos grabados sirvieron de inspiración a pintores y escultores a la hora de concretar la didáctica devocional. La influencia de estas planchas en pinturas en los conventos americanos resultó fundamental para la difusión de la imagen devocional mercedaria. De estas imágenes los mejores ejemplos los encontramos en los lunetos del claustro convento de la Merced de Cuzco y en el convento del Tejar en Quito (figs. 7 y 8). Estas pinturas son de una importancia capital pues de los 22 grabados de Jusepe Martínez, en la actualidad, solo se conservan 10, todos ellos reproducidos con asombrosa fidelidad en el claustro de Cuzco. La importancia de las imágenes de Cuzco y Quito nos permite intuir que el resto de las imágenes coinciden con la descripción conservada en el memorial de canonización, y que sirvió de fuente a Jusepe Martínez. Tras la canonización de san Pedro Nolasco mediante la fórmula del culto inmemorial, a lo largo del siglo XVII los mercedarios impulsarán la devoción de los santos en proceso de canonización, san Ramón, san Serapio, san Pedro Pascual, san Pedro Armengol, santa María de Cervelló y la beata Mariana de Jesús. Las imágenes de todos ellos poblarán las capillas devocionales de los conventos americanos. La

³¹ De Fuentes Guzmán, A., *Recordación Florida*, libro 7, cap. 27, f. 528, citado por, Brunet, *op. cit.*, pág. 333: “[...] Nuestra Señora de las Mercedes es conquistadora, que anduvo en batallas y revueltas de la conquista del Reino de Goatemala y México, acompañando al religioso Fr. Bartolomé de Olmedo”.

³² Gari y Siu-mell, José Antonio, *Historia de las Redenciones de cautivos cristianos, realizadas por los hijos de la orden de la Merced*, Barcelona, 1893, pág. 127.

³³ Brunet, *op. cit.*, pág. 345.



Fig. 7. Cornelio Cobrador y Josepe Martínez, *Hallazgo de la Virgen del Puig por san Pedro Nolasco*, 1627, estampa XVIII del Memorial de canonización.

Fig. 8. Marcos de Ribera y Salazar (atr.), *Hallazgo de la Virgen del Puig por san Pedro Nolasco*, siglo XVIII, iglesia de la Merced de Cuzco.

iconografía mercedaria en América presenta tipos iconográficos únicos y peculiares por su radicalidad, como el éxtasis de san Pedro Nolasco del memorial de canonización y de las planchas de Josepe Martínez que se transforma en la lactación de Nolasco en escena tributaria de las vírgenes lactantes del gótico internacional. En este tema, los pintores que trabajan para la orden de la Merced se apropian del tipo iconográfico de la lactación de san Bernardo.

PATRONA DE LOS INSURGENTES

El recorrido devocional de la Merced en América nos conduce al cambio devocional más singular dentro de la iconografía mariana universal ya que, con el proceso independentista, en muchos países será tomada como icono libertador del yugo español. Un buen ejemplo lo presenta la devoción de la Merced en la ciudad de Pasto, orientada a la visión de la Virgen de la Merced como libertadora de pueblos oprimidos y patrona de insurgentes. Los antece-

dentes los encontramos en los sucesos del 24 de septiembre de 1812, cuando el general Manuel Belgrano obtuvo la victoria sobre Pío Tristán en la ciudad de Tucumán (Argentina), victoria que reconoció Belgrano haber obtenido gracias a la protección de la Virgen de la Merced. Desde esa fecha hasta 1818, Belgrano dirigió hasta nueve proclamas encomendándose a la Virgen de la Merced antes de entrar en batalla. Casos más significativos los encontramos en Perú (1813) y Arequipa (1813).

La consagración de la Virgen de la Merced en el obispado de Pasto data del intento de invasión desde Venezuela, Nicaragua y Ecuador, en los últimos años del siglo XIX, para derrocar al gobierno católico de Colombia. El obispo de Pasto, Ezequiel Moreno Díaz, arengó a los fieles a acudir a la frontera para contener la invasión, poniéndolos bajo la protección de la Virgen de la Merced. El mismo Concejo Municipal de Pasto, el 2 de diciembre de 1899, acordó consagrar el distrito municipal de Pasto “[...] a la Santísima Virgen de las Mercedes, bajo cuya protección especial se acoge”³⁴.

³⁴ Brunet, *op. cit.*, pág. 345.

La victoria se alcanzó en la jornada de Puerres, y el 20 de septiembre de 1901, tras la entrada triunfal de las tropas, se celebró un día de acción de gracias, siendo conducida la imagen de la Virgen de la Merced desde su santuario al de Santiago, en medio de su batallón laureado, en donde “[...] en medio de la misma procediose a la imponente ceremonia de rendir a los pies de la Guerrera y Capitana de las Milicias del Señor, coronas, laureles, armas y banderas”³⁵. El 8 de diciembre de 1941, la Virgen de la Merced de Pasto en Colombia fue solemnemente coronada en nombre de la nación colombiana.

El 24 de mayo de 1822, el general Antonio José de Sucre obtuvo la victoria en la batalla de Pichincha, por la que se alcanzó la independencia de la Gran Colombia. Tras esta victoria, los objetivos de Sucre, San Martín, Bolívar y O’Higgins fueron dirigidos a Perú, por lo que se consideró llegado el momento de que también esta nación reconociese a la Virgen de la Merced como patrona de sus ejércitos. Desde 1823, es considerada como patrona de las armas de la República de Perú, nombrada por el presidente Torre Tagle³⁶.

En el Primer Congreso Constituyente reunido en Lima, en sesión de 22 de septiembre de 1823, el diputado suplente por Lima, canónigo Juan Esteban Henríquez de Saldada, presentó una proposición:

[...] reducida a que el Congreso declarase por un decreto a la Virgen Santísima de las Mercedes Patrona de las Armas. Discutida ligeramente la proposición se aprobó por unanimidad, mandándose expedir el decreto correspondiente:

José Bernardo Tagle: Presidente de la República del Perú. Por cuanto el Soberano Congreso ha servido declarar lo siguiente:

El Congreso Constitucional del Perú; Reconociendo la especial protección del ser Supremo por mediación de la Santísima Virgen de las Mercedes en los acontecimientos felices por las armas de la Patria, durante la tenaz contienda de la América con la España por la Independencia.

Ha venido en decretar y decreta:

Que se declare a la Virgen de las Mercedes, Patrona de las Armas de la República.

Tendréislo entendido y dispondréis lo necesario a su cumplimiento, mandado imprimir, publicar y circular.

Dada en la Sala del Congreso, en Lima, a 22 de septiembre de

1823. Jose Bernardo Tagle. Por orden de S.E. El Conde de San Donás.

Dicho decreto fue ratificado por otro del 17 de julio de 1832 y por ley del primero de octubre de 1839, con el cual el Estado debía contribuir con trescientos pesos para la fiesta³⁷.

En 1861, la Convención Nacional la declaró patrona de Ecuador.

Sin duda, la devoción a la Virgen de la Merced cobra una significación si cabe más alta en el cono sur, y de manera especial en Argentina.

LA MERCED Y EL GENERAL BELGRANO: LA DEVOCIÓN EN ARGENTINA

Es más destacable el hecho de que, durante la guerra de la independencia, los patriotas se pusieran bajo su protección y, siguiendo el ejemplo de Belgrano, según llegaban las tropas rinden homenajes religiosos y patrióticos a la Virgen Generala, como ocurrió en Cochabamba y Potosí³⁸.

Resulta evidente que la devoción a la Merced alcanza su máxima expresión en el período de la independencia, sobre todo tras los sucesos ocurridos tras la batalla de Tucumán, donde el 24 de septiembre, festividad de la Virgen de la Merced, el ejército de Manuel Belgrano defendió la independencia frente al ejército de Pío Tristán. La relación de Tucumán con la Virgen de la Merced tiene su inicio en la fundación de la ciudad. Tucumán fue fundada por don Diego de Villarroel en 1565, pero el día de Nuestra Señora de las Mercedes de 1685 fue trasladada al sitio actual. En 1687, el cabildo nombró a Nuestra Señora de las Mercedes como patrona y abogada de la ciudad por los muchos favores que la Virgen dispensó a los tucumanos.

La victoria argentina en la batalla de Tucumán del 24 de septiembre de 1812 es acreditada a Nuestra Señora de las Mercedes. En ella se decidió la suerte de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Los españoles eran unos tres mil y los argentinos apenas mil ochocientos. Belgrano, el general argentino, puso su confianza en Dios y en Nuestra Señora de las Mercedes, a quien eligió por patrona de

³⁵ Brunet, *op. cit.*, pág. 356, citando a Monroy, J., *La Santísima Virgen de la Merced y su Santuario*, Quito, 1933, pág. 145.

³⁶ Estabridis Cardenas, R., *Mater Admirabilis: la devoción mariana en Perú*, catálogo de la exposición de la catedral Primada de Lima, Lima, mayo-julio de 1999, pág. 30.

³⁷ Brunet, *op. cit.*, pág. 397, citando a la *Gaceta del gobierno*, t. V, N.º 17, 24 de septiembre de 1823, *Colección documental de la Independencia del Perú*, t. IV, vol. II, 58.

³⁸ Palacio, E., *La Generala de Belgrano*, Tucumán, 1937.

su Ejército³⁹. El ejército del general Belgrano defendió la independencia frente al ejército de Pío Tristán, hecho que queda registrado en el parte oficial de guerra de 26 de octubre. En la mañana del 24 de septiembre de 1812, día del combate, según cuentan las memorias que escribe el general José María Paz, ayudante de Belgrano⁴⁰, el general Belgrano estuvo orando largo rato ante el altar de la Virgen. El ejército argentino obtuvo la victoria. En el parte que transmitió al gobierno, Belgrano hizo resaltar que la victoria se obtuvo el día de Nuestra Señora de las Mercedes, bajo cuya protección se habían puesto las tropas. El parte dice textualmente: “La patria puede gloriarse de la completa victoria que han tenido sus armas el día 24 del corriente, día de Nuestra Señora de las Mercedes bajo cuya protección nos pusimos”⁴¹. El general Belgrano puso en manos de la imagen de la Virgen su bastón de mando. La entrega se efectuó durante una solemne procesión con todo el ejército, que terminó en el Campo de las Carreras, donde se había librado la batalla. Belgrano se dirigió hacia las andas en que era conducida la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes y le entregó el bastón que llevaba, poniéndolo en las manos de la Virgen y proclamándola como generala del Ejército.

Al tener conocimiento de estos actos de devoción, las religiosas de Buenos Aires remitieron a Belgrano cuatro mil escapularios de Nuestra Señora de la Merced para que los distribuyera a las tropas. El batallón de Tucumán se congregó antes de partir rumbo a Salta, frente al atrio del templo de Merced, donde se les entregaron los escapularios, y tanto los jefes como oficiales y tropas los colocaron sobre sus uniformes.

El 20 de febrero de 1813 los argentinos, que buscaban su independencia, se enfrentaron nuevamente con los españoles en Salta. Antes de entrar en combate, Belgrano recordó a sus tropas el poder y valimiento de María Santísima y les exhortó a poner en Ella su confianza. Formuló también el voto de ofrendarle los trofeos de la victoria si, por su intercesión, la obtenía. Con la ayuda de la Madre de Dios vencieron nuevamente a los españoles y, de las cinco banderas que cayeron en poder de Belgrano, una la destinó a Nuestra Señora de las Mercedes de Tucumán, dos a la Virgen de Luján y dos a la catedral de Buenos Aires. En 1813, el cabildo de Tucumán pide al gobierno eclesiástico la declaración del vice patronato de Nuestra

Señora de las Mercedes “que se venera en la Iglesia de su religión” y ordena de su parte que los poderes públicos celebren anualmente su fiesta el 24 de septiembre.

La autoridad eclesiástica, por decreto especial, declara el 4 de septiembre de 1813 festivo en homenaje a Nuestra Señora de las Mercedes el 24 de septiembre. Después del 31 de agosto de 1843, es declarada oficialmente vice patrona, jurando su día por festivo y disponiendo se celebre cada año una misa solemne con asistencia del magistrado y que, por la tarde, se saque la imagen de la Santísima Virgen en procesión, como prueba de gratitud por los beneficios dispensados. Al cumplirse el centenario de la batalla y victoria de Tucumán, en 1912, la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes fue coronada solemnemente, en nombre del papa san Pío X.

LA PARADOJA CHILENA

La paradoja de la imagen devocional de la Merced como patrona de los insurgentes tiene un último y singular episodio relativo a la Virgen de la Merced en Chile donde, a pesar de ser primada por la imagen del padre Correa, la independencia chilena supuso el final de su patronazgo patrio, muy probablemente relacionado con el desastre de Rancagua. El 2 de octubre de 1814, Bernardo O’Higgins, pese a que había sido bautizado en el convento de la Merced de Chillán y durante la batalla de Rancagua, ante el avance de las tropas realistas del general José Miguel Carrera, se refugió en el convento de dicha ciudad y aunque, además, tras la derrota cruzó los Andes y se refugió en el convento de la merced de Mendoza, ya sea por el recuerdo de la derrota o bien por el voto del general San Martín de proclamarla patrona de Chile tras la victoria de Maipú, proclamó como patrona de Chile a la Virgen del Carmen y promovió la construcción de su santuario en detrimento de la primada, la Virgen de la Merced.

Otras de las paradojas de la Virgen de la Merced en Chile se nos muestran en Valparaíso. La primera es el patronazgo de Valparaíso desde 1791 en que sus ediles la juraron como patrona, “porque esta señora de Blanco salvó la ciudad de perecer por la furia del océano que se había lanzado sobre la ciudad, y el agua sólo llegó hasta las murallas del convento de la Merced”⁴².

³⁹ González Fuenmayor, M. E., “La Virgen de las Mercedes: su historia. Protectora de los privados de libertad”. En: *Instituto de Estudios Jurídicos Dr. Mervy Enrique González Fuenmayor*, 24 de septiembre de 2009. Disponible en: <https://inemegf.blogspot.com/2009/09/articulo-la-virgen-de-las-mercedes-su.html>, última consulta: diciembre de 2020.

⁴⁰ Biblioteca Del Suboficial, *Memorias Póstumas del general José M^a Paz*, I. Campo de Mayo, Buenos Aires, 1951, págs. 55-56.

⁴¹ Palacio, E., *La Generala de Belgrano*, Tucumán, 1937, pág. 449, citando AGN, X-23-2-8, “Partes de batalla, original o impresos”.

⁴² Sermón del día de la merced de 2017, <http://www.obispadodevalparaíso.cl/detalle.php?id=OTA0>, última consulta: diciembre de 2020.



Fig 9. Anónimo, *La Virgen de la Merced de Puerto Claro*, patrona de Valparaíso, siglo XIX, talla en madera, santuario de la Merced de Puerto Claro, Valparaíso, Chile.

Si bien la imagen de la Merced, patrona de Valparaíso, se venera en la iglesia del cerro de Puerto Claro (fig. 9), sector Playa ancha de Valparaíso, la actual imagen de la patrona de la ciudad es la imagen de una Inmaculada que figura incluso en el escudo de la ciudad. Según el padre Anselmo Espinosa, erudito e historiador chileno de la orden de la Merced, se adaptó esa imagen por los muchos avatares que sufrió el santuario de Valparaíso con la destrucción de la imagen primitiva.

La Inmaculada, por otra parte, no es ajena a la devoción mercedaria por la predilección inmaculista de esta orden, como demuestra el cuadro del museo de Chile y la defensa que de ella hizo san Pedro Pascual. Siendo obispo en Valparaíso, el cardenal Silva Henríquez erigió esta parroquia para atender a la comunidad de fieles que honraba, desde el año 1909, la imagen de la Virgen de las Mercedes de Puerto Claro, la cual, de acuerdo con los datos históricos, es la primera advocación venerada de la Virgen María en el primer puerto del país. Las raíces de esta devoción local se hunden ya a 458 años atrás.

*Por esto, desde el 17 de abril de 1791, la Ilustre Municipalidad de Valparaíso, declaró en el primer decreto de su Primer Cabildo, que la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes de Puerto Claro ocupase el lugar principal en el escudo y emblema de la ciudad, tal como ha sido en los últimos 226 años a la fecha.*⁴³

La segunda paradoja en Valparaíso (fig. 10) nos la ofrece la Inmaculada del Santuario de Nuestra Señora Purísima de Lo Vásquez, el santuario mariano más importante de Chile, famoso por su fervor popular cuyo promotor fue el padre mercedario José Troncoso.

En los albores de la devoción encontramos a don José Ulloa quien, con dinero reunido de donativos, construyó una ermita en el jardín de la entrada de su casa donde colocó la bonita imagen de la Virgen. Con el tiempo comenzó a aumentar el número de visitantes a la Virgen, por lo que el señor Ulloa consideró necesario habilitar como capilla un galpón de adobe que estaba desde el tiempo de don Vicente Vásquez, su anterior dueño, y que orillaba el jardín de su casa. En 1850, el padre José Manuel Troncoso, de la

⁴³ *Ibidem.*



Fig 10. Anónimo, *Nuestra Señora Purísima de Lo Vásquez*, santuario de Lo Vásquez, Valparaíso, Chile. El origen de la escultura es una Virgen de la Merced del siglo XVIII traída desde España por el Padre Troncoso.

orden de la Merced, decide trasladar la capilla —según se cree por el deterioro a causa de los temblores de la primera capilla— a los terrenos donde se venera en la actualidad donados por la familia Leiva Vásquez. El 2 de abril de 1851 un fuerte temblor destruyó la primera imagen y las paredes que estaban levantadas. Sin embargo, Troncoso prosiguió en su campaña de recolectar fondos para recomenzar la construcción. Con la ayuda de un ingeniero, se comenzó a construir la tercera capilla para la Santísima Virgen de Lo Vásquez con unos cimientos de 33 x 7 metros, que corresponde a la actual dimensión y posición de la nave central. En 1854, la inauguración de la nueva capilla fue beneficiada con la entrega de los títulos de donación de los terrenos con una superficie de 100 x 150 varas. El padre Troncoso hizo llegar una nueva imagen de la Santísima Virgen desde España⁴⁴. Esta es la imagen que se encuentra en el actual templo. El 16 de noviembre de 1854, obtuvo de la autoridad eclesiástica el decreto de erección de la capilla como templo público⁴⁵.

Tras la pérdida de la primera imagen, el padre Troncoso continuó el proyecto de la construcción de un santuario dedicado a la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada, no sabemos si por la predilección mercedaria por esta advocación o, lo que se intuye como más probable, para celebrar la proclamación de su dogma por Pío IX, “el papa Chileno”, el 6 de diciembre de 1854, apenas 25 días después de la autorización del culto en el santuario con la paradoja de que viste como Inmaculada una talla de origen español de la Virgen de la Merced a la que despoja de sus atributos y la reviste con el atributo inmaculista de la capa azul. A modo de conclusión, la paradoja de la devoción del pueblo de Chile a la Virgen del santuario de Lo Vásquez es que la devoción popular devuelve a la imagen de la Virgen de la Merced la primacía devocional arrebatada por el insurgente Bernardo O’Higgins.

⁴⁴ Frías, H., Fr. O.M., *Apuntes biográficos sobre la vida del predicador Fray Manuel Troncoso*, manuscrito, archivo de la Merced de Santiago.

⁴⁵ Ríos Meza, Fr. M. O.M., *Orígenes mercedarios del santuario de Lo Vásquez*, Santiago de Chile, Ed. Provincia Mercedaria de Chile, 1983, págs. 8-10.



TEXTOS DEL SIGLO DE ORO QUE DIALOGAN CON (O INCORPORAN) MITOS INDÍGENAS¹

ANDRÉS EICHMANN OEHLI / BOLIVIA

INTRODUCCIÓN

Lo que me propongo aquí es revisar algunas de las formas en que aparecen mitos andinos en textos de los siglos XVI y XVII. No pretendo abarcarlas todas, porque ello requeriría una revisión exhaustiva, tarea que queda todavía pendiente. Después de hacer una primera aproximación, en la que se verán algunas de las maneras en que se presentan los mitos en diversos tipos de textos, veremos su tratamiento en obras literarias de nuestro período barroco. Me interesan principalmente tres modalidades: de un lado, piezas en las que los autores procuran el rechazo, por parte de los indígenas, de las creencias ancestrales, lo cual suele venir en textos elaborados por predicadores. De otro, aquellas en las que, supuesta la *superación* de tales creencias, el mito es utilizado al servicio de un sistema sapiencial, en piezas dirigidas al público indígena. Por último, está el mito como veta que provee de actantes en una narración ficcional.

Antes de continuar, me veo en la necesidad de advertir que esta es una de las materias que más interés despertó en multitud de especialistas, durante mucho tiempo. Está posiblemente entre los temas más frecuentados, desde muchos ángulos (casi siempre en relación con la etnohistoria),

al punto de que la bibliografía sobre los mitos andinos puede considerarse inagotable. Solamente una puesta al día en relación con lo producido en el último medio siglo ocuparía bastante más que las páginas de este trabajo. Pero no entraré en ese amplio y rico campo de estudios, porque lo que me propongo es aproximarme desde una perspectiva distinta. Lo que me interesa es, según ya queda dicho, el modo en que los autores aquí convocados toman e incluyen en sus textos los mitos andinos. Particularmente interesantes me parecen los tipos de actitudes adoptadas, a menudo equiparables a las que se verifican en los autores cristianos de un amplio arco temporal en relación con los mitos de las antiguas Grecia y Roma. No me apartaré, por tanto, de mi ámbito propio, que es el literario.

La segunda advertencia consiste en recordar que un relato mítico es materia plástica. Todo aquel que la transmite puede operar en ella modificaciones de mayor o menor entidad, para que resulte apta en orden a la interpretación de las problemáticas que motivan su reflexión. Por ello, un buen análisis de los relatos debería partir de una adecuada contextualización que permita “descubrir las experiencias vitales que los han modelado y les dan sentido”². Itier señala tres órdenes de relaciones contextuales de las que depende una buena aproximación a un relato: 1. los relatos

¹ Deseo agradecer a mis evaluadores sus valiosos comentarios y sugerencias.

² Itier, C., *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco*, Lima, IFEA / Instituto de Estudios Peruanos / Fondo Editorial PUCP / Fondo Editorial UNSM, 2007, pág. 15.

previos, compartidos por la comunidad, “en relación con los cuales la narración adquiere su especificidad y señala su intención [la del narrador]”³; 2. aquellas que manifiestan “experiencias de orden social, económico, etc., que dan forma a las imágenes que construyen los textos y a la intriga misma” a la vez que “contribuyen [...] a configurar la experiencia social y son [...] una guía para comprender y afrontar ciertas situaciones”⁴; y 3. relaciones interpersonales, porque “el narrador modela su relato de acuerdo a la relación específica que tiene con su(s) destinatario(s) y lo que quiere decirles”⁵. Todo esto, que el autor citado explica en relación con mitos andinos, es aplicable al mito en general. Homero o Sófocles no hacían otra cosa con la “materia mítica” heredada.

Lo dicho permite entender que hay tantas versiones de mitos como lugares de procedencia y épocas en las que estos quedaron fijados por escrito (plasmados en diversos soportes y artefactos) o recogidos en grabaciones sonoras. Un mito escrito o grabado es como una entidad en movimiento, como un conjunto de nubes a la que se toma una foto. La foto podría generar la falsa impresión de que lo que se ve es algo inmóvil. Como afirma Gadamer, “en todo narrar domina una especie de libertad que en el fondo contradice la fijación. Los oyentes hacen corro en torno a quien sabe contar bien, y seguro que no porque siempre cuente lo mismo”⁶.

Para relatos que provienen de un pasado remoto puede resultar a veces difícil identificar los tres tipos de relaciones arriba señalados, sobre todo cuando nos llegan gracias a la pluma de alguien que no ha compartido las experiencias que están en su origen. Pero que sea difícil no quiere decir que sea imposible, sobre todo cuando hay un universo de relatos que han seguido su camino hasta nuestros días⁷.

DEL RELATO ORAL AL TEXTO

Las vías por las que los relatos llegaron a su fijación por escrito son variadas, como también lo son los móviles de quienes participaron en el proceso. En una primera aproximación, puede ser útil distinguir entre: 1. mitos prehispánicos que llegaron en forma incontaminada o con cierto grado de fidelidad; y 2. mitos que, pretendiendo ser “auténticos”, fueron reelaborados en clave cristiana, de los que nos ocuparemos en el acápite de los “heterodoxos”.

Del primer tipo, el texto “estrella” es *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, que Taylor considera “el único documento colonial sobre creencias andinas precolombinas que ha llegado hasta nosotros en una forma que podemos considerar auténtica”⁸. Si bien en alguna ocasión incluye algún mito cristianizado, como observa el mismo Taylor⁹, habitualmente transmite los relatos tal como eran conocidos al interior de la cultura local, incluso con vacilaciones y perplejidades ante tradiciones que se superponen. Es el caso de Cuniraya y Huiracocha, dos seres distintos que en ocasiones aparecen asimilados como uno solo.

En este primer grupo podemos encontrar también mitos transmitidos con un grado variable de fidelidad en versiones de algunos seglares y eclesiásticos interesados en la evangelización. Ellos buscan entender o explicar las creencias indígenas (aunque en general parecen más interesados en las prácticas rituales), con frecuencia en procura de su extirpación. A la hora de poner ejemplos, tal vez debamos otorgar el primer lugar al breve y exquisito trabajo de Francisco de Ávila titulado *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos [...] de las provincias de Huara Cheri, Mama y Chaclla* (1608), en el que se advierte cómo valora el autor la belleza de los relatos¹⁰.

³ Ibid., págs. 15-16.

⁴ Ibid., pág. 15.

⁵ Loc. cit.

⁶ Gadamer, H.-G., *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 103.

⁷ Buena herramienta para rastreos en ese sentido es el magnífico *Archivo de literatura oral* que le debemos a Lucy Jemio, ver http://literatura.edu.bo/archivo_oral-buscador/

⁸ ¿Tomás?, *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Taylor, G. (ed.), Lima, IFEA / Instituto de Estudios Peruanos, 2008, pág. 11.

⁹ En el capítulo 15, se lee que antes de Cuniraya Huiracocha “no había nada en este mundo. Fue él quien primero creó los cerros, los árboles, los ríos y todas las clases de animales y las chacras para que el hombre pudiese vivir”; es decir, como observa Taylor, se ha operado la asimilación de Cuniraya con Huiracocha, y a la vez quedó “éste asimilado a su vez al ‘dios criador’ conforme a los escritos de los cronistas, deseos de integrar al ‘nuevo mundo’ al esquema de una teología universal” (Taylor, *op. cit.*, nota 114).

¹⁰ Es un comentario al ya señalado *Ritos y tradiciones...* Ávila, Francisco de, *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos ... de las provincias de Huara Cheri, Mama y Chaclla ...*, [1608] (ms. BN/E 3169). En: Urioste, J., *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waru Chiri*, Syracuse, 1983.

Asimismo, encontramos relatos transmitidos y/o comentados por escritores que recogen tradiciones indígenas por una cierta necesidad expositiva. En general estos incluyen, casi siempre antes de los hechos que consignan en tanto que *históricos*, las nociones que recogieron sobre el origen del mundo, el de grupos humanos que poblaron estas tierras y, por supuesto, el de los incas (que es el tratado con mayor frecuencia). Es el caso de Pedro Cieza de León, en la segunda parte de su *Crónica del Perú* (compuesta “sobre todo entre 1548 y 1550”¹¹), que transmite algunos relatos: sobre el diluvio (según una de las versiones que registra, sobrevivieron los que se habían refugiado en cuevas de las montañas, y según otra solamente fueron seis personas¹²); sobre el tiempo sin sol; sobre la salida de este de la isla que entonces llamaban Titicaca (hoy Isla del Sol); sobre el dios Ticeviracocha (también llamado Tuapaca en el Collao y Harnava en otros sitios); sobre otro ser sin nombre conocido (más tarde pareciera que se le dio el mismo nombre que el anterior, de Ticeviracocha) que sanaba enfermos, a quien los de Cacha (en la provincia de Canas) quisieron apedrear, pero él los repelió haciendo bajar fuego del cielo, y que finalmente se fue navegando por el mar sobre su manto; y por último, sobre la tradición de la salida de los hermanos (tres, en la versión que recogió, aunque sabe de otras en que los números varían) de Pacaritambo, con las aventuras previas a la fundación del Cusco: Ayar Cache era tan poderoso con la honda que los otros le temían, y le hacen entrar, engañado, al lugar de donde habían salido, allí lo encierran; se les aparece después, alado, y les da instrucciones antes de convertirse en piedra; el otro hermano se convierte también en piedra, y queda solamente Manco Cápac¹³.

Otro autor que recoge relatos semejantes en muchos puntos es Juan Betanzos, en los primeros capítulos de la *Suma y narración de los incas* (1552)¹⁴: la primera creación, por parte de Contiti Viracocha, en el tiempo sin sol; su salida del lago, cuando transformó en piedras a los primeros hombres que había hecho, mientras que en otras piedras

plasmó los modelos para la segunda creación de humanos, quienes al llamado de sus dos enviados (llamados también Viracochas) saldrían de cuevas, fuentes, ríos y cerros; la creación del sol, en Tihuanacu, y después, de la luna y las estrellas, por el mismo dios; su camino hacia el valle del Cusco, en el que iba también llamando a la existencia a nuevas poblaciones; el intento de los canas de matarlo, y la respuesta de la divinidad haciendo bajar fuego desde el cielo; su paso hasta Puerto Viejo, desde donde él y los suyos se fueron caminando por el mar (caps. 1 y 2); la salida de los hermanos (en este caso son cuatro varones y cuatro mujeres) de la cueva de Pacaritambo con algunas historias bastante parecidas a las que encontramos en Cieza (cap. 3). Muy interesante es la observación que hace Betanzos al hablar de las maravillas que hizo Lloque Yupangue de niño: “a mi parescer debió ser otro Merlín, según que las fábulas dicen”¹⁵.

En Sarmiento de Gamboa podemos ver prácticamente todo lo que recoge Betanzos, junto con otros relatos, fruto de una más amplia averiguación, aunque (como es bien sabido) con intención muy distinta de este último, ya que responde a la política, impulsada por el virrey Toledo, de negar legitimidad a los incas y mostrarlos como tiranos que sometieron a los pueblos, y concluir que tales pueblos fueron liberados de ese sometimiento gracias a las armas españolas.

En un texto de Bernabé Cobo (durante mucho tiempo atribuido a Polo Ondegardo) encontramos apenas un breve relato. Al tratar sobre la segunda *guaca* del segundo *ceque* del camino del Chinchaysuyo, llamada *Racramirpay*, explica su origen: “en cierta batalla que dio *Inca-Yupanqui* a sus enemigos, se le apareció un indio en el aire y le ayudó a vencerlos, y después de alcanzada la victoria, se vino al Cuzco con el dicho inca, y sentándose en aquella ventana, se convirtió en piedra”¹⁶. Es muy poco más lo que podemos encontrar en este autor.

Hay otros cronistas que, sin la necesidad expositiva arriba señalada, incluyen relatos al ocuparse de la religión andina (*una* religión andina). Entre ellos está Pedro

¹¹ Francesca Cantù, en Cieza de León, Pedro, *Crónica del Perú*, Segunda Parte, Cantù, F. (ed.), Lima, PUCP, 1996, p. XXIX.

¹² Hace una observación que muestra la concepción de la historia que corría entonces: “no creo yo que estos indios tengan memoria del diluvio general, porque cierto tengo para mí ellos poblaron después de haber pasado y haber habido entre los hombres la división de las lenguas en la torre de Babel” (Cieza de León, [1548-1550], *op. cit.*, cap. III, pág. 4).

¹³ Cieza de León, *op. cit.*, capítulos V-VII.

¹⁴ Utilizo la excelente edición de F. Hernández Astete y R. Cerrón Palomino (Betanzos, Juan, *Suma y narración de los Incas: Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y narración de los Incas* (1551), Hernández Astete, F. y Cerrón-Palomino, R. (eds.), Lima, PUCP, 2015).

¹⁵ Juan de Betanzos, *op. cit.*, pág. 133.

¹⁶ Cobo, Bernabé, *Historia del nuevo mundo* (1653), t. II, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles 91 y 92, 1964, pág. 170 (Libro XIII, capítulo XIV). Disponible en <https://archive.org/details/obrasdelbernabec02cobo/page/n7/mode/2up?q=>, última consulta: diciembre de 2020.

Gutiérrez de Santa Clara, que es el que, hasta donde lleguen mis noticias, transmite con mayor riqueza el relato del primer creador, el dios Cons (Con, según otros), anterior a Pachacama:

[...] el primer dios que hubo en la tierra fue llamado Cons, el cual formó el cielo, sol, la luna, estrellas y la tierra, con todos los animales y lo demás que hay en ella, que fue tan solamente con el pensamiento y con su resuello [...] formó con su resuello todos los indios y los animales terrestres y aves celestes y muchos árboles y plantas de diversas maneras. Y que después desto se fue a la mar y que anduvo a pie enjuto sobre ella, y sobre los ríos y que crió todos los peces que hay, con sola su palabra, y que hizo otras cosas maravillosas, y que después se fue desta tierra y se subió al cielo. Decían más estos indios, que dende a mucho tiempo y a muchos años y siglos vino a la tierra un otro dios más poderoso que Cons, llamado Pachacama, que quiere decir hacedor del mundo, o reformador, y que destruyó con fuego y agua todo lo hecho y criado por el dios Cons, y que los indios que había los convirtió en simios y monas y los envió a vivir a los Andes y a los valles que hay por allí. [...] Y que después de destruidas estas tierras dicen los indios que el dios Pachacama que como más poderoso en todas las cosas y por otra parte misericordioso [...], crió de nuevo otros indios [...] y que después de hechas estas cosas, con otras muchas, dicen que se tornó al cielo.¹⁷

El Inca Garcilaso, después de dividir la historia andina en dos edades, una de “barbarie” antes del incario (de la que no recoge ningún relato) y la otra durante el mismo, ofrece tres versiones del origen de los incas. La primera es la que su tío le contó cuando era niño: el sol, apiadado de la miserable vida de las gentes, envió a dos

hijos (la primera pareja inca) a que hicieran la labor civilizadora. Los puso en la zona del lago Titicaca y les dio la varilla de oro que había de hundirse en la tierra cuando llegaran al sitio en el que debían hacer “su asiento y corte”¹⁸. La segunda es, según el Inca, la que corría entre la gente *del común*: después del diluvio apareció en Tiwanaku un hombre muy poderoso, que repartió las cuatro partes del mundo (el futuro Tawantinsuyo) entre cuatro hombres, entre ellos Manco Cápac, que se estableció en la zona del Cusco. La tercera es la que contaban los que vivían al este y al norte del Cusco, y es la de los cuatro hermanos y cuatro hermanas que salen de una ventana de Pacaritambo.

En general, en la posición de estos autores frente a las tradiciones que transmiten, se establecen dos elementos: a) provienen de la ignorancia de los indios, y de su credulidad; y b) no son muy distintas a las de los pueblos conocidos de la Antigüedad que vivieron alrededor del Mediterráneo. Así, Betanzos afirma: “bien veo ser niñerías y vanidades lo que estos indios usaban y yo escribo aquí”¹⁹. Cieza de León, después de decir que las creencias que llevaron a adorar animales le parecen cosa de risa, observa que también los griegos, los egipcios, los bactrianos, los babilonios y otros pueblos hicieron tal cosa (los romanos al menos adoraron a quienes los habían beneficiado, que “ya eran hombres y no bestias”), con ser gentes con letras²⁰. Puede que el prestigio de los clásicos sea el motivo por el que nuestros autores se inhiben en censurar con dureza los relatos indígenas que conocen. Podemos rastrear esta posición también en Sarmiento de Gamboa²¹, en Miguel Cabello Valboa²², José de Acosta²³ e incluso en

¹⁷ Gutiérrez de Santa Clara, Pedro, *Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548) y de otros sucesos de las Indias*, t. III, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1905, págs. 493-495. Disponible en: <https://archive.org/details/historia-de-las-guerras-civiles-del-peru-vol-3/>, última consulta: diciembre de 2020.

