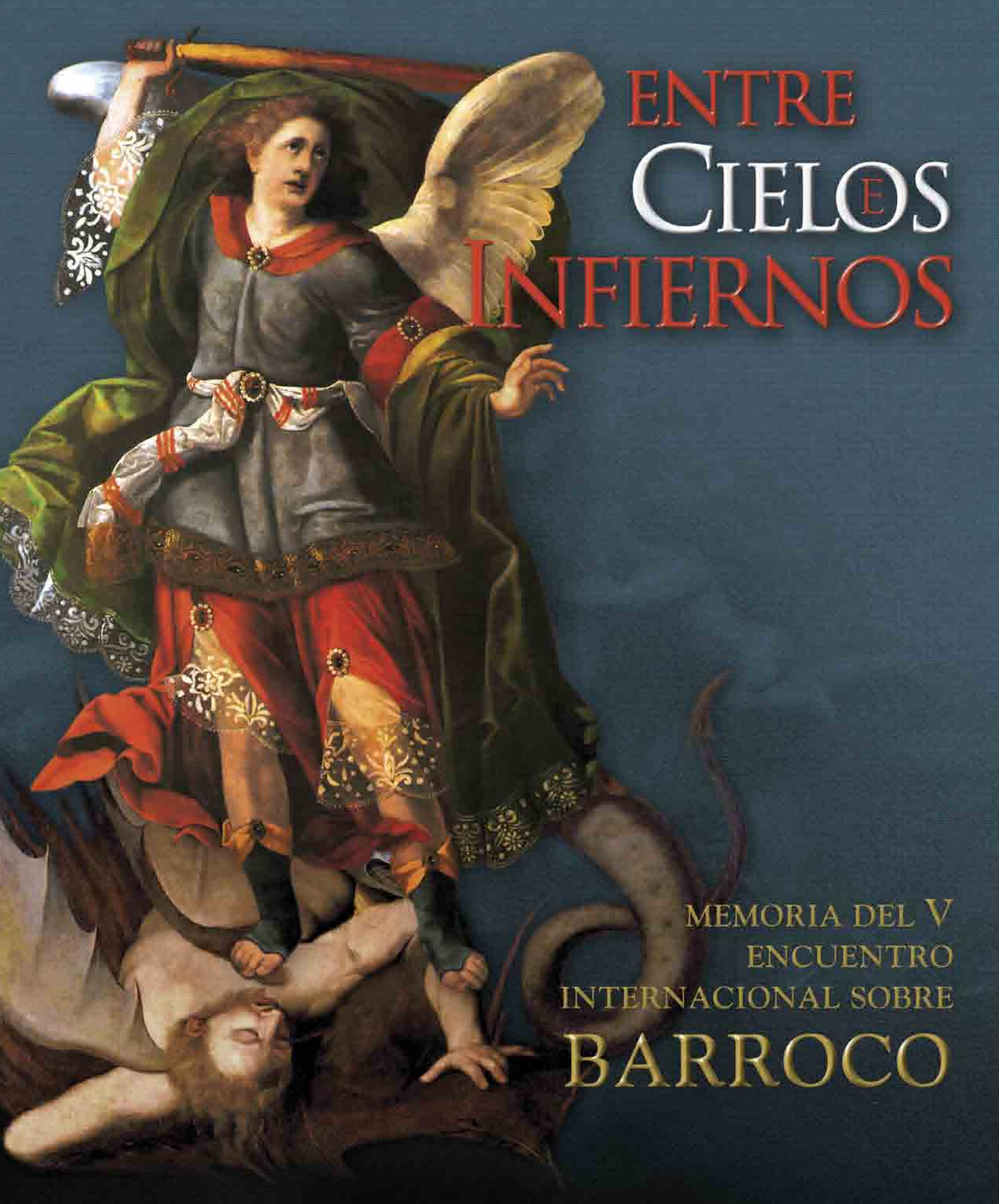




ENTRE CIELOS INFIERNOS

MEMORIA DEL V
ENCUENTRO
INTERNACIONAL SOBRE
BARROCO

ENTRE CIELOS INFIERNOS



MEMORIA DEL V
ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

ENTRE CIELOS INFIERNOS

UNIÓN LATINA

GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL



MEMORIA DEL V
ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

V ENCUESTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

ENTRE CIELOS
INFIERNOS

ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN:

Norma Campos Vera
Directora del V Encuentro Internacional sobre Barroco

CO-ORGANIZACIÓN:

Ignacio Arellano - Andrés Eichmann
GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

EL ENCUESTRO ES POSIBLE GRACIAS A:

UNIÓN LATINA

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO - AECID

EMBAJADA DE ESPAÑA

EMBAJADA DE BRASIL

CONSULADO GENERAL DE CHILE

EMBAJADA DEL PERÚ

UNIVERSIDAD NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ

GRAFTEC

MUSEF

CON EL AUSPICIO DE:

OFICIAL MAYOR DE CULTURAS - LA PAZ

Walter Gómez

SECRETARIO GENERAL DE LA UNIÓN LATINA

José Luis Dicenta

EMBAJADA DE ESPAÑA

Emb. Ramón Santos

Sergi Farré

EMBAJADA DE BRASIL

Emb. Frederico Cezar de Araujo

Evandro de Barros - Viviana Rodríguez

CONSULADO GENERAL DE CHILE

Emb. Roberto Ibarra

Alejandro Manríquez

EMBAJADA DE PERÚ

Emb. Fernando Rojas Samanéz

Oliver Valencia

UNIVERSIDAD NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ

Jorge Paz Navajas - Rector

GRAFTEC

Jaime Vargas

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

Ramiro Molina - Fredy Taboada - Milton Eyzaguirre

Teresa Gisbert

Teresa V. de Aneiva

Emb. Silvio Mignano

Ninón Dávalos

Maritza Wilde

Sergio Caballero

Grupo Chuma Q'hantati

Centro Cultural Alfredo Domínguez

APOYO:

Raul Soruco - Karina Garcia - Fátima Gutiérrez

Lidia Cuevas - Jenny Escóbar - Vania Trujillo

Alejandro Pereira - Fabiola Valda - Maggy Cossio - Miguel Aranda

Libro publicado por la Fundación Visión Cultural

Producción General: Norma Campos Vera

Diseño gráfico: Fátima Gutiérrez

Impresión: Ldx srl.

Depósito Legal: 4 - 1 - 916 - 10

Copyright © Fundación Visión Cultural

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2010

CONTENIDO

PREFACIO

- 15 Norma Campos Vera
DIRECTORA DEL V ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

PONENCIAS

- 17 LOS GRABADOS, EL “JUICIO FINAL”
Y LA IDOLATRÍA INDÍGENA EN EL MUNDO ANDINO
Teresa Gisbert C. / Andrés de Mesa G. / Bolivia
- 43 MUNDUS SUBTERRANEUS
LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO SUBTERRÁNEO AMERICANO:
DEL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN
Emanuele Amodio / Venezuela
- 57 HISTORIA E IDENTIDAD.
CONSTRUCCIÓN DEL MESTIZAJE E IMAGINARIOS
CULTURALES-RELIGIOSOS
Carlos D. Mesa Gisbert / Bolivia
- 63 ORÍGENES MEDIEVALES DE LAS REPRESENTACIONES BARROCAS
DEL INFIERNO Y EL PARAÍSO
Margarita Vila / España
- 75 ¿NO ESCUCHAS? ¿NO VES? INTERACCIONES ENTRE LA PALABRA
Y LA IMAGEN EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS POSTRIMERÍAS
Gabriela Siracusano / Argentina
- 85 IMÁGENES CELESTIALES
DE LA CASA DE AUSTRIA
Víctor Mínguez / España
- 97 EL APÓSTOL SOY YO. JOSÉ DE ARELLANO
Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CRUZ DE CARABUCO
Diego F. Guerra / Gustavo Tudisco / Argentina
- 107 SENSACIONES ANTE EL AVERNO:
LA PRÉDICA SOBRE LAS POSTRIMERÍAS Y EL INFIERNO DE CARABUCO
Leontina Etchelecu / Agustina Rodríguez Romero / Argentina
- 115 EL JUICIO FINAL DE PARINACOTA
Paola Corti Badía / Fernando Guzmán Schiappacasse
/ Magdalena Pereira Campos / Chile
- 125 LA PINTURA MURAL DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE CURAHUARA
DE CARANGAS COMO PATRÓN ICONOGRÁFICO DE LA IGLESIA
DE LA NATIVIDAD DE PARINACOTA
Paola Corti Badía / Fernando Guzmán Schiappacasse
/ Magdalena Pereira Campos / Chile

CONTENIDO

- 133 ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO.
ARTE, IDEAS Y VIDA EN EL MUNDO COLONIAL
Ricardo González / Argentina
- 143 LA MÚSICA CELESTIAL EN LA CATEDRAL DE MÉXICO
Nelly Sigaut / México
- 155 EL PURGATORIO Y LA MÍSTICA
EN EL NUEVO REINO DE GRANADA
Jaime Humberto Borja Gómez / Colombia
- 167 LAS REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN MARÍA EN EL CIELO.
UNA APROXIMACIÓN AL IMAGINARIO CRISTIANO
AMERICANO COLONIAL
Patricia A. Fogelman / Argentina
- 177 EL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA
DEL PALACIO DUCAL DE GANDÍA
Rafael García Mahíques / España
- 193 “O MORS QUAM AMARA ES MEMORIA TUA!”
EXEQUIAS EPISCOPALES EN LA IGLESIA NOVOHISPANA
Francisco Montes González / España
- 203 “DIVERSIDAD DE IMÁGENES EN EL SIGLO XVII:
EL CASO DE COHONI”
María Isabel Álvarez Plata P. / Bolivia
- 213 EL CIELO Y EL INFIERNO EN LAS MISIONES DE CHIQUITOS.
LOS SERMONES
Alcides Parejas Moreno / Bolivia
- 219 CASAS DE DIOS Y PUERTAS DEL CIELO:
LAS IGLESIAS MISIONALES DE CHIQUITOS Y EL TEMPLO DE JERUSALÉN
Eckart Kühne / Suiza
- 229 EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL
EN LA COSMOVISIÓN DE LOS CHIQUITANOS
Sieglinde Falkinger / Austria
- 237 ENTRE EL INFIERNO Y EL PARAÍSO:
EL CHACO Y SUS HABITANTES EN LAS “ESCRITURAS JESUÍTICAS”
DEL SIGLO XVIII
Marta Penhos / Argentina
- 243 LA ZARABANDA Y LA CHACONA DE POTOSÍ SIGLO XVIII
Beatriz Rossells / Bolivia
- 249 ÁNGELES Y DIABLOS EN EL CARNAVAL DE ORURO
Fernando Cajías de la Vega / Bolivia
- 259 DEMONIOS, BARROCO Y DISEÑOS TEXTILES
Verónica Cereceda / Bolivia

CONTENIDO

- 271 CIELO / INFIERNO / TENTACIÓN
LA MUERTE EN CAQUIAVIRI
Lucía Querejazu Escobari / Bolivia
- 279 ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO:
EL TIPO ICONOGRÁFICO DEL ÁNGEL CUSTODIO
Vicent Francesc Zuriaga Senent / España
- 289 LO INFERNAL, LO TERRENAL Y LO CELESTIAL
EN LA MISIÓN DE MOXOS
Victor Hugo Limpías Ortiz / Bolivia
- 305 TEMPLO CRISTIANO VS “TEMPLO” AL DEMONIO
EN NUEVA ESPAÑA
José Antonio Terán Bonilla / México
- 317 EL VUELO DEL HIPOGRIFO:
CIELOS FANTÁSTICOS EN LA LITERATURA
Y EN EL ARTE ITALIANO
ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO
Silvio Mignano / Italia
- 323 DE TÁRTAROS, ARCOS Y FLECHAS:
LOS CINCO SENTIDOS Y LA FE
EN UNA LOA BARROCA DE CALDERÓN
Fernando Plata / Estados Unidos
- 331 EVOCACIONES CELESTES
EN EL CANCIONERO MARIANO DE CHARCAS
Andrés Eichmann Oehrli / España - Bolivia
- 337 BREVE RECORRIDO POR ALGUNAS GRUTAS LITERARIAS
BARROCAS. ATISBANDO EN EL MUNDO DEL MAL
Tatiana Alvarado Teodorika / Bolivia
- 345 ESCRITURA MÍSTICA Y DISCURSO AMOROSO
EN SOR FRANCISCA JOSEFA DE CASTILLO
María Eugenia Osorio / Colombia
- 351 EROTISMO, HONOR Y HONRA
EN EL DÓMINE LUCAS DE LOPE DE VEGA
Graciela Balestrino / Argentina
- 357 APORTES PARA LA HISTORIA DE LOS PALACIOS
ARZOBISPALES EN LA CIUDAD DE LA PLATA SIGLOS XVI-XIX
Guillermo Calvo Ayaviri / Bolivia
- 365 LA MÚSICA Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
QUE REVELA EL BARROCO IMAGINARIO
Fernando Lopes / Brasil
-
- 367 GRUPOS DE MÚSICA BARROCA
PARTICIPANTES EN EL ENCUENTRO



PRESENTACIÓN

Norma Campos Vera

Directora del V Encuentro Internacional sobre Barroco

Con la realización del V Encuentro Internacional sobre el Barroco, que se llevó a cabo el año 2009, en la ciudad de La Paz - Bolivia, creemos haber coadyuvado una vez más a consolidar un importante espacio de reflexión y análisis de diferentes temas en torno al Barroco de los siglos XVI al XVIII con proyecciones hasta nuestros días, especialmente en la forma y contenidos con los que se desarrolló en diferentes territorios de América y Europa.

La fecundidad de los conceptos que dieron lugar a ese movimiento cultural y artístico, así como la variedad, riqueza y expresión de valores que nos ha legado como invaluable patrimonio que vive y se renueva, sitúan al Barroco entre los más cargados de significaciones en el hacer y el crear.

El tema de este V Encuentro, *Entre Cielos e Infiernos* dio la posibilidad de que destacados expertos europeos y latinoamericanos, provenientes de 15 países, puedan compartir con el público sus últimas investigaciones. La relación dialéctica entre la vida y la muerte, los ángeles y los demonios, el pecado y la santidad, el cielo y el infierno, fueron analizados desde la óptica de la historia, la antropología, el arte, la arquitectura, la literatura, la música y el teatro, con énfasis en los rasgos específicos de esas expresiones en América, especialmente.

Se suma así este enfoque del V Encuentro a los anteriores analizados en similares eventos, como el Barroco Andino, la Diversidad Cultural, el Manierismo y la transición al Barroco, la Fiesta. Se trata, de un riquísimo bagaje de conocimientos y renovadas visiones de aquel momento privilegiado de una explosión de manifestaciones de la creatividad humana.

Nuevas investigaciones y enfoques seguirán nutriendo a los próximos Encuentros sobre el Barroco, para deleite, estudio y especialización de académicos, estudiantes y público interesado en el tema.

Quiero manifestar mi profunda gratitud y reconocimiento a cada una de las instituciones nacionales, organismos internacionales y Embajadas en Bolivia, por el valioso apoyo a este evento, a los conferencistas, a los músicos que intervinieron, al público que durante varios días aportó no sólo con su presencia sino con enriquecedoras participaciones. Especial reconocimiento al equipo de colaboradores que hicieron posible la realización de este Encuentro, con su dedicación y eficaz trabajo.



LOS GRABADOS, EL “JUICIO FINAL” Y LA IDOLATRÍA INDÍGENA EN EL MUNDO ANDINO

Teresa Gisbert C. / Andrés de Mesa G. / BOLIVIA

1 IDOLATRÍA E IMÁGENES

Todo el planteamiento ideológico que se realizó en el tercer Concilio Limense (1582-1583) bajo la influencia directa de la doctrina del Concilio de Trento (1545-1563), para estructurar la evangelización en la amplia zona geográfica de los Andes, necesariamente se tuvo que adaptar a un medio y a unas circunstancias muy particulares. No sólo se tuvieron que realizar textos de catequización en tres lenguas distintas: español, quechua y aymara, sino que fue necesario reducir al mínimo el texto para evitar problemas de comprensión de aquellos conceptos que se pretendía transmitir¹. Aun así, los problemas eran muy grandes tal como lo explica el jesuita Joseph de Arriaga en su obra “*La extirpación de la idolatría en el Perú*” de 1620.

“La principal causa [de la idolatría], y raíz de todo este daño tan común en este Arçobispado, y a lo que se puede temer vniversal de todo el reino, y que si sola ella se remediase, las demás causas, y raíces cesarían.... es falta de enseñanza, y doctrina. Porque aunque a cualquier Curato de Indios llamamos Dotrina, lo es en algunas partes en el nombre, y no se tiene por falta de dotrina el pueblo, donde el Fiscal, o los muchachos que mejor la saben, la dizen, o cantan a los muchachos que se juntan todos los días..... Pero aun de esta manera, quando bien la dizen, es como Papagallos, sin entender lo que dizen, y si les preguntan, responderán todos juntos, y si preguntan a cada uno de por sí, de veinte no sabe uno la dotrina digo el texto de la cartilla,...”

“También ha sido necesario, en llegando al pueblo, ver si el Fiscal, o muchachos que enseñan la doctrina la saben bien. Porque en algunas partes la enseñan con muchos errores, trastrocando, o mudando algunas palabras o letras, con que hazen muy diverso sentido, como en el Credo por dezir Hucllachacuininta, que es la comunión, o junta de los santos, decir Pucllachacuininta, que es la burla, o trisca de los santos²”.

Este tipo de problemas llevan a promover de una manera definitiva y decidida la transmisión de los principales conceptos cristianos mediante imágenes, mucho más eficaces y capaces de convencer a la hora de enfrentarse a una población, en su inmensa mayoría analfabeta, poseedora de otro idioma y con una religión muy consolidada. La verdadera eficacia de las imágenes frente a la transmisión oral o escrita en la catequización andina, la manifiesta el padre Antonio de la Vega en su “*Historia del Colegio... del Cuzco*” cuando, a propósito del juicio y el infierno pintado por el jesuita Bernardo Bitti (1583-1584) en la “Capilla de Indios” que tenían los jesuitas en el Cuzco, dice:

“...y a auido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla, y particularmente de las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que están allí bien dibujados por sus especies y diferencias; por que los indios se mueven mucho por pinturas y muchas veces más que con sermones³”.

Así como la evangelización desarrollada en la zona andina definitivamente recurriría a las ideas y a las directrices operativas tridentinas, aunque con cambios y adaptaciones, en el mundo de la producción andina de las imágenes se recurriría a dos técnicas gráficas ya desarrolladas en Europa: el grabado y el gran fresco. Ambos sistemas eran muy eficaces para transmitir mensajes dirigidos a un gran público, y aunque en la pintura andina la técnica del fresco, en muchos casos, se sustituiría por la pintura sobre lienzo, su carácter original de comunicación visual masiva siempre se mantendría.

De hecho, tanto el Concilio de Trento como el tercer Concilio Limense recomendaban el uso de imágenes para transmitir la palabra divina y enfrentar el problema del bien y del mal, como parte fundamental del cambio ético que pretendía la evangelización de los indígenas⁴. Esto llevó a la elaboración de múltiples representaciones del “Juicio Final” y de las “Postrimerías del hombre” o “Novísimos”. Estas dos temáticas se convierten en paradigmas de la enseñanza sobre el problema del bien y el mal a la población autóctona, sin embargo la catequización se enfrentaría a otro gran problema: la idolatría.

Después de los primeros años de la conquista, y agotadas las alternativas políticas y militares de los indígenas frente a los españoles, con la derrota de Cajamarca en 1532, y la eliminación de la última resistencia de Vilcabamba en 1572; sus tradiciones religiosas, lejos de ir perdiendo fuerza e importancia, se convirtieron en verdaderos baluartes de reivindicaciones políticas y sociales.

Esta situación dio lugar al desarrollo de un movimiento religioso, en el cual, los indígenas acudieron como último recurso a sus dioses locales para que expulsasen al dios de los invasores cristianos y con él a los que lo sustentaban. Dentro de este movimiento, se realizaban prédicas, y reuniones con bailes, animados con alcohol y alucinógenos, que solían terminar con diversos sacrificios. Su finalidad era incentivar y fortalecer las creencias religiosas indígenas en contra de la ética y la moral que pretendían imponer los invasores mediante la evangelización. A este movimiento se lo conoce como el “Taqui Oncoy” o “enfermedad de la danza”, tal como lo denominaron los extirpadores y doctrineros españoles. Este movimiento duró desde mediados del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII, pero nunca se lo pudo erradicar de forma definitiva.

Por esta razón los españoles desarrollaron una gran campaña contra la idolatría indígena durante el siglo XVII, en la cual se vieron implicadas de una manera muy directa las representaciones dedicadas al “Juicio Final” y a las “Postrimerías del Hombre”, puesto que en ellas es

justamente donde se explica la esencia del problema del bien y del mal, y el único camino de salvación posible según los preceptos cristianos; un discurso que viene definitivamente reforzado por la recompensa del premio o del castigo identificados definitivamente con el “Infierno” o la “Gloria” eterna.

2 EL JUICIO Y EL INFIERNO DE GUAMAN POMA DE AYALA

La importancia que tienen las representaciones del “Juicio Final” y/o las “Postrimerías” en el mundo Andino, como un medio de catequización, no sólo la demuestra el padre Antonio de la Vega cuando se refiere a la “Capilla de Indios” pintada por Bernardo Bitti como ya se ha mencionado. El cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala es muy explícito al respecto en su “Crónica” de 1615 cuando se refiere a los oficios de los artesanos encargados de decorar las iglesias:

“Pintor, entallador, bordador, arteficios del servicio de Dios Nuestro Señor en este rreyno:”

“Que los cristianos se concierten para la hechura y semesanja de Dios....Pues que uiendo las santas hechuras, nos acordamos del servicio de Dios

Y ancí en las yglecias y tenplos de Dios ayga curiociudad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí se muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador. Y ancí se lo pague al dicho oficial la limosna de la fábrica o de la limosna que cayere o de los bienes de la yglecia. Y que le cirua y le dé de comer y no le ocupe los caciques en sus borracherías.

Y ci fuere borracho y coquero, el dicho pintor no le tenga lisencia de la dicha obra, aunque sea buen oficial ni lo concienta a ello. Y sea castigado por la justicia porque estando borracho no haga eregías con las santas hechuras ymágenes porque deue ser cristiano, aunque pecador. Que un borracho, aunque sea español, es ydúlatra. Aunque no [e]stá borracho no [e]stá en su juycio, que los demonios anda con ellos. No saue la ora que a de murir el cristiano⁵”.

En este texto, Guaman Poma de Ayala deja clara la importancia de la pintura de la temática del “Juicio Final” como herramienta de evangelización, incluso describe cada una de las partes que lo componen para que sea representada cuando escribe:

Allí muestre...

- la uenida del señor al juycio, [que configura el “Juicio” propiamente dicho que realizara Cristo como juez.]
- el cielo, [o lo que comúnmente se conoce como la “Gloria”.]
- y el mundo, [normalmente identificado con la “Muerte” en la tierra, o lugar desde donde resucitan todos los muertos y que junto con los vivos esperan su destino final.]
- y las penas del ynfierno, [que hacen referencia a los castigos eternos en el averno.]

Esta descripción, no está pensada para explicar cómo se debe mostrar un “Juicio Final” genérico, sino, más bien, cómo se debe representar este acontecimiento de forma detallada mediante la explicación de cada una de sus partes, ya sea con escenas que pertenezcan a un mismo conjunto o como escenas aisladas, tal como sucede en la representación de las “Postrimerías del Hombre”.

Más adelante, Guaman Poma de Ayala, describe con detalle, lo que es la “Gloria” y lo que es el “Infierno” de una forma equilibrada y equivalente:

“Conzedera cómo murió Dios y hombre por los pecadores del mundo. [...] Murió Jesucristo por el mundo y por los hombres. Pasó tormento y mártir y subió a los cielos después de auer rresucitado. En esta uida andubo pobre, perseguido. Y después el día del juycio, uendrá con una magestad y gloria y trayrá en la mano derecha a su madre bendita Santa María y a todos los santos y santas, ángeles y rregocijos y guernaldas y joyas para pagar a los pobres menospreciados.

Y en la esquierda, el ynfierno abierto la boca para tragar a los malos pecadores y enubidentes, soberbiosos y tormentos, fuego, asotes, hiel, castigos, afrentas, martirios cin gloria para los malos pecadores. Con ellos todos los demonios, serpientes, escorpiones, culebras y guzanos, espíritus malos espantosos, nunca uista para castigos todos.

De la gloria y del ynfierno tomarán su carne, güeso. Se bistirán para yr adonde le mandare Dios para nunca acauar, Conzedera, cristiano⁶”.

En otra parte de su “Crónica”, Guaman Poma realiza un dibujo del “Infierno”. El infierno que dibuja lo ilustra exclusivamente con la boca de “Leviatán”, muy probablemente inspirado en un grabado europeo, siguiendo la tradición medieval muy extendida en ese continente para representar este tema (fig.1). En el dibujo que hace de la boca del “Infierno”, vemos a un español barbado y a un negro claramente identificable, más un indígena, reconocible por la melena que estos usaban en el siglo XVI. Esto demuestra que, a pesar de que las ilustraciones relativas a la temática general del “Juicio Final” desarrolladas en



Fig. 1 Leviatán o boca del infierno, según un dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala realizado en su obra: “El primer nueva crónica y buen gobierno” (1600-1615).

los Andes están basadas en composiciones europeas, y desde un principio se incluirían motivos relativos a su realidad social y en especial al mundo indígena. En el dibujo de Guaman Poma no sólo se muestra que los castigos del “Infierno” son iguales para los indios, los españoles, los criollos o mestizos, e inclusive para los negros; sino que todos ellos son iguales ante la justicia divina de Dios.

Guaman Poma utiliza como título de su dibujo del infierno un texto muy curioso: “CIVDAD DEL INFIERNO”. No es habitual interpretar o asociar el infierno a una ciudad. Es probable que Guaman Poma, identifique el “Infierno” como una ciudad para explicarlo como contrapartida a la “Ciudad Celestial”. De hecho, la ciudad del “Cielo” y la del “Infierno” le sirven a Guaman Poma de introducción para describir a continuación las diferentes ciudades que configuraban el mundo geográfico Andino-Castellano de la época. Es muy posible que la intención de este cronista sea remarcar la verosimilitud de dos lugares tan abstractos, como el “Cielo” y el

“Infierno”, convirtiéndolos en modelos de ciudades, y por lo tanto en espacios mucho más asimilables con lugares geográficos físicamente identificables.

3 LOS CAMINOS DEL BIEN Y DEL MAL Y LA IDOLATRÍA DEL ANTICRISTO

Las pinturas con la temática del “Juicio Final” fundamentalmente estaban en las iglesias de los pueblos de indios, o cuando se trataba de ciudades, estaban en las iglesias destinadas exclusivamente a los indios. Estas pinturas mostraban las postrimerías del hombre: “Muerte”, “Juicio”, “Infierno” y “Gloria” de forma independiente, o como parte de una sola composición identificada con todos los acontecimientos que estaban relacionados con el “Juicio Final”.