Agustín de Zárate (Zárate, Agustín de, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú, con las cosas naturales que señaladamente allí se hallan, y los sucesos que ha habido* [...], Amberes, Martin Nucio, 1555), por su parte, ofrece algunos otros datos, como que este dios “no tenía hueso ni coyuntura y [...] cuando caminaba acortaba o alargaba el camino a su voluntad, y levantaba y abajaba las sierras” (fol. 19); en este autor es hijo del sol y de la luna, al igual que Pachacámac. Lo mismo puede verse en Gómara.

¹⁸ Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales*, (Lisboa), (1609), México, Porrúa, 2013, libro I, cap. 15, pág. 37.

¹⁹ Juan Diez de Betanzos, en la dedicatoria al virrey Antonio de Mendoza (*op. cit.*, pág. 120).

²⁰ Cieza de León, Pedro, *Crónica del Perú* (1553), Primera parte, Pease, F. (dir.), Lima, PUCP, 1995, cap. L, pág. 161.

La creencia de que Saturno o Júpiter habían sido hombres que habían obrado beneficios en favor de la comunidad, y que después de su muerte pasaron a ser objeto de culto, es algo que fue cobrando fuerza desde autores de la misma Antigüedad, a partir de Evémero.

²¹ Sarmiento de Gamboa, Pedro, *Historia de los Incas*, Buenos Aires, Emecé, 1942.

²² En la *Miscelánea Antártica*, antes de transmitir el relato del origen de los incas, dice: “si bien consideramos los nacimientos y vidas y muertes de los más célebres hombres de que las antiguas historias gentílicas [Grecia y Roma] nos dan noticia, los hallaremos tan acompañados y entrettejidos con fábulas, quimeras y fingimientos, que apenas se deja parecer la claridad de la verdad en tanta niebla de mentiras” (Cabello Valboa, Miguel, *Miscelánea antártica*, (3.º parte, cap. 9), Lerner, I. (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011, pág. 322).

²³ Acosta (Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, (1590), Pino-Díaz, F. del (ed.), Madrid, CSIC, 2008) apenas ofrece fugaces pinceladas en el Libro I, cap. 25 (pág. 42) y en Libro VI, cap. 20. Los asuntos que allí recoge son los que ya vimos en autores anteriores.

otros que no se interesan en creencias andinas, como Diego Dávalos²⁴.

El Inca Garcilaso ofrece una perspectiva distinta, pero, por supuesto, solo en relación con la “primera edad”, es decir, la anterior a los incas. Según él, los dioses de aquella edad eran conformes “a las demás simplicidades y torpezas que usaron, así en la muchedumbre de ellos [i. e. de dioses] como en la vileza y bajeza de las cosas que adoraban”. Además, en comparación con los dioses de la Roma clásica los considera en desventaja, al decir que no supieron imaginar dioses “como la Esperanza, la Victoria, la Paz y otros semejantes, porque no levantaron los pensamientos a cosas invisibles; adoraban lo que veían [...] sin consideración de las cosas que adoraban, si merecían ser adoradas, ni respeto de sí propios, para no adorar cosas inferiores a ellos”²⁵. Su intención obvia es marcar la superioridad de los incas y de su religión en relación con los pueblos sometidos por ellos (volveremos a ello). En cambio, cuando trata de una de las versiones del origen de los incas, la comparación con las culturas de la Antigüedad clásica es de igual a igual. O sea, las considera tan erradas unas como otras, tal como vimos en los otros autores. Por otra parte, puede que Garcilaso esté aprovechando para poner una cuña en relación con la disputa entre los *antiqui* (entre los que se encuentran tanto los griegos y romanos como los incas) y los *moderni*, en la que por supuesto ganan los segundos. Indica también que no es extraño que tengan noticias muy confusas sobre sus orígenes, si incluso “los de la gentilidad del mundo viejo, con tener letras y ser tan curiosos en ellas, inventaron fábulas tan dignas de risa y más que estotras [...]. Y también se pueden cotejar las de la una gentilidad con las de la otra, que en muchos pedazos se remedan”²⁶. También hace notar que algunos de los que sostenían la tercera tradición del origen de los incas (la de la ventana de Pacaritambo) le aplicaban el procedimiento alegórico para que, además de poder tomársela en serio, tuviera visos de enseñanza. Con ello volvía a colocar

a los indígenas en el nivel de los antiguos griegos, cuya interpretación alegórica de los mitos arranca al menos desde Teágenes de Regio (siglo VI a. C.) y fue de sobra conocida y explorada hasta el siglo XVIII.

Textos heterodoxos

Hay autores que pretenden transmitir creencias indígenas, pero en realidad las reelaboran a partir de la doctrina cristiana. Las transmiten con diversas deformaciones, e incluso aportan elementos que pretenden dar a entender que en la región andina no faltaron nociones religiosas cercanas a las bíblicas. Entre ellos están el anónimo jesuita (autor de *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú* [ca. 1594²⁷]), Joan de Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma, el Inca Garcilaso (cuando habla de Pachacámac). El problema particular que plantean es explicado por Franklin Pease (se refiere en particular a Guamán Poma, pero es aplicable a los demás): “los mitos de los Andes aparecen reelaborados para asimilarlos a una historia antigua aceptada en Europa”²⁸. Añade el estudioso que “[e]l pasado antiguo de los Andes fue visto por Guamán Poma dentro de un sistema, muchas veces considerado paralelo, pero en realidad integrado con la historia occidental”²⁹, y observa que, en relación con estas fuentes, “[t]odavía debe ser larga la tarea de despojar, por ejemplo, a las divinidades andinas y mesoamericanas, de sus ropajes europeos”³⁰.

Entre este tipo de autores ocupa el primer lugar, sin duda, el anónimo autor (que la tradición crítica consagra como jesuita) de la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*. Hay que decir que presenta notables coincidencias con los pasajes que Garcilaso, el Inca, dice tomar de los “cuadernos destrozados” de Blas Valera. En cualquier caso, ni el inca ni Blas Valera ni este anónimo (ni tampoco Pachacuti o Guamán Poma) pasan el examen de autenticidad en lo que dicen transmitir de las antiguas

²⁴ Delio, en el Coloquio XXXIII de la *Miscelánea Austral* dice que no es extraño que los indígenas adorasen “al sol, y a las estrellas, y al trueno”, dado que también Apolo, identificado con el sol, fue considerado dios (Dávalos y Figueroa, Diego, *Miscelánea Austral*, (1603), Paz Rescala, L. (estudio), México, Frente de Afirmación Hispanista, 2019, fol. 151v.).

²⁵ Garcilaso de la Vega Inca, *op. cit.*, libro I, cap. 18, pág. 42.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Chiara Albertin, en su minucioso estudio (previo a la edición del anónimo) ofrece esa fecha como la más “atendible” (Anónimo (jesuita?), *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, (c. 1594), Albertin C. (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pág. LXXXIV. La obra del anónimo está también disponible en: <https://archive.org/details/tresrelacionesd00fomegoog/page/n188?q=costumbres+antiguas+de+los+naturales+del+Peru>, última consulta: diciembre 2020).

²⁸ Pease G. Y., F., “Felipe Guaman Poma de Ayala: Mitos andinos e historia occidental”. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N.º 37, 1981, págs. 19-36 (pág. 22).

²⁹ *Ibid.*, pág. 23.

³⁰ *Ibid.*, pág. 31.

creencias, al menos cuando se refieren a un “monoteísmo de fondo”. Tal como explica Chiara Albertin, “las crónicas pre-toledanas tuvieron como objetivo las instituciones y costumbres de los indígenas y tendían a la rehabilitación del indio tras el desprecio de las crónicas primitivas, criticando gravemente las conductas de los conquistadores”. Frente a esta corriente, se impone otra con la llegada del virrey Toledo. Se trataba de “mostrar el carácter reciente del imperio inca, con su tiranía sobre los pueblos que habían conquistado. La postura de los toledanos tenía una clara razón política, pues se trataba de [...] justificar la conquista por parte de los españoles, pero sin hacer justicia a lo que era la civilización incaica”³¹. Pero una vez que se marchó el virrey Toledo, volvió la tendencia anterior, si bien con

*propensión a ofrecer la materia de manera legendaria, por una parte, e inclinada hacia los indios, por la otra. El motivo es sencillo y se halla en la procedencia de estos nuevos cronistas que son, o bien descendientes directos de los Incas, o bien mestizos, como el P. Blas Valera y Garcilaso de la Vega, e indios como Guamán Poma de Ayala. Finalmente, hay también frailes animados por una gran curiosidad pero, sobre todo, por amor [...] hacia los indios como nuestro Jesuita Anónimo.*³²

A los dichos se añaden Cabello Valboa y Martín de Murúa, obviamente. Todos ellos ofrecen una visión más positiva del incario, y se sienten autorizados para hablar, gracias a su conocimiento de la lengua quechua y a que utilizan quipus, lo cual daba mayor prestigio a sus relatos. También tienen en común el ya señalado “deseo de mostrar que en la religión incaica había aspectos que podían suponer una anticipación del catolicismo”³³. Esto es lo que puede verse en lo que afirma Garcilaso sobre el dios Pachacámac, cuyo nombre significaría “hacedor del mundo”, y que habría sido mucho más venerado que el Sol, si bien con una adoración en el interior del corazón y no con ritos y ceremonias, ya que, al ser invisible, a pesar de saber de su existencia lo habrían considerado no conocido³⁴.

Ramos Gavilán, por su parte, que no transmite casi ningún relato mítico³⁵, dedica en cambio muchas páginas

al discípulo de Cristo que habría venido a estas tierras, que, como ya se expone en otro trabajo de este congreso, es una versión del mito de Tunupa, lo cual le confiere un interés muy particular.

LOS CULTORES DE LA PERSUASIÓN

Aquí principalmente se trata de escritores cuya ocupación estable (entre otras de ámbito eclesiástico) es la predicación. Tienen el afán de trabajar para que los neófitos alcancen la plenitud de la fe cristiana y, por ello, procuran convencerlos de que abandonen sus antiguas creencias. Al hacer esto “por las buenas”, despliegan argumentos para convencerlos de que tales creencias son fantasiosas y que, por tanto, no pueden responder a la realidad. La mayoría de estos autores pertenecen al universo barroco. En cuanto a la *materia andina* que transmiten, no añaden gran cosa a las historias y nociones religiosas recogidas en sus predecesores del siglo XVI.

Los doctrineros van por la vía del raciocinio, con preguntas que cuestionan los diversos mitos indígenas. Esta posición es similar a la de los Padres de la Iglesia de los primeros siglos, que por la misma vía procuraron mostrar a sus contemporáneos que los dioses de su panteón no podían ser reales. Dicho esto, no habrá que olvidar que los Padres de los primeros siglos tenían antecedentes para esta tarea en la misma cultura clásica. Ya desde el siglo VI a. C. hay un Jenófanes de Colofón, en cuyo *Fragmento B 11* leemos:

*A los dioses atribuyeron Homero y Hesíodo todo cuanto entre los mortales es vergonzoso y reprehensible: hurtos, adulterios y recíprocos engaños.*³⁶

Pero, como bien explica Gadamer, es el cristianismo

quien primeramente ha hecho, en la proclamación del Nuevo Testamento, una crítica radical del mito. Todo el mundo de los dioses paganos, no solo el de este o aquel pueblo, es desenmascarado [...] como un mundo de demonios, es decir, de falsos dioses y seres dia-

³¹ Albertin, *op. cit.*, pág. XIV.

³² Albertin, *op. cit.*, págs. XIV-XV.

³³ Albertin, *op. cit.*, pág. XVI.

³⁴ Garcilaso de la Vega Inca, *op. cit.*, libro II, cap. 2, págs. 61-64.

³⁵ Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del célebre santuario de nuestra señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco*, (1621), Van den Berg, H. y Eichmann, A. (eds.), Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015. Una excepción, muy de pasada, es la del nacimiento de Manco Cápac, salido de una ventana de piedra de Pacaritambo (Libro I, cap. 2). Se contenta con indicar algunos de los dioses (el sol, etc.) e ídolos de los que tuvo noticia como Copacabana, Ticonipa o Guacocho (Libro I, cap. 32).

³⁶ Carrasco Meza, C., “Moral y divinidad en Jenófanes: *Deus siue bonum*”. En: *Historias del Orbis Terrarum*, N.º Extra 2, 2, 2010, págs. 26-36. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796597>, última consulta: diciembre de 2020.

bólicos, y ello porque todos son dioses mundanos, figuras del mundo mismo sentido como potencia superior.³⁷

Entre los escritores eclesiásticos del siglo II destaca Tertuliano, que va por esa misma línea, indicando que no hay crimen merecedor del infierno que no hayan cometido los dioses del panteón clásico³⁸. Hay otros que adoptan el mismo registro, pero no todos fueron tan severos con las creencias de la Antigüedad pagana. Clemente de Alejandría puede considerarse, según Isart Hernández, como el más brillante ejemplo de alegre y apremiante invitación “a la búsqueda de la verdad, a la conversión”³⁹. A lo largo de los capítulos 2-5 del *Protréptico* “junto a la apologética tradicional, en que destaca lo absurdo de tantos mitos y ‘misterios’ paganos [...] aparece la parte constructiva, una exposición positiva del cristianismo, elaborada en forma tan sincera que no tarda mucho en ganarse la simpatía del público”⁴⁰. En muchos pasajes invita a dejar creencias “insostenibles” y volver, en cambio, a la razón.

Entre los predicadores de la región andina en los siglos XVI y XVII encontramos ambas formas de abordar las creencias locales. Fernando de Avendaño, quien podría alinearse con el primer grupo, se esfuerza en mostrar, en sus sermones en quechua, el lado ridículo de las creencias que combate, con un estilo un tanto cáustico. Veamos un ejemplo en el que se refiere al relato según el cual

*después del diluvio se orinó el rayo en un hoyo junto al cerro llamado Raco y que de estos orines del rayo proceden los indios llacuaces. Decidme: ¿no tenéis vergüenza de ser hijos de los orines? y, ¿cómo puede ser que el rayo engendre hombres? Porque uno engendra a su semejante. El caballo engendra caballo y el perro engendra perro y, siendo esto así, ¿cómo puede ser que el rayo engendre un hombre? Lo que cada día vemos es que el rayo mata los hombres, pero no los engendra y más honra es para vosotros ser hijos de otros hombres que no ser hijos de los orines del rayo.*⁴¹

Por su parte, podemos situar al franciscano Luis Jerónimo de Oré en el estilo de Clemente de Alejandría, por haber logrado también una obra de gran belleza literaria. En su *Símbolo católico indiano* también argumenta contra

algunas creencias andinas, a la vez que invita a contemplar la belleza de las obras de Dios (la Creación y la Redención), y para ambas cosas se vale de la poesía. Su afán evangelizador viene cargado de simpatía. Veamos un pasaje de la introducción al quinto canto, en el que también se centra en la creación del género humano a partir de una primera pareja:

*procedemos de un solo hombre y de una mujer [...]. Y decir que los primeros indios tuvieron principio de Pacari tambo, o de tal ceva o quebrada, o de la ribera de algún río, no hay verdad en ello [...]. Porque así como del maíz sembrado nace maíz, y de la quinua, quinua [...], así de lo que engendra el animal procede otro animal y de lo que engendra el hombre procede y nace otro hombre. Pero decidme, ¿nacerá por ventura del maíz sembrado debajo de la tierra quinua en lugar de maíz? [...] Pues ¿por qué se persuaden y creen algunos que los primeros indios salieron de Pacari tambo, y otros dicen que de esta o aquella quebrada [...] y otros dicen que los primeros indios señores salieron o se nacieron dentre unas piedras y peñascos, otros que parecieron los primeros en tal ribera o río [...]. ¿Por ventura nacen de las piedras hombres o nacen por sí mismos en las quebradas o en los valles? ¿O por ventura las piedras engendran hombres o las cuevas paren hombres?*⁴²

Es patente su mayor cercanía con la población indígena. Por algo su poesía puede considerarse la más exitosa de América, dado que algunas partes de sus poemas, transmitidas de padres a hijos a lo largo de ¡más de cuatro siglos!, siguen siendo cantados en comunidades de habla quechua⁴³.

UTILIZACIÓN LITERARIA DE MITOS ANDINOS

Hay textos literarios que incorporan figuras míticas andinas en su trama, dándoles una funcionalidad en el curso de la acción narrada. El más notable, a mi entender, es el de Juan Espinosa Medrano, conocido como “el Lunarejo”, en su auto sacramental en quechua titulado *Robo de Proserpina y sueño de Endimión*. Proserpina es el alma humana raptada por Plutón, dios del inframundo que

³⁷ Gadamer, *op. cit.*, pág. 15.

³⁸ Tertuliano, *Apologético*. A los Gentiles, Castillo García, C., (intr., trad. y notas), Madrid, Gredos, 2001, cap. XI.

³⁹ Clemente de Alejandría, *Protréptico*, Isart Hernández, M. C. (intr., trad. y notas), Madrid, Gredos, 2008, pág. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 20.

⁴¹ Avendaño, Fernando de, *Sermones de nuestra santa fe católica en lengua castellana y la general del inca*, Lima, Jorge López de Herrera, 1648, Sermón octavo, fol. 111. Disponible en: <https://archive.org/stream/sermonesdelosmis00aven#page/n245/mode/2up>, última consulta: diciembre de 2020.

⁴² Oré, Luis Jerónimo, *Symbolo Catholico Indiano*, (1598, f. 107 r-v.), (edición facsímil) Tibesar, A., OFM (dir.), Lima, Australis, 1992, págs. 291-292.

⁴³ Esto, que atestigua Luis Enrique Tord: “en muchos pueblos de los Andes se cantan sus composiciones” (Tord, L. E., “Luis Jerónimo de Oré y el *Symbolo Catholico Indiano*”. En: Oré, *op. cit.*, págs. 15-34, pág. 32) pude comprobarlo en poblaciones de la zona cusqueña como Quylluit'i, en un viaje que hicimos con Ignacio Arellano y Joaquín García Huidobro en 2012.

personifica al demonio. Ceres, la madre de Proserpina, es la Iglesia que busca incansablemente a su hija. Endimión es Cristo, que cae dormido cuando el alma (Proserpina) olvida su amor por él y va tras la tentación. La Gracia es el actante que ayuda a Ceres-Iglesia y Ascálofo es ayudante de Plutón, además de hacer de gracioso (infaltable en el teatro aurisecular). Proserpina, el alma humana, se caracteriza por su debilidad, lo que la hace inconstante y por ello cae varias veces en el dominio de Plutón, hasta que finalmente es auxiliada por Endimión y la Gracia que le entregan el pan que hizo Ceres, o sea la Eucaristía. Por último, Ceres, furiosa con Ascálofo, lo convierte en búho.

Tal como explica magistralmente César Itier, el dramaturgo no pensaba que la idolatría fuera una tentación para los indígenas del Cusco, porque la consideraba algo ya superado (a diferencia de lo que ocurría entre los naturales de la zona de Lima). Lo que buscó Espinosa Medrano fue “dar a entender a su público que su auto trataba de la historia espiritual del Perú”⁴⁴. Su obra es celebración de la acogida de la fe católica por parte de los indígenas, para quienes no era un problema visible algún tipo de heterodoxia o de creencia en dioses andinos, sino la debilidad de todo ser humano para llevar una vida de fe, virtuosa y acorde con los preceptos evangélicos. En esto el Lunarejo sigue la posición agustiniana (sostenida por los dominicos de su tiempo) según la cual

*el pecado no era forzosamente un acto deliberado de desprecio a Dios sino una debilidad constitutiva del alma. [...] San Agustín y los dominicos, aunque en cierta forma pesimistas acerca de la naturaleza humana, se hacían los abogados de una cierta tolerancia moral: todo el abanico de las debilidades humanas podía encontrar su lugar dentro de la Iglesia.*⁴⁵

La representación escénica de la situación del alma después de haberse encaminado hacia donde la guió su debilidad consiste en que Proserpina encuentra a Cristo-Endimión dormido, figura que desarrolla precisamente san Agustín:

Cada uno interroga a Cristo en su fe; pero la fe se halla dormida. Con razón fluctúa, porque Cristo se halla dormido en la

*nave. Dormía Jesús en la barca, y por eso zozobraba la nave entre las aguas y la gran tempestad. Vacila el corazón cuando Cristo duerme. Pero Cristo siempre vigila. Entonces, ¿qué significa “Cristo duerme”? Que duerme tu fe. ¿Por qué te agitas aún en la tempestad de la duda? Despierta a Cristo, despierta a tu fe.*⁴⁶

Baste lo citado para subrayar la convicción de que no se tenía a la vista una eventual “recaída en la idolatría”. Y es precisamente esto lo que le permite al Lunarejo jugar nada menos que con figuras mitológicas andinas. Es lo mismo que observa C. S. Lewis en relación con los dioses de la Antigüedad clásica, que solamente pasaron a la literatura medieval una vez que se hubieron “desinfectado” de las creencias. Por lo menos desde Alcuino (siglo VIII), que había aludido “a Dios Padre bajo la denominación de Júpiter Tonante”⁴⁷, la literatura se puebla de dioses y personajes de la mitología en obras cristianas, porque ya no había peligro de confusión teológica.

¿Cómo ingresan los dioses andinos en la obra de Espinosa Medrano? Nada menos que en uno “de los complejos metafóricos centrales de la obra”⁴⁸, en que se identifica a Endimión-Cristo con el Sol. Esta equivalencia aparece once veces en el auto, y en cuatro de ellas es designado como “verdadero Sol”, expresión que merece dos comentarios. Por un lado, también fuera del área andina

*el sol como símbolo de la divinidad es muy conocido; funciona simbólicamente como imagen de Dios, fuente de toda luz. El significado de iluminación dado a la imagen del sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas del pecado tiene en la tradición cristiana amplia representación.*⁴⁹

Hay autores que se inspiraron en la profecía de Malaquías 3:20, en la que se contiene la promesa mesiánica de que llegará el “sol de justicia”. Y, por otro lado, hemos de detenernos en el adjetivo de la construcción “verdadero sol”, porque también es muy frecuente en la literatura cristiana designar a Cristo como el cumplimiento real de bienes que la mitología clásica había atribuido a diversos seres. Así, Cristo es el verdadero Orfeo, como se entiende en un pasaje de Clemente de Alejandría⁵⁰; su designación como “verdadero sol” la encontramos con frecuencia,

⁴⁴ César Itier en Espinosa Medrano, Juan de, *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua*, Itier, C. (ed., trad. y estudio preliminar), Lima, IFEA/PUCP/Instituto Riva-Agüero, 2010, pág. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, págs. 17-18.

⁴⁶ San Agustín, *Enarraciones sobre los salmos*, 147, 3, CCL 40, 2140.

⁴⁷ Green, O. H., *España y la tradición occidental*, vol. III, Madrid, Gredos, 1969, pág. 222.

⁴⁸ Itier, en Espinosa Medrano, *op. cit.*, pág. 19.

⁴⁹ Arellano, I., *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2000.

⁵⁰ Clemente de Alejandría, *op. cit.*, págs. 1, 4-5.

desde san Cipriano de Cartago⁵¹ en adelante. Ya en el siglo II, Tertuliano llamó a Cristo “verdadero Prometeo”⁵², designación a la que recurre el propio Espinosa Medrano en su obra *Novena maravilla*⁵³, en la que también lo designa “verdadero Júpiter” y “Hércules verdadero”⁵⁴.

Lo que parece digno de destacarse es que, en la literatura barroca de América, respecto de los mitos indígenas, encontramos no solo la recopilación de algunos mitos recogidos sin más como “creencias idolátricas” de los indígenas, como vimos en varios autores, o en la argumentación mediante la que se busca desengañarlos de ellas, como en Avendaño y en Oré, sino también su sublimación mediante el procedimiento alegórico. Volviendo a César Itier,

[e]l auto del Lunarejo construye un paralelismo amplio [...] entre el mito clásico que le sirve de argumento y uno de los relatos centrales de la tradición autóctona. Observamos en efecto que la metáfora solar se complementa con otras dos metáforas siderales: Proserpina es una estrella [...] y la Gracia es pura killa, “luna llena”. [...] Por lo tanto, si tomamos al pie de la letra los epítetos que se aplican a los personajes, podemos decir que la pieza de Espinosa relata el rapto de una estrella y el retorno de esta al regazo protector del sol y de la luna. Ahora bien, sabemos que este fue y es todavía el tema de uno de los relatos centrales de la tradición oral de la región del Cusco. La imagen de la pareja Sol y Luna, como protectora o salvadora de una hija estrella, constituye actualmente un paradigma simbólico muy activo en la tradición oral.

Es decir, los mitos andinos han sido equiparados por Espinosa Medrano a los clásicos, esta vez de una forma que no habíamos visto antes. Y lo hace con una audacia notable, acaso solo posible durante el “desmesurado” tiempo del Barroco. Superada su *falsedad*, ya se siente en condiciones de afirmar el *contenido de verdad* que ellos encerraban como *semina Verbi*, normalmente en clave alegórica, ya que podían ser considerados una prefiguración de la verdad plena revelada por Cristo. En este caso nada menos que Inti, el dios Sol, o sea la principal de las divinidades del periodo anterior, era reemplazado por Cristo, “Sol verdadero” o “Sol de Justicia”, como ya vimos. Como

todo auto sacramental, se escribió para ser representado precisamente en la fiesta del Corpus Christi. Y todos en el Cusco “eran plenamente conscientes de que esa celebración sustituía una fiesta incaica al Sol y conmemoraba la conversión de los incas al cristianismo”⁵⁵.

Otro autor que hace comparecer a dioses andinos es Fernando de Valverde. Su procedimiento es distinto del que vimos en el Lunarejo, porque los muestra como acantantes negativos, enfrentados a la Virgen de Copacabana, y, por supuesto, acaban vencidos. Explica Teresa Gisbert que hay tres grupos de divinidades:

*los dioses propios de los puquinas, antiguos habitantes de la zona del lago Titicaca, que son dioses oscuros, acuáticos y subterráneos; y los dioses incaicos que son dioses celestes como el Sol y el Viento (involucrado en el rayo). Hay entre estas dos categorías una tercera, apenas mentada en el poema: los dioses propios de la naturaleza sacralizada.*⁵⁶

Al primer grupo pertenece el ídolo Copacabana, que es mostrado como monstruosa sirena (que además se identifica con Venus). De los celestes aparecen el Sol y el Viento, designado con el nombre de Eolo e identificado con Illapa, que acaba siendo expulsado por el ángel Baraquiel.

Fuera de los que enumera Teresa Gisbert, hay otro ser que, a pesar de no ser divino, es sin embargo mitológico, y vale la pena señalarlo. Se trata de un sátiro que vive en las selvas de Carabaya que protagoniza la conmovedora historia de amor hacia una ninfa milagrosa (que es la propia Virgen María) que se le aparece en la copa de un cedro profético y lo hiere con una saeta a causa de la cual vive en un estado de “amor mortal”, como solía ser el de todos los enamorados poetas petrarquistas. El sátiro es un ser semihumano, y el hábitat que se le otorga son los bosques. Valverde lo sitúa en las selvas de Carabaya, lo cual no sorprende a primera vista. Pero acaso tuvo también en cuenta que esas selvas son habitadas por los chunchos, quienes fueron siempre considerados por los indígenas de las tierras altas como seres a medio camino entre el animal y el ser humano.

⁵¹ *Tratado sobre el Padrenuestro*, 35. Utilizo la versión bilingüe de las *Obras de San Cipriano*, Campos, J. (intr., versión y notas), Madrid, BAC, 1964, pág. 227.

⁵² Tertuliano, *op. cit.*, pág. 107.

⁵³ Espinosa Medrano, Juan de, “Oración panegírica de la feria tercia de Pentecostés” (*Novena maravilla*). En: *Apologético*, Tamayo Vargas, A. (selección, prólogo y cronología), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pág. 154. Disponible en: <https://archive.org/details/apologetico-juan-de-espinosa-medrano>, última consulta: diciembre de 2020.

⁵⁴ Itier, en Espinosa Medrano, *op. cit.*, pág. 22.

⁵⁵ Itier, en Espinosa Medrano, *op. cit.*, pág. 20.

⁵⁶ Gisbert, Teresa, “Los dioses de la Antigüedad clásica en Copacabana”. En: Eichmann, A. (ed.), *Classica boliviana. Actas del I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, PROINSA, 1999, págs. 121-136 (pág. 126).

Por último, he visto que en el poema de Oviedo y Herrera *Vida de Santa Rosa de Santa María* Pachacámac es uno de los actantes, pero apenas es mencionado fugazmente⁵⁷.

FINAL

Queda todavía por hacer un rastreo más minucioso para encontrar diversas formas de tratamiento literario de seres que pueblan la mitología andina en obras del Siglo de Oro. En estas páginas se han podido ver algunas de ellas, y se comprueba que hay registros muy diversos, como también son diversas las intenciones de sus autores y su posición en relación con el material mítico.

El catálogo de mitos indígenas recogidos en los textos de evangelizadores (sobre todo en los que denomino “cultores de la persuasión”) es muy escaso, hasta donde he podido ver. Algo más amplio es el que se encuentra en los cronistas consignados aquí (y seguramente en otros que no he revisado de momento), a pesar de que con ellos no puede hacerse una reconstrucción de gran amplitud. Tampoco es muy abundante, aunque es altamente significativo, el tratamiento de esta materia en piezas literarias del Siglo de Oro y a menudo en obras de alta calidad estética. Pero si la materia mítica tuvo poca presencia en textos escritos, afortunadamente se transmitió de manera sostenida por la vía oral, que ha sido objeto de una amplia gama de trabajos.

Los procedimientos que hemos visto ofrecen un abanico que, según se ha podido verificar, corresponde a las diversas formas de aproximación de autores cristianos de los primeros siglos (principalmente padres de la Iglesia) a la materia mítica clásica y a la posterior utilización alegórica de figuras mitológicas clásicas en piezas literarias, que se desarrolla a partir de la Edad Media. Esto solamente fue posible porque, ya en los autores más tempranos que recogieron mitos andinos, se observa su equiparación con los de los pueblos antiguos, particularmente Grecia y Roma (que eran los mejor conocidos).

El horizonte grecorromano está presente también, con mayor o menor intensidad según los casos, en dicho tratamiento de los mitos andinos. Puede que haya quien vea ahí un motivo de crítica, como si estos autores pudieran ser acusados de “eurocentrismo”. Me parece que tal acusación está fuera de lugar, porque era esperable que los

autores de los siglos XVI y XVII (e incluso más tarde) acudieran a sus propias coordenadas y puntos de referencia al tratar de interpretar la nueva realidad con la que tomaban contacto. Todos vivimos condicionados culturalmente, porque los referentes culturales son parte de la condición humana. Uno de los condicionamientos en nuestros autores fue, efectivamente, el eurocentrismo⁵⁸. Pero no olvidemos que esta perspectiva

*presidió grandes elaboraciones de la historia desde los griegos y romanos (aceptados después rápidamente por la Europa medieval y sobre todo renacentista) hasta la propia historia europea moderna. Desde San Agustín a Hegel y Marx, el eurocentrismo primó. Hoy continúa, por cierto, si bien el desarrollo contemporáneo de las ciencias del hombre tiende a discutirlo cada vez más apasionadamente.*⁵⁹

Entonces no debería parecer extraño que nuestros autores traten mitos andinos como lo hicieron escritores cristianos de los primeros siglos con los mitos griegos y romanos. Por otra parte, es acertada la observación de Garcilaso, citada más arriba: “se pueden cotejar las de la una gentilidad con las de la otra, que en muchos pedazos se remedan”. Veamos un ejemplo de tal cosa en una de las bellas historias de Huarochirí, en paralelo con otra, recogida en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Pariacaca pasó por una comunidad de yuncas.

Por ese entonces, los miembros de esa comunidad celebraban una fiesta importante con una gran borrachera. Mientras bebían, llegó Pariacaca. Se sentó a un lado como suelen hacer los pobres. Ninguno de los Huayquihusa le sirvió de beber. Pasó el día entero así. Finalmente, una mujer que también pertenecía a esa comunidad exclamó: “¡Añañi! ¡Cómo es posible que no le hayan convidado nada a este pobrecito?” Le llevó un gran poto blanco de chicha y se lo ofreció. Entonces él le dijo: “Hermana, te alegrarás de haberme brindado esta chicha. Dentro de cinco días, verás cómo algo muy grave va a suceder en esta comunidad. Por eso, no debes estar aquí ese día. Tendrás que alejarte un poco, si no, podré equivocarme y matarte también a ti y a tus hijos. Esta gente me ha enojado mucho”. Y, enseguida, añadió: “No hagas saber ni una palabra de lo que te he dicho a esta gente, si no te voy a matar a ti también”. Entonces, cinco días más tarde, la mujer, sus hijos y sus hermanos, se retiraron de aquel lugar. Pariacaca subió al cerro que está arriba de Huarochirí. [...] En ese cerro de Mataocoto, Pariacaca se transformó en tempestad de lluvia y, bajo la forma de granizo amarillo

⁵⁷ Oviedo y Herrera, Luis Antonio, *Vida de Santa Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema heroico*, Madrid, Juan García Infanzón, 1711, VI, 101 y VIII, 15.

⁵⁸ Una colega me hizo notar que este término le parecía anacrónico. Sin embargo, en nuestro medio lo he visto circular con cierta frecuencia. En cualquier caso, me refiero a la tendencia de mirar el mundo con una perspectiva occidental.

⁵⁹ Pease, F., *Las crónicas y los Andes*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2010, pág. 98.

y rojo, arrastró a toda aquella gente hacia el mar sin perdonar a nadie. Entonces, esa gran cantidad de agua, hecha torrentes, cavó las quebradas de las alturas de Huarochiri.⁶⁰

Es notable la semejanza de muchos aspectos de este relato con el que recoge (y elabora literariamente) Ovidio, de Baucis y Filemón, que resumo a continuación⁶¹. Cerca de los labrantíos de Pélope

hay una charca, en otro tiempo tierra habitable, ahora aguas frecuentadas de somormujos y de fúlicas de los pantanos. Allí llegó Júpiter con figura de mortal [...con su hijo Hermes]; se acercaron a mil casas buscando un sitio y descanso, mil cerrojos bloquearon las puertas; sin embargo, una los acogió, ciertamente pequeña, cubierta de paja y de cañas de los pantanos, pero en ella la piadosa anciana Baucis y Filemón, de semejante edad, estuvieron juntos en sus años de juventud, en aquella cabaña envejecieron e hicieron ligera su pobreza [...]. Así pues, cuando los habitantes del cielo tocaron el modesto hogar y penetraron con su cabeza agachada bajo los humildes postigos, el anciano les ordenó relajar los miembros poniéndoles un asiento, sobre el que colocó Baucis, servicial, una ruda tela, y apartó la tibia ceniza del fogón, aviva el fuego del día anterior y lo alimenta [...] despojó de sus hojas una verdura que su marido había recogido del regado huerto; ella coge con una horquilla de dos puntas un lomo de cerdo ahumado [...] y una vez cortado lo ablanda en agua hirviendo. Entretanto engañan las horas de en medio con conversaciones y consiguen que no se perciba la demora.