Esta temática corresponde a una iconografía creada en Europa, pero en el contexto andino se modifica y se le añaden imágenes propias para que el espectador se sienta identificado con el escenario que se representa. Sin duda alguna, el medio más habitual de transmisión de imágenes desde Europa hasta América fue el grabado. Un ejemplo de este fenómeno, lo encontramos en la pintura mural del ingreso a la iglesia de Andahuailillas (Cuzco-Perú), puesto que está copiada de un grabado de los hermanos Wierix⁷. La composición original del grabado se parte en dos, de manera que la puerta de ingreso al templo queda entre ambas escenas. Los temas que se

representan a cada lado son: “El camino al cielo” y “El camino al infierno” (fig.2). Los textos que los acompañan se refieren a la idolatría, pues se coloca una leyenda que incluye el salmo 106 de la Biblia, el cual se refiere a los actos de idolatría de los judíos en el desierto y como Yavé los perdonó. Es posible que en la elección del grabado y de los textos que lo acompañan hubiera intervenido Juan Pérez de Bocanegra, cura doctrinero experto en quechua y aimara, como se demuestra en la puerta del baptisterio de Andahuailillas, donde las palabras del bautismo están escritas sobre la puerta en latín, castellano, aimara, quechua y puquina. Bocanegra es autor de un “*Ritual*” destinado a los curas, “*para administrar a los naturales deste reino los santos sacramentos...*”. Se editó en Lima el año de 1631⁸.

Un libro con abundantes imágenes que tuvo gran difusión es el de Jerónimo Nadal “*Evangelicae Historiae Imagines*” (fig.3a) editado en Amberes en 1607⁹. Los grabados que ilustran esta obra también pertenecen a los hermanos Wierix. Hay varias láminas representando temas del “Juicio Final” pero la que realmente fue copiada, aunque con grandes variantes, es la adoración del “Anticristo” (fig.3b). Esta obra se encuentra en la iglesia de Caquiaviri juntamente con los lienzos que pertenecen a la serie de las “Postrimerías”.

La serie de las “Postrimerías” es anónima y fue pintada en 1739. Consta de 5 lienzos: “Muerte”, “Juicio”, “Infierno” y “Gloria”, mas un lienzo sobre el “Anticristo” que se incorporó a la serie de acuerdo a lo estipulado en el Concilio de Trento¹⁰ que dice:



Fig. 2 Fresco de la iglesia de Andahuailillas en el se que representa el “camino del bien” y el “camino del mal” pintado por Luis de Riaño en 1620. (Cuzco, Perú). (Imagen de la izquierda). Grabado de Hieronymus Wierix que describe el “camino del bien” y el “camino del mal”. 1553-1619 (Imagen de la derecha).



Fig. 3 Lienzo del “Anticristo” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). (Imagen de arriba).
Grabado del Anticristo del libro de Jerónimo Nadal “Adnotationes et Meditationes in Evangeliae” publicado en 1607. (Imagen de abajo).

“Tres señales principalmente han de preceder al juicio, según lo declaran las santas Escrituras; que son la predicación del Evangelio por todo el mundo, la apostasía, y el Anticristo. Porque dice el Señor: Predicarse ha este Evangelio del reino en todo el orbe por testimonio para todas las gentes, y entonces vendrá el fin. (Mat. 24). Y el Apóstol nos previene, que no nos dejemos engañar de nadie, como si ya estuviera cerca el día del Señor: porque mientras no viniere antes la apostasía, y se descubriese el hombre del pecado, no se hará el juicio.” (2. Thesal.2.)

La razón para incluir al “Anticristo” en la serie de Caquiaviri, no sólo es consecuencia de la utilización de un tema iconográfico íntimamente relacionado con la temática del “Juicio Final”, sino que tiene la intención de explicar y advertir del verdadero significado y las consecuencias que tiene la adoración de “falsos” dioses. El lienzo del “Anticristo” de Caquiaviri definitivamente representa este fenómeno, puesto que copia un grabado de los hermanos Wierix, en el cual, junto a los personajes del primer plano, un gran gentío está postrado ante el Anticristo rindiéndole pleitesía. Los diferentes textos



escritos en latín que acompañan el grabado original explican cómo el Anticristo será idolatrado y cuáles serán sus consecuencias.

En el lienzo de Caquiaviri el mensaje sobre la idolatría aún es mucho más explícito que en el grabado original, y además está dirigido al mundo indígena, pues entre los adoradores del Anticristo podemos ver a un indio americano con su tocado de plumas, a su lado están los judíos y los musulmanes. Las escenas de fondo se disponen bajo tres arcos, de derecha a izquierda, bajo el primer arco, vemos una montaña en la que trabajan los demonios y una leyenda que dice:

“Los demonios le descubrirán al Anticristo todo el oro y la plata que estaba escondido desde principios del mundo, ora en la mar, ora en los senos de la tierra y será más poderoso que todos los reyes pasados”

Esta leyenda nos remite a la del “Juicio Final” de la misma serie, donde también se ve un río configurado por los metales de oro y plata derretidos¹¹. En ambos casos se nos recuerda que estamos en una tierra que vive de las minas y se enfatiza en que en las entrañas de las montañas trabajan los demonios, y es así como lo explica Guaman Poma de Ayala:

“De todos estos dichos agrauios se ausentan de sus pueblos por no yr a las dichas minas a padecer tormento y martirio y por no padecer en aquel ynfierno aquellas penas y tormento de los demonios. Y otros se huyen de las dichas minas, otros de los caminos por no llegar a las dichas minas y por no murir muerte supitanía. Antes quieren yr a murir que a biuir y dizen que le acauen una ues porque, en cogiendo el mal de azogado, se seca como palo y tiene asma y no puede de día ni de noche beuir. Y dura un año o dos desta manera y se muere”¹².

No en vano en las minas de Bolivia, aun hoy, se rinde culto al “Tío” que tiene aspecto de demonio. Cobo explica el nombre de “Tío”, pues dice que los indígenas no pronunciaban claramente la palabra “Dios” y en su lugar decían “Tíos”¹³.

En el segundo arco del lienzo que analizamos se ve la caída y muerte del Anticristo, y en el tercero están Enoc y Elías predicando; son los profetas que resucitarán para presenciar el fin del mundo. No hay duda de que estos cuadros se adaptaron a su público, pues Caquiaviri está en la zona de Pacajes, donde radicaban indígenas que estaban obligados a trabajar en las minas de Potosí.

Los jesuitas se encargaron de popularizar esta difícil temática. En 1599 se presentó en el Colegio de Lima un

drama alegórico sobre “El Anticristo y el Juicio Final” para entretenimiento del Virrey Velasco, ocasión en que sacaron al tablado unas momias incas que se acababan de descubrir. No sabemos como relacionaron exactamente las momias con la obra teatral, lo más probable es que se utilizasen para la alegoría de la muerte como parte del discurso del “Juicio Final”.

4 UN “JUICIO FINAL” PARA CARABUCO, ISPAHÁN Y LEDESMA

Carabuco es un pueblo de habla aimara situado a orillas del lago Titicaca, según la tradición allí llegó, mucho antes de la conquista española, un hombre que llevando una cruz predicaba el bien, y era enemigo de los ídolos. Su biografía, hasta su llegada a Carabuco está pintada en varias escenas en la parte baja de cada una de los lienzos de las “Postrimerías”. Este hombre fue identificado con el apóstol San Bartolomé, aunque en realidad las escenas de su vida, pintadas en Carabuco junto a los “Milagros de la Cruz”, corresponden a la saga del dios Tunupa que era el dios más importante tanto en el Collao como entre todos los pueblos aimaras¹⁴.

El lienzo del “Infierno” de Carabuco (fig.4), pintado en 1684 por José López de los Ríos por encargo del cura José de Arellano¹⁵, sorprendentemente es exactamente igual al “Infierno” representado en una pintura mural del “Juicio Final” que se encuentra en una iglesia de Ispahán (Irán) situada en el barrio Armenio de Jolfa y que se conoce con el nombre de la Catedral Vank (fig.5). El “Infierno” representado forma parte de un “Juicio Final” que fue pintado entre 1640 y 1655. Este “Juicio Final” es la escena principal de un programa pictórico de frescos, ciertamente extenso, desarrollado en la parte interior central de la Catedral de Vank. Dicho programa incluye escenas del antiguo y nuevo testamento, con varias series complementarias, todas ellas desarrolladas según cánones occidentales de la época. Las pinturas las financió un mercader armenio llamado Avedic Stepanusian, y fueron ejecutadas por tres monjes: Havans, Stepanus y Minas¹⁶.

Así mismo cerca de Salamanca (España) en la iglesia de Santa María en el pueblo de Ledesma, hay un “Juicio Final” de autor anónimo, pintado entre 1675 y 1695¹⁷, cuyo “Infierno” también es idéntico al de Ispahán y al de Carabuco (fig.6). La única explicación para la similitud entre estas tres pinturas tan distantes: una está en América, otra en Europa y otra en Asia, es la existencia de un grabado, actualmente desconocido, que ha servido de modelo a las tres composiciones.



Fig. 4 Lienzo del “Infierno” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Carabuco pintado por José López de los Ríos en 1684 (La Paz, Bolivia).

Si comparamos el lienzo de Ledesma (España) dedicado al “Juicio Final” con la serie de Carabuco (Bolivia), vemos que no sólo el “Infierno” que tienen ambos conjuntos son iguales, sino que el lienzo de Carabuco dedicado a la “Gloria”, también es idéntico al cielo que se representa en la parte superior del “Juicio Final” de Ledesma. Otro tanto podemos decir del lienzo de Carabuco dedicado al “Juicio Final”, puesto que es similar a la parte central que se representa en el cuadro del “Juicio Final” de Ledesma (fig.7). La fuente común que utilizaron ambas obras se hace aún más evidente, cuando en la parte superior del lienzo correspondiente al lienzo del “Juicio” de Carabuco se escribe en latín como título de la escena: “*DVRISSIMVM IVDICIVM / GENTIBVS PROFERT*”, que es exactamente el mismo texto que se utiliza como título en el “Juicio Final” del cuadro de Ledesma. Esto significa que, sin lugar a dudas, en Carabuco y en Ledesma se utilizó el mismo grabado.

En los tres casos que estudiamos, la diferencia fundamental está en que el “Infierno” de Ispahán y el de Ledesma forman parte de un “Juicio Final” en el cual todas sus escenas se desarrollan dentro del mismo conjunto manteniendo la estructura de la fuente original, mientras que en Carabuco se ha desglosado la composición del grabado original del “Juicio Final” en tres partes, asignando un lienzo distinto a cada una de ellas. Uno para el “Infierno”, otro para la “Gloria” y el último para el “Juicio”, supri-

miéndose la “Muerte”. Así en Carabuco la serie de estos tres cuadros se ha complementado con un cuarto lienzo dedicado al “Purgatorio” y cuya composición es completamente ajena a cualquiera de las escenas representadas en el cuadro de Ledesma o en el fresco de Ispahán.

Lo más representativo de esta comparación, es que nos permite ver cómo los responsables de la composición de la serie de Carabuco, se preocuparon por separar las escenas del grabado original en diferentes lienzos, para convertirlos en inmensos paneles que se pueden exponer dentro de la iglesia como si se tratase de grandes frescos. Esta intención es evidente, sobre todo, si tomamos en cuenta que el tamaño de los lienzos que corresponden al “Infierno” y al “Juicio Final” es de 8.34 x 4.21 m. cada uno, y el tamaño de los lienzos que corresponden a la “Gloria” y al “Purgatorio” es de 5.00 x 4.12 m. cada uno. De esta manera, la voluntad de los responsables de la serie pictórica de Carabuco de exponer ante los indígenas toda la temática del “Juicio Final” de forma muy detallada y por partes, para conseguir una catequización mucho más didáctica y evitar cualquier tipo de confusión, es ciertamente manifiesta. Esta forma de enseñanza, la muestra un grabado de la “*Rhetorica Christiana*” publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego de Valadés, en el cual se representa a un predicador franciscano en el púlpito, en pleno sermón, señalando con un puntero en la mano una serie de lienzos que representan la Pasión

y la Resurrección de Cristo ante la mirada atenta de un gran número de feligreses (fig.8)¹⁸.

La diferencia con la que se trata la representación del “Juicio Final” en España y en los países de ultra mar, es manifiesta. En Carabuco (Bolivia) y en Ispahán (Irán) este tema se desarrolla a través de inmensas superficies con carácter didáctico para la catequización masiva de gente ajena a la religión y la cultura europea, (el fresco del “Juicio Final” de Ispahán tiene aprox. 5 x 7m.).

Mientras que, el cuadro del “Juicio Final” que se encuentra en la iglesia de Santa María en Ledesma, es simplemente devocional, puesto que sólo mide 1.5 x 1.8 m., no pertenece a ningún retablo, y esta colocado de forma aislada en una de las paredes laterales de la nave. Esta diferencia, y el carácter que se ha descrito para la representación del “Juicio Final” en Carabuco e Ispahán, que de hecho utilizan un mismo grabado para su composición, nos hacen pensar que es muy posible que haya existido una política común y planificada para las actuaciones de evangelización en los territorios de ultramar fuera de España. Sin embargo, ésta es una hipótesis que sólo se podría demostrar mediante un estudio mucho más profundo de este problema y que

sobre todo cuente con muchos más ejemplos que los que simplemente se exponen aquí.

5 “JUICIOS FINALES” Y “POSTRIMERÍAS” LOCALIZADOS EN LOS ANDES

Los “Juicios Finales” y los conjuntos de las series de “Postrimerías” que hemos podido registrar en la amplia zona de los Andes son 19. Se caracterizan por incluir indígenas en su temática o por mostrar el pecado de idolatría. Todas estas pinturas, con excepción de la de San Francisco de Cuzco, se encuentran en pueblos de indios o en las parroquias de indios de las ciudades de Potosí y Cuzco, lo que muestra claramente a quién estaban dirigidas. Se comenzaron a pintar en el siglo XVI y perduran hasta los últimos años del siglo XVIII. Todas estas pinturas son el resultado de los tres Concilios realizados en Lima en el siglo XVI¹⁹ y de las intensas campañas de sacerdotes como Albornoz, Arriaga y Avendaño, entre otros, quienes se dedicaron intensamente a extirpar la idolatría en el siglo XVII.



Fig. 5 Fresco del “Juicio Final” de la catedral de Vank situada en el barrio armenio de Jolfa en Ispahán, Irán. Fue pintado por tres monjes: Havans, Stepanus y Minas, entre 1640 y 1655.



Figs. 6 Comparación entre: 1) Detalle del "Infierno". Lienzo del "Juicio Final". Iglesia de Santa María. Autor anónimo. 1675-1690. Ledesma, Salamanca, España. (Imagen superior). 2) Detalle del "Infierno". Fresco del "Juicio Final". Autores: Havans, Stepanus y Minas. 1640-1655. Catedral de Vank. Barrio armenio de Jolfa, Isfahán, Irán. (Imagen central) 3) Detalle del lienzo del "Infierno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco pintado por José López de los Ríos en 1684 .La Paz, Bolivia. (Imagen inferior).



▲ Figs. 7 Comparación entre: 1) Los lienzos de la “Gloria”, del “Juicio” y del “Infierno” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Carabuco pintados por José López de los Ríos en 1684, La Paz, Bolivia. (Imagen de la derecha). 2) Lienzo del “Juicio Final”. Iglesia de Santa María. Autor anónimo. 1675-1690. Ledesma, Salamanca, España. (Imagen de la izquierda).



◀ Fig. 8 Grabado de la “Rhetorica Christiana” publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego de Valadés. Representa a un predicador franciscano en el púlpito, en pleno sermón, señalando con un puntero en la mano una serie de lienzos.

Sobre el “Juicio Final” conocemos las siguientes obras:

	Iglesia de:	Localización:	País:	Autor:	Año:
1	Curahuara de Carangas	Dep. Oruro	Bolivia	Anónimo	1608
2	Andahuailillas	Dep. Cuzco	Perú	Luis de Riaño	1620
3	San Francisco	Ciudad del Cuzco	Perú	Diego Quispe Tito	1675
4	Urubamaba	Dep. Cuzco	Perú	Anónimo	XVII
5	San Lorenzo	Ciudad de Potosí	Bolivia	Melchor Pérez de Holguín	1708
6	Catedral de Cuzco	Ciudad del Cuzco	Perú	Marcos Zapata	1755
7	Huancané	Dep. Puno	Perú	Anónimo	XVIII
8	San Jerónimo	Ciudad del Cuzco	Perú	Anónimo	XVIII
9	San Cristóbal de Rapaz	Dep. Lima	Perú	Anónimo	XVIII
10	Ermita de Oropeza	Dep. Cuzco	Perú	Anónimo	-----
11	Cabanaconde	Dep. Arequipa	Perú	Anónimo	XVIII

Sobre las *Postrimerías o Novísimos* conocemos los siguientes conjuntos:

	Iglesia de:	Localización:	País:	Autor:	Año:
12	Carabuco	Dep. La Paz	Bolivia	José López de los Ríos	1684
13	Caquiaviri	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	1737
14	Laja	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	XVII?
15	Huaro	Dep. Cuzco	Perú	Tadeo Escalante	1802
16	Cohoni	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	XVII
17	Collana	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	XVII
18	Sorocachi *	Dep. Oruro	Bolivia	Anónimo	XIX
19	Andamarca *	Dep. Oruro	Bolivia	Anónimo	XIX?

* De estas obras sólo se conoce la parte del “Infierno”, no contamos con ninguna documentación adicional.

6 LA PRESENCIA INDÍGENA EN LA TEMÁTICA DEL “JUICIO FINAL”

Las composiciones andinas del “Juicio Final” y de las “Postrimerías las podemos dividir en dos grupos: las que se limitan a incluir al indígena y las que muestran el pecado de la idolatría. El “Juicio Final” más antiguo que se conoce y que muestra a un indígena en el “Infierno”, es el de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia) fechado en 1608. Dentro de la boca del demonio Leviatán, en primer plano, está un indio, y detrás de Leviatán hay un conquistador español, el cual se identifica con el pecado de la “Ira”. La pintura mural de Curahuara fue patrocinada por el cura y costeadada por los caciques: Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama²⁰. Como ya se ha explicado, Guaman Poma de Ayala también incluye un indígena en el dibujo que hace de la boca del “Infierno” en su “Crónica” de 1615. Otro “Juicio Final” que incluye al indígena es el

que pinta Diego Quispe Tito en 1675 en el convento de San Francisco de Cuzco. Allí podemos ver, en el purgatorio, a un Inca coronado con la “Mascaipacha” junto al Papa y a un cardenal²¹. En el “Juicio Final de Melchor Pérez de Holguín, detrás de la figura de San Juan Bautista se encuentran cinco indígenas identificables por su vestimenta. Estos lienzos decididamente quieren reflejar la situación social que se vive en los Andes, el indígena era una parte absolutamente indispensable dentro de la sociedad virreinal, razón por la cual no se lo podía excluir de una temática de divulgación masiva tan importante como el “Juicio Final”, y que según los preceptos cristianos abarca a toda la humanidad. Las pinturas tardías, como las de Tadeo Escalante en la iglesia de San Juan de Huaro, pintadas el año 1802, más bien nos muestran otro escenario donde prevalece la presencia de la sociedad criolla en la que el indígena estaba insumido.

7 EL “JUICIO FINAL” DE SAN FRANCISCO EN CUZCO

En la portería del Convento de San Francisco del Cuzco se encuentra el lienzo del “Juicio Final” pintado por Diego Quispe Tito en 1675. La obra se desarrolla en un formato apaisado de gran tamaño (5.82m x 2.80m) (fig. 9). El pintor ha dividido la composición del “Juicio Final” en tres grandes zonas: una celestial dedicada a la “Gloria” en la parte superior, una terrenal dedicada a la “Muerte” y al “Juicio” en la parte central, y una dedicada al “Infierno” en la parte inferior²².

La solución de continuidad espacial que consigue Diego Quispe Tito entre estas tres zonas es muy hábil. Las transiciones de los colores de fondo, que se van degradando paulatinamente, son capaces de crear un espacio propio para cada escena sin necesidad de romper la idea de que todas ellas pertenecen a un sólo tema general. La aplicación rigurosa de la perspectiva en todos sus personajes, según se encuentren más cerca o más lejos, permite distinguir con claridad la posición espacial de cada uno de ellos. Esta forma de describir el espacio y la técnica de colores que aplica Diego Quispe Tito en esta obra, permiten que el espectador realice una lectura clara de las complejas escenas que forman parte del “Juicio Final” representado. De esta manera, las escenas de la “Muerte”, el “Juicio”, la “Gloria” y el “Infierno” mantienen su independencia

narrativa, pero al mismo tiempo, todas ellas se perciben dentro de un sólo conjunto y como parte de una misma idea, demostrando un verdadero dómino de la composición barroca. El pintor cuzqueño desarrolla esta sólida estructura, mediante un manejo virtuoso de todas las acciones que realizan los personajes en cada escena, la que se representa a través de una paleta cromática excepcional, tanto en los contraluces como en las sombras, utilizando las técnicas flamencas tan habituales de sus últimas obras²³. Con estas características tan singulares y sobresalientes, probablemente esta obra de Diego Quispe Tito sea la mejor realizada sobre el tema del “Juicio Final” que se ha hecho en la pintura andina.

Independientemente de la gran calidad del lienzo del “Juicio Final” de San Francisco de Cuzco, en su composición existen múltiples elementos, personajes y conjuntos de acciones, que son similares a los que se representan en los “Juicios Finales” de Ledesma en España y de Ispahán en Irán. Para comparar estas pinturas con la obra de Diego Quispe Tito, se ha tomado como referencia el “Juicio Final” de Ledesma.

A pesar de que las composiciones de Ledesma e Ispahán tienen formato vertical, y la del Cuzco tiene formato horizontal, los elementos más significativos de la obra de Diego Quispe Tito que se repiten en el “Juicio Final” de Ledesma son:



Fig. 9 Lienzo del “Juicio Final” del convento de San Francisco de la ciudad de Cuzco pintado por Diego Quispe Tito en 1675.

- a) El arcángel San Miguel que vence al demonio erguido encima de este y que se sitúa al centro de la composición.
- b) Un ángel y un demonio que se encuentran a la derecha y a la izquierda de San Miguel, y cada uno de ellos está sosteniendo un libro abierto.
- c) El “templete” o “torre” de forma circular que simboliza la puerta del “Cielo” y que está cubierto con una cúpula esférica. Tiene una puerta central con dos ventanas en la parte superior y su torre queda flanqueada por dos balcones.
- d) Los tres niveles de los personajes que se encuentran en la “Gloria”. El primer nivel con ángeles que portan los atributos de la pasión. El segundo nivel con todos los santos, varones a la izquierda y las mujeres a la derecha. El tercer nivel con la “Corte celestial”.
- e) La “caverna” o “cueva” donde está el “purgatorio” se sitúa al lado izquierdo de la torre circular.
- f) Leviatán, situado en el extremo inferior derecho, recibe en sus fauces a los condenados.
- g) San Francisco sosteniendo la Cruz está situado en la parte superior central de la composición.
- h) Cristo Juez reposa sobre el arco iris y se apoya en la bola del mundo, con la Virgen y San Juan a cada lado.
- i) Un grupo de ángeles músicos, a la derecha de la “torre”, que acompañan a los “Justos”.
- j) Un ángel, a la derecha de la composición, con la espada en alto, “arrea” a un grupo de “Condenados” hacia el infierno.
- k) Un esqueleto sosteniendo la guadaña como símbolo de la muerte en el fondo a la derecha de la composición.
- l) Un demonio, a la derecha de la parte central, que sostiene en andas a un condenado, y que otro demonio está dispuesto a recibir para introducirlo en el infierno.
- m) Un ángel, a la derecha de la composición, que sostiene un escudo heráldico en pleno vuelo.

A pesar de que la representación del “Infierno” en estos dos lienzos es distinta, todas las coincidencias que se han descrito entre el “Juicio Final” de Diego Quispe Tito y el “Juicio Final” de Ledesma, demuestran que ambas obras han utilizado la misma fuente para su composición. Incluso el título que encabeza el lienzo de Ledesma con el texto: *“DVRISSIMVM IVDICIVM / GENTIBVS PROFERT”*, es el mismo que utiliza Diego Quispe Tito para su trabajo, pero traducido al castellano con el texto: *“DVRISSIMOJUICIO / ALASGENTESAMEN”*. De esta manera, queda demostrado que se trata de la misma fuente gráfica que se utilizaría para la composición de tres de los cuatro lienzos de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Carabuco, (“Juicio”, “Infierno” y “Gloria”), puesto que en el lienzo de esta serie dedicado al “Juicio” también se utiliza este mismo título, pero esta vez en latín, igual que en el lienzo de Ledesma.

Existen varias obras más relacionadas con el “Juicio Final” de Diego Quispe Tito. La extraordinaria similitud que tiene este lienzo con el “Juicio Final” que se encuentra en la iglesia de Urubamba²⁴, ha hecho suponer que la pintura de Urubamba fue realizada por un colaborador o seguidor del gran maestro cuzqueño; nosotros preferimos pensar que se trata de otra composición basada en la misma fuente gráfica que ha utilizado Diego Quispe Tito para su “Juicio Final”, seguramente un grabado, sobre todo, si tomamos en cuenta que la utilización de estampas en la pintura de los Andes²⁵, al igual que en toda España²⁶, era una práctica habitual en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Sorprendentemente, la utilización de esta fuente gráfica para la realización de “Juicios Finales” y series sobre las “Postrimerías”, no se agota aquí. Un lienzo anónimo sobre el “Juicio Final”, identificado como una pintura que pertenece a la “escuela” de Diego Quispe Tito, (vendido por la casa Christie's de Nueva York el 1 de Junio del año 2007 en el lote 157)²⁷, presenta las mismas similitudes con los “Juicios Finales” de Ledesma, Urubamba y Huancané²⁸, lo que confirma la existencia de una fuente gráfica original que se ha utilizado como modelo en todos estos casos.

Desde nuestro punto de vista, dos obras más se encuentran relacionadas con esta misma fuente gráfica. El “Juicio Final” de la iglesia de Cabanaconde²⁹, y el “Juicio Final” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de San Juan de Huaro pintado por Tadeo Escalante en 1802³⁰. Las similitudes entre la composición de estos dos obras y la que se ha utilizado en lienzo de Ledesma, no son tantas como las que presentan los cuatro casos anteriores. Sin embargo, en ambas obras se pueden reconocer varios elementos característicos de este tipo de composición para el “Juicio Final”: a) El arcángel San Miguel que vence al demonio sobre el centro de la composición. b) Un ángel y un demonio, al lado de San Miguel, cada uno de ellos sosteniendo un libro abierto entre sus manos. c) El “templete” o “torre” de forma circular que simboliza la puerta del “Cielo”. d) El monstruo Leviatán, situado en el extremo inferior derecho de la composición.

Aquí, vale la pena advertir, que en todos los “Juicios Finales” citados, la representación del “Infierno” no corresponde a la composición desarrollada en el lienzo de Ledesma. Para nosotros este fenómeno no es casual, y permite deducir que en el desarrollo de la composición de este modelo de “Juicio Final”, los responsables de las pinturas andinas, o los propios pintores, seguían de una manera muy rigurosa la iconografía correspondiente a la “Gloria”, en la parte superior, y la de la “Muerte” y el “Juicio”, en la parte central; mientras que en la parte inferior de la composición, dedicada al “Infierno”, existía

una gran libertad para desarrollar este último tema, manteniendo algunos elementos como la “rueda de los suplicios”, y la representación de Leviatán engullendo condenados. Sin una mayor documentación escrita que se pueda relacionar con todas estas obras pictóricas, es muy difícil saber cual era la verdadera importancia que se le daba a cada parte en la composición del “Juicio Final”. La magnitud y el impacto visual de los “Infiernos”, sobre todo cuando se trata de lienzos individuales, podrían llevarnos a pensar que este tema tenía mucha más importancia de la que realmente se le asignaba. El análisis de todas las obras que se han estudiado en este trabajo, demuestran que el tema del “Infierno” siempre forma parte y esta supeditado a la temática general del “Juicio Final”, tanto si se trata de mostrarlo como parte de una sola composición o como un lienzo independiente dentro de una serie de las “Postrimerías”.

8 UN “JUICIO FINAL” EN EL CONTEXTO CULTURAL DE POTOSÍ EN EL SIGLO XVIII

Melchor Pérez Holguín pinta en Potosí un “Juicio Final” (fig.10) firmado en el mismo centro de la composición con el siguiente letrero: “*Melchor Pérez Holguín me fecit en Potosí se acabó en XXI de diciembre del año de 1708*”.

Pese al tratamiento barroco de las figuras muchos rasgos confirman la vieja ascendencia medieval y flamenca de la composición, como el Cristo sentado sobre el arco iris, y el infierno con los siete pecados capitales claramente representados³¹.

Si analizamos el lienzo, vemos que en la parte superior está Cristo Juez y que al pie del arco iris están, a un lado, Moisés y San Juan Evangelista, y al otro Enoc y Elías. En un plano superior se han colocado las figuras de la Virgen y San José, y frente a ellos, San Juan Bautista detrás del cual hay cinco indígenas identificables por su vestimenta. Dividiendo la escena celestial de la terrestre aparece San Miguel sosteniendo la Cruz, confluyen hacia él un ángel y un demonio con sendos libros abiertos en los que se lee: “Tenía por Dios a su vientre. Tenía por su ídolo a su honra”. Entre el cielo y la tierra se encuentran los cuatro ángeles de la visión de San Juan que anuncian el Juicio con los siguientes letreros. “*Levantaos*”, “*Muertos*”, “*Venid*”, “*Al Juicio*”. En el centro mismo del cuadro se ve cómo nuestro pintor centra la atención en la figura de un hombre vestido según la moda del siglo XVIII, que está ensimismado sin advertir lo que pasa a su alrededor. El ángel y el demonio que lo acompañan representan el alma de este personaje que en realidad imagina su propio “Juicio”. No sería raro que el personaje pintado en tan privilegiada posición sea el mismo artista, ya que en el



Fig. 10 Lienzo del “Juicio Final” de la iglesia de San Lorenzo de la ciudad de Potosí pintado por Melchor Pérez de Holguín en 1708.

lienzo que Holguín pinta en 1716 cuando el Virrey Morcillo llega a Potosí, coloca su autorretrato al centro y en primer plano³². Finalmente, en el lomo del libro que sostiene la figura central del “Juicio Final” se lee: “*Destierro de ignorancia*”. Se trata de un libro escrito en 1599 por Lucas Gracián titulado “*El Galateo español, destierro de ignorancias, cuaternario de avisos*” que según la Dra. Siracusano es un tratado ligado a las buenas costumbres y los vicios³³.

En las figuras que acuden al Juicio, hay marcada diferencia entre los que se salvan y los condenados. Los primeros están concebidos como escuadrones en una marcha triunfal, escuadrones que están formados por las diferentes órdenes religiosas: franciscanos, agustinos, mercedarios, etc. Al lado opuesto y en el fondo se yergue amenazadora una cadena de montañas cuyos picos resaltan en la mortecina luz del sol poniente. Bajo esta cadena montañosa está el infierno que siguiendo una antigua tradición medieval, está la boca de Leviatán, monstruo sobre el cual están el tiempo y la muerte, a ambos lados de Lucifer. El tiempo está figurado como un viejo que hace pompas de jabón, señalando así la vanidad e inestabilidad de la vida en este mundo, sostiene con una mano la guadaña y lleva sobre la cabeza un reloj de arena. La muerte al otro lado de Lucifer desenvaina su espada. Junto a estos personajes están representadas las penas correspondientes a los siete pecados capitales. De izquierda a derecha tenemos dos dragones que despedazan a un hombre: representan la “Ira”; más allá un engendro con cabeza de cerdo, orejas de asno y colmillos, fuerza a un hombre a beber plomo derretido a través de un embudo: es la “Gula”. Un demonio con descomunal cabeza de gallo arranca la lengua de otro condenado, a la garganta del cual se arrolla una serpiente: la “Soberbia”. Encima de esta escena está la “Pereza”, allí un asno obliga a dos hombres a encajarse en una vasija. La “Envidia” tiene lugar en este infierno mediante una figura que lleva la cara cubierta por un mascarón y de cuya cabeza salen serpientes. Finalmente está la “Lujuria” representada por un horrible sapo. En actitud de vigilancia se halla un enorme macho cabrío, que tiene detrás un monstruo que devora su propio brazo: la “Desesperación”. Gravita sobre todo el infierno este letrado: “*Ai de nosotros porque pecamos. O momento de quien pende toda una eternidad*”. El infierno ocupa la mitad de la franja inferior; la otra mitad la ocupan el purgatorio y el limbo, que no suele representarse en el “Juicio Final”.

La destreza con la que Holguín desarrolla esta obra no sólo se debe a la traducción excepcional que hace de la iconografía tradicional del “Juicio Final” a un mundo barroco, es el único “Juicio Final” que conocemos en la zona andina en el que en este tema se aplica la perspectiva del espacio de una forma elocuente. Los personajes más

importantes: Cristo Juez, el arcángel San Miguel, los ángeles “Anunciantes”, la Virgen María y San Juan, así como la alegoría del Tiempo y la Muerte, y la rueda de los “Suplicios” en el infierno, se encuentran en un primer plano espacial. En cambio, las legiones de los “Justos”, representados por las órdenes religiosas, los ángeles y los santos de la zona de la “Gloria”, y los “Condenados”, controlados por infinidad de demonios, disminuyen su tamaño hasta desaparecer en el infinito. Con esta estructura, Holguín crea una sensación de espacio en la que se desarrolla el “Juicio Final” sumamente original. Así, su trabajo constituye una obra equivalente en ingenio y destreza a la que propone Diego Quispe Tito en San Francisco del Cuzco.

No es nada sorprendente esta composición del “Juicio Final”, tan elaborada e ingeniosa, que desarrolla Holguín, puesto que forma parte de la cultura de una sociedad cosmopolita y sofisticada como la que albergaba la ciudad de Potosí en el siglo XVII. Allí en los primeros años de este mismo siglo se escribió un folleto defendiendo a Galileo con el título “Galileo Galilei, filósofo el más ilustre”; allí residió Alonso Barba autor del “Arte de los metales” y allí escribió su historia de Potosí Bartolomé Arzans y Vela.

9 CAQUIAVIRI Y LA IDOLATRÍA

La serie de las “Postrimerías” de la Iglesia de Caquiaviri es anónima y fue pintada en 1739. Consta de 5 lienzos: “Muerte”, “Juicio”, “Infierno” y “Gloria”, más un lienzo sobre el “Anticristo” que ya se ha explicado.

El lienzo de la “Muerte” tiene una composición doble en base a la comparación de la “muerte del pecador” frente a la “muerte del justo” (fig.11). Es una composición simétrica, como si se tratase de un espejo, que a un lado muestra la agonía del justo y al otro la agonía del pecador. La muerte está personificada por dos esqueletos, ambos provistos de arco y flechas, el primero dispara con fuego y el segundo con azucenas. Esta muerte doble pisa los símbolos de las vanidades mundanas: corona, tiara papal y otros símbolos del poder, entre ellos hay un “uncu” incaico evidenciando la presencia indígena. Las virtudes rodean el lecho del justo. En el lado opuesto está el pecador a quien rodean los siete pecados capitales en forma de animales demoníacos. Mundo, demonio y carne, bailan al pie del lecho; y en los círculos donde se muestran los pecados está representada la idolatría por una pareja de indios pacajes arrodillados ante un macho cabrío, símbolo del demonio; entre las ofrendas está un kero y un puñado de coca (fig.12). Finalmente en el lienzo



Fig. 11 Lienzo de la “Muerte” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia).

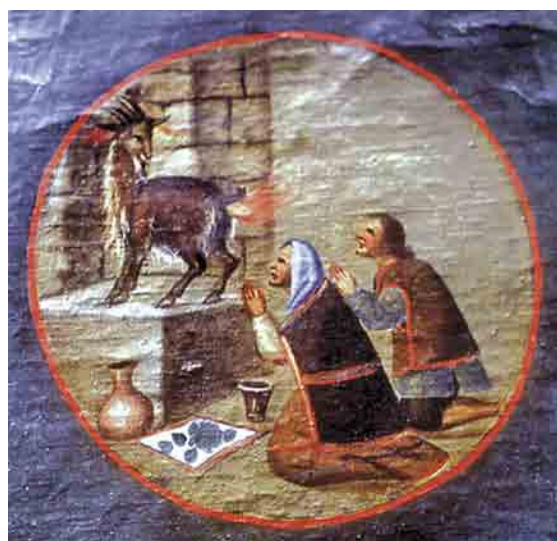


Fig. 12 Detalle del lienzo de la “Muerte” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). Muestra el pecado de la idolatría mediante la representación de dos indios Pacajes que adoran al demonio en forma de macho cabrío, ofreciéndole coca y chicha que escancian con un cántaro y un “kero”.

Caquiaviri hay un demonio que vuela brindando con un kero, que es un vaso ceremonial, de madera; la actitud de este personaje es similar a la que Guamán Poma de Ayala pone en la fiesta del Sol (fig.13a), donde también vemos a un demonio volando y brindando con un kero (fig.13b). De esta manera, se muestra la pervivencia de los antiguos ritos como idolatrías relacionadas con el demonio.

En el lienzo de la “Muerte” de Caquiaviri, independientemente de las constantes referencias que se hacen en él al mundo indígena, tanto la iconografía como la composición, tienen como referencia la famosa obra europea “Ars Moriendi”³⁴, tal como propone el investigador Francisco Stastny³⁵.

El “Juicio Final” de Caquiaviri, tiene como centro de la composición a un cacique al que un ángel lleva al cielo (fig.14). Los “Justos” suben al cielo atravesando un templete cubierto con una cúpula, elemento constante en las pinturas andinas sobre el “Juicio Final”. Al fondo estallan las montañas dando lugar a un río compuesto de oro y plata derretidos, llueven lenguas de fuego y soplan los

vientos sobre una zona montañosa al pie de la cual se abre el infierno. El cacique nos da la referencia inequívoca a la presencia del mundo indígena en un lugar predominante dentro de una compleja composición. Una vez más, es inevitable recurrir a la presencia de personajes autóctonos dentro del “Juicio Final”, puesto que indudablemente es un acontecimiento que necesariamente debe tener carácter universal.

El “Infierno” ocupa el tercer lienzo, (fig.15) hay una escena central donde se ven los tormentos y una cenefa sobre la que están, en recuadros de estilo rococó, los pecados capitales. Hay dos escenas sueltas, en la primera un demonio acecha a dos parejas y la segunda presenta un pecador que es cabalgado por un demonio. Una larga leyenda separa este sector del infierno propiamente dicho donde cada pecado tiene una tortura diferente: Al “murmurador mentiroso” le arrancan la lengua, el “avariento” vomita monedas de oro, el “lujurioso” cohabita con un sapo, etc. No falta la inmensa boca de Leviatán, la olla hirviendo y la rueda de los suplicios con garfios. El letrado que separa el averno de la cenefa donde se muestran los pecados capitales, demuestra el carácter dramático que se quiere imprimir a la escena. En él se puede leer:



Detalle del dibujo de Capac Yupanqui Ynga enseñando a los demás a brindar a su padre el sol, tal como se lo habían enseñado los demonios. Lámina de Felipe Guamán Poma de Ayala de su obra: “El primer nueva crónica y buen gobierno” (1600-1615).



Fig. 13 Detalle del lienzo de la “Muerte” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). Muestra un demonio que brinda con un “kero” mientras vuela.

“AY, DEMI, QVE ARDIENDO QVEDO. AY, QVE NO PVEDEN SACARME. AY, QVE DOLOR TAN AZEDO. AY, QVE POR SIEMPRE HEDE ARDER. VN AY, A QUIEN CORESPONDE. AY, QUE NO ESPERO ALIVIARME. AY, QVE PUDE, Y YA NO PUEDO. AY, QVE NO HAY A QUIEN BOLVER. AY, QVE GRITO, Y ME RESPONDE. AY QUE A DIOS NUNCA HAS DE VER”

En la pintura virreinal el cielo se representa como un conjunto jerarquizado de los seres que lo habitan: la Trinidad en la cúspide y en torno a ella los ángeles, María y San Juan Bautista; luego vienen los apóstoles, los patriarcas y los padres de la Iglesia; los mártires y santos más connotados; los fundadores de órdenes religiosas y, finalmente, la población femenina con las santas mártires, las fundadoras, y algunas monjas santificadas. Probablemente, la composición que aplica con más elocuencia este tipo de representación del cielo, es lienzo de la “Gloria” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri. Al pie de este lienzo se lee la fecha de cuando fue pintada la serie (fig.16).

En el caso de Caquiaviri cabe preguntarse ¿qué llevó a los doctrineros a seguir con la representación del infierno y los pecados de idolatría en el siglo XVIII? Sin duda, el problema de la idolatría no estaba superado, así sabemos que aparece en Callapa, pueblo cercano a Caquiaviri, un indio pacaje llamado Pablo Chapi a quien se acusa de “imposturas y supercherías sacrílegas” que fueron cometidas en torno al año de 1744³⁶.



Fig. 14 Detalle del lienzo del “Juicio” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). Muestra cómo un ángel lleva al cielo a un cacique que esta postrado orando.



Fig. 15 Lienzo del “Infierno” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia).



Fig. 16 Lienzo de la "Gloria" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia).

10 CARABUCO Y LA CRISTIANIZACIÓN DE TUNUPA

Las "Postrimerías" de Carabuco son el otro conjunto que merece especial atención. Su interés no sólo radica en la relación tan singular que tiene toda esta obra del pintor José López de los Ríos de 1684 con dos "Juicios Finales" completos: uno en la catedral de Vank en la ciudad de Ispahán en Irán y otro en la iglesia de Santa María en pueblo de Ledesma en España, (tal como ya se ha explicado). Sino que contiene una de las iconografías más importantes que se conocen dentro de una "Postrimería", puesto que explica tradiciones religiosas y conceptos del mundo indígena, y además desarrolla una descripción explícita de la idolatría. Consta de cuatro lienzos: "Juicio Final", "Purgatorio", "Infierno" y "Gloria". La "Muerte" sólo queda representada en una pequeña parte del lienzo del "Infierno", y al pie de los cuatro lienzos hay diversas escenas referentes a la vida del apóstol que llegó a Carabuco, portando una cruz y predicando el bien.

La posibilidad de diferenciar las partes que en la obra de Carabuco se han copiado del grabado original y aquellas que no, (gracias a las referencias que nos facilitan los "Juicios Finales" de Ledesma e Ispahán), permiten detectar con claridad cómo en esta serie de lienzos sus responsables se preocuparon de añadir a la composición europea original escenas con carácter local que explícitamente están relacionadas con la cristianización del lugar. Por esta razón, la adaptación que se realiza en Carabuco del modelo europeo genérico del "Juicio Final", a las condiciones

locales de idolatría que sufría la catequización andina, es probablemente la más importante que se conoce.

El caso más significativo lo vemos en el lienzo dedicado al "Infierno", que sin duda, es el que presenta la escena más dramática de toda la serie. En esta escena se representan los cuerpos desnudos de los "Condenados", que después de entrar por la boca de Leviatán, son torturados en infinitud de posiciones y con diferentes tormentos por los demonios. Sin embargo, para adaptar la representación de este "Infierno" a un contexto local se añade una franja superior representando lo siguiente: un predicador exhortando a un grupo de mujeres indígenas, el cual probablemente alude al propio Arellano; una mujer (criolla al parecer) confesándose; al centro hay un grupo de indígenas aimaras con dos demonios, ambos con el "uncu" (túnica) propio de los aimaras; uno de ellos recibe como ofrenda, de manos de dos mujeres, un "kero" (vaso ceremonial de madera), el otro demonio toca el tamboril y a su lado hay una pareja dispuesta para el baile (fig.17). Sin duda, la escena representada alude al "Taqui Oncoy" o "enfermedad de la danza" como ritual idolátrico tal cual lo describe Pablo Joseph Arriaga en su obra "La extirpación de la idolatría en el Perú" de 1620.

"...los vestidos con q 'hazían las fiestas, los plumajes con que se adornaban, las ollas, cántaros, y vasos de diversas maneras para hazer la chicha, y para bevella, y ofrecella a las Huacas, las trompetas de ordinario de cobre, y algunas vezes de plata, y caracoles muy grandes, y otros instrumentos con que convocaban a las fiestas, grande suma de tamborinos muy bien hechos, que apenas ay muger que no trayga el



Fig. 17 Detalle del lienzo del “Infierno” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Carabuco pintado por José López de los Ríos en 1684 (La Paz, Bolivia). Muestra a dos mujeres que dan de beber al demonio pócimas ceremoniales en sendos “keros”. (Parte izquierda). Muestra los festejos idolátricos indígenas con la danza del “Taqui Oncoy”. (Parte derecha).

suyo, para los taquies, y bayles, pues la multitud de cunas muy bien labradas de los pueblos de los llanos, y de cuernos de Ciervos, y de Tarugas, pellexos de Zorras, y de Leones de la sierra, y otras muchas cosas desta suerte, es menester vello, para creello³⁷”.

El “Taqui Oncoy” fue un movimiento mesiánico idólatrico muy desarrollado entre los indígenas a finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del siglo XVII, cuyo objetivo era llamar a los antiguos dioses para que expulsaran al Dios de los invasores españoles³⁸. Para terminar la descripción de la franja que se añade en la parte superior del lienzo del “Infierno”, conviene explicar que en el extremo de la derecha se encuentra representado el “Árbol de la muerte”, y debajo de él un grupo de españoles despreocupados están en una fiesta, con un demonio entre ellos, sin darse cuenta que en cualquier momento puede llegar la muerte. Finalmente se ve un hombre moribundo en su lecho que se debate entre el bien y el mal. Aquí vale la pena destacar, cómo en la propia representación de esta “franja de los pecados”, que decididamente anuncia el castigo eterno del infierno, se distingue muy claramente entre los pecados de los indígenas, todos ellos relacionados con la idolatría, y los de los españoles, acusados, en este caso, de vivir en una continua fiesta despreocupados por las cosas trascendentales de la vida como es el hecho de la muerte.

En cambio el lienzo del “Juicio Final” de Carabuco se desarrolla con una composición convencional: San Miguel está al centro, y en el cielo cuatro ángeles con sus trompetas anuncian el fin de los días. Junto a los ángeles están las estrellas y los astros con sus signos alquímicos, así Mercurio se representa con un caduceo, y Marte con una estrella roja, etc. Esta relación de los ángeles con las estrellas y los planetas no es casual, pues trata de mostrar que los ángeles regulan los cielos. El franciscano Jerónimo de Oré muestra en su “*Símbolo Católico Indiano*” publicado en 1598, cómo familiarizaron a los indígenas con los ángeles. Cuando Oré les explica, en quechua, las jerarquías angélicas lo hace de la siguiente manera:

“A todos estos (ángeles) Dios los organizó en nueve ayllus y estos nueve ayllus a su vez los dividió en tres suyos o jerarquías. Los Ángeles, los Arcángeles con los Tronos entran en el primer suyo, las Dominaciones, los Principados y las Potestades están en medio de ellos. Las Virtudes, los Querubines y los Serafines, componen el suyo superior...”³⁹.

El lienzo del “Purgatorio” muestra las almas penando y frente a ellas se realiza la misa de San Gregorio Magno que, según la tradición, hace que las almas se libren del purgatorio⁴⁰. Al centro de la composición está el “Santo” que es la figura que protagoniza la serie. Se trata del apóstol que supuestamente predicó el evangelio en Amé-

rica. En Carabuco se lo identifica con San Bartolomé, pero en otras zonas se lo representa como Santo Tomás. Este personaje, identificado con un apóstol, está representado en el lienzo del “Purgatorio” con la cruz que llevaba consigo cuando llegó a Carabuco.

En la composición que se representa en el lienzo de la “Gloria”, la cruz esta al centro, dado que la iglesia se construyó en honor de aquel apóstol, que según se creía, vino a predicar a las indias portando una cruz y fue martirizado en Carabuco. A ambos lados de la cruz hay Ángeles portadores de los símbolos de la pasión, tomados de grabados de Sadeler. La colocación jerárquica culmina en la trinidad que está en la parte alta, luego se colocan María y el Bautista, los apóstoles y los principales santos.

En la base de los cuatro lienzos hay un total de treinta óvalos, la mitad de los cuales nos relatan la vida del “Santo” que llegó a Carabuco llevando una cruz y predicando el bien. Estos óvalos se disponen de la siguiente manera:

Lienzo de la Gloria:

Retrato del cura donante, José de Arellano, figura al inicio de la serie.

- 1) Llegada del apóstol (el “Santo”) a Carabuco. Predica el evangelio a los indios que estaban en gran borrachera con el demonio que los presidía.
- 2) Coloca la Cruz que llevaba consigo en la montaña de la idolatría, llamada Quilima. El demonio persuadió a sus hechiceros que quemen la cruz y maten al santo.
- 3) El santo parte a Sicasica y persuade a los pobladores que levanten un templo al verdadero Dios. Esa noche éstos prenden fuego a la paja donde el “Santo” descansaba, pero éste sale ileso.
- 4) El “Santo” vuelve a Carabuco en medio de una tormenta.
- 5) En Carabuco el “Santo” vive en una cueva y cerca de ella hay una fuente cuyas aguas son curativas.

Lienzo del Purgatorio:

- 6) El demonio hace una junta donde ordena a los indios prendan al “Santo” y lo maltraten.
- 7) Prenden “al santo”, lo atan a tres piedras y lo flagelan.
- 8) Ligado de pies y manos ponen al “Santo” en una balsa y lo echan al lago.
- 9) Aparece la Virgen para acompañarlo.
- 10) Los indios del lugar intentan romper la Cruz y no pueden.

Terminan los recuadros con una inscripción que da el nombre del donante, el cura José de Arellano, y del pintor, José López de los Ríos. Indica que la serie fue pintada en 1684.

Lienzo del Infierno:

En las escenas de este lienzo, de la 11 a la 14, se ve como los indios procuran que la Cruz desaparezca, intentan quemarla y echarla al lago sin resultado y finalmente la entierran. Cuando llegan los españoles desentierran la Cruz y esta empieza a hacer milagros, escenas de la 15 a la 20.

Lienzo del Juicio Final:

Las escenas de la 21 a la 30 se refieren exclusivamente a los milagros que hace la Cruz.

Resumiendo podemos decir que estos recuadros atañen al mito del dios Tunupa, identificado con el “Santo”. Las escenas de la 1 a la 14 muestran la vida de este “Santo” que en el cuadro del “Purgatorio” ya está en el cielo, las demás escenas se refieren a los milagros de la cruz.

Tunupa es una importante deidad del Collao, relacionada con el fuego; con el tiempo Viracocha lo suplanta y Tunupa queda subordinado a este dios. El territorio de Tunupa es el Collasuyo y según la tradición allí destruyó ídolos y predicó el bien llevando consigo una cruz. Cuando llega a Carabuco es martirizado y echado al lago Titicaca en una balsa. Según Ramos Gavilán es entonces cuando “una señora hermosa”, identificada en la pintura con la Virgen, lo acompaña. Así, esta parte de la vida de Tunupa permite identificarlo con un apóstol: San Bartolomé, según Ramos Gavilán y Guaman Poma de Ayala. El resto de la leyenda de Tunupa no se toma en cuenta en la serie de Carabuco. Lo que el relato omite es que estando Tunupa subordinado a Viracocha, se rebela y entonces Viracocha lo manda a empalar en la isla del Sol. El cuerpo muerto de Tunupa se ató a una barca, la cual fue nuevamente echada al lago, al chocar ésta con la orilla abrió el río Desaguadero, por donde la barca se deslizó hasta llegar al lago Poopó, allí Tunupa desaparece⁴¹.

Este predicador, y destructor de ídolos, después de la conquista es reconocido como un apóstol, pues se pudo encontrar y desenterrar la cruz que llevaba consigo. En Carabuco lo identifican con San Bartolomé, los jesuitas, más tardíamente, lo identificaron con Santo Tomás.

La profesora Gabriela Siracusano en su trabajo⁴² se pregunta por las motivaciones que tuvo José de Arellano

para mandar a pintar las “Postrimerías” en Carabuco y, concretamente, el lienzo del “Infierno”. En el Archivo Arzobispal de La Paz, la Dra Siracusano encontró que en 1683 Arellano es investigado por el visitador Joan Eguaraz y Pasquier, y una de las preguntas que le hacen es:

“si sabe de alguna persona o personas han usado o usan de hechizos o sortilegios...o usan de supersticiones, agujeros e idolatrías”.

Arellano es absuelto, aunque queda la sospecha de que se practicaban idolatrías en la zona. Efectivamente en las “Cartas Annuas” que mandan los jesuitas al General de la Orden, se encuentra una carta escrita entre 1688-1690, enviada por Diego Francisco Altamirano al General de Orden, indicando que:

“en Carabuco... se halló un adoratorio y en él un esqueleto cercado de innumerables huesos, y algunos tejidos de lana sacóse todo para entregarlo al fuego como se ejecutó, y purificando el lugar, se colocó una cruz para hacer del sitio verdadero adoratorio⁴³”.

11 LAS “POSTRIMERÍAS” DE HUARO EN TIEMPOS DIFÍCILES

El último gran conjunto sobre las “Postrimerías” es el de la iglesia de San Juan de Huaro, pueblo cercano a la ciudad del Cuzco, fue pintado en 1802 por Tadeo Escalante. La fecha nos indica que estamos en los prolegómenos de la independencia, con las luchas propias de este período; por ello en lugar de idolatrías encontramos alusiones a la muerte. En 1781 tenemos el gran movimiento indígena encabezado por Tupac Amaro y en 1804 comienzan en Cuzco los primeros síntomas con el movimiento de los Angulo y en 1809 tienen lugar los levantamientos de Chuquisaca y La Paz. Tadeo Escalante había nacido en Acomayo, pueblo situado en un valle en la jurisdicción de Cuzco, y allí pasó sus últimos días como propietario de unos molinos⁴⁴.

Las “Postrimerías” están pintadas en el sotocoro. La “Muerte” que inicia la serie presenta un esqueleto portando la espadaña y un reloj de arena, a sus pies los despojos de las autoridades: tiara, corona, casco, etc., pero además hay un cañón y dos tambores, lo que alude a la presencia de un ejército (fig. 18). En primer plano hay una cuna y un féretro que representan el principio y el fin de nuestra vida. El moribundo está en su lecho y al fondo unas parejas confiadas que no ven a la muerte que las acecha. Una pilastra divide el primer plano de la pradera donde están

las parejas y sobre ella se sitúa un angelito haciendo pompas de jabón recordándonos cuan efímera es la vida.