Los dos ancianos arman un colchón de ova sobre la cama, tienden ropas encima e invitan a los dioses a recostarse. Sobre la mesa ponen olivas, cerezas bañadas en vino, endibias, rábanos, queso fresco y huevos. Traen los manjares calientes, junto con el vino, a los que añaden otros: nueces, higos secos, dátiles, ciruelas, manzanas, uvas y un trozo de panal. Todo con sencilla y espontánea alegría. Los dioses revelan su identidad, y les avisan que la vecindad será castigada, pero que ellos serán premiados.

“Abandonad inmediatamente vuestra casa y seguid nuestros pasos y venid junto con nosotros a lo alto del monte”. Obedecen ambos y, apoyados en sus bastones, se esfuerzan en llevar sus pasos por la larga pendiente. [...] volvieron los ojos y contemplaron que todo estaba sumergido en una laguna, solamente su casa permanecía

en pie”. Se convierte por sí sola en un templo de mármol y techo dorado. Júpiter les indica que expresen un deseo. Baucis y Filemón se ponen de acuerdo en voz baja, y este último les dice a los dioses: “Pedimos ser sacerdotes y proteger vuestro santuario y, dado que hemos pasado en armonía nuestros años, que una misma hora nos lleve a los dos y que yo nunca vea la pira de mi esposa y que no deba ser enterrado por ella”. Se les concede. Pasados los años, un día, conversando sentados al pie de la escalinata, de pronto se ven recíprocamente en el proceso de transformación: les salen ramas y fueron, de ahí en más, un árbol de doble tronco.

Parece claro que se trata de un fenómeno de poligénesis, en que “creaciones semejantes han surgido independientemente, sin que exista ninguna relación entre ellas”, y que se cumple aquí, entre otras, la exigencia de Dámaso Alonso de que “la semejanza existente del lado del significado” se dé “también del lado del significante”⁶².

Al leer estos dos episodios cualquier lector podrá convenir con Gadamer que “[e]l mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo. [...] [E]l mito tiene en relación con la verdad el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio”⁶³.

Acaso Juan Espinosa Medrano operó bajo esa convicción de fondo con los mitos clásicos y andinos que supo ensamblar en su auto sacramental, sin duda una obra maestra en la que, por cierto, pueden descubrirse los tres tipos de relaciones contextuales que Itier señala para una apropiada aproximación a un relato de orden mítico, tal como vimos en la introducción.

Una última observación. Pablo Quisbert ofrece todo un elenco de autores de los siglos XVI y XVII que se ocupan de una catástrofe natural interpretada como castigo divino debido a la idolatría recalcitrante y a la sodomía de las gentes de un pueblo, el terremoto de Anco-Anco. El que lo trata más extensamente es Antonio de la Calancha, según el cual todo el pueblo (que se hallaba en el camino real que salía de La Paz) se hundió, sin que quedara nadie a excepción de una niña que, al invocar a la Virgen, fue salvada por ella. La narrativa en torno a este desastre estaría también en relación con el origen del santuario mariano de la Inmaculada Concepción del Montículo, en el barrio de Sopocachi, de La Paz. A continuación, Quisbert

⁶⁰ Ritos y tradiciones de Huarochiri, *op. cit.*, pág. 43.

⁶¹ Me apoyo en (y cito a) Ovidio, *Metamorfosis*, l. VIII, Álvarez, C. e Iglesias, R. M. (eds), Madrid, Cátedra, 2013, págs. 611-624.

⁶² López Calahorra, I., “Poligénesis”. En: *Diccionario Hispánico de Tradición y Recepción Clásica. Conceptos, Personas y Métodos*, (en prensa). Se podría analizar este caso a la luz de las “constantes transculturales”: la autora indica que Trocci, citando a Fusillo, las explica diciendo que “son temas que tienen resonancia en culturas y contextos diferentes porque beben realidades psíquicas y antropológicas” semejantes. El autor se apresura a indicar que “transcultural no significa [...] universal”.

⁶³ Gadamer, *op. cit.*, págs. 15-16.

hace un seguimiento de las tradiciones populares que circularon más tarde en relación con este terremoto ocurrido hacia 1580. Según una de ellas, surgida a fines del siglo XIX y principios del XX,

*una extraña señora visita Anco-Anco mientras se realiza la fiesta del pueblo, pidiendo alojamiento y comida. Los habitantes, lejos de acogerla, la echan del pueblo. Sólo una mujer se habría apiadado de ella y le habría ofrecido hospedaje y alimentación. En agradecimiento, la Virgen advertirá a su anfitriona que una terrible desgracia se abatiría sobre la localidad por su maldad, y que ella debía abandonar el pueblo con su familia.*⁶⁴

Advierte el autor la semejanza de este relato con otro, en el que se observan todos los elementos ya vistos, y que se relaciona con el surgimiento de otro santuario mariano, el de Chirca (en Sud Yungas). También advierte las se-

mejanzas de estos dos últimos con el de Huarochirí. Continúa mostrando que “la idea del castigo divino ante las ‘faltas’ de los hombres tiene pues una profunda impronta prehispánica”, sobre todo en relación con “la ruptura de los lazos y valores comunales”⁶⁵. La idea de pecado, añade, surge en tiempos coloniales, ampliándose a otras posibles conductas, como las castigadas en Anco-Anco según Calancha y otros autores del siglo XVII.

Como se ha visto, las dos formas del relato resultan expresiones de tradiciones perfectamente identificables. La primera versión, de Calancha, junto con otros que pueden, a grandes rasgos, ser alineados con él, representa una de ellas; mientras que la segunda puede, sin duda, considerarse dependiente del relato de Huarochirí. Triunfó sobre la primera, y ello ha de atribuirse a un fuerte arraigo que no puede disociarse de los valores que representa y transmite al interior de las culturas andinas.

⁶⁴ Quisbert, P., “El castigo divino. La destrucción de Anco-Anco (Charcas siglo XVI)”. En: *Iberoamericana*, vol. XVI, N.º 61, 2016, págs. 37-60 (pág. 48).

⁶⁵ Quisbert, *op. cit.*, pág. 49.



DE PARALÍTICOS, SEQUÍAS, CASTIGO DE DIOS Y MULTAS: IMAGEN CATASTRÓFICA DE LA PIEDAD EN CHILE, SEGÚN MANUEL DE ALDAY (SANTIAGO, SIGLO XVIII)¹

BERNARDA URREJOLA DAVANZO / CHILE

A fines de 1757, el recientemente asumido obispo de la diócesis de Santiago de Chile, Manuel de Alday (fig. 1), regresaba de su primera visita episcopal un poco escandalizado. Había tardado varios meses en conocer cada rincón de la zona norte de la diócesis, desde Santiago hasta el actual valle del Elqui, región de Coquimbo, y su impresión general era que la fe de los fieles estaba completamente muerta. Además, las condiciones materiales de las distintas parroquias dejaban mucho que desear, tanto por descuido de anteriores administraciones, como por desidia de los propios clérigos que estaban a cargo. Al volver a Santiago, Alday retoma sus prédicas en la catedral y comienza desde allí a despoticar contra sus oyentes, amenazándolos con los castigos más aterradores, en especial con los temidos terremotos, señal clara de la indignación divina.

LOS SERMONES DE ALDAY EN LA SANTA ESCUELA DE CRISTO

El Archivo Nacional de Chile cuenta con un volumen completo de las pláticas del obispo Alday. Consiste en medio centenar de piezas manuscritas, autógrafas la mayoría de ellas². Según se desprende de la lectura de dichas pláticas, la mayoría de ellas fueron predicadas en la Santa Escuela de Cristo, una congregación inspirada en san Felipe Neri y que nació en los dominios españoles en la actual Italia³. La Santa Escuela de Cristo pasó a la península y luego a América y el obispo Alday la impulsó vivamente en Santiago desde mediados del siglo XVIII, promoviendo además las versiones que realizaban las distintas órdenes religiosas, de modo tal que el obispo se preciaba de que cada día del año había una Escuela de Cristo en algún

¹ Agradezco a Conicyt por permitirme investigar por medio del proyecto Fondecyt regular 1171070, del que soy investigadora responsable (2017-2020). Agradezco también a la Universidad de Chile, pues recientemente pude realizar dos estancias de investigación que me resultaron muy fructíferas para distintas dimensiones de este trabajo. La primera, en 2018, financiada por la ayuda de viajes de la Facultad de Filosofía y Humanidades y la segunda, en 2019, por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, ambas en México.

² Los sermones y pláticas se encuentran inéditos en el Archivo Nacional Histórico de Santiago, Colección José Ignacio Víctor Eyzaguirre, volumen 38. Actualmente, el proyecto Fondecyt que dirijo las está editando para poder publicarlas con un estudio introductorio.

³ La Santa Escuela de Cristo fue una congregación nacida en los dominios hispánicos en Italia, particularmente en Nápoles, Palermo, Sicilia y Mesina, desde donde pasó a España. Inspirada en el Oratorio de San Felipe Neri, uno de sus principales impulsores fue Juan de Palafox y Mendoza, quien publicó sus constituciones en 1653 y consiguió el mismo año que el papa Alejandro VIII la reconociera mediante una bula. En España, las Escuelas de Cristo rivalizaban con la Compañía de Jesús y no se restringían a las élites locales, no obstante, al pasar a América, cerca de 1660 y particularmente en el virreinato del Perú, se produjo lo que Fermín Labarga llama “modelo alterado” (Labarga, F., *La Santa Escuela de Cristo*, Madrid, BAC, 2013, pág. 335), por cuanto su fundación estuvo asociada precisamente a los jesuitas y privilegió a los grupos de notables, lo que no ocurrió necesariamente en otras latitudes (Labarga, *op. cit.*, pág. 36).



Fig. 1. José Legarda, *Retrato del Obispo Manuel Alday y Axpèe*, 1772, óleo sobre tela, 213 x 130.5 cm (origen Lima, Perú), Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile, (surdoc.cl).

lugar de Santiago⁴. Tenía una clara finalidad moral; admitía seglares y clérigos, buscaba la perfección cristiana y la santidad por medio de la oración mental, la disciplina, la penitencia y la caridad, apuntando a un culto moderado de la fe y no al fasto exterior de las fiestas populares. En Santiago, la Santa Escuela de Cristo se componía más bien de miembros de las altas capas de la sociedad. Al tener finalidad moral, no extraña que Alday fustigara desde allí los excesos de la plebe en las fiestas de toros, las ramadas y las mascaradas como instancias de desorden,

alcohol y escándalo público, aunque también criticaba el comportamiento de las élites, en cuanto al gasto excesivo en trajes de moda o los lujos innecesarios que iban en perjuicio de fines más elevados para la moral pública (fig. 2).

Si bien al principio de su gobierno eclesiástico Alday predicaba contra todas las manifestaciones exteriores de piedad asociadas al mundo popular y carnavalesco, con el paso de los años fue evidenciando cada vez más interés por cierto tipo de demostración exterior de la piedad: lejos de los carnavales y más cerca de una idea de cristiano que lleva su fe íntimamente, pero que la demuestra de forma pública con gestos que apuntan a la utilidad y se relacionan con la convivencia social, la mesura, el ahorro, en fin, una fe que contribuye al orden social y que es ajena al escándalo.

Como es bien sabido, los sermones tenían una finalidad persuasiva, heredada de la retórica clásica: en el caso particular de los sermones morales, que son los que nos ocupan aquí, estos debían indicar las faltas de los fieles para señalar los cambios que se debían hacer en las conductas. Además de ser sermones morales paradigmáticos en ese aspecto, las pláticas de Alday coinciden con las políticas centrales borbónicas de disminución del gasto, moderación de las fiestas, regulación del orden público y respeto a las autoridades de gobierno, entre otras medidas de las llamadas reformas borbónicas que fueron intensificándose a lo largo del siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad, que es el periodo en que Alday predicó sus sermones. Ahora bien, si recogemos otra de las reglas fundamentales de la retórica, que manda la consideración del receptor a la hora de elaborar un discurso oratorio —esto es, la llamada *adequatio*—, se verá que los sermones de este obispo están en un lugar más bien *liminar*, pues de a ratos recurre a recursos persuasivos no del todo “ilustrados”, podríamos decir, sino que se basan en amenazas que demuestran que sus oyentes, por más elevados que pudieran ser —socialmente hablando—, todavía respondían a un imaginario de mundo en que la superstición se mezclaba con la racionalidad. La retórica permitía la horrorización del oyente como un recurso muy útil para lograr la persuasión por vía emocional, aunque advertía que este recurso debía ser usado con cuidado, pues se gastaba muy rápidamente.

Veamos a continuación algunos ejemplos de los argumentos utilizados por Alday y sus cambios a lo largo de todo el periodo que le tocó ser obispo, nada menos que 33 años.

⁴ La constitución del papa Sixto V “*Romanus Pontifex*” (1585) impuso las visitas *Ad limina Apostolorum* como una obligación para los obispos, consistente en visitar Roma y dar un informe completo al papa sobre el estado de la diócesis. Las dificultades propias de la distancia hacían imposible realizar esta visita con la frecuencia requerida o en persona, en cuyo caso se debía mandar un representante acompañado de un informe completo del estado y características de la diócesis, así como del trabajo realizado por el obispo en ella. Alday hizo lo propio, como ha quedado consignado en el documento que se conserva en el Archivo Nacional Histórico de Santiago (Alday, Manuel de, *Visita Ad limina apostolorum del Ilustrísimo Doctor Don Manuel de Alday, obispo de Santiago de Chile del Consejo de su Majestad*, Archivo Nacional Histórico de Chile, Colección José Ignacio Víctor Eyzaguirre, 1762, vol. 36, fs. 31r-39r). Se pueden consultar más detalles sobre las características de esta visita en http://www.iglesia.cl/especiales/adlimina_2017/#que_es



Fig. 2. Sermón del obispo Alday en la Santa Escuela de Cristo de Santiago, Colección José Ignacio Víctor Eyzaguirre, volumen 38, (digitalización del Archivo Nacional Histórico de Santiago de Chile).

LOS EXCESOS DE SANTIAGO Y EL CASTIGO DIVINO

En sus primeras pláticas como obispo, cercanas a 1755, recién asumido en el cargo, Alday insiste en que la ira de Dios está castigando a Santiago. Quizá por haber llegado recientemente al cargo, se veía en la obligación de quejarse. Lo cierto es que en esas pláticas enfatiza que la fe de los santiaguinos está en un estado deplorable y que por eso Dios está indignado, prueba de lo cual, asegura, son los terremotos y sequías que están azotando la región:

[...] en el presente ya empieza a descargar sobre nosotros el enojo de un Dios, pues este año hemos padecido varios y grandes temblores y, lo que es más, podemos recelar otros mayores, pues la seca continuada que nos aflige es la disposición que, según la experien-

cia, envía Dios primero para castigar después con temblores. Luego, si estos efectos de la indignación divina la misma experiencia nos persuade que tenemos enojado a nuestro Dios, esta es la verdad que debéis meditar para moveros a una penitencia que sirva de aplacarlo.⁵

La sequía como preámbulo de terremotos podría parecer hoy una relación no muy científica, pero Alday aseguraba que “la propia experiencia” lo demostraba, con lo que atraía el pensamiento de presocráticos como Anaxímenes, incluso anteriores a Aristóteles.

¿Cuál era la razón de la indignación de Dios? Los excesos de todo tipo que cometían los santiaguinos, quienes, aun viendo las desgracias en otros lugares, no se convertían. Alday se refiere en la plática a los terremotos que habían azotado distintos lugares del mundo. Incluso en

⁵ Alday, Manuel de, *Pláticas y sermones*, Archivo Nacional Histórico de Santiago, Colección José Ignacio Víctor Eyzaguirre, volumen 38, s/f., f. 210r.

1751, en Concepción, había ocurrido uno muy grande, que había afectado a la propia familia del obispo, por lo que el tema era particularmente sensible para él, sobre todo porque los santiaguinos habían osado sugerir que si en Concepción la tierra había temblado más fuerte, seguro se debía a que allí había pecados más grandes. Al respecto, Alday dice que los santiaguinos aún no han sido azotados por un terremoto como los de sus vecinos y que quizá eso los llevaba a pensar que Dios no estaba enojado con ellos, ante lo cual opta por desengañarlos rápidamente: “los que no hacen penitencia a vista del castigo que padecen sus vecinos, también perecerán como ellos”⁶. El obispo sabe que asusta a sus oyentes: “Mucho parece que os habré asustado con una meditación tan triste y unas amenazas tan fatales”⁷, pero asegura que no le queda otra opción, por la impenitencia de sus oyentes.

¿Y qué pecados tan grandes cometían los fieles de su diócesis? Especialmente en la época de Carnestolendas, justo antes de la Cuaresma, pero también durante la propia Cuaresma, se daban a todo tipo de abusos en las comidas, bebidas y en las celebraciones que propiciaban el contacto entre hombres y mujeres por las noches, todo lo cual parecía espantoso al obispo. Además, en la época de ayuno —cuyo fin, supuestamente, era debilitar las pasiones y mortificar la carne—, a la hora de comer, los habitantes de Santiago no se contentaban con un alimento moderado, sino que comían excesivamente e incluso hacían banquetes, lo que, evidentemente, no debilitaba en modo alguno las pasiones, sino que las fortalecía: “¿Acaso moderará la gula quien usa de banquetes en la Cuaresma?”, se pregunta. A propósito del ayuno, Alday aprovecha para señalar que su opuesto, la gula, se relaciona directamente con un desorden general en todos los demás apetitos y que uno de sus efectos más directos, dice, es la parálisis, siguiendo en esto la antigua teoría de los humores:

La enfermedad de parálisis, dicen los médicos, es una especie de apoplejía que procede de humores crasos e indigestos porque el exceso en la comida o en la bebida, o en ambas cosas juntamente, no da lugar a cocción saludable; y así se vicia la sangre. Y los demás humores, que haciendo por su crasitud asiento en los nervios y partes esponjosas ocasionan o parálisis u otros accidentes iguales. Y veis aquí cómo la Iglesia Nuestra Madre con ponernos a la vista este

*paralítico del Evangelio, nos advierte que la abstinencia del ayuno es provechosa para salud del cuerpo como nocivo el exceso de la gula*⁸.

Recurriendo así a teorías médicas sobre las causas de la parálisis, Alday pasa rápidamente a señalar que no le importa tanto la parálisis física como la parálisis espiritual, que es la que le parece realmente peligrosa: “el pecado mortal es una parálisis para el alma”⁹, asegura:

*[el pecador] pierde todo movimiento para el cielo porque mientras está en pecado no da un paso para su salvación. ¿Y así, hay quien peque? ¡Oh, qué lástima! ¿Y hay quien por un gusto grosero o por un vil interés no repare en tanta pérdida? ¡Oh, qué ceguedad! Por la pérdida de la salud hacemos mil diligencias para recobrarla y ¿no hemos de hacer alguna para restaurar la vida del alma?*¹⁰.

El paralítico espiritual no puede recobrar la salud mientras siga pecando, según vemos en otro pasaje:

*Por muchas limosnas que reparta, por más misas que oiga, aunque se consuma a penitencias, mientras no sale de la culpa todo eso es obra muerta. Ni con ellas ganará el cielo ni se librará por ellas del infierno porque son obras de un paralítico espiritual que no tiene movimiento vital en su espíritu*¹¹.

El paralítico espiritual, entonces, presenta una discordancia entre los dichos y los hechos: “cristiano falso, digo yo, es aquel cuyas operaciones no corresponden al nombre de cristiano que profesa”¹². Se pregunta entonces: “Pues qué: ¿habrá en Santiago cristianos falsos? Sí los hay. ¿Cómo los conoceremos? Por sus obras”¹³. Obras que distan mucho de ser cristianas, a su juicio. Esta doble faz de los cristianos de Santiago será denunciada constantemente por Alday, en particular con motivo de los gastos en “profanidades”, que iban en desmedro de actividades más loables, como la educación de los hijos, tal como se aprecia en otra de sus pláticas:

*[...] la profanidad de lo trajes es motivo, es medio y es ocasión de muchos pecados graves contra Dios [...], no puedo omitir que también faltan a la templanza los que dejan de asistir a los hijos o para su educación o para su estado, a los esclavos o en su manutención o en sus enfermedades por gastar en perjuicio de estas obligaciones que son más precisas en el adorno de sus personas o de sus casas*¹⁴.

⁶ *Ibid.*, f. 212r.

⁷ *Ibid.*, f. 212v.

⁸ *Ibid.*, f. 36r-36v.

⁹ *Ibid.*, f. 42r.

¹⁰ *Ibid.*, f. 40v-41r.

¹¹ *Ibid.*, f. 39v.

¹² *Ibid.*, f. 150r.

¹³ *Ibid.*, f. 149v.

¹⁴ *Ibid.*, f. 49v.

Para el obispo, dejar de cumplir con las obligaciones del buen cristiano —cuidar a los esclavos era una de esas tareas— por preferir las vanidades del mundo y los adornos, constituía una falta grave, porque implicaba privilegiar lo terrenal por sobre lo espiritual y, en ese sentido, había quienes solo tenían la máscara de cristianos:

*¿No habéis visto un hombre con máscara o vestido fingido que disimula su persona, pero si le quitan la máscara lo cogen y descubren? A esa forma dice san Agustín se coge y se descubre la máscara de cristiano: aquel que profesa una fe santa y tiene obras malas, que se llama fiel en el nombre y no lo es en la práctica, porque si carece de obras buenas, bien puede tener la figura de cristiano, pero no la realidad.*¹⁵

Los cristianos fingidos tenían una doble faz y solo se preocupaban por la cara externa, descuidando la interna, que era horrible:

*Es tanto el sentimiento que causa a Jesucristo la culpa de un cristiano, que basta sola su figura o su representación para hacerlo llorar. ¿No os asustáis cuando veis con atención un condenado o un demonio aunque sea pintado? ¿No teméis si os forman una fantasma, aunque sea aparente? Sí, porque ambas figuras representan luego a la imaginación la fealdad del demonio y el horror de cualquier espectro. Pues de la misma suerte en la representación de un pecado o en la figura de un pecador ve Cristo Nuestro Bien la pena y el sentimiento que le ocasiona la culpa verdadera y por eso llora solo con ver la figura y representación del pecador.*¹⁶

Precisamente por este énfasis en la faz exterior, al obispo le molestaba particularmente la moda que cundía en Santiago, de adornar las paredes con espejos, señal máxima de vanidad: “¿Y qué diré de la moda que se va introduciendo, sobre que ya las cuerdas no se han de adornar con lienzos ni láminas de santos, sino con espejos y colgaduras? ¿Esta será templanza, si llega la vanidad hasta las paredes?”¹⁷. Precisamente, hasta las paredes llegaba la vanidad y esto le parece grave al obispo, pues el culto a las imágenes y pinturas de los santos es lo que “nos distingue a los católicos de los herejes”¹⁸, por lo que quitar lienzos y santos para reemplazarlos por espejos le parecía inaceptable, simple “fomento de la vanidad”¹⁹ y una grave falta a la verdadera fe. Haciendo uno de sus tradicionales saltos para relacionar cosas que no siempre se vinculan en la práctica, el

obispo asegura que esa misma falta de fe de los cristianos falsos es la que causa las sequías que afectan la región:

*¡Oh, pobre ciudad de Santiago! Si te domina ese vicio, ¿cómo ha de habitar en ti el Espíritu Santo? Y si te falta razón, ¿tendrás de temer tu ruina! A lo menos, la sequedad de tantos años parece indicio de que no te patrocina el Espíritu Santo, pues se le atribuyen las lluvias. [Si Dios] no oye vuestras voces será porque no habita entre nosotros.*²⁰

Dios ha abandonado a la diócesis de Santiago, ciega, sorda y paralítica por las profanidades de la carne y de la vanidad. No solo desde el púlpito atacaba Alday el pecado, sino también en las regulaciones, pues lo dicho en sus pláticas coincide con lo que manda en el Sínodo diocesano que convocó inmediatamente después de regresar de su visita episcopal, en 1763²¹. Allí se ven reflejados los temas que le preocupaban y que hemos revisado someramente aquí. De hecho, la situación ideal para la realización de un sínodo —un deber para todo obispo— era el momento inmediatamente posterior a la visita episcopal. De este modo, en la visita el obispo se informaba del estado de su diócesis, luego convocaba a sínodo a todos sus párrocos para establecer medidas que reformaran aquello que no estaba funcionando bien y finalmente esto se expandía mediante sermones y prédicas a lo largo y ancho del territorio (fig. 3).

Alday siguió predicando por treinta años más —razón por la cual lo llamo “el obispo permanente”—, y en esa medida no es de extrañar que después de un tiempo deslice cierto tono cansado, desmoralizado, en sus prédicas:

*[...] decidme: ¿no es cierto que en Santiago continuamente claman los predicadores desde los pulpitos [...] la palabra de Dios para mover a penitencia los pecadores? ¿Pues cómo quedan tantos sin convertirse aun de los mismos que concurren a los sermones y a las pláticas? No es otro el motivo sino porque están ya sordos y tan duros de corazón que les sucedería lo mismo aunque viniese un predicador del otro mundo a convencerlos.*²²

¿Cuál es ese “otro mundo”, que ni siquiera frente a un predicador proveniente de allí se convertirían los santiaguinos?, “¡Ah! ¡Qué fe tan muerta!”²³, se lamenta. Lo cierto es que, al parecer, los recursos se le fueron gastando al obispo, sin que la fe regresara a los corazones de sus feligreses.

¹⁵ *Ibid.*, f. 151v.

¹⁶ *Ibid.*, f. 168v-169r.

¹⁷ *Ibid.*, f. 50r.

¹⁸ *Ibid.*, f. 50v.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Ibid.* f. 123v.

²¹ Alday, Manuel de, *Synodo diocesana que celebró el Ilustrísimo Señor Doctor Don Manuel de Alday y Aspee [...]*, Con Licencia en Lima en la oficina de la Calle de la Encarnación, 1763.

²² *Ibid.* f. 123v.

²³ *Ibid.* f. 147r.



Fig 3. V Sínodo diocesano del obispado de Santiago, 1763, convocado por el obispo Alday, (memoriachilena.cl).

ADMINISTRACIÓN CIVIL DE LA PIEDAD: MÁS ALLÁ DE LA PIEDAD INTERIOR

Quizá debido precisamente al poco efecto de sus exhortaciones emocionales centradas en los castigos que sufriría el pecador en la otra vida, o bien por cansancio, las pláticas de Alday van derivando poco a poco hacia una dimensión más terrenal de la piedad, en la que se apoya en el gobierno secular. En efecto, si el cristiano verdadero debe serlo y parecerlo, pero sin participar de las fiestas populares, entonces será en situaciones sociales donde cada uno está llamado a comportarse según su estado: los padres, las esposas, los hijos, cada miembro del cuerpo social debe comportarse apropiadamente y la virtud interior no importa si no se ve hacia afuera.

Esta visibilización de la piedad se relaciona, entre otras cosas, con dar limosna a la Iglesia y respetar a los clérigos, lo que se puede ver por ejemplo en un sermón relativo al culto del Santísimo Sacramento, en que Alday vuelve a quejarse de la poca asistencia de los fieles, pero al referirse a los castigos que debieran recibir los feligreses por su poca

piedad, no se refiere ya a lo ultraterreno ni al castigo eterno, sino a las multas establecidas por las leyes de Indias y por Juan de Solórzano Pereira. En efecto, Alday se remonta a la historia medieval de España —particularmente a la leyenda de Rodolfo I de Habsburgo, del siglo XIII—²⁴ y luego cita a los más importantes monarcas de la casa de Austria, quienes juraron venerar el Santísimo Sacramento y para ello establecieron leyes que todos los vasallos debían cumplir, incluso en pleno siglo XVIII en un lugar tan alejado como Santiago de Chile, pero que, según Alday, no cumplen:

*[...] ¿qué hacen sus vasallos? ¿Observan aquellas leyes, siguen este ejemplo? ¡Oh, qué dolor! [...] si el rey viese que así se quebrantan sus leyes, sin respetar sus amenazas, ¿qué dijera? Naturalmente, sacaría la multa a los culpados. Y Dios, ¿qué hará con estos cristianos tan poco devotos? En esta vida, quejarse de su poca fe [...] y en la otra, un grave cargo de su poca fidelidad en el día tremendo de su juicio.*²⁵

Si el rey conociera lo que está sucediendo en Santiago y supiera cómo se quebrantan sus leyes, “sacaría la multa a los culpados”²⁶. Al respecto, Alday cita las leyes de Solórzano y no la Biblia o las bulas como marco normativo: llama la atención entonces que, ante la falta de devoción, se refiera a la “multa” del rey más que al castigo divino o las penas del infierno, como cabría esperar de un sermón. Es cierto que Dios estará enojado, pero de formas bastante inespecíficas; lo más inmediato será la multa por no cumplir con un culto establecido por los reyes hispánicos mucho tiempo atrás. Un multa por no cumplir los lineamientos de la religión, ¿qué es eso, sino una religión de la *res publica*? Ya no es el individuo solo ante el Dios que lo juzga, aterrado por la condenación eterna de su alma; es un habitante de la ciudad que está dejando de cumplir una ley y que debe ser multado por ello por los representantes oficiales del gobierno. Es una piedad administrada por el gobierno y en ese sentido sí estamos frente a un obispo alineado con las disposiciones borbónicas de Carlos III. Los santiaguinos tienen muerta la fe, pero eso ya no es un tema netamente espiritual, sino que atañe a la moral pública y a las buenas costumbres de la ciudad, incluso al funcionamiento de la Iglesia como organización, por lo tanto, es el gobierno quien debe incidir para corregir este problema.

Se trata, en suma, de una administración civil de la piedad, muy propia de la segunda mitad del siglo XVIII, que combinaba para un mismo fin el poder eclesiástico y el secular, en el marco de una religión que enfatizaba la conducta pública o moral de los habitantes de la urbe por sobre una piedad interior que ya nadie podía corroborar.

²⁴ Rucquoi, A., “Tierra y gobierno en la península ibérica medieval”. En: Mazín, Ó. y Ruiz Ibáñez, J. J. (eds.), *Las Indias Occidentales, procesos de incorporación a las Monarquías ibéricas (siglos XVI a XVIII)*, México, El Colegio de México/Red Columnaria, 2012, págs. 45-69.

²⁵ *Ibid.* f. 25r-25v.

²⁶ *Ibid.* f. 25r.



DE LA FIESTA BARROCA A LA FIESTA PATRONAL

MILENA CÁCERES VALDERRAMA¹ / PERÚ

La fiesta barroca es una de las expresiones más logradas del arte barroco durante los siglos XVI y XVII, y su modelo se prolonga en los siglos posteriores. En la época del Barroco se produce un exacerbamiento de expresiones que apelan a los cinco sentidos, especialmente en las manifestaciones sociales de todos los estamentos de la sociedad. Todas las personas, desde la clase alta dominante hasta el pueblo, viven en un ambiente de excitación de los sentidos. Este exceso se manifiesta especialmente en las fiestas donde convergen todos los aspectos de las expresiones artísticas. Estas formas públicas convierten la vida en el gran teatro del mundo y se denominan *fiesta barroca*².

La fiesta barroca se convierte en un modelo cultural amplio y complejo, lleno de festejos y celebraciones, y si bien el modelo llega a su apogeo en el siglo XVII, perdura hasta ahora, como ya dijimos. De ahí el título de nuestra ponencia *De la fiesta barroca a la fiesta patronal*. Porque nosotros sostenemos que, en el Perú, actualmente, las fiestas patronales de los pueblos alejados de las capitales son una continuación de esa fiesta barroca que trajeron los españoles cuando conquistaron América.

La fiesta barroca ha sido estudiada especialmente por el historiador español Javier Campos en su libro *Fiestas*

barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima, aparecido el año 2012. El doctor Campos trabaja un aspecto de la fiesta barroca que nos interesa desarrollar. Él afirma que las fiestas en Toledo y Lima eran fiestas para los sentidos: “deleitoso entretenimiento, engaño de los ojos, gran máquina, primoroso aliño, artificiosas piezas, [...] hermosísimos simulacros, [...] divinas tramoyas, etc.”³.

Nos interesa describir nuestra fiesta barroca desde el punto de vista de los órganos sensoriales, la fiesta barroca es la fiesta de los sentidos y la inteligencia: los olores del incienso y de la comida; los sonidos de las ceremonias religiosas, teatro y la música; los colores de los ornamentos religiosos, de los vestidos, de los escenarios y de la coreografía; los platos típicos; las telas de los vestidos de los actores y participantes, todo esto produce una sinestesia o mezcla de sensaciones asociadas⁴.

A la inteligencia, a la mente le corresponde ordenar estas sensaciones y darles un sentido y la importancia debida⁵.

Estas fiestas barrocas tienen una característica más que nos interesa resaltar y es que son una celebración que se realiza en el tiempo, que empieza y que termina. Por lo tanto, la fiesta barroca es efímera; demostrando de alguna manera la fugacidad de la vida. Es por eso que las fiestas

¹ Red de Investigadores de Patrimonio Cultural Material e Inmaterial, Instituto de Riva-Agüero Pontificia Universidad Católica del Perú.

² Campos y Fernández de Sevilla, J., *Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima*, Madrid, Estudios Superiores del Escorial, 2012, págs. 8-19.

³ Campos, *op. cit.*, pág. 19.

⁴ Campos, *op. cit.*, pág. 20.

⁵ Campos, *op. cit.*, págs. 25-27.



Fig. 1. Virgen de Las Mercedes, (fotografía: Milena Valderrama).

españolas siempre tienen un cronista que redacta una relación para el recuerdo de las generaciones venideras. En las fiestas peruanas actualmente siempre se realiza un video, como veremos, aun en los pueblos más alejados.

Volviendo a la historia, la conquista española coincidió con el período del Barroco español, es decir, Francisco Pizarro llegó al Perú en 1532, y hacia 1544 ya teníamos al primer virrey, Blasco Núñez de Vela, instalado en Lima. Y como nosotros sabemos, el imperio español no se contentó con adquirir colonias para el engrandecimiento económico y el prestigio político de la nación, sino que, siguiendo el ejemplo del imperio romano, pugnó por dar a sus siervos la cultura, la lengua y, sobre todo, la religión. La fiesta barroca es el instrumento del poder real de la

monarquía española para *mostrar, exhibir y afianzar su autoridad ante los súbditos*⁶. Los espectáculos se han convertido desde siempre en una demostración del poder.

Es así como nace nuestra vida colonial durante el virreinato español, una vida marcada por los días de fiesta: fiestas religiosas como el Corpus Christi, Semana Santa o fiestas en honor de vírgenes o santos, fiestas en honor del heredero de la corona o por su muerte, recibimiento de virreyes o del real sello. En Lima, Cuzco y Potosí, los festejos estaban compuestos por una serie de ceremonias. Cualquier pretexto era bueno para empezar la fiesta, que podía durar hasta 15 días, como la que se realizó en Potosí por la llegada del virrey Toledo. En los pequeños poblados se trataba de imitar el boato en menor escala, pese a la prohibición de las autoridades. Las ceremonias religiosas y públicas estaban compuestas de desfiles, procesiones, misas y *tedium*, corridas de toros y peleas de gallos, juegos de cañas y sortijas, máscaras, bailes, paseos, óperas y representaciones llamadas comedias en las que podían salir solamente españoles, solamente indios o entremezclados⁷.