Al lado de la “Muerte” está el “Juicio Final” con los elementos característicos de las composiciones andinas sobre este tema como ya se ha descrito: la boca de Leviatán como el ingreso al “Infierno”, y la reja del “Purgatorio” a un costado, debajo del habitual “templete” circular que representa la puerta del cielo. Arriba vemos el cielo jerarquizado, entre el sol y la luna. En esta composición todos son iguales, no se ven indígenas, ni negros africanos, ni españoles barbados; estamos ante nueva sociedad que pretende mostrarse como igualitaria.

En la pared del frente están la “Gloria” y el “Infierno” (fig.19), en éste último una cinta divide a los “Condenados” que caen hacia el averno de los que ya están sufriendo tormentos. En la cinta se imprime el mismo dramatismo que en el “Infierno” de Caquiaviri en la que se lee:

“AY DEMI QUE ARDIENDO QUEDO HAY QUE PUDE YANO PUEDO AY QUE POR SIEMPRE HEDE ARDER AY QUE ADIOS NUNCA HEDEVER”

Las torturas son las tradicionales, rueda con garfios, olla hirviendo, etc. Todos van desnudos sin nada que los identifique salvo el Papa, un cardenal, y un sacerdote tonsurado. Satanás preside este infierno.

La “Gloria” está cercenada pues se abrió una puerta sobre ella. Es una composición festiva que ha perdido los rasgos coloniales, así los ángeles llevan túnica y no el atuendo propio de los ángeles andinos. La Trinidad rodeada de querubines, hay ángeles músicos y otros que bajan portando canastos con flores sobre su cabeza. Entre los santos se ha colocado el propio pintor, con su traje civil, y en la esquina Tadeo Escalante ha colocado un hombre con cuatro cabezas, todas ellas están soplando, posiblemente son los cuatro vientos clásicos.

Escalante ha colocado dos composiciones más, a ambos lados de la puerta de ingreso; a la izquierda se ven “La muerte del pobre” y “La muerte del rico”. Y al frente “El árbol de la muerte”. Esta es una composición clásica cuya versión más antigua está en la Catedral de Segovia y data de 1653; es obra de Ignacio de Ríes, probablemente en base a un grabado⁴⁵. En la copa del árbol hay un grupo de hombres y mujeres en pleno festín; la muerte corta el árbol y es Cristo quien toca la campana para advertir de que llega la hora. Un demonio, tira de una sogá para que el árbol caiga. Estas escenas muestran una sociedad criolla que vive un mundo convulsionado con una fuerte presencia de la muerte (hay tres composiciones sobre este tema). Escalante tiene otra composición con el “Árbol de la

Muerte” la cual está en Acomayo, en el llamado “Molino de los Incas” que era propiedad de nuestro pintor. El árbol de la muerte ya no sostiene un banquete sino todo un pueblo, hombres y animales caen indistintamente; la muerte corta el tronco y Cristo toca una campana para advertir el peligro. La composición está sobre la puerta de ingreso, y en la nave del molino está la dinastía incaica

contemplando impasible la escena. La caída de un orden establecido frente a los incas, alude al cambio y a la fuerza indígena que se dejó sentir en el levantamiento de Tupac Amaru. Al frente hay pintado un altar y los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Es una extraña composición perfectamente compatible con la realidad que en ese momento vivía el Virreinato del Perú.

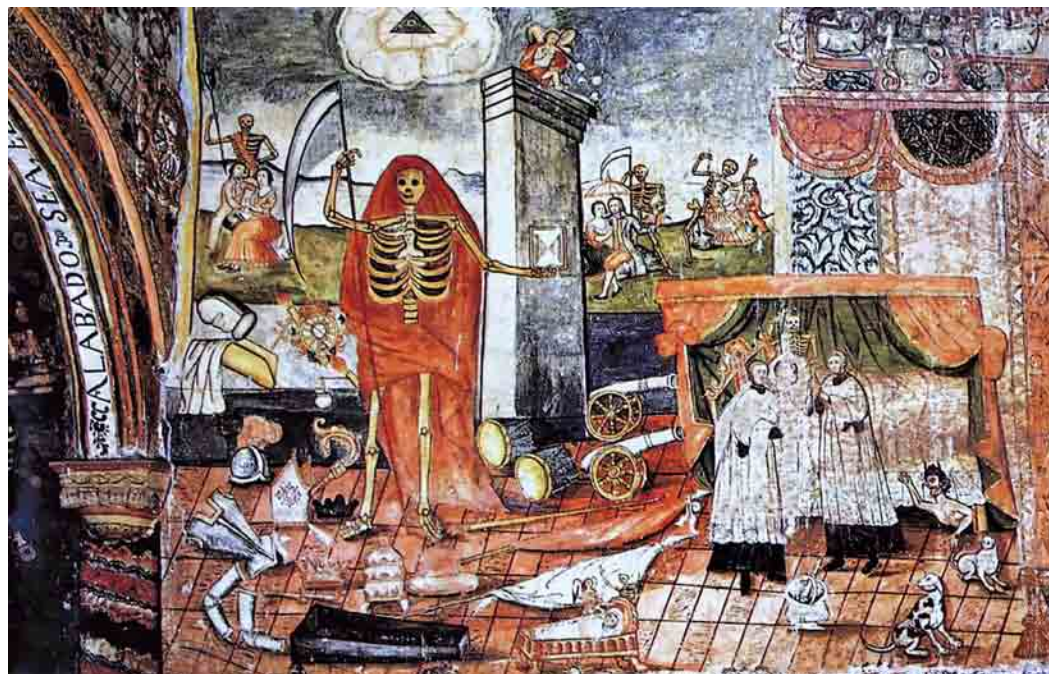


Fig. 18 Fresco de la “Muerte” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de San Juan de Huaró pintado por Tadeo Escalante en 1802. (Cuzco, Perú).



Fig. 19 Fresco del “Infierno” de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de San Juan de Huaró pintado por Tadeo Escalante en 1802. (Cuzco, Perú).

12 POST SCRIPTUM. LAS FUENTES GRÁFICAS DE LOS “JUICIOS FINALES” DESARROLLADOS EN LOS ANDES

Después de haber concluido este trabajo y poco antes de publicarlo, la profesora Gabriela Siracusano nos envió la copia de un grabado europeo, que definitivamente confirma la existencia de una estampa como fuente gráfica de los principales “Juicios Finales” que se elaboraron en la zona andina desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX. Poco tiempo después, el profesor Ramón Mujica nos envió la copia de un segundo grabado (Fig. 20) muy similar al que dio a conocer la profesora Gabriela Siracusano. La diferencia más importante de este segundo grabado respecto al primero, es que la cruz que está al centro de toda la composición la sostiene San Francisco, mientras que en el primer grabado simplemente la sostienen dos Ángeles. Por lo demás ambos grabados son idénticos y probablemente fueron realizados entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. La calidad de la ejecución gráfica del primero nos hace pensar que se trata del grabado original y que con toda probabilidad se copió posteriormente en un segundo grabado para darle la advocación franciscana. Nosotros pensamos que este segundo grabado es definitivamente la fuente gráfica directa, no sólo de la serie de las “Postrimerías” de la iglesia de Carabuco en Bolivia, sino del “Juicio Final” del convento de San Francisco en Cuzco, Perú, y de todas aquellas pequeñas pinturas sobre este mismo tema desarrolladas al norte del lago Titicaca. También es la fuente gráfica del “Juicio Final” que se encuentra en la iglesia de Santa María en el pueblo de Ledesma en España y del “Juicio Final” elaborado en la catedral de Vank en la ciudad de Ispahán en Irán. Esta hipótesis se sustenta, en que en todas las obras mencionadas, aparte de la gran similitud que tienen con la composición general del grabado, la cruz del centro de la composición siempre la sostiene San Francisco, con la excepción del lienzo de la “Gloria” de Carabuco, en el cual, la cruz la sostiene San Bernardo de Claraval.

La extraordinaria similitud entre el segundo grabado, (facilitado por el profesor Ramón Mujica), y el lienzo del “Juicio Final” de Ledesma, no sólo avalan el uso que hicimos de esta obra en este trabajo, considerándola la más próxima a un supuesto grabado que ahora ya conocemos, sino que confirma el uso de esta fuente gráfica, no sólo en zonas de ultramar, como América o Asia, sino también en Europa. Nosotros pensamos que el uso generalizado de este grabado se debe a su composición, puesto que dentro de un sólo conjunto divide las principales escenas del “Juicio Final” de una forma muy clara y didáctica en tres partes: la “Muerte” y el “Juicio” al centro,

la “Gloria” en la parte de arriba, y el “Infierno” en la parte de abajo. Vale la pena mencionar que incluye la escena del “Purgatorio” situada a la derecha de la composición, muy poco habitual en los “Juicios Finales” europeos. Es importante mencionar que en todas las escenas, los diferentes acontecimientos están descritos de forma explícita mediante rótulos y textos escritos en latín, que las convierten en referencias inequívocas de aquello que se quiere explicar gráficamente. En el lienzo del “Juicio Final” de Ledesma se reproducen todos los textos en latín tal cual están en el grabado original. Este fenómeno también explica la abundancia de textos y rótulos utilizados en las diferentes obras relacionadas con la temática del “Juicio Final” que se elaboraron en la zona andina, dentro de los que destaca el “Juicio Final” del convento de San Francisco del Cuzco pintado por Diego Quispe Tito, puesto que en esta obra se reproduce la gran mayoría de los textos del grabado original, pero esta vez traducidos al castellano. Todo esto, demuestra que el mencionado grabado constituyó un documento gráfico muy importante, sumamente didáctico y muy apropiado para ser utilizado en catequización y enseñanza religiosa durante los siglos XVII, XVIII y XIX de forma generalizada, como lo demuestran las referencias que hemos encontrado de él en Europa, Asia y América⁴⁶.

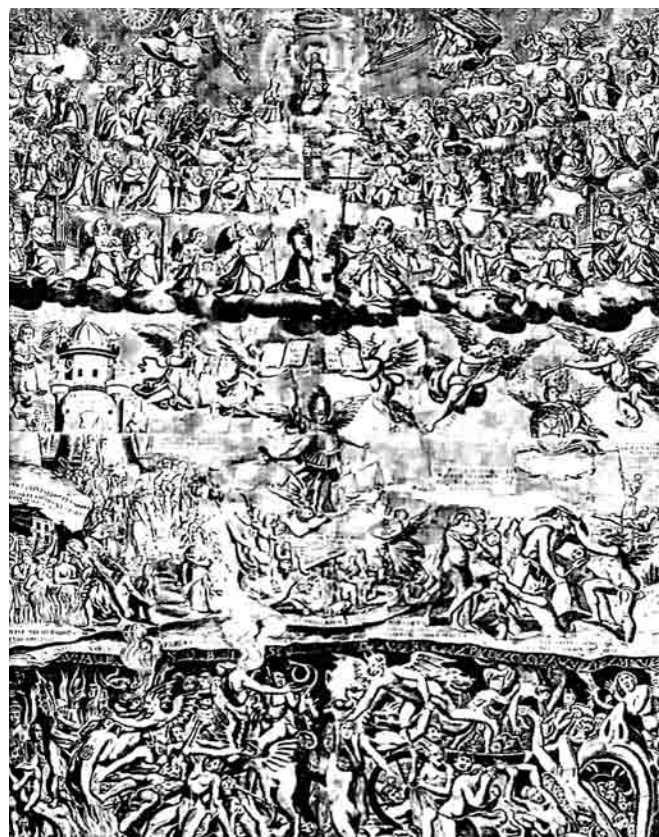


Fig. 20 Grabado europeo sobre el “Juicio Final” facilitado por el profesor Ramón Mujica Pinilla. (Finales del siglo XVI o principios del siglo XVII).

NOTAS

- ¹ Las relaciones entre en Tercer Concilio de Lima y el Concilio de Trento y el problema de las imágenes se explican en: Valenzuela Márquez, Jaime *Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio*. en Investigaciones Sociales, Año X, N° 17. Pontificia Universidad Católica de Chile. Lima 2006, pags. 491-494. También ver: Tineo, Tineo, Primitivo. *Los Concilios Limenses en la Evangelización Latinoamericana*. Ediciones Universidad Navarra. Pamplona 1990.
- ² Arriaga Pablo Joseph de La extirpación de la idolatría en el Perú. Ed. Imprenta y Librería San Martí y Co. Lima 1920. pags. 66-67.
- ³ Vega Antonio de la *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy, 1 de noviembre Día de Todos los Santos, año de 1600*, pag. 42 y 43. Ed. Vargas Ugarte, Lima 1948. Una descripción de la obra pictórica de Bernardo Bitti en relación a esta capilla se encuentra en: José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Ed. Wiese. Lima 1982. T.I pags. 58-59.
- ⁴ El problema de las imágenes y sus relaciones con el Tercer Concilio de Lima se explican de forma muy detallada en: Valenzuela Márquez, Jaime *Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio*. en Investigaciones Sociales, Año X, N° 17. Pontificia Universidad Católica de Chile. Lima 2006, pags. 496-503.
- ⁵ Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, Vol. III. México 1980, pag. 883.
- ⁶ Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, Vol. III. México 1980, pag. 971.
- ⁷ Marie Mauquoy-Hendrickx *Les Estampes des Wierix*. 4 vol. Bruselas 1979, Tomo II, pag 198.
- ⁸ Para la actuación de Bocanegra en Andahuailillas y su relación con el pintor Luis de Riaño, autor de las pinturas ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 237-238.
- ⁹ Nadal Jerónimo “*Evangelicae Historiae Imagines*” editado en Amberes en 1607. Lam. 97.
- ¹⁰ Publicado en el *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos, ordenado por disposición de San Pío V*. Barcelona 1833. T.I. pag 79.
- ¹¹ El estudio completo de la iconografía del lienzo del Anticristo de Caquiaviri se desarrolla en: Gisbert Teresa *El Paraíso de los Pájaros Parlantes* Universidad Ntra. Sra de La Paz. La Paz 1999, pag.185ss.
- ¹² Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, Vol. III. México 1980, pag. 971.
- ¹³ Cobo Bernabé *Historia del Nuevo Mundo*. T. II. B.A.E. Madrid 1956, pag. 155.
- ¹⁴ Una descripción detallada del mito de Tunupa se encuentra en: Gisbert Teresa. *Iconografía y mitos Indígenas en el Arte*. Ed. Gisbert y Cia. La Paz 1980, pags. 35-39.
- ¹⁵ En el libro de fábrica de la iglesia de Carabuco hallamos, en el año de 1683, varias partidas como las que siguen: “*Item de hechura de los cuatro lienzos grandes cuatrocientos ps.*” “*Item treinta libras harpillera para los lienzos noventa y siete pesos y cuatro reales*”. “*Cien pesos a los carpinteros de hechura de los cuatro marcos*”. Firma estas partidas el bachiller cura de la parroquia Joseph de Arellano. En la nave de la iglesia están los cuadros reseñados en los documentos, y en uno de ellos hay la siguiente lectura: “*El año de 1669 por el mes de noviembre entró a ser cura de este pueblo el bachiller Joseph de Arellano quien con devoto se lo adornó la capilla mayor, hizo el coro y compró el órgano y estos cuatro cuadros por manos de Joseph López de los Ríos maestro pintor que los acabó el año de 1684 que fue promovido el dicho cura a la mayor de Chucuito por el Ilustrísimo señor D. Joan Queipo del Llano y Valdez.*”
- ¹⁶ Las referencias se han tomado, entre otros, de los siguientes portales de Internet:
<http://www.isfahan.org.uk/jolfa/vank/vank.html>
http://www.isfahan.org.uk/en.wikipedia.org/wiki/Vank_Cathedral.org.uk/jolfa/vank/vank.html
http://en.wikipedia.org/wiki/Vank_Cathedral
- ¹⁷ Montaner López Emilia. *La Pintura Barroca en Salamanca*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1987, pag. 149. Según esta misma investigadora, el cuadro figura en un inventario de 1711 como donación de D. Félix Niño. Agradezco toda la colaboración que realizó el arquitecto Jerónimo Buxareu Padrós en la toma fotográfica y de datos del lienzo del “Juicio Final” de la población de Ledesma en la provincia Salamanca.
- ¹⁸ Diego Valadés, *Rhetórica Christiana*, Perugia: Pietro Giacompo Petrucci, 1579. Un estudio detallado sobre el uso de las imágenes en la catequización del mundo andino, lo desarrolla el investigador Ramón Mujica Pinilla en: Mujica Pinilla Ramón, *El Arte y los Sermones*, pags. 219-313 publicado en el libro: *El Barroco Peruano*, Ed. Banco de Crédito del Perú, Lima 2002. Ver en especial el subtítulo del citado trabajo de R. Mujica P. “*Ut picturae sermones: el sermón y el arte la memoria pictórica*”.
- ¹⁹ El estudio completo del desarrollo de todos los Concilios realizados en la ciudad de Lima se encuentra en: Tineo, Tineo, Primitivo. *Los Concilios Limenses en la Evangelización Latinoamericana*. Ediciones Universidad Navarra. Pamplona 1990. Sin embargo, el más importante y decisivo en cuanto al problema de la evangelización y las imágenes es el Tercer Concilio Limense. Ver las pags. 365-399 y 465-483.
- ²⁰ El estudio del “Juicio Final” de la iglesia de Curahuara de Carangas y su relación con todas las otras pinturas murales de este edificio se encuentra en: Gisbert, Teresa. *La iglesia de Curahuara de Carangas*. Plural Editores. La Paz. 2008. pags. 41-105. También ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *El Manierismo en los Andes*. Unión Latina. La Paz. 2005, pags. 111 y 112.
- ²¹ No sabemos si la intención de Diego Quispe Tito es simplemente introducir el mundo indígena dentro de la temática del “Juicio Final”, o colocar su auto retrato como descendiente de la dinastía incaica. La introducción de un inca en toda la obra del “Juicio Final” de forma completamente aislada es muy extraño, puesto que no existe ninguna otra referencia a esta temática en el resto del lienzo. Pero la hipótesis del autorretrato no cuenta con ningún tipo de documentación. Sobre este problema, ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pag. 150.
- ²² Una descripción detallada del “Juicio Final” de Diego Quispe Tito, y su relación con la obra pictórica de este artista se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982. pags. 141-160. Sobre todo ver el Libro 2 Capítulo I. Otra descripción de esta obra la realiza el investigador Ramón Mújica Pinilla en Rishel, Joseph J. & Stratton, Suzanne L. *The arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art. 2006, pag 425.

- 23 Nos referimos a la última etapa de la obra pictórica de Diego Quispe Tito, en cual las soluciones formales y la utilización de los colores es realmente excepcional, tal como sucede con el Bautismo de Cristo del museo de Santa Catalina del Cuzco, la Huida a Egipto de la colección Celso Pastor, o la famosa serie del Zodiaco de la catedral del Cuzco. Los antecedentes y la influencia de la pintura flamenca en la obra de Diego Quispe Tito se explican en: Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 99-114 y 141-160.
- 24 La descripción del “Juicio Final” de la iglesia de Urubamba y su relación con la obra pictórica de Diego Quispe Tito se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pag. 150.
- 25 La influencia del arte flamenco en la pintura andina y la utilización de sus grabados se encuentra explicada en: Mesa, José de. *The Flemish influence in Andean art*. publicado en A·M·E·R·I·C·A *Bride of the Sun*. Imschoot, books. Bélgica 1991. pags. 179-188. Otro estudio que documenta exhaustivamente la utilización de grabados flamencos en los Andes se encuentra en: Mesa, José de. *El retorno de los Ángeles*. Ed. Unión Latina. Tours 1996, pags. 199-214.
- 26 Un amplio estudio del profesor Joan Bosch Ballbona, pone de manifiesto el uso muy habitual del grabado, sobre todo de origen flamenco, durante los siglos XVI, XVII y XVIII en Cataluña y en toda España. Bosch Ballbona, Joan: *La culture artistique au service de l'art de dévotion : exemples en Catalogne à l'époque moderne, en L'art au village, La production artistique des paroisses rurales (XVIe-XVIIIe siècles)*. Obra colectiva coordinada Sophie Duhem, Presses Universitaires de Rennes, [Art et Société], 2009.
- 27 La documentación de esta obra anónima se extraído del portal de Internet: artnet - The Art World Online. Buy, sell, and research Fine & Decorative Art online.
- 28 El conocimiento del lienzo de Huancané se lo debemos a la amabilidad del señor Sergio Medina Ticona, de Juliaca, quién lo descubrió y nos proporcionó una fotografía.
- 29 Una breve referencia al “Juicio Final” de la Iglesia de Cabanaconde la realiza Francisco Stastny en: Stastny, Francisco. *Sintomas Medievales en el “Barroco Americano*. Documento de trabajo n°63 IEP Instituto de Estudios Peruanos. Lima 1996, pags. 13-15.
- 30 La descripción completa de la obra de Tadeo Escalante en la iglesia de San Juan de Huaro se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 247-255. A pesar de las grandes similitudes que existen entre el “Juicio Final” de Tadeo Escalante en San Juan de Huaro, y el “Juicio Final” de Ledesma, no hemos encontrado ningún otro tipo de relación entre las restantes representaciones de las “Postrimerías” de la iglesia de San Juan de Huaro y la iconografía utilizada en el lienzo español.
- 31 La descripción completa del “Juicio Final” de Melchor Pérez de Holguín, la posible influencia de grabados flamencos, y su relación con el resto de la pintura virreinal se desarrolla en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. Edit. Juventud, La Paz 1977.
- 32 Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. Edit. Juventud, La Paz 1977, pags. 159-161.
- 33 Siracusano, Gabriela “El poder de los colores, De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII”. FCE. Buenos Aires 2005, pag. 166.
- 34 *Ars Moriendi* ou L'art de bien mourir (1492). Présentation et adaptation de Pierre Girard-Augry. Préface de Jean-Pierre. Schnetzler Éditions Dervy Livres - 1986. Esta obra fue publicada por primera vez en 1415 por un fraile dominico anónimo, probablemente como parte del contenido teológico del Concilio de Constanza (1414-1418). La diferencia entre lo que se representa en Caquiaviri y los 11 grabados que acompañan el “Ars Moriendi”, está, en que en Caquiaviri se utiliza una composición simétrica para describir en un sólo lienzo la “buena muerte” y la “mala muerte” al mismo tiempo, mientras que en el “Ars Moriendi” se utilizan 10 representaciones distintas para describir a cada una de ellas, distribuidas en 5 y 5, se añade una representación final para explicar lo que es la muerte propiamente dicha.
- 35 La relación entre el lienzo de la “Muerte” de Caquiaviri y la famosa obra medieval “Ars Moriendi” la realiza Francisco Stastny en: Stastny, Francisco. *Sintomas Medievales en el “Barroco Americano*. Documento de trabajo n°63 IEP Instituto de Estudios Peruanos. Lima 1996, pag. 15.
- 36 Navarro José María *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el Planctus Indorum Christianorum in América peruntina*, Lima 2001, pags 24 y 37.
- 37 Arriaga Pablo Joseph de *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Ed. Imprenta y Librería SanMarti y Co. Lima 1920, pags. 14-15.
- 38 Taqui Oncoy, textualmente quiere decir “enfermedad de la danza”, pero con este nombre se conoce el movimiento indígena de carácter religioso que tuvo lugar en los andes a fines del siglo XVI en un último esfuerzo por expulsar a los conquistadores. Ver Millones Luís (comp.) *El retorno de las Huacas*. Lima 1993.
- 39 Oré, Jerónimo Luis. *Symbolo Chatolico Indiano*. 1598. Ed. Fac. Antonio Tibesar OFM. Ed. Australis. Lima 1992, pag 223.
- 40 Schenone, Hector *Iconografía de los Santos* Tom. II. Fundación Tarea. Argentina Edition. Buenos Aires 1992, pag 433.
- 41 La vida del dios Tunupa y la relación de su iconografía con el mundo cristiano se explican en: Gisbert, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Gisbert & CIA S. A. La Paz 1980, pags. 35-46.
- 42 Siracusano Gabriela *El infierno en la pintura colonial andina*. Conferencia dada en el Gere, Buenos Aires el 11-04-08.
- 43 Carta publicada por Mario Polia Meconi en su libro “*La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*”, pag. 550 ED por la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima año 1999.
- 44 La descripción completa de la vida y la obra de Tadeo Escalante, y su trabajo en la iglesia de San Juan de Huaro se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 247-255.
- 45 Sebastián, Santiago *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Forma. Madrid 1981, pag. 123.
- 46 En este momento no contamos con mayor información para poder profundizar en la influencia que han tenido estos dos grabados en la representación del “Juicio Final” en los Andes. Agradecemos la información y la confianza que nos han brindado la profesora Gabriela Siracusano y el profesor Ramón Mujica al facilitarnos una copia de los grabados europeos que han descubierto muy recientemente en relación a la temática del “Juicio Final” que se desarrolló en la zona de los Andes. El grabado original facilitado por la profesora Gabriela Siracusano se publica en la obra “*La paleta del espanto. Historia del arte, química y conservación en la serie de Postrimerías de Carabuco*”. Buenos Aires, Unsamedita, 2010, obra que se publicará próximamente editada por la propia profesora Siracusano.



MUNDUS SUBTERRANEUS

LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO SUBTERRÁNEO AMERICANO: DEL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN

EMANUELE AMODIO / VENEZUELA

PRELIMINARES

as metáforas que utilizan la palabra “mundo” son a menudo utilizadas en las ciencias sociales y en la filosofía occidental para indicar sistemas de representación que individuos, grupos o sociedades elaboran más o menos conscientemente para conseguir “estar” en un ambiente particular y en una sociedad específica. Finalidad principal de las representaciones es la reducción de la complejidad y la posibilidad de acción sobre la realidad social, natural y cultural. Se trata de un “simulacro”, elaborado en forma discursiva o iconográfica a partir del “sentido común”, pero también con el aporte (por imposición, apropiación o intercambio automático) de expertos productores de “imágenes”. Este “simulacro” consiste en una verdadera semiosis culturalmente determinada, pero definida por el contexto de su producción social (la “semiosfera” de Lotman). Esto implica que una general representación del mundo puede derivar en variantes, pero también que en una misma sociedad podrían coexistir representaciones diferentes, según los grupos que las producen o las usan en su vida diaria y en sus relaciones, cercanas o lejanas, con otros grupos, dominantes o subalternos de su misma sociedad (o de otras, en algunos casos).

Cualquier representación del mundo es, tendencialmente, omnicomprensiva: atañe a todo el universo signifi-
ficante de cada sociedad, obtenido a través de una segmentación de la realidad objetiva. Así, todas las sociedades deben responder a las preguntas: ¿qué es el mundo?, ¿Cuál

es el lugar ocupado en él por los humanos? ¿Existen otros mundos? ¿Quién los hizo?, etc. Las respuestas a estas cuestiones son históricas, es decir, responden a los problemas del presente pero son aglutinadas a través de la historia de cada comunidad o sociedad, dependiendo de las relaciones de fuerza de cada grupo social, especialmente en el caso de las sociedades estratificadas. De esta manera, podemos encontrar representaciones del mundo dominantes y representaciones subalternas, aunque siempre con canales más o menos densos de intercambios.

Así que, cuando nos referimos a la cultura del barroco histórico, nos referimos a la representación del mundo que determinadas poblaciones elaboraron entre el final de la Edad Media y los primeros siglos de la modernidad, pero también a las formas y contenidos culturales que fueron conscientemente elaborados, durante la contrarreforma, por la iglesia romana y grupos variados de escritores, pintores, artesanos, etc. a su servicio directo; y, también, por otros productores de cultura que, aun desligados de los intereses “misioneros” de la iglesia romana, participaron, directa o indirectamente, de la misma sensibilidad, aunque a menudo desbordando los límites de la representación dominantes de su mundo.