Así como la fiesta fue un elemento importante en el proceso de dominación del imperio español, lo fue también antes en el imperio incaico. Los cronistas relatan que los incas en sus fiestas llenaban los anfiteatros con desfiles, procesiones y batallas teatralizadas. Con este antecedente, los conquistadores españoles, con gran inteligencia, organizaron fiestas para diversos acontecimientos, en las mismas fechas que los incas. Para ello sirvió su experiencia en la conquista de tierras ocupadas por los moros.

Las celebraciones que se organizaron en Lima durante el período barroco tenían el siguiente programa: repique de campanas y alegorías; actos religiosos con misas, novenas y sermones; representaciones teatrales, toros, juegos de cañas, iluminaciones de la ciudad, fuegos de artificio y certamen literario⁸.

El teatro está presente en las fiestas y ceremonias públicas. Es el motor de las ocasiones de entretenimiento, ya sea con la comedia —como la de los moros y cristianos—, la tragedia, la zarzuela, la ópera, la danza, la mascarada en los carnavales, los entremeses y la mojiganga, y, finalmente, el auto sacramental. El teatro barroco, además, integra lo similar y lo opuesto; mezcla a pobres y ricos, a nobles y plebeyos; fusiona la música, el baile, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura. Se ha llegado a decir que todo lo barroco es teatral⁹.

⁶ Massip Bonet, F., *La monarquía en escena*, Madrid, Conserjería de Artes, 2003, pág. 11.

⁷ Acosta de Arias Schreiber, R. M., *Fiestas coloniales urbanas (Lima-Cuzco-Potosí)*, Lima, Otorongo producciones, 1997, pág. 57 y sig.

⁸ Campos, *op. cit.*, pág. 78.

⁹ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

Por último, la teoría sobre la tradición oral del romancero del sabio don Ramón Menéndez Pidal¹⁰ se aplica en estas fiestas; es decir, que en las grandes capitales desaparece la fiesta barroca y se conserva en los pueblos alejados en la periferia, tal como ocurre con todos los fenómenos lingüísticos donde los sectores periféricos son más conservadores que los centros capitalinos donde se reciben constantemente innovaciones. De ahí que la fiesta barroca se haya convertido en la fiesta patronal que actualmente se sigue realizando en poblados alejados de las capitales.

El objeto de estudio de este artículo es la fiesta en honor a la Virgen de Las Mercedes de San Lucas de Colán (fig. 1), localidad al norte del Perú, donde se festeja durante cuatro días del 20 al 23 de octubre de todos los años, una fiesta barroca como aquellas que se representaron en el virreinato.

SAN LUCAS DE COLÁN, PROVINCIA DE PAITA, DEPARTAMENTO PIURA, EN LA COSTA NORTE DEL PERÚ

Fiesta patronal en honor a la Virgen de las Mercedes, del 20 al 24 de octubre de cada año. Con la representación de “La gran historia del Emperador Bernardo del Carpio”. Fiesta de moros (piratas) y cristianos

San Lucas de Colán (balneario actualmente conocido como Colán) es una caleta de pescadores que pertenece al Puerto de Paita, tercer puerto del Perú, donde se festeja todos los años los últimos días del mes de octubre la fiesta en honor de la Virgen María de las Mercedes. Este pueblo, fundado en el siglo XVI, siempre se ha destacado por poseer una gran diversidad cultural local.

Presentación

En San Lucas de Colán hay una playa bellísima conocida como La Esmeralda, por el color del mar. De ahí el dicho “la luna de Paita y el sol de Colán”. Es este un lugar de pesca desde tiempos inmemoriales. Allí llegó Don Francisco Pizarro en 1532, descendiendo desde Panamá por el océano Pacífico siguiendo la corriente del Niño.

Tenemos que agregar una información de orden geográfico: en Paita y las costas aledañas se junta la actual

corriente marina de Humboldt, que viene del Polo Sur y discurre en sentido antihorario, y la corriente del Niño, que es una corriente tropical que transcurre los meses de noviembre a abril y que va en sentido horario. Cuando los barcos de vela de la época virreinal querían ir contra la corriente, tenían que pegarse a las costas, bajando muy despacio. Una travesía de Paita a Lima podía durar dos a tres meses¹¹. Por tanto, Francisco Pizarro, con sus naves de vela, tuvo que desembarcar en Paita y seguir por tierra en busca del oro del sur, puesto que la corriente ya no los favorecía. De ahí la importancia de Paita y la razón por la que fue frecuentada por conquistadores, autoridades virreinales, corsarios y piratas a lo largo de su historia colonial.

Los padres franciscanos que acompañaban a Pizarro fundaron allí la iglesia más antigua de América del Sur, llamándola San Lucas de Colán, en 1536. Es ahí donde actualmente encontramos escenificada, durante el tercer día de fiesta, “La gran historia del Emperador Bernardo del Carpio”, una comedia de moros y cristianos, en la que luchan los cristianos dirigidos por el Emperador Bernardo del Carpio contra los moros que son unos piratas dirigidos por Barbaroja [sic]. Vencen los cristianos.

DIVERSIDAD CULTURAL DE COLÁN

Según testimonio de Leonardo Prieto Yarleque, guardador de la iglesia y guía turístico, hay 18 fiestas religiosas y cívicas cada año. San Lucas de Colán muestra una diversidad religiosa y cultural muy nutrida: el 6 de enero se celebra la Bajada de los Reyes Magos; en febrero, los carnavales; en marzo o abril, la Semana Santa; el 13 de mayo, la Virgen de Fátima; el 29 de junio, el Corpus Christi y San Pedro y San Pablo; el 25 de julio, el apóstol Santiago, con la escenificación de la danza El Caballito; el 5 de agosto, El Señor de la Justicia y el 30 de agosto, Santa Rosa de Lima; el 8 de octubre, el aniversario de Colán, el 18 y 19 octubre, San Lucas de Colán, y del 20 a 24 de octubre, La Virgen de las Mercedes; el 1º de noviembre, las Velaciones por el día de los Santos; el 12 de noviembre, el Señor Cautivo de Ayabaca, y, el 30 de noviembre la festividad de San Andrés; el 1º de diciembre el Señor del Mar, el 24 y 25 de diciembre la Navidad con Las Posadas y, por último, el 31 diciembre el Año Nuevo.

¹⁰ Menéndez Pidal, R., *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

¹¹ Información proporcionada por los historiadores del mar Dr. Ernesto Romero y Dr. Jorge Ortiz, en entrevistas gentilmente concedidas.

CULTO A LA VIRGEN DE LAS MERCEDES

En Colán, se desconoce el origen del culto a la Virgen de Las Mercedes¹². Sin embargo, debe ser muy antiguo si se tiene en cuenta que ya en el siglo XVI, los mercedarios que suceden a los franciscanos, fueron los responsables del adoctrinamiento de los pobladores de Paita. Ellos deben haber traído las imágenes que se conservan hasta ahora: una del siglo XVII y otra de mediados del siglo XVIII. La historia que nos fue contada por el Sr. Leonardo Prieto Yarleque ilustra la gran devoción de la Virgen que se salvó del ataque del feroz pirata Amson (que no figura en nuestra lista de piratas).

En San Lucas de Colán, así como en Paita, se considera que el culto a la Virgen de las Mercedes debió ser muy importante, dado que una peregrinación de una gran cantidad de personas se efectúa hacia el templo. Es una gran fiesta patronal hasta el día de hoy, como se puede ver en las fotos del templo en la fiesta de la Virgen de las Mercedes: lujo y esplendor.

Programa de la fiesta de 2018¹³

Según el programa de fiestas al que asistí entre el 20 a 23 de octubre de 2018:

- **Víspera de la fiesta:** el primer día, el sábado 20 de octubre (primer día que debe ser un sábado). Salida de los mayordomos y adorno de la Virgen. Por la noche, la sereñata, paseo de antorchas, quema de castillo y baile social.
- **Glorioso día central:** el segundo día, domingo 21 de octubre, santa misa y procesión.
- **Majestuoso día:** el tercer día, el lunes 22 de octubre, son las carreras de caballos con los actores que aparecerán luego en la escenificación. Y a partir de las 2 de la tarde empieza la representación de “La gran historia del Emperador Bernardo del Carpio”, objeto de nuestro estudio.
- **Recordado:** el cuarto día, martes 23 de octubre. Reunión de los mayordomos organizadores de la fiesta. Desadorno de la Virgen y retorno a su camarín. Los mayordomos y adornadoras se dirigen a la casa del primer mayordomo para un brindis y proceder a los arreglos de los gastos que ha demandado la festividad. Por la tarde, juegos populares organizados por sus devotos y se acaba la fiesta.

En todos estos días, hay un despliegue de fiesta y color como veremos en las fotos que ilustran nuestra ponencia.

FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN COLÁN

Escenificación del día 22 de octubre de 2018

La gran historia del Emperador Bernardo del Carpio, La batalla de moros y cristianos¹⁴. Descripción de la fiesta de la Arquidiócesis de Piura.

1. Desarrollo de la escenificación

Esta es una danza teatral con una coreografía, como veremos:

RELATO: empieza de la siguiente manera.

PRIMERO: Las letras que avivan a Nuestra Madre de Las Mercedes son:

- Se forma primeramente la señal de la cruz (+)
- Luego se forma la letra V
- Seguidamente, la letra S
- Por último, la letra M

Su significado es “Virgen Santísima de Las Mercedes”.

Esta carrera está compuesta por: capitanes y moros a la orden de Carlos Magno, formando el nombre de la Virgen de las Mercedes (hay que tener en cuenta que cuando se forman las letras de la Virgen de las Mercedes lo hacen con los caballos a cargo de sus jinetes).

La historia sigue con los cristianos al poniente y los moros al oriente y frente a frente, en una distancia en la que los embajadores puedan hacer su recorrido. Los vigilantes de ambos mandos estarán montados en sus corceles presentándose en las afueras o fronteras de sus palacios, luego viene el relato en el orden que sigue. Terminada la procesión de la mañana, todo el grupo, moros y cristianos, se reúne en la casa del primer capitán de Colán. De allí siguen a la casa del síndico de la cofradía de Las Mercedes donde a los capitanes cristianos se les entregan los estandartes de plata, de más de 3 kg de peso cada uno. Cumplido este acto se dirigen al “campo de batalla” para iniciar la actuación.

¹² Ver: <http://arzobispadodepiura.org/nuestra-senora-de-las-mercedes-de-paita-patrona-de-la-arquidiocesis-de-piura>, última consulta: noviembre de 2020.

¹³ Programa que registramos en 2018. También ver programa de <https://www.facebook.com/VirgendelasMercedesColan/>

¹⁴ Página web de la Arquidiócesis de Piura. Ver Festividad de la Virgen de las Mercedes de Colán.

El escenario es la plaza de la iglesia, un espacio cuadrangular de aproximadamente 20.000 m² que queda frente al atrio del templo. Hasta allí llegan cuatro grupos presididos por sus respectivos capitanes, en formación de columnas de dos. El capitán de Colán va a la derecha y el de Huaura va a la izquierda, en igual formación van los capitanes moros: Camacho y Nizama. Hacia las 2 p.m. hacen su ingreso al campo por el centro y los capitanes cristianos depositan los estandartes en el lugar donde se ubican los mayordomos, que corresponde a la antigua casa de la familia Macharé, frente a la iglesia. El conjunto en formación de línea hace su primera evolución alrededor de la plaza, para luego cada grupo tomar su respectivo emplazamiento en sus cuatro esquinas, donde previamente se han colocado las banderas que los identifican: Huaura al norte, Camacho al Sur, Nizama al Oeste y Colán al este. El cajero y el director se ubican en el centro de la plaza.

Fijada la posición de cada grupo, el acto se inicia con un desplazamiento convergente, desde las esquinas hacia el centro, destinado a formar una cruz (x). A partir de entonces hacen una serie de evoluciones y desplazamientos alrededor de la plaza a fin de configurar en orden sucesivo las letras V, S y M, inicialmente de “Virgen Santísima de Las Mercedes”. Concluida la última evolución, los capitanes cristianos de Colán y Huaura pasan al campo de los moros y se suben a una mesa que les sirve de proscenio. Del mismo modo, hecho el cambio de emplazamientos, se inicia el parlamento.

2. Personajes

Aparecen los siguientes personajes:

MOROS	CRISTIANOS
Barbaroja (sic), Rey Moro, Primer Capitán Nizama	Emperador Bernardo del Carpio y Primer Capitán Colán,
Mustafá, Rey moro, Primer Capitán de Camacho	Segismundo, Embajador y Primer Capitán de Huaura
Solimán, Embajador Moro y Segundo Capitán de Nizama	Segismundo II, Embajador Cristiano y Segundo Capitán de Colán
Sortibrán, Embajador Moro y Segundo Capitán de Camacho	Regner, Embajador Cristiano y Segundo Capitán Huaura

Estos personajes van acompañados por otros 40 o 60 personajes que representan a las tropas de ambos ejércitos (figs. 2 y 3). Asimismo, se integran a esta historia los denominados “Compañeros” en cada parte que consiste en un recorrido que realizan los cristianos y los moros montados en sus corceles, en el lugar de la plaza antigua de Colán.

El enemigo de Bernardo del Carpio y los cristianos es Barbaroja, quien fue uno de los más importantes corsarios del siglo XVI. Vivió entre 1475 y 1546 siendo el terror de todo el Mediterráneo, porque bajo los auspicios del Imperio musulmán otomano, logró tener dominio sobre el mar Mediterráneo, el Imperio español y la Europa cristiana. O sea que se ha cambiado el nombre del enemigo de Bernardo del Carpio —llamado en las obras de teatro de moros y cristianos Embajador, Capitán, Desiderio, Tarfa— por Barbaroja debido a los continuos ataques piratas que sufrieron Colán y Paita.

3. Argumento¹⁵

PRIMERA PARTE: embajada mora (versos 1 a 192):

Barbaroja, Rey moro, se dirige a sus vasallos Mustafá y Solimán, del Bando Moro, para exhortarlos a declarar la guerra al Bando Cristiano que comanda el Emperador Bernardo del Carpio. Inmediatamente recibe el apoyo de sus huestes y envía al Embajador Solimán para dar su embajada llevando el mensaje del Rey Barbaroja y declarar la guerra a los cristianos (fig. 4), porque no comparten las creencias en la Virgen de las Mercedes ni en Jesucristo. Solimán pide a su dios Alá que suspenda el curso del planeta para poder dar batalla, tal como en el día de la batalla de Roncesvalles, cuando Roldán pide a Dios que no oculte el sol antes que ganen la batalla los franceses (versos 73 y 74). Aparece también el tópico tan gustado de las embajadas de moros y cristianos del *Salgan* en los versos 81 y 85.

Regner, soldado vigilante cristiano, recibe a Solimán, informa al Emperador Cristiano Bernardo del Carpio, quien lo invita a dar su embajada. Entra Solimán y ante el Emperador Bernardo del Carpio recita su embajada.

Bernardo del Carpio le responde que sepa que solamente en el campo de batalla verán quién es superior. Lo exhorta a retirarse por su atrevimiento antes de que le corten la cabeza. Enseguida Regner le comunica a Solimán que buscará a Mustafá en el campo hasta que caiga rendido. Solimán regresa a su campo con la respuesta de que ha cumplido con su misión y que el Emperador les hace saber que está preparándose para la guerra (fig. 5).

¹⁵ Arquidiócesis de Piura. Festividad de la Virgen de las Mercedes de Colán.



Fig. 2. Los moros de San Lucas de Colán, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas, Teniente Gobernador de San Lucas de Colán).



Fig. 3. Los cristianos de San Lucas de Colán, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).



Fig. 4. Los moros dan su embajada a los cristianos antes del ataque, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).



Fig. 5. Los moros se alistan a atacar, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).



Fig. 6. La batalla entre moros y cristianos, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).



Fig. 7. La batalla entre el rey Barbarroja y Bernardos del Carpio, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).

SEGUNDA PARTE: embajada cristiana (versos 193 a 425)

Bernardo del Carpio arenga a sus huestes contándoles el mensaje que trajo Solimán y los exhorta a que preparen sus ejércitos. Designa a Segismundo II para que vaya donde el Rey Barbaroja a manifestarle que los van a vencer y que ese mismo día serán bautizados. Al llegar Segismundo II frente a Sortibrán, vigilante Moro, le dice que viene en nombre de su Emperador Bernardo del Carpio, a dar una respuesta a su Rey Barbaroja.

Luego Segismundo II recita su embajada frente a Barbaroja diciéndole que el escuadrón cristiano ya queda preparado para medir los brazos en aquel florido campo. Contesta el Rey Barbaroja, que vuelva donde el monarca a decirle que deje de ser tan bravo y a rigor de sangre y fuego tendrá que ser humillado. Así, antes de salir, el embajador cristiano expresa las siguientes palabras: “dentro de pocos momentos nos mediremos los brazos en el campo nos veremos, a toditos los aguardo”. Seguidamente regresa Segismundo II con su marcha de cristiano hacia su palacio.

Segismundo II informa a Bernardo del Carpio de lo sucedido y todos felices (cristianos y moros) se preparan a enfrentar batalla.

TERCERA PARTE: la batalla (versos 426 a 446)

El Emperador Cristiano manifiesta a sus bravos valientes guerreros: “ha llegado el momento de manifestéis vuestros bríos”. Expresando Regner su apoyo, así mismo lo hace el vigilante cristiano y el embajador Segismundo. El Emperador Bernardo del Carpio se reúne con toda su gente en su palacio y antes de emprender la marcha, todos de rodillas, le suplican a la Virgen de Las Mercedes, que les dé el valor y el coraje para enfrentar al enemigo. Asimismo, expresa por la fe de Jesucristo que le preste la protección para emprender el camino.

Salida del ejército cristiano al campo de batalla. Enseguida salen los moros y se colocan frente a frente para iniciar la guerra. Comienzo de la lucha por los personajes (compañeros de ambos mandos) (figs. 6 y 7). Salen vencedores los cristianos (fig. 8), quienes llegan a despojar a los moros de sus coronas y espadas y los llevan hacia el hogar cristiano para iniciar el bautismo.

En el bautismo Barbaroja canta de rodillas, así mismo lo hace el Rey Mustafá con toda su gente, pidiéndole perdón al bando cristiano y reconociendo a nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen de Las Mercedes (fig. 9).

En el acto el Emperador Cristiano y el capitán Regner bautizan a todos los moros, por lo que el Emperador Cristiano cambia el nombre de Barbaroja y le pone por



Fig. 8. El moro Barbaroja es vencido por Bernardo del Carpio, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).

nombre “José de Mercedes” y Bernardo será su padrino. Seguidamente se entonan toques de diana en señal de victoria de los cristianos sobre los moros.

CUARTA PARTE: procesión de Florida

Al finalizar el bautismo se cumple la Procesión de Florida (Procesión del bautismo), moros y cristianos a pie giran por una vez alrededor de la plaza, después de lo cual montan sus caballos y vuelven a tomar su emplazamiento inicial en las mismas esquinas. Finaliza la representación cuando moros y cristianos galopan alrededor de la plaza arrojando los “parabienes”, contenidos en los pequeños líos que portan en el brazo izquierdo.

QUINTA PARTE: acto final

Como acto final, los mayordomos presentes expresan su agradecimiento a todos los actores de la Historia de Bernardo del Carpio. La misma es dirigida por un director de



Fig. 9. Barbarroja es bautizado delante de la Patrona la Virgen de las Mercedes, (fotografía: gentileza de Paul Ayala Coveñas).

carrera y un maestro cajero que se encarga de tocar la “Juana rosa”, como se llama la caja donde se toca la percusión.

4. Vestuario

La vestimenta de los capitanes cristianos es un remeado del uniforme militar español del siglo XIX e incluye: polaca con charreteras doradas, sombrero, pantalón de montar, botas de tubo y una cinta peruana que cruza el pecho a manera de banda. Los moros, por su parte, llevan un traje de seda de color rosado, compuesto por una capa corta, pantalón bombacho y blusa con mangas largas. Como tocado, una corona de la que penden cadenas que caen sobre el rostro, cubriéndolo. Todos montan caballos lujosamente enjaezados y portan escudos y espadas. Además, en el brazo izquierdo, un pequeño lio hecho con un pañuelo de seda, que contiene confites.

Los cristianos visten de saco de color negro (al estilo don José de San Martín), pantalón rojo con cintillas doradas y pegados unos cascabeles y/o sonajas al costado de ambas piernas, unas botas de color negro. Usan al mismo tiempo una espada, y lentes color oscuro.

Los moros visten un conjunto de raso o piel de ángel en colores rosado y celeste, y llevan en la cabeza una corona adornada de plumas multicolores y cubriendo su rostro lleno de joyas (sean de oro o simulado —fantasía—). En su mano llevan un ramillete de rosas multicolores que contrastan con su vestimenta. Este ramillete es elaborado de papel crepe, plásticas y/u otro papel similar llamativo.

5. Director, texto, ensayos y actores

El director es el depositario del texto de la historia, quien lo conserva y se encarga de transmitirlo oportunamente a quien considere su sucesor. Bajo su responsabilidad se realizan los ensayos. Distribuye el texto de los parlamentos a los capitanes, ordena los toques del cajero y dirige personalmente la escenificación final, cuidando todos sus detalles.

La representación de los “moros y cristianos” en Colán, exclusiva de la tarde del segundo día de la fiesta de la Virgen de Las Mercedes es la culminación de un largo proceso de promesas, compromisos y ensayos de sus

actores, mayordomos y devotos. El ensayo se inicia 2 o 3 meses antes, cuando la mayordomía solicita al director que haga la representación. Previamente, los devotos de promesa, que asumen el papel de capitanes, comprometen a sus amigos para que les sirvan de “compañeros”, es decir formen parte de cualquiera de los 4 grupos que participan en la representación.

TEXTO

A continuación, insertamos fragmentos del texto de la fiesta. Estamos investigando la procedencia de este texto que a todas luces es de otra fiesta de moros y cristianos a la que se le ha cambiado el nombre del protagonista y se le ha llamado Barbaroja (con una sola r). No hay ningún elemento que indique que nuestro Barbaroja sea un pirata, es solamente un enemigo moro, pero deducimos que proviene del legendario pirata mediterráneo.

LA GRAN HISTORIA EL EMPERADOR BERNARDO DEL CARPIO
(fragmentos del texto)

PRIMERA PARTE: EMBAJADA MORA

- 1 Arenga de Barbaroja a sus ejércitos
BARBAROJA
¡Oh valerosos campeones
que del orbe habéis nacido
- 5 para triunfar y vencer
a todo cruel enemigo.
Aquí tenéis vuestro rey
entre nosotros metido.
Confiando en ese valor
- 10 que le tenéis ofrecido
yo, os ofrezco por Alá
y por el César divino
dar combate en la guerra
a ese cristiano atrevido
- 16 que quiere con insolencia
ultrajar el paganismo.
BARBAROJA SE DIRIGE A MUSTAFÁ:
Mustafá, vos sois la espada
que en el orbe se ha lucido
- 20 en las más fuertes batallas,
siempre tú te has distinguido
ahora es tiempo que logremos
de ese brazo con Bernardo
y con todo el cristianismo.
MUSTAFÁ:
- 25 Valeroso Rey del Timiz

- vuestros vasallos queridos
están prontos a vencer
a Bernardo y su partido.
A ese tal Segismundo
- 30 que hasta hoy no he conocido
yo lo buscaré en el campo
hasta traerlo vencido
o que queden sus esfuerzos
en vil polvo reducido.
- 35 Yo te juro por Alá
que este mi brazo temido
sin ocupar a ninguno
acabare con toditos
y no tardaremos señor
- 40 en marchar al campo hoy mismo,
porque yo quiero acabar
con todito el cristianismo
[...]
SOLIMÁN:
- 73 Suspende el curso planeta
en tu estacionamiento giro.
- 75 La senda que el sultán pisa
iluminad con tu brillo
ya que Plutón por mi paso
se ha hecho desentendido,
que no ha podido empedrar
- 80 de oro firme este camino.
Salid valientes cristianos
No os hagáis desentendidos,
que aquí viene Solimán
buscando el más atrevido.
- 85 Que salga Bernardo del Carpio
con todito su partido
[...]
REGNER:
- 95 Quiero que digas quién eres
insolente y atrevido
que vienes a profanar
el palacio más lucido.
SOLIMÁN:
- 100 Soy Solimán el valiente
que vengo del paganismo
hablar con Bernardo del Carpio
mandado del rey invicto.
REGNER:
- 105 Sostén tu atrevimiento
no sea que ahora mismo
venga a parar tu cabeza
a los pies del cristianismo.
(Dirigiéndose a Bernardo del Carpio)
Señor, en este momento
se acerca un moro atrevido

que viene de embajador
mándalo del paganismo.
BERNARDO DEL CARPIO:
110 Traédme a mi presencia.
REGNER:
Bien. Podéis entrar pagano
y cuidado con su alteza
no sea que venga a dar
a sus pies vuestra cabeza.
BERNARDO DEL CARPIO:
115 Habla y di tu embajada.
SOLIMÁN:
El invicto Rey del Timiz
excelso monarca activo
me manda de embajador
se puede dar la batalla
120 que todos estamos listos
que no piensen en el hombre
de esa mujer que no ha visto
porque ese nombre será
son sus fuegos consumido,
125 que reúnas tus ejércitos
y que los tengas bien listos
porque no te de valer
ni la fe de éste tu Cristo.
BERNARDO DEL CARPIO:
Vuelve y dile a vuestro Rey
130 que ya quedó prevenido,
y que en el campo verá
las fuerzas del cristianismo,
que en el nombre de María Mercedes
se ha de bautizar hoy mismo
135 antes que lo vuelva a tierra
destruya el paganismo,
porque lleves la respuesta
a ese tu Rey atrevido
no te corto la cabeza
140 y la quemó ahora mismo.
SEGISMUNDO:
Retírate con presteza
moro insolente, atrevido,
que me falta la paciencia
el oírte tu sonido.
145 Anda y dile a Mustafá
que en aquel campo florido
lo buscaré hasta encontrarlo
y traerlo a mis pies rendido.
[...]
BARBAROJA:
418 Muy bien nobles caballeros
estoy muy bien complacido
420 al oír este gran valor

que ustedes han expresado.
Mandaré un embajador
ahora mismo en el acto
vaya Solimán al momento
425 a donde Bernardo del Carpio.
(Batalla).
BERNARDO DEL CARPIO:
Ha llegado el feliz día
que yo me encuentro contigo
BARBAROJA:
Conocerás el valor
de este mi brazo, atrevido.
430 BERNARDO DEL CARPIO:
Ya no tienes tal valor
ríndete que estás herido.
SEGISMUNDO:
Ha llegado este hermoso día
que yo me encuentre contigo.
MUSTAFÁ:
Conocerás el valor y coraje
435 en el manejo de mis armas.
SEGISMUNDO:
Ya ese valor ya no lo tienes
ríndete que estás herido.
BARBAROJA:
Estoy rendido Bernardo
y quiero que ahora mismo
440 en nombre de María de Mercedes
me eches el agua del bautismo.
Yo te ofrezco gran señor
en fe de Jesucristo
tomo el nombre de esa reina
445 que tanto me habéis pedido.
(Procesión de Florida)

CONCLUSIONES

En la fiesta de la Virgen de las Mercedes de San Lucas de Colán, vemos cómo se desarrolla una fiesta patronal con un gran despliegue de los cinco sentidos y de la inteligencia, como en la fiesta barroca: los vestidos lujosos de la Virgen, de los actores y de la iglesia en su totalidad; la música de las orquestas que acompañan a ambos bandos de moros y cristianos; los olores del incienso en los actos litúrgicos; los alimentos típicos servidos como el cebiche de mero, el seco de chavelo y los tamalitos verdes; la belleza de la actuación de los actores de la batalla de moros y cristianos; los textos barrocos donde se expresan los desafíos entre moros y cristianos.

Se apela a los cinco sentidos y a la inteligencia en esta espléndida fiesta patronal.



LA LEYENDA MUSICAL DE SAN FRANCISCO SOLANO: DE LAS HAGIOGRAFÍAS A LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA EN EL BARROCO AMERICANO

JOSÉ CARLOS SALAZAR DÁVILA / PERÚ

INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS

En la iconografía religiosa, dos santos se relacionan con un instrumento musical: santa Cecilia¹, la patrona de los músicos, con el órgano y san Francisco Solano², patrón del folklore argentino³, con el rabelillo. Según Sas, el órgano es el instrumento músico-religioso por excelencia, quien lo toca es el ejecutante principal del que depende todo el acompañamiento musical de la liturgia católica⁴. Resulta curioso que esta vinculación fuertemente establecida haya tenido su origen en un error de transcripción.

*La iconografía de santa Cecilia no tiene ninguna relación con su vida, y desde el siglo XV está vinculada a la música. La causa es una arbitraria transcripción del texto de la Pasión con la triple repetición de canticus organis, en el que se refiere a la música de la fiesta de su casamiento, que Cecilia no escuchaba, ya que estaba dispuesta a ofrecer a Dios su virginidad.*⁵

El segundo instrumento se confunde con el violín. Sin embargo, tomando en cuenta las hagiografías del santo del siglo XVII, se encontrarán diversos nombres mencionados para el mismo instrumento de cuerda frotada: violoncillo, rabelillo y rabel. El término *violín* en la literatura solanista aparece en el siglo XVIII, en la obra de Pedro Rodríguez Guillen, *El Sol y año feliz del Perú San Francisco Solano...* (1735). Esta fecha concuerda con la importancia que se le da al violín en la catedral de Lima.

*En Lima, al igual que en Europa, mucho tardó el violín en ocupar el rango privilegiado [...] una vez aceptado en calidad de instrumento noble, no demoró este benjamín de la familia de los arcos en ascender al trono de los instrumentos músicos. Como lógica consecuencia de los cambios introducidos en la orquestación de las obras religiosas, bajo la influencia del arte musical profano, fue adquiriendo prontamente el violín una creciente importancia en la Capilla de Música de la Catedral, esto es desde los albores del siglo XVIII.*⁶

¹ Vivió hacia el siglo III en Roma. Su culto estuvo circunscrito a Roma. A partir del siglo IX, luego de la traslación de las reliquias, se expande al resto de Italia, Francia y a toda Europa. Hasta el Renacimiento su único atributo era la corona de flores. Desde el siglo XIV se la representa con instrumentos musicales. (Giorgi, R., *Santos*, Barcelona, Electra, 2002, pág. 83).

² Nació el 10 de marzo de 1549 en Montilla, España y falleció en Lima el 14 de julio de 1610. Destaca su loable labor misionera en Tucumán, el Chaco paraguay y Uruguay. Se le atribuyen diversos milagros. Fue beatificado en 1675 por el papa Clemente X y canonizado en 1726 por el papa Benedicto XIII.

³ En el Primer Congreso Nacional del Folklore Argentino (Buenos Aires, 1949), a pedido del poeta Rafael Jijena Sánchez, fue proclamado san Francisco Solano patrono del folklore argentino. (Dino Taralli, R., *San Francisco de Asís y san Francisco Solano en la literatura*, Santiago del Estero, Dirección General de Cultura de la Provincia, 1980, pág. 60).

⁴ Sas, A., *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, primera parte, Historia general, Lima, Dirección universitaria de Biblioteca y Publicaciones, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Casa de la Cultura, 1971, pág. 133.

⁵ Giorgi, R., *loc. cit.*

⁶ Sas, *op. cit.*, pág. 151.

A diferencia del error de transcripción en el caso de santa Cecilia, san Francisco Solano, por ser un santo que se desenvolvió en el contexto de la Contrarreforma, posee abundante documentación, resultado de su largo proceso de canonización.

LA LEYENDA MUSICAL DE SAN FRANCISCO SOLANO EN LAS HAGIOGRAFÍAS

La educación musical de san Francisco Solano

La primera referencia publicada de la actividad musical del santo es la del padre fray Gerónimo de Oré, *Relación de la Vida y Milagros del Venerable Padre Fr. Francisco Solano*, de 1614, en la que se hace mención al canto del niño Solano en la huerta de su padre cuando estudiaba en el colegio de Montilla con los padres de la Compañía de Jesús: “Solía ocupar en ayudar a cultivar una huerta que tenía su padre cerca de Montilla entreteniéndose en esto con cantares de devoción que le enseñaban en la escuela sus maestros”⁷.

Sobre este pasaje, Plandolit describe la declaración de Juan Pérez Cabello, quien afirma haber escuchado el siguiente estribillo directamente del aún mozo Solano:

*Milagro, Milagro cierto,
soberano y muy divino,
que en forma de pan y vino
Nuestro Dios viene encubierto.*⁸

Se trata de un verso octosílabo muy característico del romance español, con rima cruzada (ABBA). De acuerdo con la estructura de las tonadas de los romances, el verso se cantaría con dos frases melódicas, la primera de cadencia suspensiva y la segunda conclusiva. Esta influencia permanecerá incluso en su vida adulta, como lo demuestra este otro verso cantado por el santo con rabelillo, durante su permanencia en el virreinato del Perú en la ciudad de Trujillo entre 1602 y 1604.

*En la tierra estoy
Y del cielo vengo;
Si no son amores,
No sé qué me tengo.*⁹

Notamos la similitud con el siguiente verso de autoría anónima, encontrado en el *Cancionero y romancero de coplas y canciones de Arte Menor* de 1829, de Agustín Duran, en la sección de Romancillos amorosos en versos cortos de endechas.

*A la villa voy,
De la villa vengo;
“Que si no son amores,
No sé que me tengo.”
Si voy á poblado,
Vuelvo mas perdida,
El alma afligida
Y el cuerpo cansado:
Con este cuidado
El alma entretengo [...].*¹⁰

Cabe recalcar que la etapa más relevante en la educación de san Francisco Solano ocurrió en 1572, cuando estudió lógica, filosofía, teología y música en el convento de Loreto, según Plandolit, con fray Juan Bermudo¹¹: “No cabe duda de que fray Francisco Solano, tan amante del canto y de la música, no perfeccionase sus cualidades estéticas, instruyéndose en las obras de este insigne músico franciscano”¹².

Por sus cualidades musicales, fue instituido vicario del coro, es decir, se encargaba de cuidar el orden y cumplimiento del oficio divino rigiendo el canto y rezo del coro: “Por ser aventajado a los demás religiosos en tener agradable voz, fue hecho Vicario del coro, no faltando un punto en las cosas de su obligación [...]”¹³.

Como se ha mencionado, Francisco Solano recibió toda su educación musical en España. A partir de 1586, cuando se embarca al Nuevo Mundo, se conocen descripciones en

⁷ Oré y Rojas, Luis Gerónimo de, *Relación de la vida y milagros de San Francisco Solano* (1614), Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pág. 4.

⁸ Plandolit, L. J., *El apóstol de América San Francisco Solano*, Madrid, Editorial Cisneros, 1963, pág. 88.

⁹ Plandolit, *op. cit.*, pág. 237.

¹⁰ Duran, Agustín, *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos, y glosas anteriores al siglo XVII, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico, etc.*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829, pág. 201.

¹¹ Fray Juan Bermudo, (Écija, c.1510-c. 1565). Teórico musical y compositor español del Renacimiento. Escribió *Declaración de instrumentos musicales* (1555), en cinco libros. Es considerado el tratado español de música teórica más importante del siglo XVI. El primer libro aborda la filosofía de la música. El segundo los rudimentos y elementos de la música para los que han de saber cantar todo canto y tañer instrumentos musicales; el compás, tiempo perfecto e imperfecto y las proporciones; el monachordio, los modos naturales y accidentales; la vihuela, guitarra, bandurria y rabel. El tercero desarrolla el canto llano y los modos, canto del órgano repasando las proporciones y mensuraciones. El cuarto está dedicado a los instrumentos de tecla y cuerda, los problemas de ornamentación, digitación, entonación y cifrado. El último estudia el contrapunto y la composición.

¹² Plandolit, *op. cit.*, pág. 98.

¹³ Oré y Rojas, *op. cit.*, pág. 10.

las que hace uso de la música acompañado de un violoncillo o rabelillo en conjunto con la oración, en las festividades religiosas como Navidad, Corpus Christi, etc., y se le atribuyen efectos sobrenaturales.

Lo sobrenatural en la música de san Francisco Solano

Oré, citando a san Buenaventura, afirma que existen dos maneras de contemplación, la que tiene carácter natural y se hace por el uso de la razón, y la otra sobrenatural y mística, en la cual Dios enseña la verdad sin algún discurso de la razón. Avalándose también de san Dioniso Areopagita, sostiene que es una secretísima comunicación con Dios, y sobrenatural unión con él¹⁴. Más adelante, menciona pasajes en los que el santo llega a la contemplación mística, tiene levitaciones, raptos y éxtasis. En uno de ellos menciona que, estando en estado contemplativo, saca un violoncillo y canta al Santísimo Sacramento y a la imagen de la Virgen:

*Tuvo grandes elevaciones y coloquios con Nuestro Señor Jesucristo, y su bendita Madre, y para incitar a esto el ánimo, y provocar su espíritu a devoción [...] tomaba un violoncillo y con él se iba a cantar del santísimo Sacramento, y de la imagen de nuestra Señora, y se quedaba elevado en oración.*¹⁵

También está presente el carácter festivo de san Francisco Solano y su don de profecía. Cuando a comienzos de noviembre de 1589, el navío Santa Ana en el que se encontraba a bordo naufragó en la isla de la Gorgona (isla de Colombia), el santo, tras cantar alabanzas con un rabelillo, anunció la llegada de un barco de rescate y la profecía se cumplió dos días después.

[En] *víspera del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo entró el santo Padre en un oratorio que hizo luego en aquel lugar, cantando coplas, y villancicos al Niño Jesús, al son de un rabelillo que tenía y volviéndose a todos los que allí estaban les dijo: Hermanos, tengan paciencia, que ya viene el navío en que hemos de salir de aquí, y se acabará nuestro trabajo.*¹⁶

Dos testimonios dan por milagroso el hecho de que san Francisco Solano, con la ayuda de la música, curó enfermedades tanto psicológicas como físicas. El primero ocurrió en el convento de san Francisco de Trujillo entre 1602 y 1604, cuando el santo visita sorpresivamente al padre fray Juan de Azpeitia, quien se encontraba melancólico y, tratando de ocultar su estado de ánimo, el santo lo sorprende.

*Sacó de un manto que llevaba cubierto un arco. Y, tocando, le cantó delante de una imagen de Nuestra Señora (que para consuelo tenía en la celda el padre fray Juan) dos coplas: la una en alabanza a la Virgen, y la otra su Hijo precioso, que tenía la imagen en sus brazos. Se admiró y espantó de ver la eficacia tan grande y espíritu de devoción con que cantó ambas coplas. Acabadas de cantar, sin decirle palabra alguna, alabó al Señor, saliendo. Con este suceso quedó tan maravillado y espantado de ver el consuelo y gozo que su alma recibió, que echó de ver, y tuvo para sí, que aquel paso fue milagroso.*¹⁷

El segundo suceso ocurre en Lima, alrededor de 1605, cuando visita a doña Manrique, viuda de Pedro Contreras, quien mejora su salud tras pedir al padre Solano entonar una canción:

*Esta misma, en una ocasión que estaba postrada, hallábase muy decaída. Hizola el santo una plática espiritual; preguntó después el porqué de la melancolía, y qué era lo que necesitaba. Respondió doña Ana que deseaba oírle cantar. El padre Solano dijo que mandase retirarse la gente, quedando solo doña Jerónima de Esquivel. Empezó a entonar unas coplas del santo Nacimiento diciendo: Si eres Dios, ¿por qué lloras y sollozas? En las cuales palabras tenía su rostro como de un ángel. Lo que cantaba era con tanta alegría de su alma que la música duró poco, por la ternura de su corazón. Quedó muy consolada la enferma, y luego, otro día, ya tuvo mejoría.*¹⁸

Cabe resaltar que el santo, por su maestro Juan Bermudo, conoció las implicancias de la música en la psiquis humana que desarrollaron los pitagóricos griegos. Pero, a diferencia de estos, con un fin exclusivamente religioso y espiritual que excluía toda motivación musical que conllevara a la sensualidad y a los vicios humanos¹⁹.

¹⁴ Ibid., págs. 42-43.

¹⁵ Ibid., págs. 44-45.

¹⁶ Ibid., págs. 27-28.

¹⁷ Plandolit, op. cit., págs. 237-238.

¹⁸ Ibid., pág. 271.

¹⁹ Juan Bermudo, en el libro primero, folio VII, de su obra *Declaración de instrumentos musicales*, habla sobre los beneficios de la música citando a los pitagóricos quienes usaban la música para curar enfermedades tanto del cuerpo como del alma y, apoyándose en las sagradas escrituras, cita el pasaje en el cual David toca el arpa para aplacar los malestares del rey Saúl (Bermudo, Juan, *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555).

Otro tipo de contemplación mística, relacionado con la armonía de la creación divina y su consonancia con Dios mediante la música, se ve reflejado en un pasaje ocurrido en el convento de Trujillo:

Muchas veces entraba a la huerta a rezar sus devociones, que eran muchas, paseándose por debajo de unos naranjos. Duraba esto más de una hora. Acabando sus oraciones se iba a unos árboles de olivas, y se sentaba debajo de ellos; sacaba el mismo arco que tiene referido y, llamando a los pájaros, les decía:

—Pájaros, pues que Dios os ha dado el sustento, razón será que le alabéis.

*Tocando su arco, cantaba. Y los pájaros hacían lo mismo, con mucha armonía y suavidad.*²⁰

La relación con las aves se hace presente también en las últimas horas de vida de san Francisco Solano. El 14 de julio de 1610, en el cuarto de enfermería del convento de San Francisco de Lima, se escucharon trinos de aves hasta el deceso del santo: “Cinco horas antes de espirar, y pasar de este mundo al cielo con grande y maravillosa armonía le dieron música los pájaros, y estuvieron cantando hasta que murió”. Esta descripción está ampliada en Plandolit²¹, según la cual, Diego de Olante, juez del Tribunal del Consulado, afirma haber oído una música que producía consuelo y alegría. Procuró ver las aves que la producían, pero no vio ninguna, ni siquiera rastros, debido a que se escuchaban de una ventana que caía a un corralito pequeño sin árboles.

San Francisco Solano: De la stampa europea a la representación del Barroco americano

Tras el fallecimiento del padre fray Francisco Solano el 14 de julio de 1610, comienza su iconografía con los retratos post mortem pintados por Pedro de Reynalte Coello y Juan de Aguayo. Esto responde a la fama de santidad y necesidad de tener una imagen para devoción o amuleto. Durante el proceso de beatificación y canonización del santo²², aparecerán diversas hagiografías, algunas con grabados que ilustran pasajes de su vida.

En la segunda edición de *Vida y Virtudes y Milagros del Nuevo Apóstol del Pirú, el Venerable Padre Fray Francisco Solano, etc.* (1643), escrita por Fray Diego de Córdova, hay un grabado atribuido al artista flamenco Juan de Noort²³ (fig. 1), en el que aparece el Santo de cuerpo entero, con su hábito de la tercera orden menor franciscana y con un crucifijo en la mano en la Plaza central de Lima. El brazo en alto con el crucifijo representa la evangelización, y la imagen resalta las cualidades de predicador. No encontramos ninguna referencia alusiva a su actividad musical.

En la hagiografía en italiano de Antonio de Caprarola, *Vita del gran Servo de Dio Fra Francesco Solano*²⁴, se encuentra un grabado representando la escena del naufragio en la Isla de la Gorgona (fig. 2). Aparece el santo con el crucifijo en alto y con una concha venera que representa el bautismo, en el piso una lanza y un carcaj aluden a los indígenas americanos. Muchos infieles lo rodean para recibir el sacramento del bautismo. Esta temática tuvo variantes como apreciamos en el grabado aparecido en la obra de Johann Georg von Werndle, *Leben, Tugenden und Wunderswerck des Apostels von Perú*²⁵, en la que aparece el santo representado con una aureola, debido a su beatificación en 1676, junto a soldados españoles e indígenas a sus pies (fig. 3). Ninguna de estas variantes hace alusión al rabel que tocaba el santo.

En un grabado de Manuel Santo aparecido en la obra de fray Pedro Rodríguez Guillén, *El sol y año Feliz del Perú, San Francisco Solano, apóstol y Patrón universal de dicho reyno, etc.* (1735), está el Santo como serafín con todos sus atributos iconográficos, la aureola, el crucifijo, aves, indígenas a sus pies y el rabelillo, además de las ciudades de Lima, Paraguay y Tucumán en donde misionó (fig. 4). Es la primera vez, al menos en el arte del grabado, que aparece este instrumento musical vinculado con el santo.

Está comprobado que la imagería barroca americana tiene sus fuentes en el grabado europeo y que los artistas locales plasman una interpretación personal en sus obras como podemos ver, por ejemplo, en una versión similar de la escena del naufragio de la Gorgona (fig. 5) y en otra anónima del siglo XVIII ubicada en la Academia Nacional

²⁰ Plandolit, *op. cit.*, pág. 212.

²¹ *Ibid.*, págs. 312-313.

²² A partir del Concilio de Trento (1545 y 1563) se estableció dar mayor rigurosidad a las causas de beatificación y canonización. Por esta razón la beatificación del santo se logró después de 65 años y su canonización después de 116.

²³ Nació en 1587 en Amberes. A partir de 1628, se establece en la corte española, donde elaboró diversas portadas grabadas al aguafuerte y buril, retratos, reseñas heráldicas y estampas sueltas para los impresores madrileños. Murió en España en 1652.

²⁴ Caprarola, Antonio, *Vita del gran servo de Dio fra Francesco Solano della regolare osser. Di S. Francesco*, Roma, Michele Hercole, 1672.

²⁵ Von Werndle, Johann Georg, *Leben, Tugenden Und Wunderwerck des Apostels von Perú*, München, Jäcklin, 1676.



Fig. 1. Juan de Noort (atribuido), *El venerable apostólico padre fray Francisco Solano patrón del reino del Perú y de ambos mares Norte y Sur*, 1640, grabado al buril (fuente: Córdova y Salinas, Diego de, *Vida, virtudes y milagros del nuevo apóstol del Perú, el venerable padre fray Francisco Solano de la seráfica orden de los menores de la regular observancia, patrón de la ciudad de Lima*, Madrid, Imprenta Real, 1643).

de Historia en Buenos Aires, Argentina (fig. 6), que ha tomado referencia del grabado de Manuel Santo. En esta última, el artista demuestra un gran conocimiento tanto de la ciudad de Lima como de las hagiografías solanistas, puesto que aparece representado el puente de piedra que cruza el río Rimac construido en 1610 por el arquitecto español Juan del Corral durante el gobierno del virrey Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros. También aparecen escenas de la vida del santo, como el naufragio en la Gorgona, la aparición de peces para alimento de los naufragos, el apaciguamiento del toro salvaje, entre otros. Un detalle importante de este óleo es que aparece el rabel del santo con dos cuerdas.



Fig. 2. Anónimo, *Vera efigie del venerable siervo de Dios, el padre fray Francisco Solano predicador en las Indias. Apóstol de la orden de los Menores de la Provincia de Andalucía en España*, 1672, grabado al buril, (fuente: Caprarola, op. cit.).

Esta referencia está descrita en el libro de fray de Córdova y Salinas, *Vida, virtudes, y milagros del nuevo apóstol del Perú, el Venerable Padre fray Francisco Solano, etc*²⁶ y se repite en Guillén²⁷.

Un religioso grave, y muy curioso advierte en su declaración, que cuando tocaba el bendito Padre Solano este rabelillo (el cual era de dos cuerdas y de tal manera puestas que según el arte de la música, no era posible hacer buena consonancia) sin saber tañer, ni cantar las tocaba con tanta destreza, y cantaba con voz tan suave y regalada, haciendo todo junto una dulcísima y suavisima armonía, que se suspendían los que le oían, y creían que era cosa sobrenatural, y que allí obraba el Espíritu del Señor.²⁸

²⁶ Para la investigación se ha usado la tercera edición. Plandolit describe tres ediciones existentes (1630, 1643 y 1676).

²⁷ Rodríguez Guillén, Pedro, *El sol y año feliz del Perú, San Francisco Solano, apóstol y patrón universal de dicho reyno: Hijo de la ilustre, y santa provincia de los doce apóstoles*, Madrid, Impr. de la Causa de la Vble. Agreda, 1735, pág. 329.

²⁸ Córdova y Salinas, Diego de, op. cit., pág. 106.



Fig. 3. Anónimo, *Vera efigie del venerable siervo de Dios, Beato Francisco Solano*, 1676, grabado al buril, (fuente: Von Werndle, *op. cit.*).

Resulta complicado denominar adecuadamente al instrumento de cuerda frotada que usa el santo en la representación descrita debido a los diferentes nombres que emplean los testigos al querer referirse a éste. Plandolit²⁹ hace un resumen y describe tres categorías: los que llaman arco con cuerda, los que llaman rabelillo y los que mencionan un instrumento de dos cuerdas. En la primera categoría figuran los testigos que lo trataron en Trujillo: fray Tomás de Guadalupe (“sacó un arco y tocando le cantó”), el padre Alonso de la Torre (“llevando un arco con una cuerda de monocordio, que era de alambre [...] tocaba el dicho arco con un palito”), el padre Bartolomé Solís (“para el consuelo de su alma tenía un arco con una cuerda”), y el padre Otárola (“entró el padre Solano con un arquito y una cuerda [...] y un palito en la mano, con



Fig. 4. Anónimo (copia del grabado de Manuel Santo), *Apoteosis de San Francisco Solano*, 1783, grabado al buril, Biblioteca Nacional del Perú, (cód. GX709.8 F8).

que tañía a modo de instrumento”). También se encuentra su enfermero fray Juan Gómez, quien lo atendió en Lima (“vio muchas veces que tenía un arquito con una cuerda, con la cual en su celda tañía y cantaba al Niño Jesús”). Los que utilizan el término “rabelillo” son el sacristán fray Melchor de Vera (“estaba con una varita en la mano, con la cual solía dar en una cuerda que tenía puesta en un arco, como rabelillo”), fray Francisco de Gordillo (“en la oración dos veces tocó un rabelillo, que solía tocar siempre”) y el padre Antonio López (“con gran gusto tocando un rabelillo que tenía, alabando a Dios en la iglesia del convento y en su celda”). Los que mencionan las dos cuerdas son el padre Paniagua (“le vio este testigo muy de ordinario [...] con un arquito con dos cuerdas, y tañía en él”) y fray Martín de Prado que se citó anteriormente

²⁹ Plandolit, *op. cit.*, págs. 333-334.

en el libro del cronista fray Diego de Córdova. Plandolit concluye que el santo se servía de cualquier objeto para utilizarlo como instrumento según sus posibilidades, y que tenía una factura rústica muy alejada de la familia de los violines Stradivarius.

Dentro del arte del grabado, se puede afirmar que a partir de 1735 la imagen de san Francisco Solano aparece con una iconografía completa, añadiéndose el rabel como atributo iconográfico. En el campo de la pintura, la falta de investigación, sobre todo en los óleos atribuidos al siglo XVII, como en la que aparece el santo predicando en la plaza de Lima (fig. 7), hace dificultoso extender esta característica. Tampoco se han hallado significativas representaciones de las actividades musicales del santo descritas en las hagiografías. Lo que podemos encontrar es la representación del rabel meramente como atributo iconográfico. Como, por ejemplo, en el caso de este último óleo mencionado. El cuadro no obedece fielmente a la vida del santo, puesto que en sus hagiografías no se menciona que predicase en la plaza con un rabel en mano y, sin embargo, este motivo iconográfico viene a ser la expresión final de la leyenda musical del santo, que permaneció en las hagiografías y escritos solanistas, y encuentra su síntesis en la representación pictórica.



Fig. 5. Anónimo, *San Francisco Solano apóstol del Nuevo Mundo*, posterior a 1875, óleo sobre lienzo, iglesia de San Francisco de Asís, Huamanga, Ayacucho, Perú (recuperado de <https://colonialart.org/archives/locations/peru-departamento-de-ayacucho/ciudad-de-ayacucho-huamanga/convento-de-san-francisco-de-asis#c2514a-2514b>).



Fig. 6. Anónimo, *Apoteosis de San Francisco Solano*, posterior a 1735, óleo sobre lienzo, Academia Nacional de Historia, Buenos Aires, Argentina, (fotografía: cortesía de la Dra. Sara Peña de Bascary).



Fig. 7. Anónimo, *La prédica de San Francisco Solano en la plaza mayor de Lima*, siglo XVII (atribuido), óleo sobre lienzo, basilica y convento de San Francisco de Lima, (fotografía: cortesía de Omar Esquivel y el Convento de San Francisco de Lima).



MITO Y LOGOS EN LOS COMIENZOS DE LA MÚSICA DEL BARROCO. LA ÓPERA Y SU ENCLAVE EN LA MODERNIDAD NACIENTE

GERARDO GUZMAN¹ / ARGENTINA

COORDENADAS INICIALES

Para el abordaje de este trabajo es necesario situar, en principio, algunas coordenadas de diversa índole, con el fin de derivar las principales líneas de contexto en el que se desarrolla. Se efectuarán entonces agrupamientos temáticos que organicen áreas y contenidos.

Estas consideraciones se ubican en el origen del siglo XVII, centralmente en Italia, Francia y Alemania. Las mismas son:

1. En el plano de la filosofía y ciencia: el paulatino enclave del racionalismo, el nacimiento de la ciencia moderna con las nociones de movimiento, orden y regulación matemática de tipo deductivo. Asimismo, la formulación de una teoría del conocimiento que postula la asignación de dos campos centrales para el análisis y aprehensión del mundo: sujeto y objeto.
2. El reconocimiento de una instancia emocional y afectiva en dicho sujeto, en tensión con el corpus racional intelectual. Esta vinculación se trasciende en el concepto de subjetividad. Dentro de este apartado se incluyen las nociones de caritas, eros y amor, estas dos últimas asociadas fuertemente, desde una perspectiva psicoanalítica, al vacío, el deseo y la angustia.
3. La cuestión de lo grecolatino y su permanencia en los orígenes del siglo XVII en el propio núcleo conceptual y programático del período barroco: para nuestros intereses la tragedia griega y la ópera.
4. Una emergencia cada vez mayor del principio del arte como conocimiento estético autónomo (ciertamente más débil que el conocimiento científico), por el cual los ámbitos de lo religioso/profano se ponen en crisis, superados por la independencia y transparencia del proceso creador.
5. Las relaciones dispares entre el mito y el logos.
6. La idea de mimesis como modo autorizado de referir las prácticas artísticas a un referente material o conceptual: mimesis como imitación de la proporción perfecta de los entes matemáticos, de la naturaleza, de procedimientos y gramáticas compositivas, de divinidades o sentimientos (afectos).
7. El establecimiento de una nueva noción de espectacularidad, referida a la visión, al artilugio, a la ficcionalidad y al planteo escenográfico del mundo.
8. La postulación de la nobleza y burguesía como la clase hegemónica que promueve, en contacto con la ciencia y el arte, cambios y posibles desarrollos denominados genéricamente progreso. Nociones de estar y tener.

¹ Facultad de Bellas Artes-UNLP.

LA CONSTRUCCIÓN RACIONAL Y MODERNA DE SUJETO

Desde la perspectiva filosófica clásica en el albor del siglo XVII, el sujeto inaugural del período es en primer lugar un “sujeto moderno”. Esta subjetividad inicial recae en su entidad auto focal, originaria de todo constructo posterior. Este sujeto es, antes que nada, racional, intelectual, y resulta inaugurado definitivamente en Occidente a partir del metódico *cogito* cartesiano. El concepto aristotélico de “hombre, ser racional”, cobra una dimensión centralmente introspectiva, más que descriptiva de notas fundamentales o accidentales.

El *cogito* cartesiano se revela deductivo, único e integrador del hombre: en este ámbito, razón y experiencia estarán identificadas en la operación psíquica que el individuo realiza y concluye a partir de la unificación de ambas intervenciones.

Sujeto y palabra (verbo) parecen identificarse en Descartes a la manera de un ente-ecuación lingüístico-funcional. De allí la confianza en la matemática como saber transparente y eficaz para explicitar sus marcas y su funcionamiento. Más adelante, el sujeto cartesiano se tornará sustancia inmaterial, procesual y psíquica, que incluye aspectos vinculados al alma, la sensación y los afectos.

*Y este yo sustantivado, en el cual se realiza la unión de nous (intelecto) y psyché (alma), de experiencia y conocimiento, suministra la base sobre la cual el pensamiento posterior, de Berkeley a Locke, constituirá el concepto de una conciencia psíquica que sustituye, como nuevo sujeto metafísico, al alma de la psicología cristiana y el nous de la metafísica griega.*²

Descartes infiere al sujeto como sustancia pensante. El método empleado para validar su existencia y procesualidad se formulará a partir de la duda. Y más que la promisorio concepción de sujeto racional (que puede decirse, se funda en Occidente desde los griegos a san Agustín), lo inaugural de Descartes radica en la potencia de su instalación metódica. La experiencia de lo sensible, o la experiencia devenida de un saber mítico, se pondrá fuertemente entre paréntesis. En Descartes, la cualidad inédita y racional, no suprime, empero, ciertas herencias del pasado premoderno.

Señala Agamben que, en el vocabulario técnico de la filosofía medieval, *cogitare* designaba más bien el discurso de la fantasía y no el acto de la inteligencia. Y esta fantasía como fantasma de lo racional quedará en la modernidad

en una tangente, entre la *res cogitans* y la *res extensa* como un fondo impertinente de alcanzar el grado de conocimiento legítimo... tal vez aquello que justamente caracteriza al arte³.

SOBRE LA SUBJETIVIDAD EN EL MARCO DE LA MODERNIDAD

La subjetividad es un rasgo central de la constitución psíquica. En la modernidad, se diferenciará del tipo de conciencia individual que detentaba, por ejemplo, el habitante medieval respecto de su destino, autonomía y alcance racional o afectivo.

En el mundo moderno, la subjetividad implica (no seguramente como estructura intrínseca vinculante con lo humano, pero sí como vivencia y descripción teórica de una época) una introspección del yo, inédita, asequible, única e independiente. Supone además una clara distinción de lo que está fuera de ella —el objeto— y a su vez, una duda decisiva en el juego de tensiones entre dicho “adentro” y “afuera”, es decir, la definición acerca de cuál es el propio sujeto-objeto del mismo pensamiento.

Cuando se habla de subjetividad, se enfatiza no tanto la existencia de una acción o una propiedad absoluta del sujeto, sino más bien el resultado de la interacción permanente entre un juego intra y extra psíquico, configurado desde indicadores genéticos, innatos y/o contruidos en la propia estructura individual a partir de, o mejor, en el “devenir” de los datos del mundo y los datos del propio sujeto, que interactúa con otros entes: humanos, animales o cósmicos. La subjetividad supera el juicio particular, los prejuicios, la *doxa*, las presunciones argumentativas e incluye a lo objetivo. Es sabido que esta noción de subjetividad se atuvo a principios de diferente orden. En todos estos casos su entidad y significación no son equivalentes.

METAFÍSICA: sujeto entendido como sustancia.

FILOSOFÍA/GNOSEOLOGÍA: sujeto incluido en la dinámica sujeto-objeto.

LINGÜÍSTICA: sujeto establecido como ente efectivo de la acción.

PSICOLOGÍA: sujeto como subjectum, lo que está por debajo.

SOCIOLOGÍA/IDEOLOGÍA: sujeto como entidad inscripta, sujeta y encadenada a un orden⁴.

² Agamben, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pág. 23.

³ *Ibidem*.

⁴ Guzman, G., *La Concepción Romántica del Arte*, La Plata, Edulp, 2016, pág. 58.

Desde el sujeto como sustancia al sujeto cognoscente en relación a un objeto (en el que se diferencia un rasgo y alcance propio respecto a un universal); el sujeto como acción eficiente, como imperativo reglado; y finalmente, la asunción psicoanalítica freudiana del sujeto en términos de provisión hacia el individuo (de un descentramiento *por fuera, por debajo* o tangencial a la razón, incluso *leja-no* del lenguaje y casi opuesto al axioma cartesiano); estas interpretaciones recorren buena parte del pensamiento moderno.

En términos psicoanalíticos, la subjetividad supone una primera y cualitativa hominización. Las etapas básicas de su estatuto se regulan desde una disrupción inconsciente y tendrían por tanto vinculaciones con el mundo, si bien autónomo, del individuo, profundamente interior, mediado entre consciente e inconsciente, de algún modo casi marginal con el nivel racional intelectual, aunque de hecho no opuesto a éste. Por esta presunción, el verdadero ser del sujeto no se encontraría en el *lugar* de la razón, sino en un plus ultra de marcas, instancias y recorridos de diverso orden y estructura, incluyentes de lo racional, pero superadoras de su mera procesualidad.

Las regulaciones establecidas podrán ser tradicionalmente supuestas desde y hacia una instancia intelectual o afectiva, a su vez en forma general o particular (se diría que en el estudio y hermenéutica de estos procesos se debate la historia de la filosofía de Occidente).

Michael Steinberg, remitiéndose a Ernst Cassirer, quien efectúa un análisis kantiano, señala:

Entiendo la subjetividad como un modo de experiencia en primera persona que resiste la articulación o la representación implícitas en la mera categoría sujeto. En la medida en que es experiencia antes que posicionamiento del “yo”, la subjetividad desplaza el paradigma de un sujeto autónomo que enfrenta al mundo exterior, a favor de una experiencia vivida inherentemente dependiente de la cultura.

La subjetividad es, de esta manera, un modo de experiencia interna en el que yo y el mundo son difíciles de distinguir [...]. La interminable tarea de la subjetividad implica la renegociación constante de las fronteras entre yo y el mundo, mientras que el mundo y la historia reaparecen continuamente en la textura del yo en forma de lenguaje, de prácticas culturales, y de ideas e ideologías recibidas.⁵

Como puede inferirse, el concepto de subjetividad trasciende aquí la dicotomía ya señalada entre *objetivo* (racional) y *subjetivo* (emocional, sentimental, perceptual). Esta distinción, a menudo apremiante y dificultosa para

el arte (en tanto conocimiento impactado con elementos de lo sensible), fue promotora de excesos y equívocos conceptuales, actuantes de algún modo como reemplazos científicos de la dualidad clásica Apolo-Dionisio.

LA CUESTIÓN DE LO AFECTIVO

La cuestión de lo afectivo, como se vio recién, mantiene validaciones en el marco de una subjetividad totalizante. Empero, en la época del temprano Barroco, la importancia del plano intelectual subyugó al sentimiento y a la afectividad a un lugar menos configurado en cuanto marcas y notas precisas; en todo caso padeció de herencias analógicas que no permitieron brindar tanto especificidades de su esfera, como caracterizaciones más modernas.

1. Una primera línea de análisis parece provenir de algunos anclajes tempranos que la cuestión de “lo afectivo” tuvo para Occidente, respecto a un Oriente distinto.

Por ello, si se piensa en el amor (entidad posiblemente colmada de aspiraciones afectivas, vínculo, sentimiento o estado sustancial de adherencia y aceptación entre los seres no solo humanos sino, en todo caso, de los humanos con relación a otros seres de diferente ontología), la cuestión comienza a perfilarse diferenciada para dichos universos de actuación.

Oriente sumó los elementos y conductas amoratorias a una o diversas “artes de amar” (obsérvese en las nociones de geisha o harén, o en las prácticas generalizadas a toda la sociedad) entendiendo su territorio como un lugar de aprendizaje de conductas, necesarias de disciplina, concentración y corrección de errores.

El amor o la pasión son aspectos integrales del hombre asociados más a la virtud que al desenfreno. Desde Grecia, en cambio, el mundo occidental otorga a la afectividad amorosa una concepción diferente⁶. En la antigüedad griega, lo irracional parece estar íntimamente ligado al amor y la vida emotiva: el rapto, la pasión, la obsesión por el objeto amoroso, el frenesí, la sublimidad, la pérdida de límites, la carencia de identidad, voluntad o aprecio por los bienes mundanos, las suspensiones del sueño o el apetito flaquean, se confunden o desaparecen ante el impulso amoroso. Parecería que, para su entidad y vivencia, no existen

⁵ Steinberg, M. P., *Escuchar a la Razón*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 28.

⁶ Se infiere que, pese a estas ideaciones, en el mundo oriental las conductas amoratorias actúan también y “siempre”, desde una organización estructural anclada en el concepto genérico de libido y deseo.

leyes, didácticas, clínicas o experiencias previas, y se infiere también una reinauguración perpetua ante su llamado, incesante y exacerbado en cada verificación de su asomo o apelación. En este ámbito, amor y felicidad guardan un vínculo no tan evidente, o en todo caso consecuente.

Denominada libido o si se prefiere pulsión o deseo erótico, el amor desde el mundo griego clásico se vincula a la *manía*, estado confuso y exaltado, lindante con la locura y cercano a la pérdida de un sentido de realidad: el amor es una especie de rayo, una flecha que cae del cielo y hiere mortalmente al individuo, dejándolo a merced de fuerzas externas y devoradoras de su juicio y voluntad. Por otro lado, el amor aparece ya en esta época como una aspiración hacia lo bello, asociado a una falta, una carencia o un agujero, que marca diferencias entre los padecientes amorosos, y que alienta uniones remediales para completar y saldar la oquedad de aquellos intersticios.

2. De acuerdo con la variedad de rasgos y períodos brevemente expuestos, es importante destacar un modelo de análisis que guíe la ideación occidental que relaciona y organiza estructuralmente los aspectos afectivos e introspectivos de los individuos (móviles, teleológicos, anhelantes, dinámicos e impulsivos), apartada de aquella visión amorosa casi metódica, pragmática y disciplinar de Oriente, y luego vinculada con el arte. Y aquí el criterio de línea epistemológica a seguir se postula como orientador indicial.

Se ha entendido, por ello, que el modelo psicoanalítico ha propuesto un desarrollo riguroso, de gran complejidad y extensión en el avance descriptivo y hermenéutico de los procesos de esta índole, luego expandidos a otros campos como la sociología, la antropología o la misma historia.

Las instancias planteadas primeramente por Sigmund Freud (y continuadas luego por otros pensadores) —Ello, Yo y Superyo— parecerían incluir en el mundo de Occidente un sólido corpus cognoscitivo⁷. De hecho, Freud establece una marca definitiva en la cultura y conocimiento occidental: la descripción y análisis científico de los niveles conscientes, inconscientes y subconscientes del individuo; lo que en el campo de la filosofía se había teorizado desde perspectivas religiosas, espirituales, intelectivas, mecanicistas, o en cercanía al concepto genérico de *alma*, prácti-

camente desde los orígenes de Occidente. Este proceso se recortará sobre una aproximación paulatina al ya mencionado concepto de sujeto⁸.

De sus análisis observacionales Freud infiere una primera cuestión. A partir de las indagaciones iniciales con la histeria, la afasia y otros desórdenes, el pensador formula la independencia causal de estas afecciones de procesos somáticos. Por otra parte, desde Freud se recuperan, en la noción de arte y producción, elementos que lo acercan, no solo metodológicamente sino también desde un marco epistémico, al proyecto psicoanalítico, esto es, a la concepción de la obra artística como construcción “objetual” y a su vez simbólica, remarcante de una *falta inicial*, causa primera del movimiento continuo del psiquismo. Citado por Steinberg, comenta Freud: “Allí donde voy, descubro que el poeta ha estado antes que yo”⁹.

LOS SENTIMIENTOS EN LA ESFERA DEL BARROCO

Cuando se piensa en sentimientos, se alude a sentimientos particulares, a afectos, en los que los soportes materiales y formales del arte ocupan el sitio de mediadores y vehículos de aquellos; sentimientos anclados en un *psiquismo* de algún modo inédito, y al mismo tiempo enclavado en circunstancias y coordenadas históricas, culturales, económicas y sociales, inauguradas decididamente en la modernidad.

A los fines de caracterizar epocalmente a este individuo, puede mencionarse que en el Renacimiento y en el Barroco temprano y, definitivamente, a partir de 1650 aproximadamente, el absolutismo, el incipiente capitalismo y las condiciones sociales y culturales imperantes en Europa definirán un individuo persona, artista o admirador del arte que no tendrá definiciones específicas acerca de su pertenencia al ámbito religioso o laico, en virtud de promover, por un lado, la emergencia de la obra como estética autónoma y, por otro, la validación del individuo como artista creador, o como ínsito degustador del arte.

Independientemente de adscribir a representaciones sagradas o profanas, aludidas o connotadas, el artista y el hombre “común” por extensión, harán confluir tanto sus experiencias religiosas como técnico-productivas hacia el

⁷ Freud, S., *Obras Completas*, Madrid, Amorrortu, 1978.

⁸ Se piensa en los estudios del sentimiento y del alma efectuados desde san Agustín y otros filósofos de la patrística medieval, pasando por los científicos y biólogos de la naciente modernidad: Vesalio, Buffon, Spinoza, los empiristas ingleses, a las aproximaciones más cercanas a nuestro autor de los idealistas alemanes: Schelling y Fichte, y aún más cercanamente, Nietzsche y Darwin. Se recuerdan, además, los aportes de las neurociencias contemporáneas, referidas a los ámbitos de la emoción y la cognición como instancias interdependientes.

⁹ Steinberg, *op. cit.*, pág. 30.

plano de una razón-sentimiento cada vez más cercano a una conciencia singular de lo estético, como instancia independiente de lo didáctico, lo específicamente mimético o lo útil¹⁰. Sobre este *humano-sujeto* es que se formularán definitivamente aquellas nociones que se señalaban respecto de los afectos, casi prioritarios de Occidente.

A estas cuestiones se unen como factores condicionantes del desarrollo de un “hombre expresivo” atento a un eros moderno separado de la *caritas* medieval o de un arte de amar oriental, la pérdida del geocentrismo, las reflexiones sobre los conceptos de destino, problema, angustia, patetismo, melancolía, euforia, hostilidad del mundo y vacío.

De este modo, aquel psiquismo nacido en la modernidad, y al que se hacía referencia, constituirá su funcionamiento manipulando un campo de permanentes interacciones entre un “adentro” y un “afuera” (más allá de diferentes modelos organizativos o explicativos, idealistas, empiristas, deductivos, inductivos, o bien pese a que los sentimientos se articulen en “afectos”, “estados del alma” o “acciones dramáticas”)¹¹.

En este sentido, la teoría de los afectos resulta de una concepción racionalista de la emoción, por medio de diversas especulaciones y coagulaciones. Descartes, por ejemplo, diferencia emociones de pasiones o afectos. Las primeras son movimientos casi automáticos e innatos que repercuten sobre aspectos visibles: sudor, agitación, cambios de color en la piel, temblor. Los afectos, en cambio, son manifestados en una dimensión de lo psíquico, de lo íntimo, de lo interno, cuyo fenómeno externo podía ocurrir o no. Aunque el filósofo no definió sus estudios como una teoría de los afectos, su descripción cursó importantes implicancias en la producción artística.

Por este principio, los afectos quedaban articulados en un andamiaje retórico que les proporcionaba, por un lado, una necesaria y específica distinción, y por otro, (a partir de fundarse en una aptitud y estatuto afectivo-mental), una autoridad para ser concebidos y “utilizados” dentro del arte como constructos plausibles y legítimos.