Nuestro interés apunta hacia las representaciones barrocas del mundo físico, convencidos de que se trata de un aspecto importante de la vivencia cultural y social de los individuos y grupos. Sin embargo, y de antemano, es necesario aclarar que el hecho de referirnos al “mundo físico” no implica necesariamente una segmentación de

los universos culturales (lo religioso y lo científico) como se dará en ciertos ambiente cultos de la modernidad, ya que en esas representaciones, donde confluyen tanto saberes populares como saberes cultos, a menudo los fenómenos físicos son explicados con razones teológicas, cultas o populares; pero, hay que tener en consideración también que, desde el Renacimiento, las explicaciones religiosas oficiales y el mismo saber aristotélico de la tradición culta, sufren el embate de formas diferentes de pensar el mundo, por un lado a partir de las tradiciones herméticas y, por el otro, de la naciente mirada científica que se ampliará durante la ilustración.

En esta ocasión, recortamos un aspecto particular de la representación del mundo físico, la del subsuelo, no tanto por simpatías personales, que las hay, frente a otras partes del mundo considerados por la cultura barroca (por ejemplo, los *cielos*), sino por el hecho que permite seguir, más que otros temas, su evolución desde una perspectiva religiosa a una brutalmente científica. De hecho, la misma revolución copernicana del lugar ocupado por la tierra en el cosmos no mina profundamente las creencias religiosas en los cielos paradisíacos cristianos, mientras que sí lo hace la nueva mirada geológica hacia los subsuelos, allí donde se encontrarían los infiernos, determinada sobre todo por los intereses mineros.

1 IMÁGENES DEL INFRAMUNDO EUROPEO

Las imágenes culturales del mundo material, en la mayoría de las sociedades, están compenetradas generalmente con las de otros posibles mundos espirituales, constituyendo una representación unitaria, que se expresa en formas variadas, desde las discursivas (mitos y relatos), las iconográficas (petroglifos, esculturas o pinturas), las arquitectónicas (edificios religiosos o civiles) y hasta las teatrales (representación de hechos heroicos). Todas, de una manera u otra, tienen como referencia la vivencia cotidiana, pero también las experiencias extraordinarias: acontecimientos particulares durante viajes y travesías, exploraciones de cuevas, etc., cuyas narraciones servirán para dar consistencia mítica a la representación general. Contrariamente a lo que, desde una perspectiva occidental, parece obvio, la tripartición en tres submundos —aire, superficie y subsuelo—, cada sociedad produce una categorización propia, dependiendo de su cosmogonía particular (por ejemplo, la partición horizontal, los vivos *aquí*, los muertos o los espíritus más *allá*). Pero, no cabe duda que dentro del Occidente mediterráneo se generó desde temprano una tripartición en niveles del mundo material que

sirvió también para definir el mundo espiritual, sobre todo a partir de una teología que incluía seres espirituales buenos y malvados, aunque a menudo es difícil caracterizarlos de manera definida. De este modo, es posible seguir la representación del mundo en la historia de la cultura occidental, desde los griegos hasta el Barroco, pasando naturalmente por las imágenes medievales. No se trata aquí de afirmar la existencia ininterrumpida de representaciones estables y constantes, sino indicar la constitución de complejos sistemas culturales donde se impusieron, encima de las formaciones locales, primero, la cultura griego-romana y, segundo, la religión cristiana que, a su vez, conllevaba contenidos culturales de origen variado, desde la tradición hebrea hasta las influencias orientales de Zoroastro o de los cultos a los dioses vegetales del Mediterráneo (cf. Detienne, 1982). En cada región se produjeron representaciones particulares del mundo, resultantes de las estratificaciones histórico-culturales, caracterizadas por los elementos dominantes de origen cristiano. De allí el intento, a menudo violento y desesperado, de curas e inquisidores, para “purificar” las creencia de los fieles, obstinados a continuar creyendo en sus “supersticiones” y rituales nocturnos. De cualquier manera, esa religiosidad popular y la representación local del mundo que conllevaba, no era patrimonio exclusivo de los estratos más bajos de la población, sino que lo era en gran parte también de los grupos acaudalados, por lo menos hasta que los estamentos sociales terminarán por transformarse en clases. En este sentido, la España que llega al continente americano, aunque unificada por unas generales creencias cristianas, llevaban consigo también elementos más o menos fragmentados de otras culturas peninsulares: celtas, hebreas y musulmanes, sobre todo, aunque reelaboradas en complejos coherentes entre sí y con el mismo cristianismo.

En el caso específico de las representaciones del mundo subterráneo, la existencia de un inframundo, habitado por espíritus o por humanos muertos, tiene raíces lejanas y no todas negativas. Valen aquí los ejemplos de los viajes de los héroes griego-romanos al mundo habitado por Plutón: Proserpina raptada y llevada a los infiernos; el viaje de Orfeo en busca de Euridice, Enea que visita su padre muerto en el poema virgiliano, etc. El cristianismo asumió esta idea, pero connotándola de manera negativa: las almas condenadas eran destinadas a penar por la eternidad en el infierno subterráneo, motivo que continuó vigente durante la Edad Media, como en el caso del viaje dantesco, y hasta la contrarreforma, cuando comienza a debilitarse la creencia en un lugar infernal concreto y material y el infierno subterráneo se transforma paulati-

namente en metáfora. Sin embargo, hay que tener en cuenta también que los cuerpos de los muertos, no necesariamente destinados al infierno, eran depositados debajo de la tierra, pero no demasiado en profundidad, en espera de la resurrección y del juicio final. De la misma manera, y para complicar el recorrido, no hay que olvidar los cultos cristianos realizados en catacumbas en la Roma imperial, lugar también de entierro de muchos mártires de la primera era cristiana, elemento este que continuará fuertemente valorizado por toda la Edad Media (cf. Bouza Álvarez, 1990).

Otras tradiciones culturales mediterráneas definían el subsuelo también como lugar de placeres y riquezas, sobre todo las relacionadas con el mundo norteafricano e islámico, así como el del Oriente cercano: las grutas de las Náyades del capítulo XIII del *Ulises* homérico, donde abejas producen mieles particularmente dulces, ciudades subterráneas con jardines paradisíacos; cuevas con tesoros vigilados por *zann* o *yinn*, espíritus guardianes del mundo islámico; túneles subterráneos que unen localidades distantes, etc. La relación entre subterráneos y riquezas era un motivo mítico muy difuso en Europa, incluyendo la España medieval y moderna. Vale recordar aquí la aventura de *Don Cirongilio de Tracia*, reportada en la primera parte, capítulo XXXII, del *Quijote*, quien llevado por una serpiente llega al inframundo:

“Pues, ¿qué me dirán del bueno de don Cirongilio de Tracia, que fue tan valiente y animoso como se verá en el libro, donde cuenta que, navegando por un río, le salió de la mitad del agua una serpiente de fuego, y él, así como la vio, se arrojó sobre ella, y se puso a horcajadas encima de sus escamosas espaldas, y le apretó con ambas manos la garganta, con tanta fuerza que, viendo la serpiente que la iba ahogando, no tuvo otro remedio sino dejarse ir a lo hondo del río, llevándose tras sí al caballero, que nunca la quiso soltar? Y, cuando llegaron allá bajo, se halló en unos palacios y en unos jardines tan lindos que era maravilla; y luego la sierpe se volvió en un viejo anciano, que le dijo tantas de cosas que no hay más que oír”.

Este motivo literario de las cuevas maravillosas donde también es posible adquirir un saber especial, residuo de ritos de iniciación tanto de cultos mediterráneo como orientales, está presente en un gran número de relatos que tratan del “viaje iniciático” incluyendo los relatos de caballería como el *Amadis*. Cervantes participa de este universo, aunque a menudo a través de una mirada crítica y humorística, tanto que el mismo *Quijote* puede entrar en esta categoría de figuras literarias. Una comprobación la tenemos en una *Entremés* del mismo Cervantes, publi-



El infierno de Dante. (Giovanni Stradano, Florencia 1587).

cada en 1615, cuyo título es *La cueva de Salamanca*. En ella un estudiante cuenta de su aventura en Salamanca, sitio famoso por sus brujos:

“La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenará y recenará a costa de mis herederos; y aun quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa; pero no sé yo si estas señoras serán tan secretas como yo lo he sido”.

Ahora, más allá de la burla y la crítica al sistema estamental de su época, es importante indicar el parentesco entre esta representación del subsuelo como inframundo donde viven sabios, con la del pensamiento alquímico, cuya circulación y éxito en los círculos intelectuales, no necesariamente comprometidos con la *Opus magnum* y la búsqueda de la piedra filosofal, está precisamente demostrada por las mofas de Cervantes en su *entremés*. Aunque el pensamiento alquímico europeo estaba constituido de múltiples corrientes y variantes, en todas hay



Apolo y las musas. *Musaeum Hermeticum* (Francfort, 1749)
(Roob, 2001: 31).



La Mandrágora
Österreichische nationalbibliothek, Cod. 5264, c. 58vto, Viena.
(Belloni Speciale, 1985).

unas constantes relacionadas con los metales y el subsuelo (la alquimia era llamada "Astronomía inferior"), de donde derivan algunas figuras del *Musaeum Hermeticum* (Francfort, 1749) como, por ejemplo, la que muestra Apolo en una cueva, quien personifica la sabiduría y el oro terrestres, rodeado de seis musas representando los metales principales (cf. Crisciani, 1981). De la misma manera, por ejemplo, la mandrágora es una planta mágica que surge del subsuelo y de ello recibe su fuerza para los hechizos. También resulta interesante ver como, en Cervantes, los guardianes mágicos de las cuevas encantadas se han transformado en diablos cristianos, mientras que el conocimiento hermético ha evolucionado hacia saberes mucho más cotidianos, como el de encontrar comida cuando no la hay. Véase: "Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que ellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en *La Cueva de Salamanca*".

No se crea que todo fue pensamiento mágico-religioso, para utilizar un término de moda para descalificar los saberes ajenos, sino que desde los magos babilónicos, la Grecia clásica y hasta el Medioevo, es decir, antes que en el siglo XVI y XVII se desarrollaran las lógicas de la investigación que darán origen al proyecto científico de conocimiento del mundo material, hubo intentos importantes de discernir los datos de la experiencia de los de la imaginación, fuera o no religiosa. Así, mientras Platón utilizaba la metáfora de la caverna para explicar la percepción indirecta de las cosas, Aristóteles intentaba un conocimiento más realista, a partir de los cuatro elementos *primordiales* —tierra, agua, fuego y aire—, relacionados por los principios de causa y efectos y de identidad. Ahora, mientras el pensamiento aristotélico era impuesto por la iglesia, mediatizado por su sentir religioso particular, hubo en plena Edad Media quien se preguntaba, fuera del ámbito religioso, cómo funcionaba el mundo y qué había por debajo de la tierra. Así, en pleno siglo XII, mientras para Santo Tomás el infierno subterráneo *est horridus et tenebrosus et poenalis locus daemonum* (*Tabula aurea*), su contemporáneo Federico II, Rey de Sicilia y Emperador del Sacro Imperio Romano, preguntaba a sus sabios, entre los cuales se encontraba el matemático Scoto, el filósofo hebreo Anatoli Ya'Aqov y el filósofo andalusí Abd al-Haaq ibn Ibrahim ibn Muhammad Qutb al-Din ibn Sab'in, si el centro de la tierra era vacío y cuáles eran sus medidas (cf. Amari, 1880).

Son estas representaciones del mundo subterráneo que llegan a América con los conquistadores, misioneros y colonos. Es ese saber el que se enseña en las nacientes universidades de los centros más importantes del Nuevo

Mundo, aunque, precisamente mientras este saber se trasvasaba en las nuevas tierras, en la misma Europa entraba en su crisis más profunda, en el marco de esa revolución cultural que llamaban Renacimiento y que abrirá las puertas tanto a la cultura barroca como a la ilustrada, no necesariamente en este orden, sino como dos recorridos en pugna, del cual uno, el ilustrado, ganará la pelea en el siglo XVIII.

2 IMÁGENES DEL INFRAMUNDO INDÍGENA

La llegada en América de esos saberes y representaciones, donde se juntaban conocimientos mineros e imágenes religiosas cultas y populares, no implicó una reproducción automática, sino que, así como ya había pasado en la misma Península, frente a la experiencia de nuevas realidades, tuvieron que ser adaptados y, a menudo, refutados, aunque este proceso se dio más en las actividades productivas cotidianas que en la cabeza de los intelectuales emigrados, religiosos sobre todo. Por otro lado, la necesidad de realizar la conquista y afincar las nuevas colonias, impuso la búsqueda de datos fehacientes sobre las realidades materiales americanas y de los saberes que los locales tenían sobre ellas. Se elaboraron así un sinnúmero de cuestionarios reales, los filipenses son los más complejos, para que los funcionarios respondieran a cómo era el Nuevo Mundo, incluyendo si tenían minas de metales preciosos (cf. Solano, 1988). De esta manera, se produce un doble movimiento cognoscitivo: por un lado se interpreta el Nuevo Mundo a partir de categoría cultas, de origen aristotélico, y de representación culturales, más o menos populares; pero, al mismo tiempo, se intenta acumular un saber realista sobre las nuevas tierras que pudiera servir para su explotación económica. De allí la necesidad de conocer qué tipo de saberes habían desarrollado las sociedades americanas y cuál era su utilidad, teniendo como criba la experiencia y los saberes europeos tradicionales para decidir si se trataba de fantasías, supersticiones o relatos y saberes fidedignos, es decir, utilizables económicamente (como en el caso de los saberes mineros).

Lo anterior implicaba que, considerando que las lógicas de la representación de los varios pueblos indígenas eran diferentes de las europeas de los conquistadores, además que había profundas variaciones entre sí, gran parte del saber indígena, precisamente por la forma mítica que asumía, terminaba por ser desechado o recopilado como curiosidad y superstición (en este último caso, para des-

cubrir si esas ideas eran inspiradas por el diablo, como en el caso la “extirpación de idolatrías” peruanas).

La importancia de las diferentes cosmovisiones indígenas estriba también en el hecho que, más en el ámbito popular de la creciente colonización que en el de los intelectuales, el contacto cotidiano produjo intercambios culturales, dando origen a representaciones más o menos sincréticas, sobre todo cuando algunos de los elementos culturales ajenos eran o parecían coherentes con los elementos propios. Sin embargo, no hay que olvidar que, mientras del lado español y criollo este proceso se producía de manera automática y, por ende, el trasvase era menor, del lado indígena la situación se presentaba bien diferente, ya que los europeos y sus descendientes tenían una intención aculturante bien arraigada y consciente: evangelizar era, en este sentido, españolizar, a través de la imposición de una visión del mundo material y espiritual de parte de los misioneros en su obra evangelizadora y, sobre todo, en los colegios para los jóvenes indígenas hijos de caciques y notables. El ejemplo más explícito de este proceso y que atañe precisamente a nuestro tema, es la reestructuración de la representación indígena del inframundo: de lugar de espíritus tutelares (las *huacas* por ejemplo) a lugar del demonio; de lugar de entierro de los muertos, para algunas culturas, en lugar de sufrimiento para las almas condenadas al infierno.

Aunque resulta difícil condensar en pocos ejemplos la riqueza y variedad de las representaciones del subsuelo por parte de los pueblos indígenas americanos de la época de la conquista, sobre todo en consideración de la variación de las costumbres funerarias, pero también de las teorías sobre las fuentes de agua milagrosa, los lagos subterráneos y hasta de los terremotos y erupciones volcánicas, fenómenos explicados a través de relatos míticos, sí vale la pena referirse a las representaciones de las grutas, tema que parece estar presente en la mayoría de las culturas americanas. Los datos arqueológicos indican de manera indiscutible el uso americano de cuevas, grutas, cavernas y covachas como lugar de sepultura, generalmente sólo para hombres y mujeres importantes (en la tierra o en vasijas funerarias, incluyendo momificación del muerto). Sin embargo, la presencia constante de petroglifos y pinturas rupestres no asociada a usos funerarios, indica la delimitación ritual del espacio interno de estas cavidades como lugar intermedio entre el mundo de la superficie y el mundo subterráneo, puerta entre los mundos, conducto de las aguas del inframundo que salen a la superficies, vigiladas por espíritus tutelares. Como escribía Garcilaso de la Vega, en la *Primera parte de los Comentarios Reales de los Incas*, publicada en 1609, “adoraban yerbas, plantas,



El volcán Tungurahua en erupción
(Archivo General de Indias, Mapas y Planos, Panamá 181.

flores, árboles de todas suertes, cerros altos, grandes peñas y los resquicios de ellas, cuevas hondas, guijarros y piedrecitas, las que en los ríos y arroyos hallaban, de diversos colores, como el jaspé”. Pero, sobre todo, los lugares subterráneos eran lugar de nacimiento de dioses y desde donde salen los primeros hombres.

Encontramos estas últimas representaciones en gran parte del territorio americano, desde Mesoamérica hasta el sur chileno, con el significado más o menos explícito de “Tierra Madre”, pero también como lugar de retorno de los muertos. En el caso mesoamericano, encontramos el mito de las “siete cuevas”, en maya *Vucub-Ziban* y en tolteca-azteca *Chicomoztoc*, donde, según los mexicas, nació también el quinto sol y hasta los dioses *Tezcatlipoca* y *Ehecatl*. Otra referencia temprana pertenece a la recolección de datos etnográficos realizada por fray Ramón Pané, fraile jerónimo llegado a las islas antillanas con Colón durante el segundo viaje y dejado por este en una de las islas para aprender su lengua y “saber de las creencia e idolatrías de los indios, y de cómo veneran a sus dioses” (Pané, 1980: 21). El relato etnográfico, titulado *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498), tiene en su inicio la referencia que nos interesa:

“La Española tiene una provincia llamada Caonao, en la que está una montaña, que se llama Cauta, que tiene dos cuevas nombradas Cacibajagua una y Amayúna la otra. De Cacibajagua salió la mayor parte de la gente que pobló la isla. Esta gente, estando en aquellas cuevas,

hacía guardia de noche, y se había encomendado este cuidado a uno que se llamaba Mácoael, el cual, porque un día tardó en volver a la puerta, dicen que se lo llevó el sol” (Pané, 1980: 22).

Aunque no queremos insinuar necesariamente contactos entre la cultura taino y la cultura quechua-incaica del altiplano andino peruano, pertenece precisamente a esta última un relato similar: la salida de una cueva de los hermanos Ayar. Citamos la versión reportada en la *Primera parte de los comentarios reales de los Incas* (1609), de Garcilaso de la Vega, cuando, en el capítulo XVIII del libro primero, habla *De fábulas historiales del origen de los Incas*:

“Otra manera del origen de los Incas cuentan semejante a la pasada, y éstos son los indios que viven al levante y al norte de la Ciudad del Cuzco. Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos, y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real. Por esta fábula aforraron aquella ventana por todas partes con grandes planchas de oro y muchas piedras preciosas. Las ventanas de los lados guarnecieron solamente con oro mas no con pedrería”.

Dejando para más adelante la referencia a las guarniciones de oro de las “ventanas” de las grutas de donde salieron los hermanos Ayar, no hay que olvidar que se trata de una de las versiones incaicas, ya que otra ve estos mismos hombres salir del lago Titicaca. Con esto queremos advertir del peligro de generalizar una versión de un mito de origen, que homogeneiza de manera impropia y casual culturas complejas y multiformes, sobre todo cuando se trata de una sociedad estratificada como la incaica, bajo cuya estructura general continuaban existiendo, y reproduciendo en parte sus culturas, los pueblos que habían sido sometidos por los incas. De hecho, hay una contemporánea idea que los muertos, por ejemplo, se encuentran en un “más allá” superficial, una región a Oriente del Cuzco.

Sin embargo, las dos versiones reportadas por Garcilaso tienen en común la emersión desde el subsuelo de los héroes fundadores: el agua del Titicaca, en un caso, una caverna de Paucartambo, en el otro. Si consideramos la fuerte asociación entre cuevas y manantiales de las diferentes mitologías americanas, podemos argüir que el origen de los hombres, para esta sociedad, se encuentra en el subsuelo acuífero, para utilizar una definición geológica. Pero, más allá de la fácil interpretación que permite la

asociación entre las metáforas incaicas y el nacimiento real de cualquier niño o niña, pero también de las plantas como la papa por parte de la Pacha Mama, resulta menos genérico y más fundamentado preguntarse qué pensaban estos pueblos del subsuelo de su mundo. Recurrimos nuevamente a Garcilaso, entre los otros cronistas que describen la cultura incaica:

“Dividían el universo en tres mundos: llaman al cielo Hanan Pacha, que quiere decir mundo alto, donde decían que iban los buenos a ser premiados de sus virtudes; llamaban Hurin Pacha a este mundo de la generación y corrupción, que quiere decir mundo bajo; llamaban Ucu Pacha al centro de la tierra, que quiere decir mundo inferior de allá abajo, donde decían que iban a parar los malos, y para declararlo más le daban otro nombre, que es Zupaipa Huacin, que quiere decir Casa del Demonio. No entendían que la otra vida era espiritual, sino corporal, como esta misma. Decían que el descanso del mundo alto era vivir una vida quieta, libre de los trabajos y pesadumbres que en ésta se pasan. Y por el contrario tenían que la vida del mundo inferior, que llamamos infierno, era llena de todas las enfermedades y dolores, pesadumbres y trabajos que acá se padecen sin descanso ni contento alguno (Garcilaso Inca de la Vega, *Primera parte de los comentarios reales de los Incas* (1609), Libro segundo, Capítulo VII).

Aunque la tripartición del mundo ha sido producida de manera independiente por muchas sociedades, resulta sorprendente, por lo menos en la descripción de Garcilazo, el parecido con la concepción cristiana, sin embargo, otras fuentes menos sesgadas parecen confirmar la tripartición, aunque es claramente de origen cristiana la identificación del inframundo como lugar de sufrimientos dominado por Zupay, el diablo. En verdad, el dios o espíritu Zupay ocupaba en la mitología aymara-incaica el lugar del trixter, ni bueno ni malo, perturbador del orden, como bien se expresa en el *Lexicón de Domingo de Santo Tomás*, de 1560, donde se dice que el Zupay es un “ángel bueno o malo, demonio o trasgo de casa...” (cf. Cuentas Ormachea, 1986). Precisamente esas características, que están presentes también en las figuras mediterráneas que sirvieron de modelo al cristianismo para modelar la figura de su diablo, permitieron la fácil homología con el demonio cristiano. Por todo esto, y gracias a la profunda acción de los misioneros con su “extirpación de idolatrías”, los sistemas indígenas de representación del mundo material y espiritual terminaron fuertemente sincretizados, asumiendo una multiplicidad de elementos ajenos, por imposición y también por apropiación, más allá, tal vez, de las aspiraciones de los mismos misioneros.

3 LOS PARAÍSOΣ ÁUREOS: DE LA MADRE DEL ORO A LA VIRGEN DEL CERRO

Si, por un lado, los misioneros participaron de la mezcla entre imágenes de origen europeo y origen indígenas, por ejemplo dando nombres indígenas a los santos cristianos y al mismo Dios cristiano, al fin de facilitar la penetración de su cultura religiosa en las diferentes cosmogonías indígenas, no hay que subvalorar el intercambio cotidiano que, en los estratos más bajos de la sociedad colonial, se daba entre visiones diferentes. De alguna manera, es como si las mismas imágenes cobrasen vida y se relacionaran por su cuenta de manera autónoma de sus mismos productores, tanto que es posible alegar con Lévi-Strauss que “acaso... convenga llegar aún más lejos, prescindiendo de todo sujeto para considerar que, de cierta manera, los mitos se piensan entre ellos” (Lévi-Strauss, 1972: 21). Ahora, más allá de la metáfora, entre oralidad y escritura, es posible identificar recorridos diferentes que registran estas transformaciones y fusiones, como un tamiz aglutinador que, sin embargo, mientras que, por un lado, une y permite la supervivencia de figuras y conceptos, por el otro, desecha para dar espacio a nuevas producciones intelectuales.

Así, las teorías indígenas del origen de los terremotos se conjugan con las de origen europeo, incluyendo las especulaciones herméticas del jesuita Kircher, por ejemplo, con su obra *Mundus subterraneus* (1664-1678), pero también los nuevos aportes de Galileo sobre las mareas y la gravedad. De la misma manera, la idea cristiana del infierno subterráneo se superpone a las creencias indígenas de la existencia de “corredores” subterráneos que unen regiones diferentes o centros monumentales, como las de Cuzco con Tiahuanaco, idea esta que coincide con algunas imágenes del subsuelo español, de origen árabe. Lo mismo vale para la presencia de agua en el subsuelo: los manantiales como puertas entre los mundos, es un motivo presente tanto en la España medieval como en muchas culturas indígenas americanas. Un elemento constante en estas visiones es el oro, junto a una teoría vitalista del mundo subterráneo que comunica con la visión religiosa.

La obsesión por el oro americano norteó la conquista desde el mismo primer viaje de Colón y su llegada a las islas antillanas. Así, no hay páginas del diario del primer viaje que el oro no sea citado -“minas de oro”, “ríos poblados de oro”, “pedazos de oro”, “infinito oro”, “gran cantidad de oro”, etc.-, hasta llegar a ese delirio representado por la *Carta de Jamaica* (1503) cuando relata el cuarto viaje: “Genoveses, venecianos y toda la gente que tenga perlas, piedras preciosas y otras cosas de valor, todos las llevan hasta el cabo del mundo para las trocar, convertir



El fuego al centro de la tierra y los volcanes, según Athanasius Kircher (J.J. Becher, *Opuscula chymica*. Nuremberg, 1719).



Las aguas del inframundo (Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Ámsterdam, 1682).

en oro. El oro es excelentísimo; del oro se hace tesoro, y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo, y llega a que echa las ánimas al Paraíso” (Colón, 1984: 327.). Ahora, precisamente la referencia al Paraíso tiene que recordarnos que el viaje de Colón, por lo menos en su percepción afiebrada, es también un viaje iniciático: la búsqueda del Paraíso Terrenal (cf. Barque de Holanda, 1986). Del Paraíso Terrenal sale el río Pisón lleno de piedras preciosas y oro. Es así como en Colón la existencia del Paraíso Terrenal demuestra la existencia del oro y, viceversa, encontrar oro es encontrar el Paraíso Terrenal (cf. Amodio, 1992). Por otro lado, toda la tradición alquímica había relacionado el “Paraíso Terrenal” con los “Paraísos Minerales”, identificando la transmutación de los metales viles en metales preciosos, con el proceso de purificación espiritual del alma humana: “Los paraísos minerales son paraísos terrestres porque las creencias alquímicas afirman que la tierra es la madre de las piedras preciosas, la veta donde el cristal madura hasta volverse diamante, y es paradisíaca la región, porque el mineral opone su eternidad a la fragilidad humana” (Litvak, 1987: 87-88).

De esta manera, la imagen constante del subsuelo americano se refiere a los metales preciosos y, sobre todo, al oro, iniciando así un recorrido cognitivo que pasa por el mito del El Dorado y el Paititi incaico, hasta llegar a la plata de Potosí. Oro y Plata, caliente y frío, masculino y femeninos... principios opuestos que reproducen metáforas sociales y de género, mientras marcan simbólicamente el territorio del Nuevo Mundo (cf. Amodio, 1995). En este juego de oposiciones es claramente reconocible uno de los *topos* del pensamiento hermético: la búsqueda de los *Arcana naturae* es también el recorrido de perfeccionamiento espiritual. De allí que, “para los hombres de la Alta Edad media, el oro era en primer lugar, al igual que por ejemplo el ámbar, una materia de virtudes mágicas: confería la gloria y el poder, y era el símbolo de una y otro” (Bonnassie, 1983: 168). Esta simbología religiosa continuará, aunque con algunas adaptaciones, vigente en la cultura religiosa barroca para explicar, al mismo tiempo, la abundancia de riquezas minerales del subsuelo americano y la misión de la iglesia romana. Véase Joseph Acosta, en su *Crónica* de final del siglo XVI (1590):

“Mas es cosa de alta consideración de que la sabiduría del eterno Señor quisiese enriquecer las tierras del mundo más apartadas y habitadas de gente menos política, y allí pusiese la mayor abundancia de minas que jamás hubo, para con esto convidar a los hombres a buscar aquellas tierras y tenerlas, y de camino comunicar su religión y culto del verdadero Dios a los que no le

conocían, cumpliéndose la profecía de Isaías, que la Iglesia había de extender sus términos no sólo a la diestra sino también a la siniestra, que es como San Agustín declara haberse de propagar el Evangelio no sólo por los que sinceramente y con caridad lo predicasen, sino también por los que por fines y medios temporales y humanos lo anunciaran” (Acosta, 1940: 142).

En este recorrido místico, donde se mezclan mitos y ritos de origen cristiano y pre-cristiano, una etapa importante es la de la comprensión de las sustancias materiales, obligando a los alquimistas a unas prácticas de proto-química, cual en verdad se transformará en el ambiente ilustrado. Al centro de estas actividades alquímicas está la transformación de los metales viles en metales nobles: el oro alquímico, como metáfora de la transformación del alma del hombre y efectivo intento de conseguir obrar el milagro de la transmutación. Un elemento importante para nuestra reconstrucción es la necesidad de “tierra virgen”, es decir, no tocada por pie humano, para obrar la transmutación de los elementos alquímicos. De esta manera, la tierra virgen del Nuevo Mundo, el árbol de la ciencia que es al mismo tiempo árbol cósmico que rige el mundo, y el oro mineral se mezclan en un sistema mítico único, capaz de servir de referencia a los hombres suficientemente cultos del siglo XVI para comprender y justificar la búsqueda del oro americano: *la madre del oro*. Véase, entre otros, un texto de las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería:

“Hay en la española otra región con el mismo nombre Cotoy, la cual divide las provincias Uhabo y Cayabo. Tienen montes, y valles, y llanuras; mas por ser estéril cuenta con pocos habitantes: allí está la mayor abundancia de oro, allí está el origen del oro. No se coge en terroncitos ni al menudo: en piedras porosas y entre las vetas de las rocas se encuentra oro sólido y puro: rompiendo las peñas se siguen los filones de oro. Tienen averiguado que el filón de oro es un árbol vivo; por donde quiera que encuentra un camino, desde la raíz, por hendiduras abiertas y blandas, echa ramas hasta las crestas supremas de la montaña, y nunca se detiene hasta que logra el aire del cielo; y han advertido que allí, en viendo el fulgor del aire, forma como un fruto agallas y grumos, que son lo que los aluviones diseminan por toda la isla, arrastrándolo a las partes hondas según la naturaleza de los graves; pero son de parecer que no se cría donde lo cogen, principalmente en sitio seco: en los ríos es otra cosa. La raíz del árbol de oro dicen que tiende al centro de la tierra y que allí crece, pues cuanto más profundo se halla tanto más grueso encuentran los troncos si las hendiduras de la montaña lo permiten, y de las ramas cogen algunas más delgadas que un hilo, otras

como los dedos, según son las hendiduras. También les ha sucedido dar con cuevecitas llenas de oro, aunque por los caminos de las ramas ascendentes, las cuales, una vez llenas de la sustancia que va serpenteando de tronco, la rama toma camino desde abajo por donde lo halla. Muchas veces se lo impide la dureza de la piedra; en las otras hendiduras se cría por el aliento y virtud de las raíces” (Anglería, 1989: 228).

Esta compleja representación del árbol áureo la reencontramos en el *Arte de los metales* del Padre Álvaro Alonso Barba, cura de Potosí, publicado en Madrid en 1640, para quien los metales se “engendran... en la oscura profundidad es que los cría” (Barba, 1987: 31). Esta teoría vitalista, que unifica los mundos minerales con los mundos vegetales, acomodados más por la formas que asumen su miembros que por su constitución interna, deriva claramente del pensamiento alquímico, lo que es explícitamente consciente en Barba:

“Los alquimistas (odiosos nombre por la multitud de ignorantes, que con sus embustes los han desacreditado) con más profunda y práctica filosofía, haciendo anatomía de los mixtos de naturaleza, rediciéndolos a sus primeros principios, discurren en la materia de los metales de esta manera. El sol, dicen, y todos los demás astros con su luz, o propia o prestada, rodeando continuamente la tierra, la calientan y penetran por sus venas con la sutileza de sus rayos. Quemada así por largo tiempo, se convierte en otra sustancia también térres, como vemos que la leña y piedra se convierten en ceniza y cal. Esta tierra así quemada, mezclada y cocida con el agua, se trasmuta en otra cierta especie, que contiene en sí algo de la sustancia de sal y alumbre. Cada día experimentamos semejante efecto en las lejías de cal o de ceniza, en el sudor y en la orina, que del cocimiento adquiere sabor de sal. Esta primera materia o fundamento de la generación de los metales, es el vitriolo...” (Barba, 1987: 32).

Un universo de semejanzas, que se pretende espejo del mundo material, se despliega a partir de esa rara conjunción entre imaginario y experiencia. Como escribía Foucault en *Las Palabras y las cosas*:

“Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre” (Foucault, 1968: 26).



Minas Potosí: Cómo los indios sacan el oro de las montañas
(Theodore de Bry, *America pars quarta*, Francfort, 1594).

Ya que, como el mismo Foucault sugiere, “no hay semejanza sin signatura” (Foucault, 1968: 35), el oro subterráneo debe mostrar/expresar su signos en el mundo de la superficie. Se crea así una correspondencia semiótica entre mundo subterráneo y mundo superficial: aquí, una roca disforme, allí una gruta de donde mana un manantial de aguas calientes, más allá la forma que asumen los árboles... un mapa cognitivo que es, al mismo tiempo, mapa del tesoro, ya que, como decía Paracelso, “Y aun si [Dios] hubiera ocultado ciertas cosas, nada ha dejado sin signos exteriores y visibles por marcas especiales, del mismo modo que un hombre que ha enterrado un tesoro señala el lugar a fin de poder volver a encontrarlo” (en Foucault, 1968: 35).

El descubrimiento de las sociedades aztecas e inca dio impulso a la búsqueda: había mucho oro en los templos y en las sepulturas. Como escribe Cieza de León: “y para los sacrificios eran más lo que había de estos tesoros; y como tenían y guardaban aquella ceguedad de enterrar con los difuntos tesoros, es de creer que cuando se hacían las osequias y entierros de estos reyes, que sería cosa increíble lo que meterían en las sepulturas” (Cieza de León, 2005: 328-329). Comenzaba así otra búsqueda paralela a la de las minas, la del oro escondido en cueva y sepulturas, aunque el mismo Cieza subraya que “tan grandes tesoros como están perdidos en las entrañas de la tierra, y estarán por ser ya muertos los que lo enterraron” (Cieza de León, 2005: 329).



La tierra nodriza
(Michael Maier, *Atalanta fugiens*. Oppenheim, 1618).



Virgen del cerro
(Anónimo, 1722. Museo de Arte, La Paz).

Pero no se trataba de algo nuevo para los españoles, ya que la mitología del “tesoro escondido” estaba ampliamente presente en el sur de Europa y a lo largo de todo el Mediterráneo (cf. Amodio, 1987). Los tesoros españoles escondidos, sobre todo en Castilla, Andalucía, Extremadura y Galicia, habían sido presuntamente dejados por los moros (o por los “antiguos”); se encontraban en cuevas o lagunas; eran hechizados; podían tener guardianes mágicos o monstruosos; y consistían en gran parte en oro labrado (cf. Barrantes, 1977; Hurtado, 1902). En consideración de la difusión de estas historias míticas en España y de la situación ideal para su aplicación en América, representada por los vencidos pueblos incaico y azteca, resulta obvio su éxito en el Nuevo Mundo (Sánchez Ortega, 1988: 216-219). Es suficiente pensar en la gran cantidad de oro sacado de las tumbas incaicas en el primer siglo de la conquista y la continúa búsqueda de las *huacas*, grutas santuarios incaicos, justificada por la extirpación de las idolatrías. Y no se trataba ya de fantasías o de simples mitos geográficos, ya que el oro comenzó a llegar a España y fue finalmente visible lo que el cuento de Aladín había descrito.

También el aspecto mágico-ritual está presente en América, así como los monstruos como guardianes del oro: las Amazonas y los caribes caníbales, según el esquema clásico del tesoro escondido (Sued Badillo, 1978: 38). Léase lo que escribe el padre José Torrubia, a mitad del siglo XVIII, sobre la muerte del joven sobrino del licenciado Laguna, de las huestes de Berrío: “Enterraron aquel mismo día los españoles a sus difuntos y volvieron al anochecer con los demás para llorarlos en compañía. Dicen los embusteros que no se desencantan los tesoros sin que intervenga sangre de inocentes; y por estos principios podían los supersticiosos concebir grandes esperanzas de descubrir su *Dorado*” (Turrubia, 1972: 584).

Mientras tanto, se fueron descubriendo las minas, sobre todo de plata, ya que los metales de baja ley poco atrajeron la atención española y criolla: cobre, estaño, plomo y hasta hierro resultaban menos costosos importarlos que extraerlos en loco, aunque hubo minas de cobre muy productivas y rentables como las de Cuba, la primera a cielo abierto, y las minas de Aroa, en Venezuela, propiedad de la familia del Libertador Simón Bolívar. Aunque se encontraron terrenos ricos de oro y se abrieron minas

–Nueva Granada (Antioquia), Ecuador (Zaruma y Tomebamba), Perú (Carabaya) y Chile (Confines, Quilacoya, Choapa, Maipo)–, este se explotó sobre todo de manera artesanal en los ríos. Bien diferente fue el destino de la plata: solamente en el siglo XVI se abrieron a la explotación las minas de Potosí (1545), Zacatecas (1546), Guanajuato (1550), Pachuca (1552), Castrovirreina (1555), Sombrete (1558) y Santa Bárbara (1567). De esta manera, el inframundo americano, ya lugar de nacimiento de los dioses y después antro de los demonios cristianos, se transforma paulatinamente en estratos geológicos de roca y metales (cf. Cuccorese y Sanz Tapia, 1989).

Sin embargo, antes que la racionalidad ilustrada destruyera las últimas trazas del pensamiento barroco, en Potosí, por vías desconocidas que habría que investigar particularmente, renace una imagen alquímica producida en el siglo XVI en Europa, la del planeta como una mujer que amamanta un niño, motivo iconográfico que se funde con el de la Pacha Mama quechua-aymara para dar origen a la Virgen del cerro. Aquí, en sus múltiples variaciones pictóricas, recordando una imagen del monte-mujer de Athanasius Kirker, todo el cuerpo de la virgen se funde con el cerro de Potosí, protectora y madre que da a la luz su hijo el salvador, es decir, la plata. Y este motivo, el del monte sagrado del cual nace un niño redentor estaba bien presente en la conciencia de los potosinos, si el mismo Holguin reproducirá en 1718, en su cuadro sobre la *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí* (Museo de América, Madrid), en uno de los dos recuadros, la escena de una de las dos loas contenidas en la *Aclamación festiva al Virrey Morcillo*, de fray Juan de la Torre, del convento de San Agustín, donde un niño sale de una cueva del Cerro Rico,

para cantar su alabanza. La indicación del autor al verso 98 es la siguiente: “Abriose el cerro y de su cóncavo un Apírides cargando panes de plata, en significación de sus metales, y cantó dentro del cerro la Música” (en Zugasti, 2008: 313). Reporta Arzans de Orsúa, que estuvo presente en la representación de la Loa:

“A la mitad de aquella loa cantada salió de la boca de una mina de aquel Cerro, dispuesta al propósito, un indiecillo vestido a la propiedad de cuando labran las minas, con su costal de metal (que llaman cutama) a las espaldas, su montera y vela pendiente de ella (como lo hacen de las minas a la cancha a vaciar el metal), y así lo hizo derramando del costal oro y plata batida, y se tornó a entrar con linda gracias, que dio mucho esta representación a su excelencia, oidores y demás forasteros” (Arzán de Orsúa, III, 1965: 50).

El Cristo hijo de la Virgen, sin embargo, no es aquí el glorioso salvador sino el Cristo sufriente, el mismo minero, crucificado en la cruz plateada y a ella clavado por su ínfima condición. Tanto es así que, cuando el Virrey Morcillo, a quien la representación había gustado mucho, quiso que el día después se repitiera la *Máscara*, no se pudo “porque al empezar ya la semana laborable los mineros estaban ocupados en sus trabajos, pero sí se volvió a hacer la loa” (Zugasti, 2008: 313).

Últimos fuegos de mundo que muere, por lo menos en las intenciones y prácticas reformistas de los Borbones y de sus herederos republicanos. La plata ya había dado todo de sí, y era necesario esperar el nuevo “elemento” de la modernidad capitalista, el petróleo, para que sustentara nuevos mitos salvacionistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Joseph de (1940), *Historia natural y moral de las Indias (1590)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AMARI, Michele (1880): *Biblioteca arabo-sicula*. Torino: Loescher.
- AMODIO, Emanuele (1987), *A truvatura. mappe del tesoro nascosto nella contea di Modica*. Ragusa: Sicilia Punto L.
- AMODIO, Emanuele (1992), *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Quito: Abya Yala.
- AMODIO, Emanuele (1995), “El Dorado ilustrado. Las expediciones españolas al Parime (Guayana). 1770-1777”. *Revista de Indias*, LV, 203: 67-100, Madrid.
- ANGLERÍA, Pedro Mártir de (1989), *Décadas del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- ARZANS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé (1965), *Historia de Potosí*. Rhode Island (Providence): Brown University (3 tomos).
- VELLÓN SPECIALE, Gabriella (1985), “I cerchi della mandrágora”. *Kos*, II-16: 18-41, Milano.
- BARBA, Álvaro Alonso (1987), *Arte de los metales*. Potosí: Editorial Potosí.
- BARQUE DE HOLANDA, S. (1986), *Visión del paraíso*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- BARRANTES, Vicente (1977), *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura*. Badajoz: Institución Pedro de Valencia (3 tomos).
- BONNASSIE, Pierre (1983), *Vocabulario básico de la historia medieval*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luís (1990), *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- CIEZA DE LÉON, Pedro (2005), *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- COLÓN, C. (1984), *Textos y documentos completos*. Prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad.
- CRISCIANI, Chiara (1981), “Labirinti dell'oro. Specificità e mimesi nell'alchimia latina”. *Aut Aut*, 184-185: 127-151, Firenze.
- CUCCORESE, H. J. y A. Sanz Tapia (1989), “La minería en Hispanoamérica colonial”. *Hispanoamérica*, V. Tomo nº 15 de *Historia general de América*. Caracas: Academia nacional de la Historia, pp. 75-109.
- CUENTAS ORMACHEA, Enrique (1986), “La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao”. *Boletín de Lima* (44): 38.
- DETENNE, Marcel (1982), *Los jardines de Adonis*. Barcelona: Akal.
- FOUCAULT, Michel (1968), *Las palabras y las cosas. Un arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HURTADO, Publio (1902), *Supersticiones extremeñas*. Madrid: Librería de Jiménez.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1972), *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LITUAK, Lily (1987), *El ajedrez de estrellas*. Barcelona: Laia.
- PANÉ, Ramón (1980), *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. México: Siglo XXI.
- ROOB, Alexander (2001), *Alquimia y Mística*. Madrid: Taschen.
- SOLANO, Francisco de (ed.) (1988), *Cuestionarios para la formación de las relaciones geográficas de indias siglos XVI-XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- SUED BADILLO, J. (1978), *Los caribes: realidad o fábula*. Río Piedras: Antillana.
- TORRUBIA, José (1972), *Crónica de la provincia franciscana de Santa Cruz de la Española y Caracas*. Caracas: Academia nacional de la Historia.
- ZUGASTI, Miguel (2008), “Teatro recuperado en Charcas; dos loas olvidadas de Fray Juan de la Torre (OSA) a la entrada del Virrey Diego Morcillo en Potosí, 1716”. Ignacio Arellano y José Antonio Garrido (eds), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, pp. 296-320.



HISTORIA E IDENTIDAD. CONSTRUCCIÓN DEL MESTIZAJE E IMAGINARIOS CULTURALES-RELIGIOSOS

CARLOS D. MESA GISBERT / BOLIVIA

¿Es posible vincular Flandes con Carabuco? Es una pregunta que busca elementos que expliquen la existencia de un escenario universal en el periodo colonial, que nos ayude a hacer una lectura histórica correcta sobre ese periodo.

¿Por qué preguntar sobre dos lugares tan distantes? La respuesta no es difícil, tiene que ver con el concepto de mundialización y globalización, y no se trata de una referencia al siglo XXI. No, se trata de conceptos pertinentes en los siglos XVI, XVII y XVIII. Cómo sino comprender que tuviéramos la misma imagen del Leviatán en Isfahan en Persia y en Carabuco en Bolivia, o que lo tuviéramos también y por extensión en Parinacota y en Curahuara de Carangas.

Esta es una comprobación fundamental para tratar de contextualizar el escenario en el que se desarrolló el arte barroco y el arte colonial en general en la América Andina. No se trata, como podría pensarse, de un fragmento descolgado en el tiempo y el espacio, no es exclusivamente materia de una lectura de la religión, de los símbolos y las representaciones religiosas sobre sí mismas, sino por el contrario, es una lectura a partir de un contexto global, universal sobre construcciones culturales.

El periodo colonial americano y el periodo colonial andino, son parte de una estructura de pensamiento de carácter universal y esto me parece clave para tratar de colocarnos en el escenario de esa historia. Se trata de un escenario global altamente sofisticado. Si nos colocamos en la óptica de alguien que vivió en cualquiera de estos siglos, por ejemplo el XVIII, en Roma, en Venecia o en

Toledo, podremos entender lo difícil que era creer en el nivel de las reflexiones intelectuales, religiosas, políticas y filosóficas que de forma paralela a Europa, se estaban desarrollando alrededor del Lago Titicaca, a 3.800 mts. de altura sobre el nivel del mar. Recorramos el altiplano boliviano, en medio de su imponente soledad y pensemos que en ese siglo y en ese lugar, se estaban discutiendo teorías basadas en la filosofía platónica. Sería difícil para un veneciano o un romano de ese momento, aquilatar la calidad de pensamiento que estaba en pleno auge en ese lugar del planeta.

¿No es de algún modo, surrealista debatir sobre la ciudad de Dios de San Agustín o sobre el templo de Salomón en Manquiri o en medio del Amazonas? El modelo ideal de aplicación de la ciudad agustiniana aplicada en las Misiones Jesuíticas en el centro del continente americano en el medio de la nada ¿no fue –pensado en la lógica racional de hoy– una forma de locura?

La fachada de San Lorenzo de Potosí permite la lectura que en ella se puede hacer de la armonía musical sobre parámetros clásicos greco-latinos, en la parte superior de su diseño. Y esa portada es uno de los símbolos de la arquitectura mestiza, de su barroco, pero sobre todo del pensamiento mestizo de ese periodo.

Los referentes de la construcción teórica del renacimiento, el manierismo y el barroco americanos, son temas vinculados al Antiguo Testamento, a intelectuales, filósofos y artistas que eran exotismo puro en el contexto del mundo andino. Esos personajes arquetípicos del mundo antiguo europeo, se mezclaron con elementos de la realidad

del pasado prehispánico. Estamos hablando de San Agustín, Santo Tomas, Aristóteles, Platón y una larga lista de figuras centrales del pensamiento occidental.

Sobre ese supuesto, cabe preguntar ¿Qué es lo que se estaba representando desde el punto de vista ideológico en los siglos XVII Y XVIII, que son los siglos en los que confluyó el barroco en la América española en la perspectiva de la construcción de una sociedad nueva? ¿Era ésta una sociedad ajena a ese mundo globalizado? ¿Era una sociedad quebrada? ¿Era una sociedad aislada y ajena al mundo?

En la lectura que hoy día se ha vuelto maniquea, lo que había entonces era un escenario del dominador y un escenario del dominado, sin vinculación alguna de mensajes, sin interconexión, sin una construcción de autorepresentación común y de pertenencia compartida.

¿A qué o a quién se sentía perteneciente un individuo de los Andes, desde Colombia hasta Chile, hombre o mujer, en el siglo XVII? ¿Se sentía perteneciente exclusivamente a un espacio geográfico? ¿A ese espacio geográfico histórico y cultural con una única vinculación –de cordón umbilical– con el pasado prehispánico? ¿Se sentía parte de ese mundo globalizado que permitía el traslado de grabados flamencos sobre el Infierno para ser copiados en lienzos gigantescos, tanto en el lejano oriente-Isfahan, como en esta América-Carabuco? ¿No se había producido ya la incorporación de un elemento reflexivo que tenía ya irreversiblemente un contenido occidental y otro indígena, de visiones que por muy mezcladas que estuvieran, definían una representación del mundo y una representación de la trascendencia que ya no estaba ni podía estar referida únicamente a la representación de la trascendencia en la lógica espiritual e intelectual prehispánica?

La pregunta puede parecer elemental, pero es pertinente para tratar de explicar cuales son los aportes del mundo occidental y del mundo indígena a la visión sobre sí mismos que tenían en ese momento las sociedades que se estaban construyendo en nuestra América.

El debate sobre cómo se representa el Infierno, el Paraíso, los Carros Triunfales, está basado en rigurosos elementos de estructura intelectual y simbólica que se construyeron en el mundo judeocristiano, en el que hay un conjunto de jerarquías, un orden establecido que, sin embargo, comienza a ser invadido por elementos que son propios y únicos de América.

Es indispensable entender a la sociedad que oprimió a otra y que la obligó a ir por un determinado camino. Probablemente en los siglos XVII y XVIII, esa lectura no tenía los mismos códigos de interpretación que tenemos hoy. Esa es la cuestión crucial sobre cómo se sentía un

mestizo o un indígena en el contexto de ese choque ya elaborado como nuevo escenario social en el barroco.

Por eso es válida otra pregunta, dada la gran sofisticación de los elementos del mestizaje andino dieciochesco. Para ello hay que incorporar la palabra mestizaje. No se puede separar cuando se pronuncia la palabra mestizo o se habla del concepto mestizaje, la reflexión puramente conceptual del momento que hoy se vive en Bolivia. Hasta hace unas décadas parecía que la palabra mestizo había resuelto un problema histórico, o estaba en camino de resolverlo. Íbamos a encontrarnos como sociedad en esta idea, una idea muy amplia, un gran paraguas definiendo el mestizaje como el resultado creativo de la mezcla. Pero ahora la palabra mestizaje se pone en cuestión, porque en teoría representa el intento de imponer una visión de una mezcla carente de esencia, una mezcla en la que una lengua, una religión y una visión uniforme de todo, está disfrazando la realidad compleja y múltiple de lo que en Bolivia definimos como la suma de las naciones indígenas y el Estado Plurinacional en el que formal y oficialmente se ha convertido la nación en una nación de naciones, sustituyendo el concepto “Republica” por el concepto “Estado Plurinacional”. La palabra mestizo en consecuencia, está en cuestión y es objetada por muchos estudiosos, antropólogos, historiadores e historiadores del arte, que dicen que no es una palabra que refleje realmente la complejidad –en el caso al que nos referimos– del mundo andino. En los siglos XVII y XVIII, estas representaciones desplegadas en una gigantesca superficie geográfica e imponentes lienzos, las del Infierno, el Paraíso, los Carros Triunfales, los de la Muerte, la presencia de personajes que representaban la totalidad de la sociedad colonial de ese momento, marcaban por encima de todo, ideas. Se ha debatido, por ejemplo si la barba persistente en la iconografía andina colonial, representaba o no la presencia o ausencia del mundo indígena en esas obras y se han hecho lecturas muy interesantes sobre la influencia medieval que pudieran tener determinados elementos en la plástica colonial.

Si se suma el conjunto iconográfico temático de las Postrimerías, los Infiernos y Paraísos dejados como testimonio de ese tiempo, que hoy se preserva en el área altiplánica, se puede ver que todos los representantes de esa sociedad estaban allí retratados ¿Cómo? ¿En que contexto? Estaban retratados en tanto pecadores o salvados, estaban retratados en tanto dominadores y dominados. Este es el debate que hay que profundizar. No está del todo claro que todo se resuelva con la reducción de la definición: “Te traigo a la verdad” como “te impongo algo”. La idea de la condena no quiere decir: “solamente

te condenas, tú indígena”. La visión religiosa incorporó al “otro” en la representación, porque el otro era una de las razones de ser de la presencia de esa iconografía en esos lugares.

En la lógica del proceso colonial español, encontramos quizás el primer caso de un imperio que reflexiona y se cuestiona sobre lo que está haciendo, sobre lo legítimo o ilegítimo de su propia conquista. Es el primer imperio que tiene en su seno, una oposición ética muy importante a lo que hace y no precisamente una oposición marginal. No es una batalla librada exclusivamente por las potencias enemigas de España que señalan al imperio y lo acusan sólo desde el exterior. Bartolomé de las Casas no era un marginal en la sociedad española, el propio emperador español lo escuchó. Las llamadas “Leyes nuevas” tienen que ver con Vitoria, con Montesinos y con las Casas.

La lectura de que el imperio estaba imponiendo condiciones a los dominados sin ningún tipo de interés en los derrotados, ó que habían pocos que estaban en contra de lo que el imperio hacía, y que los conquistadores y los encomenderos hacían y deshacían sin límite alguno, pasa por alto los intensos debates y las razones esgrimidas por quienes defendieron sin tregua desde el corazón mismo del poder los derechos de los vencidos. Los grandes pensadores religiosos se enfrascaron en una guerra de ideas y la legitimidad de la conquista estuvo en el centro del huracán. Se plantearon observaciones que obligaron a los reyes, desde Carlos en adelante a cambiar su enfoque jurídico de la administración de las Indias. Las preguntas esenciales sobre la naturaleza básica de lo que se estaba haciendo, forzó a los señores más poderosos de la tierra a cambiar y mejorar las leyes que se habían redactado para este continente en función del mejor interés de los conquistados. “Se acata pero no se cumple”. Sí, es verdad, cualquier simplificación, en una o en otra dirección, es a fin de cuentas una caricatura.

Se puede en este contexto discernir dos elementos: Por una parte la magnífica realidad de un mundo iconográfico cuya magnitud todavía maravilla y cuyo mensaje está aún en plena decodificación y, por el otro, una profunda reflexión sobre la ética y la legitimidad o ilegitimidad de lo que en última instancia se estaba desarrollando como compleja construcción de lo mestizo.