En línea con el pensador francés se cuentan los trabajos equivalentes de Mersenne, Brossard, Charpentier, Kircher, Crivelleti, Mattheson y Rameau, escritos entre mediados del siglo XVII y mediados del siglo XVIII.

SOBRE UN NUEVO CIRCUITO Y ESPACIO DEL ARTE

La dualidad sujeto-objeto parece en verdad medular y determinante para el posicionamiento de las vinculaciones entre artista, obra, intérprete y “lector” y en ellas, el universo de los sentimientos. Pero no sólo se edifica un mundo más paradójico entre razón y sentimiento, sino que el juego entre el ser, estar y tener, se expande desde los modelos capitalistas burgueses.

La noción de espectáculo, de verosimilitud, de espacio escénico, de ficción y simulacro cobran en el Barroco máxima transcendencia. El nuevo sujeto, busca no sólo pensar o sentir para sí, sino para otros. La mirada, el oído y los sentidos en general requieren de encauzamientos. La inauguración en Venecia del teatro San Casiano en 1637 y la increíble consecución y creación de aperturas de salas equivalentes, la expansión de la ópera hacia Francia, Inglaterra y Alemania, las producciones y compañías itinerantes cimientan las bases de una espectacularidad que no se abandonará en sus términos y modalidades performativos hasta mediados del siglo XX.

La representación de las óperas, así como de los oratorios o géneros equivalentes provee de datos ficcionales, y retoma aspectos de una ritualidad reencontrada bajo un nuevo ropaje musical. Por un lado, el mito profano antiguo, por otro, el logos moderno de una construcción musical que hurga en la proporción matemática, en la retórica y en un orden atemporal de la naturaleza.

LA MÚSICA Y LA ÓPERA, MITO Y LOGOS

En este marco de innovaciones y descubrimientos, la ópera o melodrama se inscribe entonces como el género privilegiado. La ópera surge de voluntades humanistas y modernas. Toma del Renacimiento la veneración por lo grecolatino y la fuerza renovada de la tragedia griega, en una voluntad de laicización y reiterado apartamiento de la escolástica. Prácticas previas, incluso contemporáneas como la comedia madrigalesca, las églogas latinas y las canciones para voz y laúd sirven de fuente inspirativa, bien del sentido dramático argumental o de la textura musical.

¹⁰ Soler, J., *La Música I*, Barcelona, Montesinos, 1982.

¹¹ En particular el amor se integra claramente a la noción de la manía griega y se lo reviste definitivamente de una cuota apasionada y padeciente. Ya en el *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607), el libreto del humanista Alessandro Striggio, provee al drama de alusiones enfermizas respecto al amor. Las palabras raptó, herida, insanía, llanto, desventura, ira, dolor o pasión se esgrimen como *pathos* movilizantes de las emociones y acciones más arriesgadas y profundas.



Fig. 1. Jean Raoux, *Orfeo y Euridice*, 1709.

La tragedia griega es recuperada bajo un principio dialéctico de reunir mito y logos, el respeto por lo modélico y eterno, y la validación por nuevos procedimientos compositivos (fig. 1). Por ello la tragedia clásica, se reinterpreta en el siglo XVII en su supuesto modo de aparecer en los tiempos de la Grecia del siglo V precristiano: esto es, un tipo de declamación que desde su construcción idiomático-fonológica se infiere poseedora de sílabas largas y cortas y andamiada en un estilo intermedio entre lo hablado y cantado. Esta verificación en los comienzos del siglo XVII define el rechazo por el contrapunto imitativo y la elección de la monodia acompañada para perfilar la textura básica, también denominada bipolar: una voz límpida y protagonista sostenida por instrumentos con posibilidades armónicas como clave, laúdes, tiorbas, órganos.

Mito por el pasado y logos por la invención moderna juegan en el escenario real y simbólico de estas primeras experiencias. Se originan rechazos y polémicas sobre este nuevo recitativo seco, ausente de la tersura dada por la construcción a cuatro o cinco voces equivalentes de la música religiosa o del madrigal contemporáneo¹².

Esta contemporaneidad se manifiesta en los propios autores, cuyas obras oscilan indiscriminadamente por el contrapunto o la monodia, dando lugar no sólo a prácticas diversas, sino al sentido experimental y aún provisorio de las experiencias vinculadas a la ópera naciente. ¿Cuál era el sentido estrictamente musical de estas producciones, por fuera de anclajes en el pasado grecolatino? Otorgar nueva y moderna luz sobre sus verdades. La voz, el texto, la palabra confrontan así prioridades y autonomías.

El objetivo del melodrama era sin dudas validar la palabra: su referencia para con el mundo externo o interno y su claridad fonética por medio de la textura monódica. La música servía entonces en tanto soporte del contenido literario, algo así como un refuerzo semántico. Recitativo y aria se constituyeron en los principios básicos del relato: el primero demarcando la circunstancia, el segundo dando cuenta de la realidad interior que impacta en la emo-

ción. De allí un debate que será tan clásico como extenso: ¿qué dice la palabra y qué dice la música, es posible la independencia de ésta de la palabra? ¿Con qué referente? ¿Qué afectos se mueven o qué afectos están en la propia construcción aunada de música, palabra y escena?¹³

CONCLUSIONES POSIBLES

El nacimiento de una estética moderna (tal vez de un modo empírico, no aun como saber autónomo, categorizado y clasificado), define los asuntos del arte y la producción integrados a las nociones de creación personal y validación técnica, por sobre una pertenencia de mundo o por sobre posibles mimesis en tanto semejanza absoluta con un modelo.

Igualmente, a este arte se lo reconoce desde un lugar afectivo o intelectual, instalado en el campo de una estética de la emoción y la subjetividad, aunando criterios del mito y el logos, aunque sea ésta reglada y previa.

Así refiere Soler sus análisis del *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini o del uso musical del *Lamento de Ariadna* respecto a un fragmento idéntico correspondiente a las *Vísperas* de Monteverdi: una delicada, aunque apelativa ambigüedad e intersección entre amor cristiano y amor pagano¹⁴. Comenta al respecto Jean Baudrillard: “Así como desde el Renacimiento y el Barroco los artistas creían hacer pintura religiosa, y en realidad pintaban obras de arte arte [...]”¹⁵.

Las discusiones estéticas de la época abordan el tema de los sentimientos con frecuencia dudando si el afecto es intrínseco a la música, es decir, está presente en la materia sonora —la obra en todo caso—, o es el alma la que se pone en movimiento a partir de condiciones previas e internas que se alteran con la música: ¿en qué lugar se encuentra el sentimiento, en el objeto o en el sujeto?¹⁶.

De cualquier forma, y al menos en el ámbito musical, el aspecto emotivo está aún pensado claramente, casi como un agregado mecánico; una fórmula que, presumiendo

¹² Se acuerda en reiterar que, a partir del Barroco temprano, se planteará una nueva correlación entre el texto y la música, de hecho, explicitada tanto en un libro clásico de la época, presentado como crítica a Zarlino: *Diálogo entre la Antigua y Moderna Música* de Vincenzo Galilei (padre del astrónomo), como en otros documentos equivalentes (tal la conocida disputa entre Giulio Monteverdi y Giovanni Artusi, a propósito de las objeciones de este último sobre ciertos madrigales del autor del Orfeo).

¹³ Surgirán así apropiaciones y dominios de larga discusión, entre ellos uno crucial: la posibilidad de que la música pueda constituirse en un lenguaje autónomo por fuera de la palabra. Para ello las gramáticas deducidas o encontradas desde la praxis del bajo continuo y derivadas luego en el paradigma del sistema tonal serán decisivas por medio de los constructos de la repetición, la cadencia, la recurrencia, la tematicidad melódica, la modulación, la narratividad y direccionalidad, la consonancia y disonancia, entre otros elementos sistémicos. De este modo podrá hablarse también de una subjetividad performativa de la propia música.

¹⁴ Soler, *op. cit.*

¹⁵ Baudrillard, J., *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007, pág. 29.

¹⁶ Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999.

determinadas asociaciones o combinatorias de ritmos, timbres, métricas, tonalidades o tempos, influye en el oyente desde un objetivo, anterior y estático *afecto*.

La afectividad barroca, por consiguiente, es de algún modo y al menos en el ámbito del pensamiento teórico, depositaria de un cientificismo estructural, casi de tipo místico medieval. El mecanicismo de sus operaciones descriptivas, sus asociaciones fijas y aun sesgadas por rasgos numerológicos y científicos, convierten a la música en un dispositivo artificial y objetual, capaz de provocar sentimientos a la manera de una *máquina* inflamante de pasiones, movimientos y vectorialidades. Asimismo, su entidad cognoscitiva no tendrá una absoluta validación salvo como copia del mundo.

La analogía medieval se transmutará así en mimesis de los sentimientos, imitación del sentimiento por orden del afecto racionalmente reglado. Por esta imitación, la música podrá significar y/o comunicar *algo*. Por ende, no

podrá separarse ni de la razón ordenadora que la configura como discurso teórico, ni del corpus místico, que garantiza, como en épocas premodernas, una dependencia y un explicación legitimada y certera respecto a su función comunicativa y afectiva.

De esta manera, la obra artística, dada esta endeble constitución cognoscitiva, tendría de por sí la vacilante condición de *objeto* comunicativo de índole estético, pero a su vez, el *sujeto* no gozaría de capacidades ilimitadas para inventar y/o decodificar su contenido emocional, contenido que de hecho se presenta como rebasante de lo racional matemático.

A partir de esto, el vínculo sujeto-objeto podrá tener contacto y “verificación” semántica por medio de la adherencia a una “teoría” que garantice y pueda pautar cómo las significaciones identificadas a las pasiones del alma, ya sea personales o intrínsecas de la obra, se ordenan en tipologías, convenciones o *afectos racionalizados*.



LA RETÓRICA SENTIMENTAL FRENTE AL IMAGINARIO RACIONALISTA: JOHANN MATTHESON Y LA DISOLUCIÓN DEL BARROCO

JOSÉ F. IELPI / ARGENTINA

INTRODUCCIÓN. *MUSICA POETICA*¹ Y LA RETÓRICA MUSICAL

Desde mediados del siglo XVI europeo, la aparición del concepto de *musica poetica* introdujo la adición de una nueva manera de entender el ejercicio de la música a las preexistentes, heredadas del mundo antiguo y medieval. Si, a grandes rasgos, la teorización musical proveniente del platonismo de Boecio y predominante hasta el siglo XVI había priorizado las nociones de la *musica mundana*² y *musica humana*³ por sobre la *musica instrumentalis*, las teorías humanistas y luego las del Barroco se centraron fundamentalmente en esta última⁴. Si bien las dos primeras categorías sobrevivirán bajo el rótulo de *musica theorica*⁵, la otrora defnestrada música *instrumentalis* ampliará sus dominios a tal punto que deberá ahora dividirse en diversas áreas para dar cuenta de sus propias particularidades internas.

Es así como nos encontramos con las nuevas nociones de *musica practica*, cuyo interés se centra en la deco-dificación notacional, técnicas para ornamentar y demás asuntos relativos a la interpretación; y de *musica poetica*, al ocuparse la teoría con nuevo énfasis del aspecto compositivo de la música. Esta última dio cuenta del estudio de “los elementos técnicos con que contaba el compositor: contrapunto, bajo continuo, modos y metodología de la composición en general”⁶.

Esta necesidad de dar cuenta del aspecto compositivo se relaciona, sin duda, con el cambio de concepción acerca de la naturaleza de la música y sus funciones, que comienza a manifestarse a partir del pensamiento humanista. Así, desde la especulación en torno a la “abstracción racionalista y moralista del Medievo, se abren ahora las puertas a una concepción de la música en clave psicológica”⁷. En efecto, si ya en 1490, Adam de Fulda describía la utilidad de la música con relación a los “estados del alma”, hacia 1580, Zarlino y Vincenzo Galilei entendían que la

¹ La noción aparece por primera vez en 1537 en *Musica*, de Nikolaus Listenius.

² Para Boecio, esta era la “verdadera” música, concerniente al cosmos y la armonía del rozar de los planetas.

³ Considerada por Boecio como el imperfecto reflejo, en el cuerpo y el alma, de aquella música de las esferas.

⁴ Fubini, E., *Estética de la música*, Madrid, Machado Libros, 2008.

⁵ Ocupada en los asuntos relativos a la música mundana y humana, que concernían a los grandes temas de especulación musical como “la importancia de la música para el hombre y el cosmos, de la armonía de las esferas [...]” (López Cano, R., *Música y retórica en el Barroco*, México, UNAM, 2000).

⁶ López Cano, *op. cit.*

⁷ Fubini, *op. cit.*

función de la música no era otra que la de “movilizar los afectos”⁸. Si bien inicialmente dicha idea aparece indisolublemente ligada a la muy contrarreformista necesidad de revalorización de la palabra en contextos musicales⁹ (y por ende a los orígenes de la ópera, la cantata y el oratorio), dado el éxito y la inmediata proliferación de estos nuevos géneros, sus rasgos influyen e impregnan también la música instrumental. De acuerdo con Fubini,

[...] las fórmulas empleadas en el contexto melodramático para crear y subrayar una atmósfera de ternura, de melancolía, de expectación, de diversión, evocan las mismas imágenes, sensaciones, emociones y asociaciones en aquel otro oyente que las descubre en la música instrumental, si bien provistas de un mayor margen de elasticidad e indeterminación.¹⁰

A pesar del especial énfasis y el fuerte rol de propaganda que la Contrarreforma imprimió a las músicas destinadas a movilizar los afectos, esta nueva concepción de la música también fue adoptada por los compositores alemanes de credo luterano¹¹. Así como estos se las ingeniaron para evitar las ácidas disputas entre el pietismo y la ortodoxia al interior de su religión, también lograron adaptar las novedades provenientes de Italia a sus propios fines, y, a pesar de la ferocidad de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), mantuvieron una cierta fraternidad musical entre músicos católicos y protestantes en la que las novedades italianas circulaban en forma de manuscritos y antologías¹².

De modo que, finalizando el siglo XVII, el cambio de concepción de la música, iniciado por el humanismo en favor de un arte cuya finalidad era la de movilizar los afectos, ya era transversal a todos géneros musicales vocales e instrumentales (al menos aquellos de la música escrita), a todos los ámbitos sacros donde la música fuera parte de la liturgia y, desde ya, a todo ámbito de música profana o laica.

Ahora bien, si la función de la música había pasado a ser la de suscitar pasiones en el oyente, el compositor debía valerse de los medios apropiados. En relación

con la absoluta preeminencia que el humanismo había otorgado a la cultura grecolatina, la retórica (que desde el fin de la antigüedad había sobrevivido en el *trivium* medieval como una de las artes liberales) adquiere en este sentido una nueva dimensión, no solamente como herramienta técnica para la construcción del discurso, sino como medio para que este pudiera persuadir y conmover al auditorio. Y, si ya en el Barroco del siglo XVII, “la retórica, con todo y su compleja terminología, era una disciplina enseñada en todas las escuelas y formaba parte, al igual que la música, de la cultura general”¹³, no debe sorprendernos que, para los compositores barrocos, “tomar de la retórica las herramientas necesarias para suscitar tales efectos en el auditorio, se convirtió en tarea fundamental [...] y la edificación de una compleja teorización retórica de la música, su consecuencia natural”¹⁴.

LOS AFECTOS, DESDE DESCARTES A MATTHESON

Durante el Barroco, el término *afecto* se empleó como equivalente de *pasión del alma*. A grandes rasgos, un afecto no era otra cosa que un movimiento corporal que provocaba una cierta perturbación de la mente. Esa perturbación desataba un complejo mecanismo que culminaba en una pasión¹⁵. De acuerdo con López Cano, de los múltiples estudios generales acerca de los afectos escritos durante el siglo XVII y XVIII, el *Traité des passions de l'âme*, escrito por René Descartes en 1649, fue “el tratado teórico que más influyó en músicos y artistas del periodo”¹⁶. En dicho texto, Descartes nos explica que una pasión se suscita por el movimiento de los “espíritus animales” de la sangre, de la cual son sus elementos más ligeros. De acuerdo con la síntesis de López Cano,

Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente en dirección al cerebro, en el cual se insertan hasta

⁸ *Ibid.*

⁹ Recordemos al respecto las feroces diatribas de Galilei en contra del arte del contrapunto afirmando que sus complejas técnicas oscurecían la inteligibilidad de la palabra.

¹⁰ Fubini, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 2006.

¹¹ De acuerdo con Gardiner, desde el más famoso discípulo de Giovanni Gabrieli (1554-1612), Heinrich Schütz (1585-1672), tres generaciones sucesivas de compositores protestantes reconocieron en la música italiana “la madre de toda música noble”, tanto en lo concerniente a la música para teatro como para la iglesia.

¹² Gardiner, J. E., *Bach. Music in the Castle of Heaven*, New York, Knopf, 2013.

¹³ Harnoncourt, N., *La música como discurso sonoro*, Madrid, Acantilado, 2007.

¹⁴ López Cano, *op. cit.*

¹⁵ Palisca, C. V., *Baroque Music*, New Jersey, Prentice Hall, 1981.

¹⁶ López Cano, *op. cit.*

*sus partes más profundas. En estas se localiza la glándula pineal, lugar donde reside el alma. La agitación que el alma experimenta por la acción de los espíritus es la causante directa de una pasión.*¹⁷

Es importante destacar que, en la teoría cartesiana, el espíritu animal generaba en la glándula pineal un cierto desequilibrio que promovía otros movimientos de espíritus animales que, a su vez, iban alojándose en los distintos órganos del cuerpo, de acuerdo al tipo de afecto en movimiento. Así, por ejemplo, el odio tendía a manifestarse primeramente en el hígado, y la tristeza afectaba (por falta de la suficiente irrigación sanguínea) el corazón, cuyos orificios tendían a cerrarse ante este afecto. Todo lo contrario sucedía en relación con la alegría, dado que allí los orificios del corazón se abrían. En cualquier caso, toda pasión del alma suscitaba una acción corporal; y toda acción corporal suscitaba pasiones del alma, dándose un todo sistémico en permanente retroalimentación¹⁸.

Ahora bien, si la música debía ser capaz de suscitar estos afectos y estas pasiones, era preciso encontrar el mecanismo adecuado para que dicha circunstancia fuera posible. Aquí es donde entra en juego la concepción barroca del arte en términos miméticos. Efectivamente, en su transcurrir, una pieza musical podía representar los afectos a través de la imitación de la acción que estos conllevaban. Así como, al imitar las inflexiones de los afectos reales, el discurso del orador podía conducir al público hacia las pasiones deseadas, la mimesis musical del movimiento de los afectos podía generar el movimiento afectivo real en los oyentes.

Basado en las teorías humanistas precedentes, en su *Compendium Musicae* de 1618 el propio Descartes explicaba que esas imitaciones musicales de afectos reales se daban fundamentalmente en dos parámetros de la música: las duraciones y las alturas¹⁹. De modo que compases y configuraciones rítmicas, así como tonalidades, modos e intervalos melódicos se convirtieron en los factores principales de las teorías sobre retórica musical, a los que se agregaron asuntos como el timbre, la propia gestualidad de los intérpretes frente al público, etcétera.

La necesidad de una retórica de los afectos se relaciona indudablemente con la propia noción de afecto: si el afecto

involucra una perturbación de la mente, en el discurso y en la música se lo debe representar por un desvío de la norma²⁰. Por ejemplo, la representación del terror de los marinos en pleno ruego a unos dioses tan “compasivos” como “potentes” en el oratorio *Jonas*, compuesto por Giacomo Carissimi hacia 1645-50, puede resultar ilustrativa (fig. 1). Tras la secuencia y progresión ascendentes (tónica y dominante de la menor / Do, luego de re menor / Fa en cc. 115 a 117), el bajo aborda el cromatismo do-do#, no por movimiento de semitono ascendente sino, aprovechando la cesura, por salto de octava disminuida, atacándose directamente el acorde de 5ta. disminuida (que opera como dominante de re menor). Tras su resolución (en la que el retardo del mi contra el fa impone una *messa di voce*), la dominante (la-do#-mi en compás 120) resuelve sobre el acorde de Sib, pero con un retardo de cuarta aumentada entre el bajo y la voz superior que, para enturbiar más el panorama de los desesperados navegantes, suena junto a su propia resolución (el re de la voz intermedia). Tanto el cambio de octava para el cromatismo ascendente como el retardo de cuarta aumentada habrían resultado inapropiados si hubieran sido empleados en el marco del *stylus gravis*²¹ heredado de G. P. da Palestrina y T. L. de Victoria. Justamente por eso eran perfectamente útiles para la representación de afectos.

Más allá de las innumerables divergencias terminológicas, de los significados completamente disímiles que se pudieron atribuir a cada recurso musical, y de las diferentes teorías acerca del proceso (algunas veces descripto como mecánico, otras, más bien de modo místico) por el que el sonido devenía en afecto corporal, la premisa de que la música movilizaba afectos a través de un mecanismo esencialmente mimético que se activaba por la vía de recursos retóricos, fue compartida por teóricos y músicos durante todo el siglo XVII. Desde la *Camerata* y Monteverdi a Burmeister, Descartes y Mersenne; pero también por el propio Leibniz e incluso, ya en el siglo XVIII, por Haendel, J.S. Bach y Rameau²².

Es dentro de esta concepción general que se insertan *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) y *Der vollkommene Capellmeister* (1739), probablemente los más famosos escritos del compositor, diplomático y teórico musical

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ En palabras de Descartes, “lo que es pasión respecto a un sujeto, es siempre acción en algún otro respecto” (Descartes, René, *Tratado de las pasiones del alma* (1649), Madrid, Tecnos, 1997).

¹⁹ Descartes se refiere a lo duracional bajo el rótulo de “Tiempo y Número que hay que observar en los sonidos” y a las alturas como “La diversidad de los sonidos relativa al agudo y grave” (Descartes, René, *Compendio de música* (1618), Madrid, Tecnos, 2001).

²⁰ Indudablemente, es aquí donde comienza a concebirse a la música en términos de lenguaje.

²¹ La distinción entre *stylus gravis* y *stylus luxurians* fue propuesta por el discípulo de Schütz, Christoph Bernard, en 1649.

²² A pesar de sus pretensiones científicas, el *Tratado de armonía* también esboza una teoría de los afectos.

Nº 7 Nautae (Altus, Tenor et Bassus primi Chori)

115

A. Di - i ma - gni Di - i for - tes Di - i cae - li!

T. Di - i ma - gni Di - i for - tes Di - i cae - li!

B. Di - i ma - gni Di - i for - tes Di - i cae - li!

B.C.

120

A. Di - i ma - ris mi - se - ri - cor - des et po - ten - tes

T. Di - i ma - ris mi - se - ri - cor - des et po - ten - tes

B. Di - i ma - ris mi - se - ri - cor - des et po - ten - tes

B.C.

Fig. 1. Giacomo Carissimi (1605-1674), *Jonas* (ca. 1645), cc. 115 a 121.

Johann Mattheson (1681-1764). La adhesión teórica de Mattheson a la prescripción de una música concebida en términos retóricos que garantice la generación de afectos en el oyente es completa. De hecho, en sus propias palabras, “todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada”²³.

En el primer texto mencionado, su teorización al respecto incluye un muy completo catálogo de afectos asociados

a las distintas tonalidades. En el segundo, propone diversas analogías entre los movimientos de afectos particulares y su posible mimesis melódica a partir de intervalos musicales²⁴. También establece asociaciones afectivas para diversos *tempi* y para los diversos pies de danza, así como analogías musicales características para cada una de las partes de la retórica clásica²⁵. Nuestros interrogantes comienzan cuando buscamos cotejar su pensamiento estético con su producción compositiva. A modo de ejemplo, nos remitiremos a

²³ López Cano, *op. cit.*

²⁴ Por ejemplo, si la alegría implicaba la expansión de los espíritus animales, la intervállica asociada a ella debía ser amplia.

²⁵ *Inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*. En general, los escritos acerca de retórica musical no abordaban la fase referida a la memoria.



Fig. 2. Johann Mattheson, *Sarabanda de la Suite en fa menor*, 1714.

dos sarabandas para teclado: aquellas de la *suite* en fa menor y la *suite* en mi menor, ambas de 1714. Para Mattheson, era posible utilizar la tonalidad de fa menor para suscitar afectos como “ansiedad” y “desesperación”, pero también “tibieza” y “relajación”. En el mismo escrito declara que la tonalidad de mi menor remite a “reflexión”, “profundidad”, “tristeza”. En su imaginario objetivista y racionalista, los afectos asociados a fa menor debían ser tratados empleando “las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos

ásperos”²⁶. En tanto afectos ligados a la contracción del movimiento de los espíritus, los asociados a mi menor se debían representar a través de intervállica acotada.

Sin embargo, la audición y el análisis de las piezas en los términos propuestos por el propio Mattheson llaman irremediabilmente la atención. La pieza en fa menor (fig. 2) constituye un movimiento absolutamente convencional. Con la excepción de la sensible de do (si) tomada por un salto de tercera (cc. 5-6) y el retardo 7-8 de compás 11, ambos probablemente producto de la

²⁶ Marín Corbí, F., “Figuras, gesto, afecto y retórica en la música”. En: *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 23, N.º 1, Institución Fernando el Católico, 2007, págs. 11-52.

necesidad de no ser excesivamente reiterativos en torno de las bordaduras do-si-do y sib-la-sib, la pieza carece de cualquier elemento factible de asociar a “las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos” que el compositor propone para los afectos ligados a esa tonalidad.

Distinta es la situación de la *Sarabanda de la suite en mi menor* (fig. 3). En ella, sobre todo a partir de la segunda sección, comenzamos a percibir tratamientos que pueden considerarse como desvíos normativos que, desde el punto de vista de la retórica, procuran “perturbar la mente” a modo de movilizar los afectos. Todos ellos refieren a la conducción de voces. En el compás 15, en la cadencia hacia la tonalidad de si menor, el acorde do#-mi-si (ya excepcional en esa disposición para la época) se enlaza con la dominante (fa#-la#-do#) intercambiando voces, de modo que el si conduce al do# por salto de séptima descendente (convencionalmente debería conducir a la# por grado conjunto) y el la# es abordado desde mi, por salto de 4ta. aumentada ascendente (siendo lo habitual llevarlo al fa#, mientras que el do# debería ser el sonido común entre ambos acordes y en ningún caso habría sonado en el bajo sin pasar por el mi previamente). Ante la ausencia del sonido del sexto grado de la tonalidad de si (sol), y la cadencia con la tercera ascendida (re#), la ambigüedad mayor/menor se amplifica, no quedando claro si el acorde de si mayor opera como una tónica menor con tercera de picardía (algo muy usual en el estilo), dominante de mi menor (esto era lo más esperable durante el siglo XVIII), o como tónica mayor, posibilidad altamente improbable desde un punto de vista normativo. Hacia el compás 22, y tras una secuencia completamente convencional, Mathesson anula el principio tradicional de conducción de voces, evitando la resolución del tritono la-re# (en lugar de conducirlo hacia la sexta sol-mi, lo dirige hacia la quinta justa si-fa), y no resolviendo el retardo 6/4-5/3 sino por un extraño intercambio de voces donde el enlace entre los dos acordes finales (la cadencia Si-mi menor) incluye octavas paralelas entre el tercer tiempo del compás 23 y el primero de 24, entre el bajo y la línea superior. Si sumamos la gradual expansión del intervalo descendente del primer tiempo de cada compás desde 21 en adelante (mi-si, do-fa#, sol-si), lo “extravagante”, “insólito”, las “expresiones sonoras más extrañas” las hallamos aquí, justo en el afecto que, de acuerdo con la propia teoría de Mattheson, no las reclama.

Tal vez nos hallemos ante dos casos en los que, tal cual declarara el propio Mathesson, la tonalidad no puede

“[...] ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto”²⁷.

En cualquier caso, consideramos que ambos ejemplos constituyen una muestra de dos aspectos de la crisis de la premisa barroca según la cual los afectos podían tratarse musicalmente como “conceptos racionalizados y objetivos”²⁸. En primer lugar, recordemos que, en la concepción retórica de los compositores, el afecto se suscitaba por algún recurso inesperado durante el devenir de la obra, y que estos recursos inesperados provinieron inicialmente de la música vocal. Como se dijo antes, se esperaba que la aparición del recurso en la música instrumental permitiera al oyente reconocer el afecto en cuestión, aun sin la presencia de un texto. Evidentemente, ante la reiteración estereotipada de dichos recursos, el desvío normativo supuesto por la retórica ya no se cumplía, dado que los recursos excepcionales habían devenido en la norma compositiva (baste pensar en el intervalo de séptima disminuida y el modo menor). De tal modo sucede en la *Sarabanda en fa menor*: su devenir habría sido impensado en el lenguaje modal del siglo XVI, pero hacia el siglo XVIII ya conformaba una pieza convencional dentro de la lógica tonal habitual. Eso nos lleva, en segundo término, a la *Sarabanda en mi menor* (y a tantas otras obras del Barroco tardío): sus retardos, apoyaturas y saltos ya no tenían nada de inesperado; si realmente Mathesson procuraba aún movilizar afectos, debía procurarse otro medio. En este caso, anular —sutilmente— la conducción de voces convencional a través del intercambio de voces en el abordaje de las sensibles.

Pero como resulta evidente, tal recurso hoy resultaría completamente irrelevante fuera de los ámbitos especializados en música barroca; e incluso en esos círculos tal vez solo se trataría de una resolución contrapuntística inhabitual. No obstante, como explica Lévi-Strauss, debemos tener presente que “el público del siglo XVIII se entusiasmaba ante recursos que pasarían desapercibidos en oyentes de hoy”; más aún, “su placer musical era más intelectual [...], ya que la distancia que lo separaba del compositor era menor”²⁹.

No obstante, conforme se despliega el Siglo de las Luces, comienza a darse una situación en la que es “constatable que el principio de imitación [...] resulta incapaz de hacer justicia a las artes asemánticas, como es el caso de la música”³⁰. Y la retórica, de acuerdo con Barthes, se ve gradualmente desacreditada a partir de un nuevo valor predominante: “la evidencia (de los hechos, de las ideas,

²⁷ Marín Corbí, F., *op. cit.*

²⁸ López Cano, *op. cit.*

²⁹ Lévi-Strauss, C., *Mirar, escuchar, leer*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

³⁰ Fubini, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005.



Fig. 3. Johann Mattheson, *Sarabanda de la Suite en mi menor*, 1714.

de los sentimientos), que se basta a sí misma y prescinde (o cree prescindir) del lenguaje”³¹.

La representación del afecto cede ante la sensibilidad y la expresión personales, y mientras Mattheson publicaba su teoría de los afectos de 1739, Marpurg ya señalaba que “la rapidez con la que las emociones cambian es conocida por todos”³². Ante un planteo semejante, la pretendida representación objetiva de un único afecto se retrae, y el abordaje del sentimiento en la composición deviene empírico, dando cuenta de sensaciones en permanente cambio. En crisis el acuerdo analógico entre significativo y significado, a partir de mediados de siglo “la música excluye

el diccionario”³³, y la estética del sentimiento ya se halla camino a sustituir a la *musica poetica*. Los elementos que en el Barroco suscitaban afectos (amplios intervalos, disonancias de tiempo fuerte, enlaces armónicos inesperados) se asimilan al epidérmico y despreocupado *estilo galante*.

Hacia finales del siglo XVIII, la única guía del discurso será el, cada vez más complejo, sistema tonal, y la escucha de las obras tenderá a focalizarse en sus características internas³⁴. Finalmente, ya hacia el siglo XIX, la actividad del oyente se centrará en el reconocimiento de una “sonoridad agradable de una lengua desconocida”³⁵. La distancia entre compositores y público deviene infranqueable.

³¹ López Cano, *op. cit.*

³² Taruskin, R., *Oxford History of Western Music*, vol. 2. Music in the 17th and 18th Centuries, New York, Oxford University Press, 2010.

³³ Lévi-Strauss, C., *op. cit.*

³⁴ Por ejemplo, Adam Smith afirmaba que la escucha de música instrumental era “igual que contemplar un gran sistema científico” (Rosen, C., *Formas de sonata*, Barcelona, Labor, 1994).

³⁵ Según Lévi-Strauss, en esos términos denunciaba Wagner al público que acudía a interpretaciones de obras de Beethoven (Lévi-Strauss, *op. cit.*).



PARÁBOLA Y ALEGORÍA

LUIS MENACHO / ARGENTINA

*Cuando la noche sea mi memoria
mi memoria será la noche*
Alejandra Pizarnik, 1972¹

INTRODUCCIÓN

En este escrito intentaremos indagar en la vinculación entre la música, la imagen y la palabra tomando como ejes algunos conceptos tales como la parábola, la melancolía y la alegoría tal y como los precisaron Walter Benjamin y Pier Paolo Pasolini en sus escritos. Tomaremos como punto de partida el desarrollo de la notación musical hacia el Barroco y su correlato no solo como código de comunicación sino también como grafía e imagen. A la vez, indagaremos la metáfora y la metonimia en la relación entre la música y sus títulos desde la base del análisis de los materiales sonoros, recorriendo la historia de la música y buscando ofrecer una perspectiva de lectura posible al imaginario estético que nos descubre.

DEL BARROCO A LA VANGUARDIA

La alegoría fue profusamente analizada por Walter Benjamin en su tesis, titulada *El origen del drama barroco alemán*² —escrita para conseguir la habilitación para ense-

ñar en la universidad—, y la concibe como una figura que parte de tomar un fragmento de la realidad para proyectarlo hacia una nueva constelación de sentido. Siguiendo a Peter Bürger en su clásica lectura de Benjamin, la alegoría comporta los siguientes caracteres:

Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico [...] “La falsa apariencia de la totalidad desaparece”³. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos.⁴

Para Benjamin, una figura alegórica dialécticamente condensa todo un conjunto de ideas en una imagen, formando una constelación de sentido novedosa y potente⁵. Esa imagen dialéctica configura e ilumina la verdad⁶. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí. La relación sonora entre tales esencialidades es precisamente la verdad⁷.

¹ Pizarnik, A., “Al alba venid”. En: *Poesía completa (1955-1972)*, Barcelona, Lumen, 2016.

² Benjamin, W., *Origen del drama barroco alemán* (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928), Madrid, Alfaguara, 1990.

³ *Op. cit.*, citado por Bürger.

⁴ Bürger, P., “El concepto de alegoría en Benjamin”. En: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

⁵ Como lo hiciera Benjamin en su análisis del cuadro *Angelus novus* (1920) de Paul Klee y que condensa la crítica de la modernidad y el progreso en su tesis sobre la Historia (1933).

⁶ Que para Benjamin siempre es una multiplicidad concreta.

⁷ Benjamin, *op. cit.*

Los fragmentos al perder su sentido originario se expresan como melancolía. Como lo muestra el célebre grabado de Durero, *Melancolía* (1514), los múltiples fragmentos reunidos en la imagen nos muestran a dos ángeles en primer plano, uno pequeño con los ojos aún cerrados y uno adulto preso de la melancolía. Los rodean múltiples objetos que refieren a la ciencia, al saber y a la naturaleza; una profunda desazón inunda al ángel adulto. Este grabado quizá marca el inicio de la modernidad, aquello que aún no ha abierto los ojos al mundo —el ángel niño— pero frente al cual el ángel adulto nos muestra toda su desconfianza, todo su desamparo. Esta imagen dialéctica nos conduce a un punto ciego, no hay salida en la melancolía. ¿Cuál es la causa de ese estado? ¿Qué ha perdido el ángel? Como sostiene Freud en su texto *Duelo y melancolía*⁸, el duelo se distingue de la melancolía en tanto tiene un objeto, hay algo que se ha perdido, mientras que, en la melancolía, no hay un objeto definido y es como estar muerto en vida⁹.

Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado y, como sentido, le corresponde el que le conceda lo alegórico¹⁰.

La alegoría desde aquí configura la verdad como una constelación de sentido. A través de la melancolía se sus trae a un morir que solo en tanto alegoría es capaz de iluminar el mundo. La idea es, nos dice Benjamin siguiendo a Leibniz, una mónada, es decir, una unidad en sí misma que puede dar cuenta de la totalidad sin la mediación universal. Aquí radica el punto nodular de su crítica al idealismo filosófico, ya que la idea contiene —fundada desde el fragmento— una imagen del mundo. La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo¹¹.

Al tiempo que no reconcilia opuestos ni se reencanta en una síntesis (*Aufhebung*) mantiene, al contrario, en la imagen dialéctica, la plena tensión de los fragmentos. Este será el rasgo principal de la dialéctica negativa que elaborará T. W. Adorno años después. Objetivo es el paisaje fragmentario, subjetiva la luz en la que únicamente se

abrasa. Él no opera la síntesis armónica de éstos, la desgarrara, como fuerza de disociación, en el tiempo, para quizá conservarla en la eternidad¹².

Este enfoque le permitirá a Benjamin recorrer innumerables objetos de la vida burguesa europea del novocientos para elaborar una crítica de la cultura sobre una base materialista. Estos objetos, atrapados por la melancolía, dejan al descubierto el mundo¹³.

LA NOTACIÓN MUSICAL COMO EMBLEMA

La notación musical que representó el sonido como cifra y que permitió suplir los límites de la memoria tuvo su origen en Occidente en las *Schola cantorum* medievales hacia el siglo IX. Pasado un tiempo, ya hacia el siglo XIV, algunos compositores empezarán a jugar con la notación desde el uso de diversas técnicas contrapuntísticas. Guillaume de Machaut, por caso, escribió un famoso *rondeau* titulado *Ma fin est mon commencement*, donde una voz canta una melodía y otra realiza la misma en un movimiento retrógrado; resultando justamente en que el final de una voz es a la vez el comienzo. Como una línea que se repliega sobre sí misma, refiere a toda una imaginería medieval como vemos en el uróboro (la representación de una serpiente que se muerde la cola), un símbolo muy utilizado en la iconografía de los alquimistas y que plasma visualmente esta idea: la realidad como un ciclo que alcanza su punto culminante y se degrada para recomenzar, como los ciclos de la vida y de las estaciones, la muerte y el renacer.

Pero será en el Barroco tardío donde encontraremos la mayor cantidad de *inventionen* con el contrapunto y sus juegos con la escritura. En la obra de Johann Sebastian Bach esta idea toma cuerpo no solo en el uso de acrósticos sino también en la idea de tomar un material musical, por ejemplo, una melodía y delinearla como un emblema que representa alegóricamente una idea.

Este sujeto de fuga es muy conocido por encontrarse delineado a partir del movimiento melódico ascendente y descendente desde la nota de la dominante y formando en su perfil melódico una cruz acostada que paulatinamente se extiende desde su eje central. Debemos hacer referencia a la elección de las tonalidades, Bach usa generalmente fa

⁸ Freud, S., “Duelo y melancolía” (Trauer und Melancholie). En: *Z. Psychoanal.*, vol. 4, N.º 6, 1917, págs. 288-301.

⁹ Freud trabajó estos conceptos a partir de tratar a los soldados que volvían del frente en la primera guerra. De aquí que muchas veces se pueda hablar de que aquel que vuelve de la guerra —entendida como la experiencia total— queda con una experiencia arruinada, muda.

¹⁰ Benjamin, *op. cit.*, citado por Bürger.

¹¹ Benjamin, *op. cit.*

¹² Adorno, T. W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

¹³ Son célebres sus ensayos sobre los juguetes, la fotografía y las crónicas de sus numerosos viajes. Esos derroteros han tenido siempre como marca una mirada minuciosa sobre las cosas, es decir, sobre la realidad material como punto de partida para su reflexión.

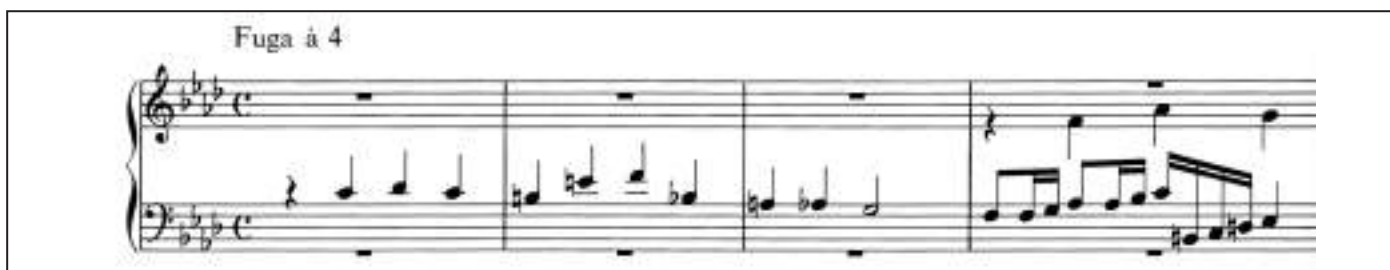


Fig. 1. Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, fuga en fa menor, 1722.

menor con movimientos melódicos muy cromáticos y de gran despliegue contrapuntístico y lineal (fig. 1). Esto se debe a uno de los paradigmas del Barroco que configura una de las ideas más importantes de la *musica poetica*: la *Affektenlehre* (teoría de los afectos). Formulada por el teórico Johann Mattheson, fue una perspectiva en la cual cada tonalidad, motivo, célula rítmica, en suma, todo material musical debía estar emparentado con un afecto. Siguiendo el modelo de vincular la música con la *rethorica* y la organización de una taxonomía de afectos¹⁴ y sus correspondientes figuras musicales, buscó organizar la unicidad de una pieza en correspondencia con un afecto único que se despliega mediante la variación a lo largo de toda la obra.

Todo el sistema de tópicos se concebía como una guía de la interpretación o *ars inveniendi*, lo que facilitaba la selección de una figura particular para representar idóneamente un afecto. La unidad conseguida mediante la elaboración coherente de la figura elegida garantizaba al mismo tiempo la unidad del afecto que regía la pieza¹⁵.

La organización de esta correspondencia se basó en la configuración de un sujeto o tema en cada obra, una fuga o un aria, por ejemplo, el cual funciona como un lema portador del afecto. La iniciación de un aria con un lema ilustra el uso de una figura que resume toda una composición de una forma concisa. Mattheson asegura que las arias “tienen en su inmensa mayoría un tema o *subjectum* breve donde debe aparecer incluido todo el contenido y el afecto en la mayor proporción posible”¹⁶.

Esto podemos encontrarlo claramente en los sujetos de las fugas de J. S. Bach, pero también en las arias. Si recordamos el *ground* con el que se inicia el aria de *Dido*

y *Aeneas*, “When I am in laid in earth”, de Henry Purcell¹⁷ (fig. 2), el movimiento cromático del bajo ya describe como lema esa figura correspondiente con el afecto y la exposición del carácter dramático del final de la ópera. La correspondencia entre afecto y tema musical para la constitución de un lema es posible gracias a una notación muy precisa. Durante el Barroco, la notación musical se desarrolló de manera extensiva no solo en la música vocal sino también en la nueva música instrumental, que cifró, mediante las técnicas del contrapunto, toda una serie de procedimientos de maravillosa inventiva. Pensemos en los diferentes cánones de la *Ofrenda musical*, BWV 1078: sus fugas y la sonata trío que se basan en un Tema Regio son a la vez un emblema que define, en tanto escritura, una notación que reúne imagen y sonido, afecto e intelecto y, a la vez, en ese caso, un homenaje al monarca¹⁸.

La idea de emblema empleada, además, no solo en su sentido moralizante como se usaba en la época¹⁹, sino como símbolo sonoro que esconde en la firma un material musical secreto. El tema BACH, con sus letras traducidas a la notación germánica (sib-la-do-si), es un claro ejemplo de esto. Este juego entre palabras y material musical, lo encontramos también en el epígrafe superior de la *Ofrenda* y su devoción al Rey y el contrapunto en una especie de monumento que les rinde homenaje (fig. 3).

El interés por establecer una correspondencia entre música y afecto nos conduce al debate acerca de la posibilidad de la música de describir una situación, un personaje o un estado de ánimo. Desde sus antecedentes, a comienzos del Barroco, con el *stile concitato*²⁰ de Claudio Monteverdi donde se busca describir musicalmente un

¹⁴ Elaboradas en numerosos tratados de la época como *Las pasiones del alma* (1649) de René Descartes, por caso, y que implica una clasificación de las empiricidades siguiendo el modelo que describe Foucault en la episteme clásica (Foucault, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1997).

¹⁵ Bukofzer, M., *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza editorial, 2000.

¹⁶ Bukofzer, *op. cit.*

¹⁷ Arundell, D., *Henry Purcell*, London, Oxford University press, 1927, First Greenwood Reprinting USA. 1971.

¹⁸ El tema según se conoce fue propuesto por el monarca Federico el grande de Prusia.

¹⁹ Ginzburg, C., *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 2008.

²⁰ Consistente en la imitación de un motivo dramático por parte de la música, podemos encontrarlo en el *Motto del cavallo* de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624).

elemento extra musical, hasta los graciosos, pero también enigmáticos títulos de los movimientos de las *Pièces de clavecin en concerts* (1741) de J. P. Rameau²¹.

Como vemos aquí, la alegoría funda un objeto a partir de tomar un elemento de la realidad y proyectar una idea, por ejemplo, la cruz, para desde allí iluminar un sentido religioso o profano, dramático o ilustrativo de un afecto.

Como sostiene Benjamin, este elemento en tanto fragmento siempre es portador de la totalidad del mundo²². No obstante, en el Barroco se encuentra muy cercano aún al símbolo, amparado por su correlato al afecto y su correspondencia iconográfica. La alegoría barroca es así una figura que cifra el fragmento y lo inmoviliza mediante la melancolía como emblema, como cifra y sentido a la eternidad.

Dido's Lament
from "*Dido and Aeneas*", act 3
(1689)

Henry PURCELL
(1659-1695)

Dido
Thy hand, Be-lin-da; dark - - - ness shades me, On thy bo - som let me
rest; More I would, but Death in-vades me; Death is now a wel - come
goest.

B. C.

Fig. 2. Henry Purcell, *Dido y Aeneas*, 1689. Recitativo "Thy hand Belinda" y aria "When I am laid in earth", comienzo con el *basso de passacaglia*.

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta

1. Ricercar a 3

Fig. 3. Johann Sebastian Bach, *Ofrenda musical* BWV 1078. Acróstico del título, traducido como "El Rey dio el canto y el arte del contrapunto lo resolvió", las primeras letras de cada palabra forman la palabra *Ricercar*, uno de los antecedentes del contrapunto imitativo y la fuga.

²¹ Títulos tales como *La pantomime*, *L'indiscrète* o *La Rameau*.
²² Benjamin, W., *Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Alfaguara, 1990.

LAS ALEGORÍAS DE LA NATURALEZA. FORMALISMO Y PROGRAMA

En muchas de sus piezas para piano, Schumann nos invita a la rememoración. La alegoría aparece en su música como la configuración de un universo que se evoca. Muchas llevan un título que nos señala una dirección de sentido, las *escenas*, como prefiguración de un lugar perdido u oculto, nos evocan el bosque y la infancia. En las *Kinder-szenen Op.15*, por ejemplo, tenemos títulos que nos traen a *Gentes y países extranjeros*, *Un niño que suplica*, *Un sueño*, *Canciones de caza* y toda una serie de escenas vinculadas a la niñez, la vida cotidiana y la naturaleza. El número final del ciclo se titula *Der Dichter spricht* y Schumann nos lleva al lugar último donde el poeta toma la palabra. El acto de nombrar lo realiza la voz de quien puede decir aquello que es, lo que denota el ser de las cosas: el poeta. Memoria y pasado, naturaleza y hogar, en sus obras la alegoría es evocación y memoria, no sin develarnos al mismo tiempo un cierto extrañamiento ante ese mundo que puede ser incluso siniestro²³.

El arte de Schumann se entronca también con otros pasados: “el protestante [...] la mística de las proporciones matemáticas aplicadas a la música, los lenguajes cifrados, y de hecho las temáticas sobre el medievalismo y la naturaleza. Schumann abordará estas temáticas no desde el benepláci-

to y la reconciliación como su compatriota [Schubert], sino numerosas veces desde la alegoría y la parodia, marcadas intensamente por lo siniestro”²⁴.

Asimismo, recurre a la parodia como vemos en sus canciones de caza, tan numerosas en sus ciclos pianísticos y que siempre parecieran tener algo forzado y grotesco. Describen una rusticidad fuertemente contrastante con el lirismo de otros números. Esto se puede ver en el uso de la armonía, en sus piezas líricas introduce delicadas disonancias como apoyaturas o notas de paso cromáticas en una textura contrapuntística a cuatro voces, y se opone a la concepción de sus canciones de caza, sólidamente construidas con un estilo acórdico, estructuradas en los grados pilares de la armonía y que configuran una línea melódica diatónica recurrente de dinámica expansiva.

La alegoría en muchas de sus obras refiere a un universo evocado desde el material mismo. Un frágil motivo como vemos en *Einsame Blumen*; las flores solitarias de las *Wald-szenen Op. 82* (Escenas del bosque). Aquí la alegoría —a diferencia de lo que sucede en el Barroco— toma en la forma sensible una movilidad expresiva de la cual carecía en el pasado (fig. 4). La alegoría barroca, más cercana al monumento, y por ende al símbolo, permanece inmóvil desde una distancia. Aquí se acerca a un *epos* que de manera progresiva deviene expresión que se desenvuelve en el tiempo o, como señaló Schoenberg, elabora una *prosa musical*²⁵.

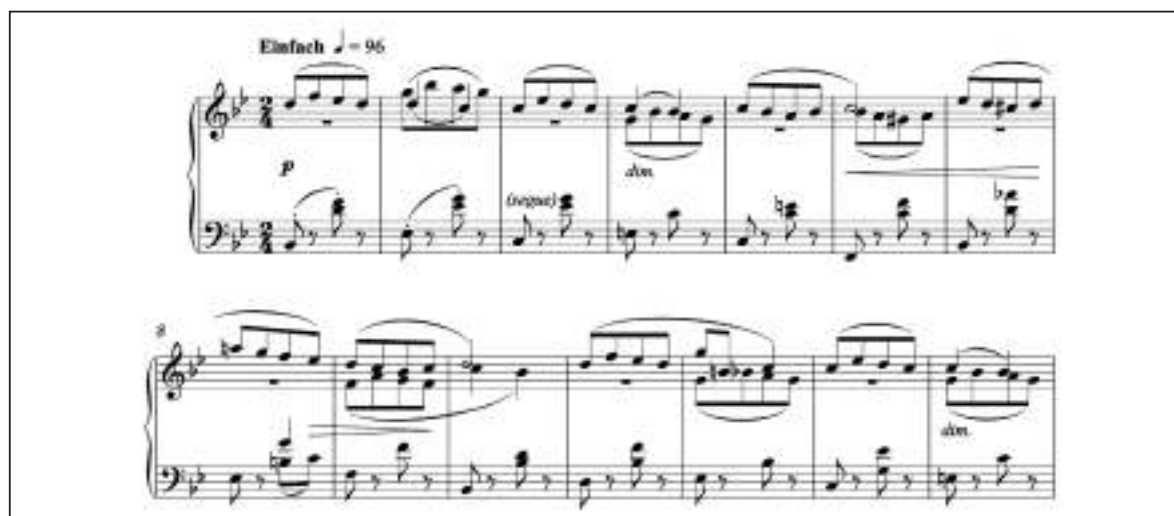


Fig. 4. Robert Schumann, *Waldszenen Op. 82. Flores solitarias*, 1848. Obsérvese la dura y a la vez osada disonancia sin preparación del unísono aumentado (segunda menor) en el compás 12. Una frágil y delicada textura nos muestra a la vez un comportamiento lineal que introduce algo extraño y siniestro²⁶.

²³ Esta idea de vincular lo siniestro a algunos elementos, especialmente a la noche y a la naturaleza lo acerca a la posición de Lars von Trier en su film *Anticristo*.

²⁴ Guzman, G., *La condición romántica del siglo XIX. Europa y América. Continuidades, innovaciones y persistencias en la modernidad y el mundo contemporáneo* (inédito, 2014).

²⁵ Monjeau, F., *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, Buenos Aires, Mar Dulce, 2018.

²⁶ Esto es un claro ejemplo de lo que destaca Byung-Chul Han acerca de la presencia de la negatividad en la belleza (Han Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015).

La alegoría aquí carga con su historicidad, su pasado, e intenta capturar contenidos que van más allá de su forma convencional de notación y escritura e implican ahora un cariz expresivo, un movimiento que la saca de la quietud, la reanima y le insufla una nueva vida como rememoración y recuerdo. Es por esto que la música en Schumann es el arte de la evocación y la memoria. La tierra de Mnemosine, la musa de la rememoración y del recuerdo. En palabras de Hans-Georg Gadamer:

*Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos “espíritu”. Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual [...] Tendremos que preguntarnos qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy.*²⁷

En el Barroco la alegoría estaba casi inmóvil. Los fragmentos, habiendo sido atrapados por la melancolía, son llevados a un lugar inerte para transformarse en un emblema y, desde la notación, convertirse en un monumento sonoro. Por esto, la alegoría barroca se encuentra en una forma cercana a la imagen y al afecto clasificado de acuerdo con la teoría de los afectos. En el romanticismo —y especialmente como vemos con Schumann—, toma su forma sensible en una escritura que comienza a entrar en contradicción con las propias reglas del lenguaje. Veamos sino el *Thema N.º 34 del Album für die Jugend Op. 68*, en el que la escritura está permanentemente fuera del compás escrito de 2/4 mostrando una permanente tensión entre compás y métrica.

Uno de los pilares de la teoría del lenguaje de Benjamin es el concepto de *traducción*. Su punto de partida es la tristeza. En el *Origen del drama barroco alemán* sostiene que en tanto las cosas no tienen la capacidad de hablar como los hombres se encuentran enmudecidas y sumidas en la tristeza y desde allí se funda su posibilidad de ser nombradas de manera múltiple. La tristeza de las cosas las abre a todas las nominaciones posibles²⁸. De aquí que critique la univocidad del lenguaje, su *referencialidad*, y señale que

las cosas se abren a una *multisignificación*, un exceso de sentidos y de lenguajes posibles, es decir, a una *sobrenominación*. Por eso esa sobrenominación (*Überbenennung*) es el fundamento lingüístico de la tristeza²⁹.

El silencio de las cosas es el silencio de lo que está destinado a la muerte. Retorna la misma pregunta, ¿qué comunica el silencio de las cosas?, ¿qué dice el silencio de la naturaleza? Benjamin enuncia el comienzo de la respuesta: “La carencia de lenguaje, ése es el gran dolor de la naturaleza (*Sprachlosigkeit, das ist das große Leid die Natur*) [...] ¿Qué expresa ese dolor? Porque es muda, la naturaleza es triste” (*Weil sie stumm ist, trauert die Natur*)³⁰.

Las cosas, al no poder hablar, se hunden en la tristeza y se abren a la vez a la posibilidad de ser nombradas de múltiples maneras. Por eso, para Benjamin la tarea del lenguaje se fundamenta en el análisis de la traducción, no solo en la tarea de nominación múltiple, sino también en las consecuencias de su caída en la multiplicidad de lenguajes. Luego de la torre de Babel —aquel momento donde los hombres tuvieron una lengua común— solo la música pareciera ser el último refugio del lenguaje común sobreviviente. De aquí que confiere una relación muy estrecha entre música y escritura: “[...] aproximar como sea lenguaje sonoro y escrito, no identificarlos por tanto sino dialécticamente, como tesis y antítesis, asegurar a ese lenguaje antitético de la música, el último lenguaje común a todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel”³¹.

La rememoración del pasado mediante la alegoría en la música descubre el velo y nos muestra la realidad última de las cosas. Evoca mediante la memoria destellos de aquel primer acto de nombrar³². La música es, desde esta perspectiva, el lenguaje que mediante la melancolía puede captar la tristeza de las cosas en su enmudecimiento y radical silencio para transformarlo en una alegoría, en una imagen creadora de múltiples sentidos y que a la vez nos recuerda aquel lenguaje común perdido. Señala la presencia de las cosas mudas, y les da voz como a las flores solitarias de Schumann, capta el silencio de la naturaleza y nos abre por un instante el mundo tras el velo. ¿Nos acerca en un frágil momento al umbral de la Cosa?³³

Pero debemos aclarar que no se trata de representación, como ya lo sugirió Eduard Hanslick con su clásica

²⁷ Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1996.

²⁸ Benjamin citado en Fragasso, L., “Crítica y melancolía”. En: AA. VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias. Historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza editorial-Goethe Institut, 1993.

²⁹ Fragasso, *op. cit.*

³⁰ Fragasso, *op. cit.*

³¹ Benjamin, W., *Origen...*, *op. cit.*

³² *Ibid.*

³³ ¿Es quizá la música la que nos permite acercarnos de un modo metafórico a la “cosa” freudiana, al real (*das Ding*)? ¿Es quizá éste el rasgo de lo siniestro que percibimos en la poética de Schumann, la presencia cercana del Real lacaniano?

tesis que sostiene que “la representación de sentimientos no es materia de la música”³⁴ puesto que el compositor no vuelca sus sentimientos en tanto materiales sonoros para una composición. Hanslick nos dice que si bien es posible representar mediante materiales sonoros ciertos gestos e ideas que refieren a la fuerza, al movimiento —como lo hizo Monteverdi con el *stile concitato* en el Barroco—, en estos casos la música se encuentra fundamentalmente vinculada a la mimesis desde el tratamiento del material. Aunque la música puede despertar sentimientos en el oyente, como la melancolía o la tristeza, no dejan de ser afecciones del sujeto receptor circunscriptas a su subjetividad. Los estados anímicos del compositor en el acto de componer no son la realidad del sonido como fenómeno, es decir, la realidad de la música misma. Tanto la *poiesis* como la *aestesis* entendidas como instancias de producción y recepción de un objeto estético no son equivalentes respecto al artista y al público³⁵.

Plausible de una multisignificación, con independencia de las intenciones del creador, la interpretación es siempre múltiple y se encuentra históricamente condicionada. La obra es, por esto, y en tanto objeto, un “bloque de perceptos y afecto”³⁶, un objeto capaz de ser percibido, es decir, un “ser de sensación”. Este ser dura y ese durar es independiente del creador como de un receptor que lo interprete. Ser de sensación quiere decir, desde nuestra lectura, que el objeto es una *traducción* de ese murmullo silencioso de las cosas en su enmudecimiento. Es por esto que en la música no se trata de *representación* o *mimesis*, si bien sus gestos pueden poner en juego la imitación de las cosas y de la naturaleza, eso es algo que solo ocurre en la superficie de su escritura. Es solo el lugar donde mora la analogía. En su lugar más secreto, la obra musical se funda en su cualidad evocativa, de rememoración y recuerdo y *que no es ni está en lugar de*, sino que por el contrario señala una dirección, apunta y recuerda aquello que es la cosa, nos lleva a un lugar de intimidad última con el objeto perdido. Traduce, mediante un *ser de sensación*, la experiencia enmudecida y melancólica de la naturaleza.

Para concluir, en lo que atañe al significado, el tema o el contenido en una forma musical creada, Hanslick nos advierte “del hecho de que la música no tiene contenido (objeto), no se deduce que carezca de quilates” y aclara respecto al tema de la música: “El tema de toda composición

lo constituye la unidad de pensamiento musical, independiente y estéticamente indivisible”³⁷. Vale decir que para Hanslick forma y contenido son inseparables, pero debemos aclarar que el autor remarca que, si bien no hay objeto al que refiera la música en términos de representación, eso no significa que no haya una coherencia producto de la elaboración de sus materiales, he allí sus quilates, es decir, su valor en tanto es capaz de ser un objeto sensible capaz de afectar a un oyente.

VANGUARDIAS: PARÁBOLA Y ALEGORÍA

A lo largo del siglo XX las vanguardias indagaron en el fragmento como elemento estructurante de la construcción musical, es decir, su material sonoro. Como vemos en las primeras obras no tonales de Schoenberg como las *Klavierstücke Op. 19*, el atematismo resultante de la concatenación de fragmentos en la primera pieza, por caso, pone en evidencia no solo la tonalidad abolida sino también la organización formal heredada especialmente de la dialéctica de la forma sonata (fig. 5).

Los diversos fragmentos texturales se dirigen en términos de trayectoria al final de unos acordes resonantes pero que de ningún modo son una síntesis de la alteridad de cada gesto precedente. Como hemos apuntado, la alegoría configurada desde el material fragmentario denuncia toda totalidad como falsa y a la vez nos muestra la clave de la búsqueda de la vanguardia de entonces: ante un mundo sonoro fracturado por la abolición de las relaciones macroestructurales que aseguraba la tonalidad, la tensión entre el material y la organización formal se dirime en una composición que avanza por tanteos. La composición aditiva es la marca de las soluciones formales adoptadas por Schoenberg en ese momento, red interválica que privilegia ciertas relaciones de altura que organiza a su vez motivos en variación permanente para una brevísima forma resultante³⁸. Es en este punto donde la alegoría y la parábola se cruzan. Materiales fragmentarios que a través de la melancolía se convierten en alegóricos y componen un constructo que detenta la tensión entre lenguaje y material, entre autor y composición. Como sostiene Massimo Cacciari en el nuevo espacio del *Trauerspiel* a comienzos del novecientos en Viena. El espacio del *Trauerspiel* es el

³⁴ Hanslick, E., *Lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947.

³⁵ Hauser, A., *Sociología del arte*, T. 4. *Sociología del público*, Barcelona, Guadarrama, 1977.

³⁶ Deleuze, G., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

³⁷ Hanslick, *op. cit.*

³⁸ Fue justamente ante este tipo de objetos estéticos vanguardistas donde Benjamin puso su foco de interés. Las obras de arte tanto inorgánicas como fragmentarias de comienzos de siglo XX.

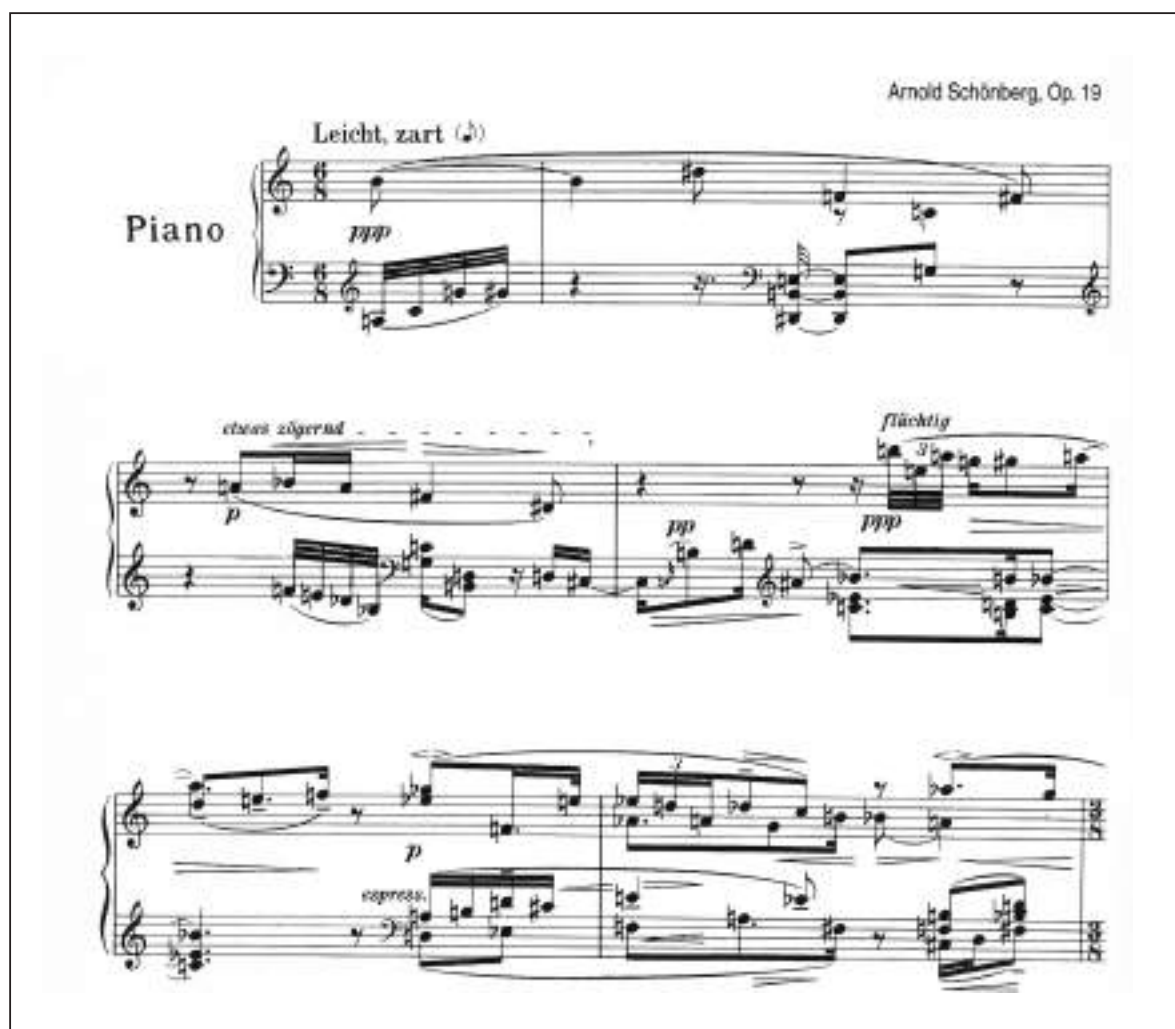


Fig. 5. Arnold Schoenberg, *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19. N.º 1, 1911. Atematicidad a través de la conexión de numerosos materiales fragmentarios.

espacio de nosotros con el lenguaje y del lenguaje consigo mismo, y no el del anhelo del lenguaje más allá de sí mismo. Es el espacio de la palabra, perfectamente definida y nítida en su desesperación, que se reconoce como constitutivo en el afirmar el silencio de su naufragio³⁹.

¿A quién se le pueden dedicar estas palabras en la exégesis musical si no es a Schoenberg y al trazo de su escritura fragmentaria? Su atematisismo en las primeras piezas atonales revelan esa tensión entre escritura y materia sonora, la tensión de la música como lenguaje y su notación codificada, pero al mismo tiempo ponen de relieve la tensión del artista con su propia obra; la posibilidad de que la construcción se sostenga en pie. No en vano sus

primeras obras atonales son breves o se ayudan de un texto que les proporciona una forma a priori como el *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1913) sobre los poemas de Albert Giraud. Más adelante será la técnica dodecafónica la que le dará el sustrato procedimental para la forma, en obras de más largo aliento.

Una alegoría que detenta la tensión entre autor y lenguaje es la piedra angular que señala Pier Paolo Pasolini en su praxis artística⁴⁰. La escritura de una tesis en films como *Teorema* (1968) o *Salò 120 le giornate di Sodoma* (1975) exponen un diagnóstico del estado de cosas en el mundo, sin pretender una síntesis conciliadora (*Aufhebung*)⁴¹. Una parábola que ya no es un discurso edificante, sino que se

³⁹ Cacciari, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del novecientos*, Barcelona, Península Ideas, 1989.

⁴⁰ Pasolini, P. P., *Teorema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970; *Cartas luteranas*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.

⁴¹ En el cine de Michael Haneke podemos encontrar un heredero de los postulados de Pasolini. Haneke expone una problemática que desenvuelve a lo largo de sus films para concluir con la trayectoria de la dramaturgia, pero sin resolver necesariamente el conflicto. La última palabra siempre queda del lado del espectador. Véase, por caso, su film *Caché* y la vulnerabilidad de la privacidad de una familia burguesa parisina contemporánea (Urrutia, C.: *A propósito de Caché*. La Fuga, 2, 2007, ISSN: 0718-5316. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/a-proposito-de-cache/40>).

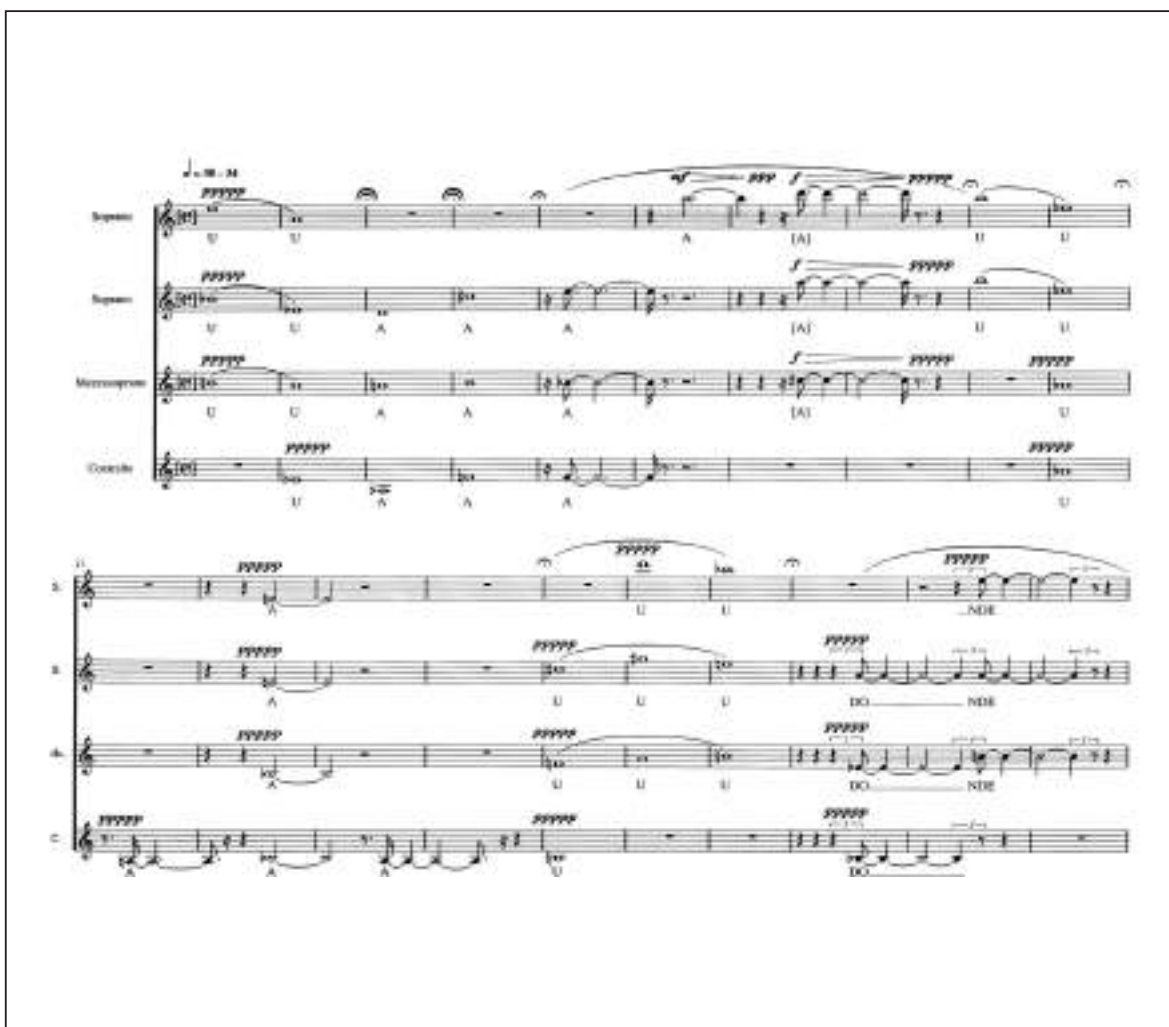


Fig. 6. Luigi Nono, ¿Dónde estás hermano? Per los desaparecidos de Argentina, 1982.

define como una trayectoria en lugar de una teleología; es la clave de la resignificación que nos propone la parábola pasoliniana hacia la década de 1970, pero cuyas raíces podemos encontrarlas en las primeras vanguardias. Una vez disueltas las garantías de los criterios organizadores que ofrecieron la tonalidad, las formas a priori, la perspectiva y la figuración.