Cuando en un cuadro aparece una referencia simbólica de doble lectura como la del Punchao: Dios Evangélico-Dios Inti, quien miró ese cuadro cuando fue pintado, un indígena por ejemplo ¿Tuvo los elementos suficientes para entender ese doble mensaje? Si los tuvo, quiere decir que el mundo indígena colonizado tenía un grado de sofisticación importante y que tenía la condición de contar con

elementos de conocimiento suficientes del mundo religioso, como para poder “leer debajo del agua”. Esa lectura del Punchao podía ser, o el arca de la Alianza, o los restos del Inca. Porque desde el punto de vista de quien pintó el cuadro, se puede asumir que lo pensó y lo elaboró porque tenía una conciencia clara de lo que estaba mostrando y encriptando a la vez ¿Cuál era su objetivo? El objetivo, si seguimos el razonamiento de mundos clandestinos y mundos oficiales, era colocar de una manera subrepticia un lenguaje que afirmaba un pasado. Decía: “Aquí estoy”; o, por el contrario, era una actitud conscientemente aceptada de incluir en los elementos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos, equilibrios y balances entre el mundo religioso oficial y el prehispánico. Ambos sabían de que se trataba el juego y lo aceptaron así, es otra conclusión posible.

Hubo pintores, unos anónimos, otros conocidos, que insertaron elementos indígenas de una u otra manera, o mas o menos clandestina o más o menos tolerada. Lo que importa es ¿Quién era el destinatario de esos mensajes? ¿El destinatario era un sofisticado sacerdote español? ¿Era un encomendero?, ¿Eran los indígenas? Parece haberse entendido que la intención de este gigantesco montaje de cuadros, esculturas, templos, todos cargados de complejos símbolos, buscaba la evangelización.

Iconográficamente se estaba estableciendo una ideología religiosa a través de la cual se iba a lograr la gracia de la fe para los naturales. Por un momento nos colocamos en la óptica de los evangelizadores. Es evidente —¿Lo es?— que no se trataba de una fiesta estética, ni era una fiesta para la lectura semiótica o simbólica de la que hoy se puede hacer gala. La meta final era la instalación de un mecanismo de transmisión de ideas que permitiera la imposición de un mundo sobre otro ¿O era la construcción de un mundo compartido de diferentes maneras?

Las palabras se usan con toda intención. Imposición y construcción. Se puede y probablemente se debe hacer una lectura doble, no contrapuesta, entre “imposición y construcción”.

Otra vez ¿Quien miraba esos sofisticados mensajes tenía la capacidad de entenderlos? Lectura uno: Sí. Lectura dos: No. Si la lectura uno es correcta, tendríamos que reelaborar nuestra interpretación de lo que representó esa construcción cultural de dos siglos sobre o para el mundo indígena. Aceptaríamos la hipótesis de que los indígenas podían “leer debajo del agua”. En la opción dos, se trataba de un más que sofisticado juego erudito, exclusivamente circunscrito a un núcleo de elite tanto criolla, española como mestiza y aún indígena. Responder la pregunta parece clave, porque de lo contrario, si no

entendemos que había un sentido de funcionalidad, de búsqueda de causa y efecto en el trabajo artístico, corríamos el riesgo de la interpretación desde el siglo XXI, de qué es lo que quisieron decir los artistas que trabajaron ese fascinante mundo prescindiendo de las razones esenciales que los motivaban.

Estamos hablando de un mundo representado. ¿Fue una representación genuina? ¿Era a esas alturas (siglo XVIII), una representación impuesta? ¿Era una cáscara sobre la cual se estaba trabajando en una especie de ejercicio de enajenación? ¿No se había llegado a tocar ninguno de los puntos esenciales del alma americana andina?

Las respuestas son parte del debate de hoy. En una primera mirada parecería que hay amplios sectores de la sociedad en los que ese mensaje no prendió, no se hizo carne de los sujetos. Pero hete aquí que en el mundo andino, tanto la lengua castellana como el cristianismo –la palabra “cristianismo” hoy ya tiene una lectura múltiple pero vamos a asumirlo como lo entendían los católicos del siglo XVIII– han demostrado que sí penetraron de una manera profunda e irreversible. Esta visión del cielo y el infierno para ponerlo en el contexto del tema central de esta reflexión, sí penetró y es ya parte esencial de la sociedad andina actual. En ese sentido, la reivindicación de lo mestizo es legítima. ¿Pero cuál es la lectura que se hacía en ese momento de ese ultra sofisticado mundo de símbolos, iconos, imágenes y mensajes? Este es un debate importante.

Algunas luces nos puede dar la polémica a propósito de la autoría y la inspiración que llevó a Guamán Poma a escribir y dibujar su *Nueva Crónica*... cuando se descubre que Guaman estuvo vinculado con un sacerdote jesuita con el que compartió la construcción de ese libro increíble, podríamos preguntarnos muchas cosas sobre quién estaba dando el mensaje, con qué intención y en qué medida no había ya una preparación que hoy pretendemos diferenciar tajantemente –a veces de modo artificial– entre lo indígena oprimido y lo criollo y lo español opresor, o lo imperial que se impone en la región.

Más allá de los hechos obvios, más allá de lo que desarrolló cualquier imperio en un proceso de conquista y por tanto de expoliación. Miremos al individuo y su espíritu frente a la iglesia de Curahuara de Carangas, frente a un cuadro que muestra una imagen del Antiguo Testamento. El individuo frente a esa doble lectura a la que hacía referencia ¿No es acaso una mirada mestiza? La idea del mestizaje aparece así como un resultado. Si se combina lo que pasó en el siglo XVII o XVIII y se mira un cuadro, el de Carabuco por ejemplo, y se va hoy a

Oruro y se ve su carnaval, se puede encontrar rápidamente ese Infierno en movimiento, o el Cielo en movimiento. La vida como un motor dinámico que por supuesto no puede referirse exclusivamente a lo prehispánico, sino a un camino de transformación, a una relectura sobre uno mismo. Visto así, la hipótesis de la cáscara vacía se desvanece ¡No fue una cáscara! Occidente llegó para quedarse y penetró profundamente el alma andina. Fue, es obvio, un camino de ida y vuelta. De ida la lógica católica cristiana europea, de vuelta la lógica indígena, la de las lecturas de los Cielos y los Infiernos en los tejidos, lecturas muy diferentes, en ese caso de mundos subterráneos y mundos de la superficie sin el sentido de pecado y culpa. La lectura del demonio con doble simbología. El Tío de la mina es el mismo demonio que es derrotado por el arcángel en el baile del carnaval, pero en diferentes circunstancias representa diferentes cosas. Son elementos que ya no pueden definirse en el blanco y en el negro que un europeo, español, italiano o francés podrían tener, porque allí sí la visión es exclusiva de una lógica judeo-cristiana. Aquí ya no, aquí la construcción y la lectura y la interpretación de muerte, Infierno y Paraíso, es una combinación inseparable, indestructible, que define la personalidad del mundo andino del siglo XXI. Esa personalidad que ha transformado en algo vivo lo que hemos visto en los cuadros y en las imágenes. Santiago es a la vez Illapa, el dios del rayo, por el arcabuz que acompañaba su nombre en todas las campañas militares de españoles contra indígenas. Santiago es la afirmación, la ironía, la paradoja. Que el santo más importante del altiplano boliviano sea Santiago “mata indios”, no puede leerse sino como una ironía y una paradoja. El santo vestido a veces con una gorra militar del ejército boliviano y unos lentes oscuros, es indudablemente parte de la construcción del elemento mestizo de la recuperación y reconstitución de una nueva identidad que sigue viviendo y moviéndose hoy. La lógica de esa línea histórica no se ha detenido. El Cielo y el Infierno han salido del cuadro y han comenzado a moverse de forma autónoma y a dar vueltas sobre sí mismos, en un contexto que no es otra cosa que la idea de lo mestizo. Una definición de vida o muerte en una sociedad que está enfrentando un debate profundo sobre su historia y que de modo ahistórico plantea en su texto constitucional que: “se deja atrás el pasado colonial y republicano”, más no el prehispánico. Se hace un paréntesis que salta del mundo indígena al siglo XXI, al 22 de enero del 2006, sin entender que no podríamos descubrir nuestra alma y su esencia si no entendemos la construcción desgarradora pero también integradora de dos visiones que son más que carne y espíritu unidos.

Tenemos por ello algunas ideas, algunas preguntas y algunas interpretaciones todavía pendientes. La crucial es cómo llegaba un ultra sofisticado mundo intelectual al sujeto indígena y cuál era la lectura que ese sujeto indígena hacía de algo tan complejo que podría estar debatiéndose en cualquier escenario del más alto nivel teológico.

Es básico encontrar la respuesta entre la superestructura intelectual de los emisores y la de los receptores. Saber si era un juego de las élites que no interesaba desde el punto de vista del mensaje, lo que querría decir que se manejaron dos lenguajes que no se tocaron entre sí. Eso marcaría un desafío o un *mentis* a quienes interpretan objetivos y esencia de la labor evangelizadora europea en América.

¿La interpretación del Cielo y el Infierno es el enriquecimiento de dos mundos que se entremezclan y que construyen lo mestizo en la visión diversa de los Andes? ¿El mestizaje es la palabra correcta? ¿La interculturalidad es una lectura puramente teórica para tratar de romper la línea entre la vieja visión del mestizaje anterior al momento que vivimos hoy? ¿No es acaso una acción constituida en un sustantivo? La reivindicación del mestizaje está precisamente anclada en la comprensión de ese momento del barroco, está en los Cielos y los Infiernos que expresan de la manera más explosiva en su belleza, todo lo que representó la construcción del mundo que está hoy en los cuadros de Carabuco e Isfahan y estuvo en los grabados de Flandes que los originaron.



ORÍGENES MEDIEVALES DE LAS REPRESENTACIONES BARROCAS DEL INFIERNO Y EL PARAÍSO

MARGARITA VILA / ESPAÑA

El interés por el destino del hombre ha estado presente en el arte cristiano desde sus orígenes. El triunfo sobre la muerte de Jonás, Daniel y Lázaro evocado en catacumbas y sarcófagos de los siglos III y IV testimoniaba el amparo de Dios para cuantos le imploran, alimentando la esperanza de los fieles en la salvación eterna. A tales imágenes se sumaron otras alusivas al Juicio Final y a la acogida en el Paraíso, como prueban algunas pinturas de Roma, Amiternum y Siracusa, y sarcófagos que, como el del Louvre, muestran al Cristo apolíneo separando a las ovejas de las cabras, como se anuncia en el Evangelio de Mateo (25, 31-46)¹.

Aunque tales representaciones menguaron en la Alta Edad Media, tanto en un sarcófago merovingio como en varias cruces irlandesas del siglo X (Monasterboice, Clonmacnoise) se muestra a los resucitados en torno a Cristo. Lo propio sucede en los relieves que enmarcan el Crucifijo de marfil regalado por el rey Fernando I a la iglesia de San Isidoro de León en 1063, en donde a la resurrección de unos se contraponen los tormentos de otros².

A partir del siglo XII, tanto en Bizancio como en la Europa Románica se multiplicaron las escenas relativas al Juicio³. Así lo prueban las portadas de las iglesias de Autun, Conques y Beaulieu en Francia y el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago en España.

Los tímpanos de S. Lázaro de Autun y Sta. Fe de Conques, fechados hacia 1130, presentan a los bienaventurados avanzando hacia Cristo. En Autun (Fig. 1), su

Madre y los profetas Enoc y Elías se sientan junto a Él, en mérito a su venturoso ascenso a los cielos. A sus lados, sendos ángeles hacen sonar trompetas para despertar a los muertos (Mt 24, 31). Surgen de sus tumbas con atributos característicos de lo que fueron en vida. El destino que les aguarda está sugerido tanto por sus gestos de alborozo o angustia, como por la posición que ocupan (Dn 12, 2): los virtuosos a la diestra de Cristo y los impíos a su izquierda, separados por el ángel del Juicio. Tiene lugar éste a la izquierda del *Pantócrator*, sosteniendo San Miguel el platillo en donde se pesan las buenas obras para que los demonios no puedan inclinar la balanza hacia su lado. Junto a ellos, los condenados son asidos por garfios hacia el Infierno, representado por la pavorosa boca del Leviatán tras la que se esconde la caldera de los condenados (Jb 41). Por su parte, los justos respiran aliviados por el favorable desenlace o, recelosos de los diablos, se refugian bajo la túnica del arcángel⁴ antes de ser encaramados a las mansiones celestiales, plasmadas mediante arcos y una acogedora puerta al otro lado.

Tal visión del Cielo adquiere un desarrollo mayor en el tímpano de Conques, en donde los bienaventurados conducidos por la Virgen y San Pedro, marchan hacia Cristo. Sobre Él, dos ángeles exhiben la cruz, recordatorio de la pasión redentora, en tanto otros tocan las trompetas. A la izquierda del Supremo Juez, ángeles armados amenazan a la hueste demoníaca, mientras a sus pies San Miguel disputa al diablo un alma, separando con ello la resurrección de los tormentos infernales.

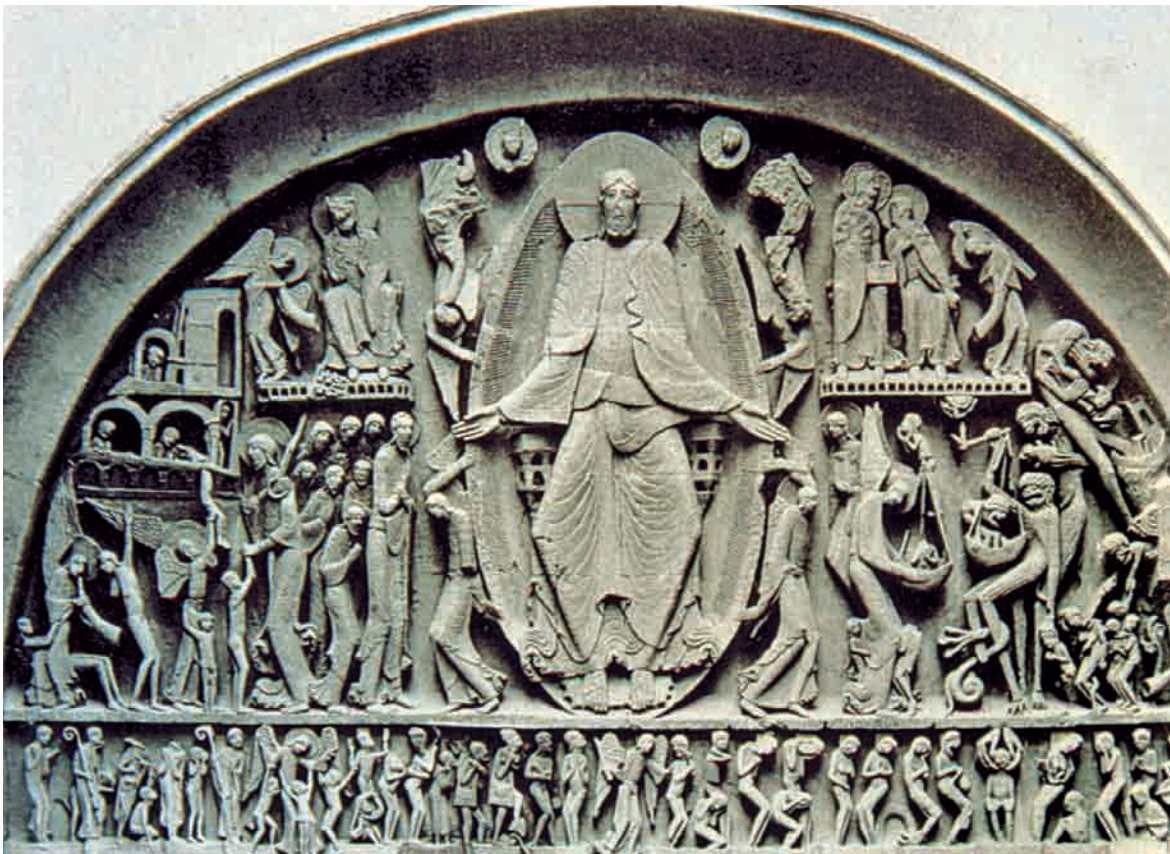


Fig. 1 Tímpano de S. Lázaro de Autun, c. 1130.

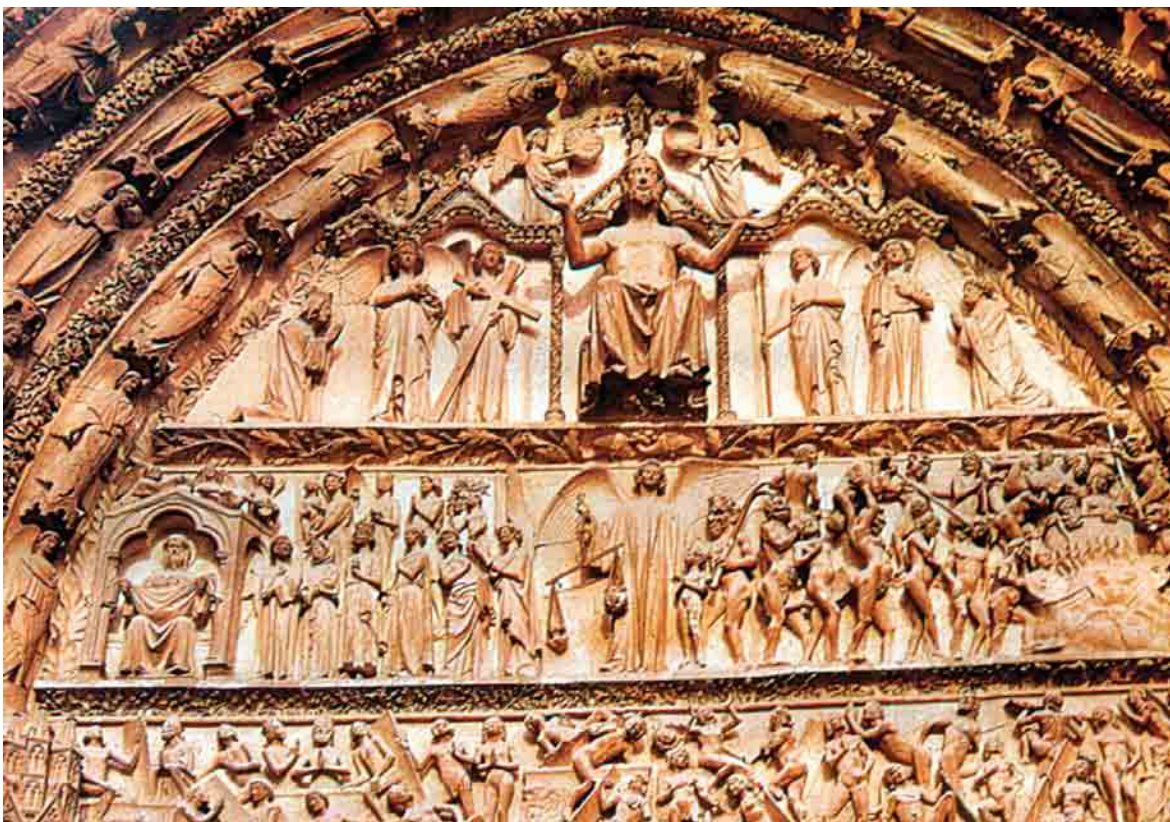


Fig. 2 Portada principal de la Catedral de Bourges, c. 1250.

Abajo, a la diestra del Salvador, el Cielo se manifiesta a través de luminosos arcos cobijados por una cubierta torreada, poética alusión a las mansiones de la Jerusalén apocalíptica (Ap 21). Evoca la beatitud celestial el patriarca Abraham, en cuyo seno descansan las almas de los bienaventurados (Lc 16, 23)⁵. A su izquierda se extiende el Tártaro. Los condenados –entre los que destaca el ahorcado Judas– son torturados, tras ser empujados hacia su boca por perversos demonios regidos por Satanás, entronizado y con serpientes. Tal figura, deudora del Laoconte y precursora de la que rige el Infierno de la fachada de la catedral de Orvieto, impresiona por su tamaño y jerarquía, pudiendo haberse inspirado en marfiles de Bizancio.

Enfatizando la idea de que el destino postrero depende del libre albedrío, el escultor organiza el registro inferior repartiendo equitativamente el espacio entre la representación del Cielo y del Infierno y contraponiendo la figura de Abraham a la del Diablo.

En la portada de Beaulieu, el Cristo que se ofrendó por la humanidad –como recuerdan los instrumentos de la Pasión adyacentes– extiende sus brazos en amoroso gesto hacia los resucitados. Estos aparecen surgiendo de sus sepulcros, en tanto los apóstoles rodean al Señor del Juicio, acompañados por otros bienaventurados (Luc. 22, 30). Suerte opuesta corren los réprobos plasmados bajo ellos, devorados por bestias en un espeluznante Infierno ocupado por el dragón de las siete cabezas y un Leviatán de larga cola, trasunto del dios Océano y los tritones del arte clásico⁶.

El Cristo redentor, con los estigmas al descubierto, vuelve a presidir la gozosa beatitud de los justos en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. El Maestro Mateo lo muestra en 1188 rodeado por los ancianos apocalípticos, evangelistas, ángeles pasionarios y multitud de bienaventurados conducidos por ángeles tras haber superado el Juicio, resuelto en la puerta derecha. Sus arquivoltas plasman los castigos de los impíos en el Infierno y el camino de los benditos hacia el Cielo.

Tal tema se hizo común durante la primera mitad del siglo XIII en las fachadas de las catedrales góticas. Tanto en la portada principal de Nôtre Dame de Paris como en la de Bourges (Fig. 2), el Juicio Final se despliega con gran claridad expositiva en ordenados registros. Presidiendo la composición, Cristo muestra las llagas de la Pasión, flanqueado por ángeles con los instrumentos de la misma y otros que recogen el sol y la luna. Hacia el Supremo Juez se dirigen las oraciones de la Virgen y San Juan Evangelista, testigos de su muerte y resurrección y variante latina de la *Deesis* o Plegaria perfecta de María y el Bautista en el arte bizantino.

En el registro inferior, los muertos se levantan convocados a Juicio. Éste se desarrolla bajo Cristo. San Miguel se encarga del pesaje de las almas sosteniendo la balanza ante un codicioso Satanás. Su aspecto, como es común en el Medievo, deriva de los sátiros de la mitología clásica, mostrando con sus garras el carácter rapaz del Diablo. Frente al horror y desesperación de los pecadores, arrojados a las calderas del Infierno, consuela la serenidad de los justos al encaminarse al Cielo. En la catedral de Nôtre-Dame contemplan gozosos la Jerusalén Celeste, plasmada a los pies de Cristo; en la de Bourges, guiados por San Pedro y acompañados por ángeles portando almas, llegan al palacio del Paraíso en el que Abraham sostiene a los bienaventurados solazados por celestial música. Completan esta visión de la Gloria los ángeles, arcángeles y serafines plasmados en las arquivoltas, junto a los ancianos del Apocalipsis y una nutrida representación de santos (Ap 3).

Un alineamiento similar fue aplicado por Rogier Van der Weyden al políptico del Hospital de Beaune hacia 1440. Bajo el Cristo todopoderoso, sentado en un arcoíris y flanqueado por santos en una resplandeciente Gloria, se eleva solemne San Miguel, pesando las almas de los resucitados. Éstos surgen de la tierra, con expresiones serenas unos y aterradas otros (Ez 37, 1-14). Con la memoria de sus actos en la conciencia se encaminan gozosos al Paraíso o furiosos y renegando hasta el Infierno.

En la iconografía del Juicio, pasada la Edad Media se hizo menos común el pesaje de las almas. Aún así, a veces se encuentran alusiones al mismo en escenas de aspecto costumbrista. Tal sucede en *La mujer con una balanza* pintada hacia 1665 por Vermeer de Delft. En ella, ante un antiguo cuadro del Juicio Final se muestra una meditativa mujer con una pequeña balanza. Por los collares de perlas expuestos en su mesa, parecería sopesar el valor de sus joyas. La obra se ha interpretado como una *vanitas* alusiva a lo efímero de las riquezas frente al destino del alma, o una alusión al ejercicio responsable del libre albedrío ante la conciencia del Juicio futuro⁷. Se trata de lecturas complementarias, a las que se podría añadir la parábola del mercader que vendió sus tesoros para comprar la más fina perla (Mt 13, 45).

Parece que la inclusión del pesaje en las escenas del Juicio fue más popular en el medio franco-flamenco que en el italiano. Así, si bien Lorenzo Maitani otorgó en 1320 al Juicio Universal de la catedral de Orvieto un orden similar al de los tímpanos góticos franceses, excluyó la presencia del arcángel con la balanza. Cerca del Cristo envuelto por serafines y querubines muestra a los apóstoles en oración. Bajo ellos se ordenan los confesores, vírgenes y mártires de la fe cristiana, además de jubilosos resucitados.

En tal composición, el Infierno sólo ocupa las dos últimas franjas del relieve, pero lo hace con tal poder dramático que despierta más compasión por los condenados que cualquier representación previa.

Ignoramos si Maitani se inspiró en pinturas italo-bizantinas del siglo XIII. En una de la Pinacoteca Vaticana (Fig. 3), bajo el Pantocrátor en Gloria, se alinea el Cristo redentor, delante del altar del sacrificio, alabado por arcángeles y apóstoles. Siguiendo la tradición de Bizancio, bajo Él aparece una comitiva de santos guiada por San Pablo, el buen ladrón, la Virgen intercesora y San Esteban, el diácono Protomártir, cuyas obras de misericordia enseñan cómo ganar el Reino prometido. Por debajo se muestra la resurrección de los difuntos, despertados de sus tumbas por ángeles y entregados por figuras femeninas alegóricas del mar y la tierra (Ap 20, 13). Ocupan el registro inferior el Paraíso –ocupado por la orante Virgen María– y el Infierno, al que son arrojados los condenados, encabezados por el traidor y avaro Judas.

Así sucede en un icono bizantino de Sta. Catalina del Monte Sinaí. En él, el Infierno es evocado mediante un lago de fuego al que dos ángeles expulsan a los pecadores (Ap 21,8). Allí, Satanás, entronizado en el dragón-leviatán, sostiene a Judas. Abajo, en las moradas de la muerte yacen calaveras, despojos de los difuntos despertados por ángeles de las profundidades del mar y de la tierra. Todo ello se plasma a la izquierda del trono que aguarda la *Parusía*, custodiado por ángeles y adorado por Adán y Eva. Arriba, en Gloria, Cristo preside el Juicio, flanqueado por la Virgen, el Bautista y los apóstoles. Bajo ellos, patriarcas, profetas, monjes, confesores, mártires y vírgenes observan cómo un ángel enrolla el cielo hasta entonces conocido, cumpliendo con lo anunciado por el Apocalipsis: el surgimiento de un cielo y una tierra nueva tras el Juicio. Es a la diestra inferior del Salvador en donde se muestra el Jardín Celestial, custodiado por un ígneo serafín. Preside su interior, imagen del *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares*, la Virgen, junto a la que carga su cruz el buen ladrón al que Cristo prometió el Paraíso (Lc 23,43). Bajo ellos, Abraham se muestra acogiendo el alma del pobre Lázaro.