La configuración de esta obra nos muestra una parábola en tanto no hay reconciliación, sino que interpela al oyente desde la enunciación del nombre como texto y título. Luigi Nono con su pieza *¿Dónde estás hermano? Per los desaparecidos de Argentina* (1982) (fig. 6) trabaja desde fragmentos que dejan en suspenso los textos que evocan una pregunta sobre el terrorismo de estado en Argentina. Cifra mediante la palabra no solo la pregunta traducida a sonido y canto, sino también nos lleva hacia la reflexión desde su título. Convoca la experiencia de la puesta en obra del drama y la denuncia, la exclamación y el dolor. La linealidad vocal oscila casi en el vacío, en un umbral

donde el canto se encuentra con su límite; en ese arco que se despliega desde el enmudecimiento al grito.

Para concluir, vemos que el compositor mexicano Mario Lavista compuso su pieza para piano *Simurg* (1980) y la dedicó al pianista Gerhardt Muench. Lavista elaboró un retrato musical del músico y para esto tomó como punto de partida un texto de Jorge Luis Borges. Este texto es una cita al final de un cuento donde el escritor habla del *Simurg*, el pájaro inmortal:

[...] me he referido al *Mantiq al-Tayr* (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada. Quizá no huelgue resumir el poema. El remoto rey de los pájaros, el *Simurg*, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita

*aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es “Vértigo”; el último se llama “Aniquilación”. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos.*⁴²

¿Quién más que Borges ha elaborado las más intrincadas y fabulosas alegorías en la literatura en español? Lavista toma este texto como punto de partida para su obra, la composición de un retrato de Muench⁴³. A Lavista, la manera en que tocaba el piano Muench le recordaba las alas de un pájaro. Por eso, su conexión con la idea de pájaro, y de las múltiples resonancias que despertó con relación a ellos —Muench había hecho además una versión para violín y piano de la famosa obra *Canto de los pájaros* de Clé-

ment Janequin cuando aún vivía en Dresde— le trajo, asimismo, a Lavista una frase de Ezra Pound que encabeza la partitura, “no de un pájaro sino de muchos”. “En Simurg converge el recorrido, no de un pájaro sino de muchos: Pound, Rudge, Muench, Janequin a través de Milano, y Attar a través de Borges”⁴⁴.

Tales resonancias y concatenaciones le permitieron construir a Lavista una obra que pone en juego la intertextualidad, un espacio múltiple entre música y literatura. Los textos citados no explican la obra ni son su contenido. Por el contrario, establecen un marco desde donde pensar su gestación y abordar la constelación de sentidos que abre la pieza. *Simurg*, entre sonido y palabras es una alegoría, el reencuentro mediante la rememoración de historia y tradición, palabras y música. El retrato de un amigo.

⁴² Borges, J. L., “El acercamiento a Almostasín”. En: *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011.

⁴³ Gerhardt Muench (Dresde, Alemania, 1907-Tacámbaro de Codallos, México, 1988) pianista y compositor alemán exiliado en México después de la segunda guerra y amigo de Lavista.

⁴⁴ Alonso Minutti, A. R., “Simurg y el canto de los pájaros”. En: *Revista Pauta Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XXXII, N.º 129, enero-marzo de 2014, México.



AGENCIA Y PATRIMONIO JESUÍTICO-GUARANÍ. UNA BIOGRAFÍA DE LOS RESTOS MATERIALES EN MUSEOS DE ARGENTINA DESDE FINALES DEL SIGLO XIX

ALEJO RICARDO PETROSINI / ARGENTINA

Este relato pertenece a una investigación sobre el patrimonio de las misiones jesuíticas guaraníes en la Argentina. Los protagonistas son objetos partícipes del entramado sociocultural de la provincia jesuítica del Paraguay, desde el siglo XVII hasta el XVIII. Lo peculiar es su abordaje en contextos ajenos e imprevistos por sus productores.

Tras la expulsión de los jesuitas por el rey Carlos III en 1767, las reducciones fueron sometidas al deterioro. Desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, la valoración de los restos materiales sobrevivientes implicó su traslado, conservación y alojamiento en museos de las disciplinas historia, antropología, arqueología e historia de arte, en la región metropolitana de Buenos Aires y en las provincias de Misiones y Córdoba¹ (fig. 1).

El propósito es *reensamblar*² la trayectoria de restos materiales muebles —imagería religiosa, artefacto mobiliario o fragmento arquitectónico—, susceptibles de moverse a diversos ámbitos por su cualidad material y la acción de los agentes. No podemos limitarnos a términos como

imagen, objeto, pieza, bien, mercancía, colección o acervo al reducir la heterogeneidad del objeto de estudio: en ciertos casos se presentan ejemplares aislados; en otros, son colecciones. Podríamos desviarnos a los museos, sin atender los recorridos *intersticiales* y *bifurcados* de los restos materiales de las misiones hacia aquellas localizaciones de Argentina. Por esta razón, la expresión “resto material” es útil para la complejidad de la investigación.

Es necesaria una transdisciplinariedad que incluya la historia y la filosofía del arte; la antropología y arqueología; los estudios de cultura material y visual. Según Alfred Gell³, un objeto encontrado impulsa a preguntarnos: ¿cómo ha llegado esto aquí? George Kubler⁴ señala que el reloj cultural se compone de fragmentos arruinados de basura, cementerios y ciudades abandonadas o enterradas, en donde desaparecen las expresiones temporales-sonoras y sobreviven las visuales, materiales y espaciales, remitiendo a la frase “todo lo sólido se desvanece en el aire” de Marx y Engels. Para Bauman⁵, la actitud moderna consiste en derretir sólidos: los fluidos, al desplazarse, no

¹ Museo Histórico y Arqueológico Andrés Guacurari, Casa Museo Miguel Nadasdy, Museo de las Ruinas de San Ignacio, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Histórico Nacional, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Museo Histórico y Colonial de la provincia de Buenos Aires.

² Según Latour (Latour, B., *Reensamblar lo social*, Buenos Aires, Manantial, 2008), lejos de un dominio especial, lo social es una *reasociación* y *reensamblado* entre elementos heterogéneos.

³ Gell, A., *Arte y agencia*, Buenos Aires, SB, 2016.

⁴ Kubler, G., *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.

⁵ Bauman, Z., *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2005.



Fig. 1. Mapa de la trayectoria de los restos materiales misioneros en la República Argentina.



Fig. 2. Esquema de la distribución de la agencia.

conservan una forma y se predisponen a cambiarla. Gamboni⁶ asocia al patrimonio con la memoria: un proceso dual en el que ciertos objetos se seleccionan, se preservan y son transformados, mientras que otros son rechazados y destruidos, o abandonados a fuerzas que los alteran y deterioran. Es importante considerar la intencionalidad de la acción humana para formar el patrimonio mueble. Los agentes son capaces de “obrar de otro modo”: intervenir y producir diferencias en el mundo⁷. Gell define a la agencia como sucesos causados por actos mentales, voluntad e intención, en las relaciones sociales de las personas y los objetos (fig. 2). El agente genera el index y lo sitúa en una trama social. Como enlace espaciotemporal, aquella variante signica se daría por conexión física directa y contigüidad⁸.

Con el antecedente de Mauss⁹, varios estudiosos¹⁰ exponen que los objetos muestran una vida social: se mueven en el tiempo y el espacio, son estáticos o móviles y construyen o disuelven lazos. Presentan un ciclo vital: la producción, la distribución o intercambio y el consumo o uso, que implica su permanencia física-material o su obsolescencia, conllevando su descarte, desgaste, destrucción o reciclaje, al redistribuir sus funciones y usos.

El resto material es recolectado en un ambiente y trasladado hacia el museo, cuyo ingreso es el evento más crucial de su trayectoria. Es clasificado o categorizado, restaurado o conservado para su exhibición o depósito. La entrada se efectúa con el préstamo, adquisición (mercancía) o donación (regalo o don): una transacción productora de sociabilidad inalienable y reciprocidad entre el dador (benefactor) y el receptor (*recipient*), con el objeto como intermediario. El museo es beneficiado por la acción del donante, a quien se le garantiza su visibilidad. De este modo, podemos definir a la agencia como *poner objetos en movimiento*.

El clima subtropical de la zona desde donde partieron los restos materiales es un factor crucial para su deterioro: es cálido y con precipitaciones. Con la humedad, actúan

⁶ Gamboni, D., “En busca de la posteridad”. En: IV Congreso internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas del CAIA imágenes perdidas: censura, olvido, descuido, Buenos Aires, CAIA, 2007.

⁷ Giddens, A., *La constitución de la sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

⁸ Knappett, C., *Thinking through material culture*, Philadelphia, Penn Press, 2005.

⁹ Mauss, M., *Ensayo sobre el don*, Buenos Aires, Katz, 2009.

¹⁰ Alberti, S., “Objects and the museum”. En: *Isis*, vol. 96, N.º 4, 2005; Appadurai, A. (ed.), *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991; Kopytoff, I., “La biografía cultural de las cosas”. En: Appadurai, A. *op. cit.*; Gosden, C. y Marshall, Y., “The cultural biography of objects”. En: *World Archaeology*, vol. 31, N.º 2, 1999; Hoskins, J., “Agency, biography and objects”. En: Keane, W. *et al.* (eds.), *Handbook of material culture*, Thousand Oaks, Sage, 2006; Schamberger [et al.], “Living in a material world object biography and transnational lives”. En: Deacon, D., Russell, P. y Woollacott, A. (eds.), *Transnational Ties*, ANU Press, 2008; Thomas, N., *Entangled objects*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

la oxidación y erosión. Además de los incendios¹¹, hay insectos, hongos y microorganismos¹².

La exuberante selva invade los espacios vacíos de los restos, cuyas grietas son ensanchadas constantemente (fig. 3). Así, los agentes humanos recolectaron restos en abandono y su traslado no sería posible sin un medio de transporte para su protección del traqueteo. Las dimensiones, portabilidad y durabilidad material del objeto son atributos¹³ para su transporte, exhibición y conservación en un templo o museo.

En un inventario del Decreto 965¹⁴ de donación, encontramos restos materiales de diversas dimensiones: imagería religiosa, rosarios, porciones de las lápidas de los padres Roscas y Serrano, materiales constructivos¹⁵, artefactos utilitarios¹⁶, elementos indefinidos¹⁷, esculturas y molde para calzado de las reducciones de Corpus, Santa Ana, Loreto, San Ignacio Miní, Candelaria, Santo Pipó, Oberá, Mártires, San Miguel (Brasil) y Trinidad (Paraguay). Fueron recolectados por Miguel Nádasdy, sastre rumano emigrado a la Argentina, tras la Segunda Guerra Mundial¹⁸. En Europa, Nádasdy se interesó por el coleccionismo; estudió museología, se incorporó al Colegio de Museólogos de Argentina y se radicó en San Ignacio (Territorio Nacional de Misiones) donde se interesó por rescatar restos. Allí fundó su museo particular Miguel Nádasdy (fig. 4) donde alojó este material. Un informe del Instituto Nacional de Antropología¹⁹ estima a esta colección como la más importante de la provincia; propone al arquitecto Gutiérrez de la Universidad Nacional del Noreste, experto sobre el tema; sugiere muestras itinerantes y construir un local para exhibir el acervo como propiedad del Estado nacional o provincial.

El 27 de junio de 1978, Nádasdy donó su colección a la Dirección General de Cultura de Misiones, luego de la creación (con el decreto 1379) del primer museo provincial en Posadas (llamado posteriormente Museo del Hom-

bre y Museo Histórico Arqueológico Andrés Guacurari MHAAG), el 18 de mayo del mismo año. Ante reclamos de los sanignaceros, el 21 de julio de 1979 se resolvió reabrir la Casa Museo Miguel Nádasdy (CMMN) bajo un reordenamiento museográfico coordinado por Leonor Villarreal. Ambos establecimientos se orientan a la historia y la arqueología. El museo posadeño cuenta con un laboratorio de arqueología y un centro de documentación para estudiar el pasado misionero. Un informe²⁰ detectó falta de ventilación e iluminación; una pendiente de la cubierta que provocaría un escurrimiento lento y perjudicial; filtraciones en cerramientos, donde la humedad descende en las paredes, generando grietas verticales en su espesor. Destaca los recursos espaciales y la conservación del museo, que implementó soluciones para evitar el deterioro de los objetos, como el uso de silicosa para absorber la humedad. Con relación a la CMMN, el informe no observa deterioros, pese a criticar los recursos espaciales y la conservación. Durante enero de 2018, los dueños de un edificio hallaron un capitel y una basa de arenisca en Posadas, para donarlos al MHAAG. De acuerdo con el personal, estos restos procedían de una chacra en Garupá. Al vender esta propiedad, la familia trasladó estas piezas para abandonarlas en aquel edificio, tras dirigirse a otro destino.

Cabe destacar tres restos materiales: san Ambrosio, san Agustín y san Ignacio Loyola, de madera tallada con policromía. El viaje de Juan B. Ambrosetti al Territorio Nacional de Misiones derivó en los volúmenes editados por el Instituto Geográfico Argentino (IGA). En sus escritos, Ambrosetti no menciona restos para rescatar y conservar. Señala tres trozos del frente del templo “que se han salvado de los destrozos del tiempo y de los hombres”²¹; subraya la calidad material de la piedra y al trabajo ciclópeo para construir la iglesia y el colegio, como agentes de su conservación. Estas omisiones de Ambrosetti se deberían a que la exploración buscaba recolectar datos sobre la naturaleza

¹¹ Un factor de destrucción fue la zona marginal de las reducciones (Busaniche, H., *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes*, Santa Fe, El Litoral, 1955), escenario de batallas entre los ejércitos del general luso-brasileño Francisco da Chagas Santos y el comandante Andresito Guacurari, desde 1815 hasta 1818. Además de las fuerzas paraguayas de José Gaspar Rodríguez de Francia y Velasco.

¹² Bahn, P., Renfrew, C., *Arqueología*, Madrid, Akal, 2008; Cedrola, M., Magadán, M. (eds.), *Manual básico de conservación para las misiones jesuíticas guaraníes*, New York, World Monuments Fund, 2009.

¹³ Errington, S., *The death of authentic primitive art and other tales of progress*, Berkeley, UC Press, 1998.

¹⁴ Decreto 965/79. Acéptase la donación sin cargo de la colección Nádasdy con destino al Museo Provincial, dependiente de la Dirección General de Cultura de la Provincia, 1979.

¹⁵ Adornos, tejas, fragmento de columna de piedra, ladrillos, baldosas, baldosa decorada.

¹⁶ Boleadoras, plato, probeta de vidrio, hojas de cuchillos, tijeras, candados, cincel, tornillo de hierro, llave de metal, compás, tenaza de hierro, hachas, raspadores, sellos de metal decorado, mortero, cántaro, bisturí, puñal de piedra, restos de cerámica, cacharros.

¹⁷ Diferentes piedras, pedazo de plomo.

¹⁸ “El sastre rumano que huyó de la guerra en Europa y dejó un rico legado jesuítico-guaraní para Misiones”. En: *Misiones Online*, 2/6/2015.

¹⁹ INA, *Informes del Instituto Nacional de Antropología. Relevamiento cultural de la Provincia de Misiones*, Buenos Aires, s/n, 1974.

²⁰ Fernández, S. e Iriani, O., *Una historia de colección*, Buenos Aires, CFI, 2013.

²¹ Ambrosetti, J. B., *Tercer viaje a Misiones*, Buenos Aires, s/d, 1896.



Fig. 3. Ruinas Jesuíticas de San Ignacio Miní, provincia de Misiones, República Argentina, a fines del siglo XIX, (Archivo General de la Nación).



Fig. 4. Casa Museo Miguel Nadasdy, San Ignacio, provincia de Misiones, República Argentina.

e historia de esa región, y coleccionar objetos para las secciones de etnografía, arqueología y zoología del museo del IGA. La recolección del san Ignacio y el san Agustín sería el resultado del hallazgo casual, que no merecía ser incluido en su relato como dato crucial. Ambrosetti habría sido consciente del valor y decidió donarlos al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) para su inauguración en 1896, como consta en el catálogo de ese año²². Otra hipótesis apunta al rechazo de Ambrosetti hacia la extracción de piedras, que consideraba un “sacrilegio arqueológico” según su artículo de *El País*²³. Sospecha que, tras el saqueo, las ruinas serían escombros informes. Pero destaca su rescate del fuego de figuras de santos, cuya madera es menos resistente que la piedra, al estar destinadas al interior de templos. Es necesario considerar a san Ambrosio, donado al MNBA para su apertura por Mauricio Mayer²⁴, concejal o propietario del bazar *Ich-Bau*²⁵ de Buenos Aires.

Nos planteamos por qué Eduardo Schiaffino —de sesgo positivista²⁶, primer director del MNBA— valoró lo colonial y lo jesuítico-guaraní. El arte era una herramienta contra la barbarie y prueba de civilización²⁷, complementaba el progreso material de la nación²⁸. Según Malosetti Costa²⁹, sus decisiones se acercaban al modernismo finisecular, para educar el gusto estético porteño; proponer un arte nacional y reunir obras de arte universal. Schiaffino destaca las misiones, en especial a José, que “no tenía apellido, como tampoco lo tuvieron los maestros atenienses [...] sin necesidad de firma”³⁰.

Los tres restos mencionados fueron cedidos en préstamo en 1929 al Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (MHC), centrado en el pasado virreinal, dentro del giro, a principios del siglo XX, de la identidad nacional de Argentina, para reivindicar lo americano indígena e hispánico³¹. En octubre de 1934, estos restos fueron

enviados a la *Exposición retrospectiva de arte religioso*, realizada en Buenos Aires por Enrique Udaondo, con ocasión del XXXII Congreso Eucarístico. En 1956, el MNBA, cuyo director era Jorge Romero Brest, verificó las piezas cedidas para renovar el préstamo al MHC. En 1990, el Complejo Museográfico Enrique Udaondo devolvió estos restos al MNBA.

Cabe destacar siete restos materiales de madera tallada, a veces policromada y con hierro, cuya procedencia general fueron las misiones jesuíticas y su destino parcial fue el Museo Histórico Nacional (MHN): una matraca para Semana Santa, una columna, una figura de un negro; y un san Juan Bautista (datado del siglo XVIII y adquirido el 12 de octubre de 1969 a Carlos A. Orti) y una fuente, además de un reloj de piedra granítica rosada y un friso de madera tallada. Según el catálogo de 1951 del MHN³², su posible recolector y donante al museo sería Próspero G. Alemandri, pedagogo entrerriano, vocal del Consejo Nacional de Educación y coleccionista, además de socio del Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires (GEBA, dirigida por Ricardo C. Aldao). Alejo González Garaño, director del MHN desde 1939, expresa, en una carta³³ a Alemandri, su tarea de ampliar el acervo con ordenación metódica y función docente. González Garaño expresa conocer la posesión de Alemandri de la colección de objetos misioneros y le solicita su donación al museo, destacando su aprecio por la función patriótica y educadora. Alemandri acepta su pedido para contribuir a formar la sección evocativa de las misiones en la Sala colonial. Alemandri cede el primer resto el 15 de abril de 1942; el segundo, el 23 de junio de 1948. Asimismo, una fuente de dos bloques de piedra granítica rosada del siglo XVIII, procedente de Santa Ana, fue donada, según el catálogo, el 20 de agosto de 1940 por GEBA. Según un informe del museo para el Boletín del CNMMH, sería una pila bautismal con cariátides de monos estilizados.

²² MNBA, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, s/n., 1896.

²³ Ambrosetti, J. B., “Las ruinas artísticas de Misiones”. En: *El País*, Buenos Aires, 6 de marzo de 1900.

²⁴ “Museo de Bellas Artes. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado”. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1896.

²⁵ Farro, M., *La formación del Museo de La Plata*, Rosario, Prohistoria, 2009.

²⁶ A fines del siglo XIX en Argentina se formuló un relato oficial del pasado histórico, con la Generación del '80, para consolidar el Estado-Nación.

²⁷ Malosetti Costa, L., *Los primeros modernos*, Buenos Aires, FCE, 2001.

²⁸ Schiaffino, E., *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires*, s/d, 1883, pág. 3.

²⁹ Malosetti Costa, op. cit. y “Arte e historia: la formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”. En: Castilla, A. (comp.), *El museo en escena*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

³⁰ Schiaffino, E., *La pintura y la escultura en Argentina: 1783-1894*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, págs. 56 y 57.

³¹ Malosetti Costa, L.; Siracusano, G.; Telesca A. M. *Impacto de la moderna historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*, Buenos Aires, OPFyL-UBA, 1999.

³² MHN, *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, s/n, 1951.

³³ González Garaño, A., Carta a Próspero G. Alemandri, vocal del Consejo Nacional de Educación, Buenos Aires, 25 de abril de 1940 y Alemandri, Próspero, Carta al director del Museo Histórico Nacional, Dr. Dn. Alejo González Garaño, Buenos Aires, 30 de abril de 1940.

El MHN se había fundado como Museo Histórico de la Capital en mayo de 1889; inaugurado en agosto de 1890 y nacionalizado como MHN en septiembre de 1891 para reunir objetos dispersos en Argentina y evocar a próceres. El objetivo, según un informe del Boletín, era ordenar objetos para encadenar acontecimientos y periodos históricos cronológicamente³⁴, objetivo no concretado por los límites arquitectónicos. El museo incluía, desde 1930, la Sala colonial, caracterizada como aquella que muestra el descubrimiento y conquista de América. Se destacaban retratos, piezas de mobiliarios, uniformes, armas, y recuerdos personales. Sin embargo, esta descripción omite restos misioneros³⁵ en la sala o en el depósito. En un informe, Antonio Apraiz —sucesor de González Garaño en 1946— describió las secciones del museo, incluida la Sala de las misiones jesuíticas, fundada en 1940. Tras lamentarse por la destrucción de las ruinas, Apraiz señala que eran obras de la capacidad y adelanto en el arte de construir y el tallado de piedras. Otro informe advierte el hacinamiento de objetos en las salas caóticas, obligando a exhibir en lo alto del muro, lo que impedía su visibilidad. Otro informe de 1943 denuncia la incapacidad edilicia al estar sus muros repletos y ser imposible colocar piezas, al caerse en el abarrotamiento.

En 2007, estos restos fueron cedidos en préstamo al museo-centro de interpretación de San Ignacio Mini, bajo el programa de las misiones jesuíticas. Tras excavaciones y desmontes para la restauración y anastilosis de estas ruinas en la década de 1940, la CNMMH consideraba, según Ricardo Levene y José Luis Busaniche, la necesidad de crear un museo para clasificar y exhibir restos materiales (piedras talladas y de construcción, utensilios, herrajes, armas) desparramados *in situ*, además de los reunidos y conservados en colecciones por los pobladores³⁶. Hoy se exhiben, además, fragmentos arquitectónicos: pila bautismal, balaustre, tejas musleras de cerámica, cornisas, fuentes, todas de arenisca, además de lápidas y decoraciones. En San Ignacio Mini —declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad por la Unesco en 1984—no se reutilizaron construcciones preexistentes, sino que se

erigieron edificios anexos. En otro informe (1948), Apraiz, vocal de CNMMH, señala que el conservador tendría su puesto en el museo, sin los rasgos usuales de funcionamiento, exhibiéndose y conservándose aquellos restos sin lugar en la parte restaurada. Este conjunto se complementaría con información histórico-geográfica sobre las reducciones. En un informe de la CNMMH (1949) se designó a Itálico D. Lirussi como delegado del local proyectado por la Dirección Nacional de Arquitectura.

Es fundamental exponer otros restos —fragmentos arquitectónicos e imaginería— del siglo XVIII, cuyo material es madera tallada y policromada, en ciertos casos con dorado. Según las fichas técnicas, la procedencia de los restos es general: “misiones jesuíticas guaraníes”, excepto ejemplares de la provincia de Corrientes (dos crucifijos y el Señor de la Paciencia) y de Paraguay (san Baltazar, san Benito o san Bautista de Palermo, hallado en san Cosme y Damián, y otros dos crucifijos). Todos fueron conducidos al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (MIFB), con donaciones de coleccionistas privados, y adquisiciones a casas de remates al solicitar el secretario la autorización para intervenir y “adquirir las piezas en el valor estimado”³⁷. Así, uno de los citados crucifijos, el Señor de la Paciencia, y otros restos (Niño Jesús, san José, san Buenaventura, Inmaculada Concepción y otro crucifijo) fueron reunidos por Celina González Garaño, hermana de Alejo, y donados póstumamente como legado al MIFB en 1962, bajo la gestión de Luis I. Aquino. El Cristo Moribundo fue recogido por Alfredo González Garaño, hermano de Alejo y Celina, cuyo coleccionismo, junto con Ambrosetti y Ricardo Güiraldes, se orientaba a las vanguardias, el arte precolombino y colonial³⁸. El Cristo fue cedido por González Garaño para la *Exposición retrospectiva de arte religioso*; y en 1964, para la exposición *El arte después de la conquista. Siglos XVII y XVIII*, organizada por Héctor Schenone en el Centro de Artes Visuales Torcuato Di Tella. Este resto ingresó al MIFB con la gestión de Guiomar de Urgell en 1989, bajo el legado de su viuda María Teresa Ayerza³⁹; antecedido por su donación, en 1972, del Señor de la Humildad y la Paciencia,

³⁴ Los objetos del MHN estaban amontonados y desordenados en salas o en depósitos repletos sin espacio para guardarse con cuidado. El propósito de Carranza era el aumento constante del acervo sin un criterio selectivo y sin considerar periodos para sus vitrinas, aspectos que fueron cuestionados por Quesada. Lejos de ajustarse al decreto fundacional, Carranza solicitó objetos coloniales, rosistas, de las guerras de fronteras contra indígenas y la Guerra del Paraguay (Carman, C., *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2013).

³⁵ Además de Alemandri y GEBA, el MHN recibió donaciones del Museo Público Nacional en 1895; la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en 1912; Carlos Pellegrini, en 1890; Estanislao E. Zeballos, en 1890; Juan Queirel, en 1890; Antonieta Zerboni de Fitte, en 1940 y Ángel Carranza, en 1901.

³⁶ CNMMH, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*, 1940-1949.

³⁷ Schenone, H., Carta al Señor Secretario de Cultura y Acción Social, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1968.

³⁸ Pacheco, M., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, edición del autor, 2011.

³⁹ Pérez Suárez, I., Nota para elevar donación al MIFB, Buenos Aires, 19 de octubre de 1989.

y una hornacina, bajo la dirección de Schenone⁴⁰. Otra Inmaculada Concepción fue donada por cargo por el Banco de la Ciudad de Buenos Aires, que a su vez lo había adquirido a la Casa Sra. Nélida de Yáñez, con piezas de valor artístico para incrementar su patrimonio⁴¹; un ángel, en las donaciones de Mabel y María Castellano Fotheringham, en las últimas décadas; una columna salomónica, donada por Beatriz Calafati Solari en 2012.

Otros restos ingresaron al MIFB⁴² entre 1940 y 1960, con adquisiciones de Aquino y Schenone: en 1947, fue adquirido un san Francisco Javier, y en 1949, fue comprado otro de los citados crucifijos. Entre 1967 y 1968, varios restos (san Pedro, Dios padre, dos Inmaculada Concepción, san Antonio con el Niño o san Isidro, crucifijo) fueron adquiridos en las casas Pardo, Guerrico & Williams, Carlos M. Fracchia, Bullrich, entre otros. En una carta al Secretario de Cultura y Acción Social, Schenone expresa que Pardo ofrece un santo apóstol, con la técnica y expresión de talleres misioneros, y que, por la escasez de piezas de esta procedencia, “sería conveniente su adquisición”⁴³. Podemos mencionar otras adquisiciones: un pastor, un sagrario, un escaño, otro nicho, otra Inmaculada Concepción (procedente de una puerta de sagrario), el mencionado san Baltazar, otra Inmaculada Concepción y dos ménsulas (sin año de compra), un san Jerónimo (adquirido sin fecha), otro san Ignacio, que habría sido adquirido a González del Solar Ayerza en 1968; otra Inmaculada Concepción (no se sabe la fecha de transacción con José Casaretto), además de dos jambas, cedidas en tenencia tras diez años de intentar devolverlas.

Este museo, con sede en el Palacio Noel, alberga colecciones de arte virreinal hispanoamericano, del siglo XVI al XVIII, organizadas con un relato sobre la conquista y colonización de los nativos. Gustavo Tudisco y Gabriela Siracusano⁴⁴ expresan que, a diferencia de los museos históricos con acervo análogo, el MIFB surgió como museo

particular de historia y luego devino en una institución estatal de arte virreinal. En el marco del giro identitario, se estableció en el II Congreso de Historia en América. Según ambos autores, el objetivo del Museo Colonial es el conocimiento ordenado de obras para conservar y divulgar su valor, su custodia y exposición con la historia documental del pasado, exponentes del arte, escuela o época. Se reorganizaron los museos municipales porteños: el decreto de 1943 exigía trasladar la colección de Fernández Blanco al Palacio Noel-Museo Colonial, implicando la fusión de ambas instituciones; y el decreto de 1947/48 de especialización de museos, que redistribuyó las colecciones históricas y artísticas. Como director, Aquino dispuso el nombre Museo de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco, al cumplir con la cláusula de inclusión del donante. A partir de términos arte, hispano y americano, el perfil del museo, según Siracusano y Tudisco⁴⁵, se distanció de la intención de Fernández Blanco, al enfatizar en lo artístico, colonial y español sobre lo histórico y artístico-decorativo. Mientras que Fernández Blanco se limitaba a la historia, Noel la complementaba con la estética⁴⁶. Según Aquino, el arte americano de los siglos XVII y XVIII se incluía en la amplia categoría arte ibérico⁴⁷. Las colecciones fueron purgadas de objetos europeos, al destinarlos al Museo de Arte Español Enrique Larreta para su apertura en 1963. El propósito del MIFB, según Aquino, era documentar, valorar y conservar el patrimonio de la patria, con sus tesoros artísticos, al afianzar los dones espirituales, siendo el principal coleccionista y quien mejor pagaba las obras artísticas⁴⁸. Schenone consolidó su identidad artística⁴⁹ al reclasificar las colecciones con el discurso museográfico-historiográfico actualizado, hacer reformas edilicias para nuevas salas y realizar exhibiciones temporarias nacionales e internacionales. El museo desarrolló un taller de restauración, de Felicia Sáenz⁵⁰. El MIFB cuenta hoy con la sala “Cultura de la Selva” (fig. 5) de las misiones jesuíticas.

⁴⁰ Schenone, H., Carta al señor Secretario de Cultura, Buenos Aires, 7 de junio de 1973.

⁴¹ Schenone, H., Carta al señor presidente del Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires Dr. Carlos A. Rodríguez Dabuccio, Buenos Aires, 23 de julio de 1971.

⁴² MIFB, Fichas técnicas del museo, s/f.

⁴³ Schenone, H., Carta al señor secretario de Cultura y Acción Social, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1968.

⁴⁴ Siracusano, G., y Tudisco, G., “Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección”. En: *Estudios Curatoriales*. UNTREF, año 1, N.º 1, primavera de 2012; y Siracusano, G., y Tudisco, G., *Héctor Schenone. Elecciones de un maestro. Un programa intelectual*, Buenos Aires, MIFB, 2009.

⁴⁵ *Op. cit.*

⁴⁶ *80 años*. Buenos Aires, MIFB, s/n, 2000.

⁴⁷ Siracusano y Tudisco, *op. cit.*

⁴⁸ Bravo, E., “El arte colonial en el Museo Hispano Americano Isaac Fernández Blanco”. En: *Lyra*, 47-48 (5), Buenos Aires, s/f.

⁴⁹ MIFB, *op. cit.*

⁵⁰ Barrionuevo, C., “Museo de Arte Hispanoamericano ‘Isaac Fernández Blanco’”. En: *La Gaceta de Belgrano*, 23 de julio de 1970.



Fig. 5. Sala "Cultura de la Selva" (misiones jesuíticas). Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Según sus textos expositivos, el término imagería se asocia con la escultura sobreviviente ante la destrucción, para transformarse en arte jesuítico-guaraní. Señalan que su estilo mostró influencias de españoles —Inmaculada Concepción de Gregorio Fernández— en los siglos XVI y XVII; y fue receptivo en el siglo XVIII a diversas nacionalidades, en especial la italiana con José Brasaneli. Insinúan las funciones de la imagería: la evangelización y las tareas misional, doctrinal y organizativa.

Hicimos un camino sinuoso e intersticial, para buscar la trayectoria biográfica de los restos materiales, animados por agentes humanos, motivados —con sus propósitos e intencionalidades— por el deseo de rescatarlos para su alojamiento y conservación. En sus ámbitos iniciales desplegaban funciones utilitarias y religiosas o estructurales-arquitectónicas. En los museos, los restos se transformaron en objetos artísticos, arqueológicos e históricos, bajo una redistribución de usos y funciones (documental-científica y evocativa) para otros receptores. Todo resto material posee ilimitadas y potenciales propiedades, una de las cuales se activa con la performance

de un agente: se refuncionaliza y actualiza según el contexto, mientras que las restantes permanecen pasivas, susceptibles de activarse si las circunstancias cambiasen.

En la Argentina, la imagería jesuítico-guaraní fue omitida y desplazada de los museos artísticos oficiales o reservada en variantes especializadas; mientras que, en otros ámbitos, fueron agrupados toda clase de restos materiales. Cabe la pregunta ¿qué es lo que distingue obras de arte y objetos del mundo?⁵¹: lejos de un ingreso indiscriminado de restos a los museos artísticos con las teorías, en términos ontológicos y epistemológicos⁵², lo que observamos es una redistribución del *locus* estético⁵³. La fragmentación y descontextualización serían sustanciales para el patrimonio mueble, como *objeto distribuido* en un campo de fuerzas del espacio-tiempo disperso⁵⁴.

Como en las ficciones borgeanas⁵⁵, ciertos restos que tenían procedencias en común, como San Ignacio Mini y Santa Ana, se bifurcaron hacia museos distantes geográficamente. En otros casos, los objetos muestran una trayectoria diversificada e inestable, y no unidireccional, en museos de la región Metropolitana de Buenos Aires.

⁵¹ Moxey, K., "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización". En: Brea, J. L. (ed.) *Estudios visuales*, Madrid, Akal, 2005 y Danto, A., *Qué es el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

⁵² Danto, A., *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

⁵³ Maquet, J., *La experiencia estética*, Madrid, Celeste, 1999.

⁵⁴ Gell, *op. cit.*

⁵⁵ Borges, J. L., *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 2005.