En una tabla de Novgorod de mediados del siglo XV, el tema se enriquece con la presencia del Anciano de los Días entre serafines, tetramorfos y ángeles. A la derecha, mientras unos ángeles enrollan el firmamento, otros arrojan el círculo de la oscuridad y vuelan hacia la cruz erigida sobre la calavera de Adán. Al otro lado se vislumbra la Jerusalén celestial reservada a los que alaban a Dios ante sus muros. En el segundo registro, Cristo se manifiesta como Juez Supremo, con la Virgen y el Bautista interce-

diendo por la humanidad representada por Adán y Eva, ancianos y postrados a los lados del trono. Una infernal serpiente intenta, en vano, morderles; sus anillos parecen simbolizar los pecados que arrastran al Infierno, convertido en un lago incandescente al que unos ángeles arrojan pecadores y en cuyo centro se manifiesta Satán, portando al traidor Judas. Sobre él, un disco simboliza la tierra rodeada del Océano. De una y otro, convocados al Juicio, resurgen los muertos. Estos serán pesados en la balanza que se muestra al medio, sujetada –igual que en un icono del siglo XVI del Ermitage– por la misteriosa mano que emerge del trono preparado para la *Parusía*, custodiado por ángeles con los instrumentos de la pasión. Como sucede en los relieves de las portadas románicas, los demonios intentan inclinar el peso hacia su lado, pero un arcángel lo impide con su lanza. Los justos, en nutrido grupo, se encaminan hacia el trono, en tanto los pecadores, a su izquierda, atienden a las palabras de Juan, que señala hacia Cristo. Flanqueándolo se muestran los apóstoles y ángeles que ya gozan de la gloria, en tanto abajo, el Infierno se opone al Paraíso. Hacia la custodiada puerta de fuego se encaminan o vuelan los justos que esperan entrar en el místico vergel en el que ya descansa el buen ladrón y donde reina María⁸.

Otros iconos rusos de los siglos XVI al XVIII, mostrando a Abraham y otros bienaventurados en el Paraíso y las penas de los condenados en el Infierno, repiten estos elementos sobre un deslumbrante fondo dorado evocador de la eternidad divina y de la calidad inalterable del Cielo, probando la riqueza conceptual y el arraigo de tal iconografía en la iglesia ortodoxa.

A pesar de su tardía data, es clara su dependencia de prototipos bizantinos –entre los que se cuentan algunos marfiles (Fig. 4)– gestados en torno al siglo XII. Así se explican las coincidencias compositivas con uno de los frescos de Giotto. En el Juicio Final que pintó hacia 1305 para la Capilla de los Scrovegni en Padua, se repite el mar de fuego infernal. Lo propio sucede con la disposición de los coros angélicos tras los apóstoles, la cruz gloriosa y los ángeles que se aprestan a enrollar el cielo con el sol y la luna, en alusión al anuncio apocalíptico de la desaparición del “primer cielo y la primera tierra” (Ap 21,1).

También aquí a la diestra del Juez se disponen los bienaventurados, y abajo, a su izquierda, el Infierno. En distintas cavernas sufren suplicio los condenados, en tanto en el centro señorea un obeso Satanás –trasunto del Sileno clásico– devorador, cual Saturno, de los réprobos a él entregados.

Cerca de siglo y medio después, Fra Angélico interpretó el mismo asunto en una fascinante tabla, reservando el



Fig. 3 Juicio Final de la Pinacoteca Vaticana, s. XIII.



Fig. 4 Marfil bizantino con Juicio Final, s. XII.



Fig. 5a Juicio Final de Fray Angélico: Paraíso.



Fig. 5b Juicio Final de Fray Angélico: Infierno.

dorado para la mandorla de la gloria divina y pintando en resplandeciente azul el resto del cielo, tal como ya habían hecho Giotto y otros muchos artistas del periodo gótico, en atención al valor ceremonial adquirido por tal color para entonces.

En dicha obra la resurrección de los difuntos se sugiere a través de las tumbas abiertas. Sobre ellas, preside el Juicio el Cristo glorioso, rodeado de su corte angélica, la Virgen y el Bautista y los santos del Cielo, entre los que se cuentan los fundadores de las órdenes franciscana y dominica, a la que pertenecía el artista. Abajo, a la diestra del benevolente Juez, aparecen gozosos los bienaventurados (Fig. 5-a), ya sea contemplando la gloria de Dios, abrazándose o danzando en la pradera del Paraíso, hacia cuya puerta se encaminan dos elegidos. Opuestos a ellos, los pecadores gimen y se agitan, empujados por demonios al Infierno (Fig. 5-b). Se manifiesta éste como un profundo pozo ordenado en círculos, lo que parece indicar familiaridad del artista con la *Divina Comedia*. En el foso más profundo el Príncipe de las Tinieblas emerge de una caldera en la que hierven los condenados. Como en el fresco de Giotto, también su apariencia se basa en el Sileno y Saturno de la mitología clásica, simbolizando el color oscuro su tenebrosa esencia.

Se adscribe a la misma tradición el Diablo concebido por el miniaturista Jean Colombe en torno a 1485 para las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry*. Aparece –tal como describe la *Leyenda de Tundal* del siglo XII– sobre una parrilla cuyas llamas avivan con potentes fueles diversos demonios⁹. Todos comparten los rasgos bestiales y faunescos de su amo y maestro: cuerpo velludo, colmillos de jabalí, orejas de asno y retorcidos cuernos caprinos, además de largas colas y garras.

De muy distinto aspecto, pero no menos desagradable, es el Satanás imaginado por El Bosco para el Infierno del *Jardín de las Delicias* que pintó hacia 1510. En vez de inspirarse en los modelos clásicos, guarda relación con algunos demonios de las portadas románicas. Como ellos, tiene patas zancudas, debiéndose su espantosa cabeza de polluelo –recordatorio de que el maligno se oculta tras un indefenso aspecto– a la fantasía del artista.

En tal desborde imaginativo, fue precedido por Jan Van Eyck, quien hacia 1425 pintó una memorable versión del Juicio Final (Fig. 6). En ella sorprende la interpretación del Infierno, al asociar a Satán con el descomunal esqueleto de la Muerte, tal como ya había hecho San Pablo en una epístola y recogieron varios textos medievales (1 Co 15,55; Ap 20,14)¹⁰. Triunfando sobre ella aparece San Miguel, en tanto a sus lados, la tierra y el mar devuelven a sus muertos y los impíos se retuercen en el Averno, engullidos por demonios.

En esta composición se basó la tabla que ejecutó el también flamenco Petrus Christus treinta años más tarde. Los únicos añadidos de mención son el Diablo al que humilla San Miguel encima de la Muerte y la presencia del Leviatán entre las criaturas infernales.

Un siglo después, cuando triunfaba el Manierismo en Italia y el Concilio de Trento intentaba revitalizar el Catolicismo frente a la pujanza protestante, dos artistas de gran valía reinterpretaron el tema. El veneciano Tintoretto lo hizo con su peculiar fascinación por los escorzos y audaces perspectivas, en una composición arremolinada que desciende desde el Juez del Universo hasta los condenados. Miguel Ángel, en cambio, al pintar el Juicio Universal de la Capilla Sixtina, renunció a toda perspectiva renacentista (Fig. 7). Ocurrido el Saqueo de Roma y en

pleno avance de la Reforma protestante, el clima espiritual reinante en tal ciudad era muy diferente al optimista del Renacimiento pleno. El taciturno artista parece convencido de un final terrible. El Cristo Juez, apolíneo en su belleza, repudia –como han interpretado algunos que hace el del Camposanto de Pisa atribuido a Orcagna– con gesto imperioso a los pecadores, cuyo castigo reclaman los mártires que le rodean (Ap 6,10). Arrojados por ángeles justicieros y arrastrados por coléricos demonios, los réprobos se precipitan al Abismo. Aunque las alusiones clásicas son claras a través del barquero Caronte, el Cristo-Sol, o el torturado como Laoconte, el canon de las figuras, exageradamente robustas y alargadas, se aleja de sus ideales. Al tratamiento manierista de los cuerpos se suma una interpretación medieval del espacio, cósmico, no terrenal, e intensamente azulado, primando la jerarquía sobre la disposición en el plano. Lo propio sucede con la iconografía, pues a los resucitados que resurgen sostenidos por fornidos ángeles ápteros, se suman los instrumentos de la Pasión llevados por los que vuelan sobre Cristo.

El vigor de los escorizados réprobos y de los iracundos demonios parece derivar de lo pintado por Signorelli en torno a 1500 en la catedral de Orvieto. En la escena de los arrojados al Infierno, también son ángeles armados los que les expulsan y demonios de putrefactas carnes sus verdugos.

Tan energética concepción de los castigos infernales repercutió en otros artistas. El manierismo y la pasión de Miguel Ángel por los cuerpos musculosos inspiraron, posiblemente, la interpretación del flamenco Frans Floris en un lienzo de 1565 conservado en Viena. Medio siglo antes, ya su compatriota B. Van Orley mostraba cierto interés por el renacimiento italiano al aplicar sus formas a una composición deudora de las tradiciones locales. Así lo prueban el formato de tríptico, el Cristo de torso desnudo sobre un arcoíris y el Leviatán infernal, algo que testimonia el apego a la iconografía medieval en su cultura.

Es la conjunción de pinturas italianas y flamencas la que parece inspirar las imágenes virreinales del Juicio Final, el Infierno y el Cielo a través, posiblemente, de estampas inspiradas en textos jesuitas¹¹. Basta comparar las Postrimerías pintadas en Curahuara de Carangas hacia 1608 con las interpretaciones del Juicio Final brindadas a fines del siglo XVII por Melchor Pérez de Holguín en San Lorenzo de Potosí y por José López de los Ríos en Carabuco, para comprender que el Cristo de pecho desnudo entronizado sobre el arcoíris y el armado San Miguel derivan de composiciones como las flamencas señaladas, y observar los esqueletos resucitados con sudario de Carabuco y los condenados precipitados a los Infiernos pintados en Potosí y Laja, para advertir cierta deuda con Miguel Ángel.



Fig. 6 Juicio Final de Jan Van Eyck.



Fig. 7 Juicio Final de Miguel Angel. Capilla Sixtina.

Recordemos que el arte barroco católico, tras la crisis que en la Iglesia desencadenó la reforma protestante, se propuso educar acerca de la vanidad de toda pompa mundana y mostrar la condenación derivada de una vida pecadora. En los territorios de los virreinos americanos se desarrollaron vastos programas iconográficos que, como en la Edad Media, pretendían catequizar al pueblo. Los testimonios –entre otros– de Caquiaviri, Carabuco, Collana y Curahuara de Carangas en Bolivia y Huaro en Perú así lo prueban¹².

Tales programas siguen, además, las directrices de los Sínodos Diocesanos desarrollados a partir del Concilio de Trento¹³. En ellas parece inspirarse Guamán Poma de Ayala cuando en la Crónica que terminó en 1614, recomienda que haya muchas pinturas de santos en las iglesias y, especialmente, un “juicio pintado”. Al evocarlo, imagina “el infierno abierto la boca para tragar a los malos pecadores”, atormentados con fuego y múltiples castigos, como se observa en Curahuara. Su conocimiento –quizá indirecto y debido a sermones– del Apocalipsis y de los escritos de san Agustín y Dante sale a relucir al tratar de las Ciudades del Cielo y del Infierno.

A la hermosura de la primera contribuyen los enjorados muros, las fuentes de agua viva (Ap 21-22), los coros angélicos y santos, la Virgen y la Trinidad entronizada. Por el contrario, en el Infierno habrá hambre, sed, llanto y crujir de dientes, junto con “agudos cuchillos”, martillos, serpientes y espíritus criados para la venganza, además de tinieblas para cuerpos y almas y “frío y fuego” eternos¹⁴. El dibujo que acompaña esta descripción muestra la boca del Leviatán engullendo varios pecadores, tal como sucede en una miniatura del Salterio de Winchester en la que un ángel cierra la puerta del Infierno donde penan reyes y eclesiásticos, como se verá en las pinturas virreinales más tarde (Fig. 8). La identificación de ésta con el Leviatán queda, además, refrendada por pinturas románicas y góticas en las que al descender a los Infiernos, Cristo arranca a Adán y Eva de las fauces del monstruo, tal como se advierte en el *Paramento de Narbona* pintado hacia 1370.

Tres siglos después, la imagen del Leviatán seguía encarnando la entrada al Infierno en la Audiencia de Charcas. Así lo testimonian las pinturas ejecutadas por José López de los Ríos en 1684 en Carabuco, por un desconocido pintor del siglo XVII en Laja y por otro maestro anónimo en el 1739 en Caquiaviri, mostrándolo al lado de Satán, entronizado como Sileno al modo de los ejemplos medievales señalados. Que derivan de similares modelos y que el pintor de la última pudo conocer la obra del primero parece probado por la repetición de elementos tan singulares como el aspecto del monstruo



Fig. 8 Infierno de Salteiro de Winchester. s. XII.

–resoplando al engullir condenados, uno de los cuales cae de cabeza en sus fauces– y el de la caldera contigua, en la que un demonio empuja a los réprobos con un tridente. El arraigo a esta iconografía medieval fue, de hecho, tan fuerte, que todavía en 1804, en Huaro se repitió el asunto, aunque reemplazando, como en Caquiaviri, los textos latinos de Carabuco por otros más comprensibles en castellano. Las inscripciones aplicadas por López de los Ríos, inspiradas en el libro de *Job* (10, 22), *Lamentaciones* (5, 16), *Mateo* (22, 13) y en el *Oficio de Difuntos* pudieron ser dictadas por el comitente, el cura José de Arellano. Su tenor y abundancia coincide con las presentes en la portada románica de Conques y en la pintura italo-bizantina del siglo XIII. Por su parte, las de Caquiaviri y Huaro, repiten un verso castellano que describe el dolor por la pérdida del Paraíso y las penas infernales.

Los tormentos que sufren éstos –zaheridos por garfios, tridentes o garrotes, hervidos –cardenales, obispos y reyes– en una gran caldera, devorados por diversos monstruos, picados por colas de escorpiones, estrangulados por ser-

pientes los lujuriosos o atados a una rueda de agudas púas— se asemejan a los descritos por Guamán Poma de Ayala. Muchos remontan al periodo románico, pero el de la rueda dentada sólo se encuentra a partir del último gótico. Basta comparar el castigo de los orgullosos del “Tratado de las penas del Infierno” publicado por Verard hacia 1480, con las citadas pinturas bolivianas, para entender que derivan de estampas¹⁵. El tormento, similar al del mítico Ixión griego, evoca la rueda de la Fortuna que, con su giro caprichoso, tumba a los soberbios. *La Visión de San Pablo*, elaborada entre los siglos IX y XIII a partir del *Apocalipsis de San Pablo* derivado de la *II Epístola a los Corintios* (XII, 2-4), pudo inspirar, más que el *Infierno* de Dante, tal iconografía. La rueda ígnea que atormenta a los réprobos aparece descrita en ella, igual que en un *hadit* islámico del siglo VIII que afirma que “hay en el infierno gentes atadas a ruedas ígneas de noria, que giran con ellos sin descanso ni reposo”¹⁶. A su vez, parece indudable cierta relación entre los tormentos de los infiernos islámico y budista, como prueba un relieve tallado en Dazu (Sichuan) durante la dinastía china Song hacia el 1200 (Fig. 9). Acaso la escatología musulmana se relacione con las creencias del Budismo *Mahayana* exhibidas en esta obra en la que horrendos demonios triturar a sus víctimas con una rueda dentada y las hierven en un caldero¹⁷.

El interés mostrado por las Postrimerías hace que en las iglesias de Curahuara de Carangas y Laja se conjugue la Resurrección de los muertos con el Juicio Universal, el Infierno y la Gloria. En Carabuco, estos mismos temas, acompañados del Purgatorio, se manifiestan en grandes lienzos, rodeando al lagar místico de Cristo en otro de la catedral de Sucre. Tales composiciones derivan de obras concebidas a fines de la Edad Media, como prueba la tabla de los *Pecados capitales* pintada por el Bosco hacia 1500, con las postrimerías dispuestas en círculos en torno al Ojo de Dios. Mira éste el pecado humano a través de Cristo, cuyo sacrificio nos recuerda que es el libre albedrío el determinante del destino último. La importancia que la Iglesia americana otorgaba a la comprensión de estas postrimerías se refleja en las explicaciones dadas sobre la Doctrina Cristiana en las Constituciones Sinodales.

Tal como sucede en las obras medievales y renacentistas que les precedieron, las pinturas dedicadas a la beatitud del cielo se rigen por una clara jerarquización compositiva. El lugar principal está reservado a la figura divina, manifestada bajo la forma del Cristo redentor (en Curahuara, Laja, Potosí...) o como la Santísima Trinidad, en Carabuco y en un lienzo del Museo Nacional de La Paz. En ambos casos, y al igual que sucede en Laja, el Cielo se ordena en una serie de círculos en torno a Dios todopoderoso. María

ocupa siempre un lugar cercano, disponiéndose a los lados ángeles y arcángeles, conforme a las jerarquías tratadas por el Pseudo-Dionisio Areopagita y Dante en la *Divina Comedia*. Bajo ellos destacan los evangelistas, apóstoles, parientes de Cristo, fundadores de órdenes monásticas, doctores de la Iglesia, santas mártires y religiosas —igual que en los iconos—, ocupando ángeles con los instrumentos de la Pasión la parte inferior de la Gloria en Carabuco.

Tan cuidadosa disposición coincide con la expuesta en *La Coronación de la Virgen* pintada por Enguerrand Quarton en 1453 (Fig.10). Es éste un testimonio más de la deuda mantenida con la iconografía medieval por parte del barroco americano. Tal visión de la Gloria, entre cuyos precedentes se cuentan miniaturas carolingias del siglo IX y cuya composición circular evoca la representación del cielo ptolemaico dispuesto en torno a Dios del *Libro del cielo y del mundo* de Nicolás de Oresme (1377), podría inspirarse en la descripción de Dante¹⁸. Su fértil imaginación, con todo, rara vez fue emulada por los pintores. Pocos como El Bosco alcanzan su sutileza. En la *Subida al Empíreo* del Palacio Ducal de Venecia (1500), etéreos ángeles conducen las almas bienaventuradas a la Luz, a través de una serie de diáfanos círculos.

Pero junto a esta representación del Cielo, también el arte virreinal interpretó el Paraíso celestial en términos análogos al del Génesis. Al hacerlo, sus autores siguieron ejemplos similares al ofrecido por el Bosco en otra de las tablas de Venecia y en 1432 por los hermanos Van Eyck en la *Adoración del Cordero Místico* de San Bavón de Gante. La pradera florida pintada en Caquiaviri tiene, además, precedentes en mosaicos bizantinos del siglo VI en Rávena. Por su parte, en los Juicios de Curahuara de Carangas, Laja, Potosí y Carabuco, si bien no aparece tal pradera, se ven ángeles acompañando a los bienaventurados a las puertas del Paraíso sobre el fondo dorado que Bizancio concibió como símbolo del cielo incorruptible y eterno y popularizó, en Occidente, el “estilo internacional” en torno al 1400.

Todo parece indicar que en la génesis del Paraíso y el Infierno virreinal fueron decisivas las imágenes gestadas previamente por el arte cristiano. Pensamos, como otros, que fueron los grabados enraizados en su tradición y traídos por órdenes religiosas sus inspiradores; pero su abundancia en las parroquias de indios se explica por la intensa catequización desarrollada por los doctrineros y la convicción entre éstos del papel didáctico de las imágenes. Siguieron así las recomendaciones dadas por el Papa Gregorio Magno hacia el 600 y haciéndolo probaron, una vez más, la deuda que el arte sacro virreinal mantuvo con el Medievo.



Fig. 9 *Infierno de Dazhu* (Sichuan) durante la dinastía china Song, hacia 1200.



Fig. 10 *La Coronación de la Virgen*, Enguerrand Quarton 1453.

NOTAS

- ¹ Sobre lo concerniente a todos los temas a tratar vinculados a las Postrimerías, véase B. Metzger y M. Coogan, ed., *The Oxford Companion to the Bible*, Oxford Univ. Press, 1993 y VV.AA., *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2 vols. Ed. Marietti, Casale Monferrato, 1983 (Pani Ermini, L.: "Giudizio: Iconografia", y G. Firolamo: "Giudizio", pp.1600-3) y, para la iconografía del Apocalipsis y del Juicio Final, E. M,le en *L'art religieux du XIII siècle en France*, Ed. A. Colin, Paris, 1948, pp. 641-701.
- ² Véase G. Henderson: *Early Medieval*, Penguin Books, Nueva York, 1972, pp. 124-126, Fig. 78 (Sarcófago del Obispo Agilberto de Jouarre, c. 680); R. Tansey-F. Kleiner: *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace College Publ., Fort Worth, 1996, pag. 359 (Cruz de Muiredach, c. 923) y J. Yarza: *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 169-170 (Crucifijo de Fernando y Sancha, ca. 1063).
- ³ Véase J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Ed. John Murray, Londres, 1993.

- 4 Como nos recuerda M. Asín Palacios en las páginas 298-305 de *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Ed. Hiperión, Madrid, 1919 (1984), aunque en ningún texto bíblico se menciona la intervención de San Miguel en el pesaje de las almas –y aunque a éste sólo se alude en forma metafórica en textos de San Agustín y San Juan Crisóstomo, como nos recuerda E. Male– es la función de presentar las almas de los difuntos ante el trono divino que le atribuye la liturgia eclesiástica la que justifica tal papel en la tradición cristiana y su representación con la balanza en el arte bizantino y románico a partir del siglo XI. En los comentarios o *hadits* a las *suras* del *Corán* es el arcángel Gabriel, en cambio, quien la sostiene.
- 5 La presencia acogedora del patriarca en el Paraíso deriva del *Testamento de Abraham* (Véase A. Diez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento* (5 vols.), I, (*Introducción general*, pp.276-9) y V (pp. 441-527), Ed. Cristiandad, Madrid, 1984-87; F. Saxl, *La vida de las imágenes*, Alianza Ed., Madrid, 1989, pp. 206-229, il. 172. Sobre su papel en la escatología islámica, recostado en el muro de la *Casa habitada*, imagen de la Jerusalén celeste, véase M. Asín Palacios, *op. cit.*, pp. 20 y ss. En la pag. 126 dice que “la Biblia y los escritos eclesiásticos llamaron *Seno de Abraham* a la mansión de las almas que mueren sin mérito ni demérito”, generalizándose sólo a partir del siglo XIII la denominación de “limbo” como morada de los niños sin bautismo (*limbus puerorum*) y la de los Patriarcas del Ant.Tto. (*limbus Patrum*).
- 6 Sobre Beaulieu y la iconografía del Leviatán, véase J. Rebold Benton: *Art of the Middle Ages*, Thames and Hudson, : York, 2002, pp.86-87; F. Saxl, *Ibid.*, pp. 206-229, il. 59, 168, L. Reau: *Iconografía del arte cristiano. Introducción*, Ed. Serbal, Barcelona, 2000 y L. M.le, *op. cit.*, en relación con la inspiración de tal bestia en el *Libro de Job*. Por su parte, Asín Palacios (*op. cit.*, pp. 287 y 304) defiende la hipótesis –como hace a lo largo de todo su tratado– de su dependencia de *hadits* musulmanes y, en particular, de la bestia “*Yahannam* o *Gehena* (que es el nombre del infierno en el islam), la cual, con sus múltiples bocas, devora a varios pecadores”. El mismo Asín (pag. 287) nos recuerda que en la *Leyenda de Tundal* (escrita en el siglo XII y una de las posibles fuentes de Dante para su descripción del Infierno) se denomina *Aqueronte* (uno de los nombres del infierno clásico) al monstruo que, “con su desmesurada boca abierta” devora pecadores a la entrada del infierno.
- 7 Sobre las obras mencionadas, véase E. Panofsky: *Los primitivos flamencos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998; V. Bozal: *Johannes Vermeer de Delft*, (Colección “El Arte y sus creadores”, n.º24), Historia 16, Madrid, 1993. Sobre la muerte y la persistencia de la tradición bíblica a fines del Medievo y en el Barroco, véase J. Huizinga: *El otoño de la Edad Media*, Alianza Ed., Madrid, 1978; S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Alianza Ed., Madrid, 1989, pp. 93-147.
- 8 Véase A. Tradigo: *Iconos y santos de Oriente*, Ed. Electa, Barcelona, 2004, pp. 158-161 (“El Juicio Universal”) y VV.AA.: *La Pintura en los grandes Museos*, n.º8 (*Ermitage, Pushkin, Leningrado y Galería Tetriakov*), Ed. Planeta, Barcelona, 1981, y J. Delumeau, *Historia del Paraíso*, (3 vols.), I, Ed. Taurus, México, 2003.
- 9 Vid. E. Pogonon: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Ed. Liber, Fribourg, 1983, pp. 78-79. La deuda de tan horripilante visión con la descrita en la *Leyenda de Tundal*, escrita a mediados del siglo XII y aducida por Alessandro D’Ancona en *I precursori di Dante* (Ed. Sansoni, Florencia, 1874, pág. 56) como uno de los antecedentes de la *Divina Comedia*, es evidente, si comparamos la imagen mencionada con este texto: “Rodeado de los demonios y atado con cadenas sobre ardiente parrilla, brama de dolor, y como para vengarse de su propio suplicio, con sus cien manos agarra millares de almas, y al modo del que estruja racimos de uva, las comprime y aprieta entre sus dedos; los cuerpos, así deshechos y magullados, se ven después despedidos y atraídos alternativamente por el rítmico bufido de la boca de Lucifer, cuyos ígneos suspiros expulsan o atraen a los desgraciados...” Por su parte, Asín Palacios (*Op. cit.*, pág. 289) ve una vez más relaciones entre esto y los *hadits* musulmanes.
- 10 Véase R. Hughes: *Heaven and Hell in Western Art*, Londres, 1968; J. Burton Russell, *Satan. The Early Christian Tradition*, Cornell Univ.Press, Londres, 1981 y A. Unterman, *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, Thames and Hudson, Londres, 1991.
- 11 Véase J. Snyders: *Northern Renaissance Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1985; J.J. Martín González, *Historia del Arte, II*, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pp. 168-171; T. Gisbert: *El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino*, Ed. Unión Latina, La Paz, s.a., pág. 1, y J. Nadal: *Imágenes de la Historia Evangélica*, Barcelona, 1975 (*Adnotationes et Meditationes in Evangeliae*, 1607), láms. 98-99 y 135. Dada la presencia de la casa matriz de los jesuitas en Roma y la editorial en Amberes, se explica bien la conjunción de influjos italianos y flamencos en sus estampas.
- 12 Comentarios y fotografías de tales obras son recogidas por Carlos M. Rúa Landa en *Restauración de cuatro lienzos monumentales: El Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria*, Ed. VMin. de Cultura y Dir. Nac. de Conservación y Restauración, La Paz, Bolivia, 2005.
- 13 Constituciones sinodales del Arzobispado de La Plata formadas por el Illmo. Dr. D. P. Miguel de Argandoña, del consejo de su Majestad y Arzobispo de ella, concluidas en 11 de julio de 1773... y vigentes en las Diócesis de la República (impreso en Cochabamba, 1854). Phelipe Guamán Poma de Ayala: *El primer Nueva Coronica y Buen gobierno* (escrita entre 1584 y 1614), publicada por A. Posnansky en La Paz, 1944.
- 14 San Agustín, *La ciudad de Dios*, Ed. Porrúa, S.A., México, 1985, Lib.XXI (Infierno) y XXII (Cielo). Respecto a las similitudes entre tales castigos y los descritos en el viaje nocturno y la ascensión de Mahoma a los cielos, además de en otras leyendas de la escatología islámica, véase M. Asín Palacios, *Op. cit.*, pp. 18-66 y 123-175. De la inspiración, más directa, de tales representaciones en leyendas cristianas medievales o en la *Divina Comedia*, dan prueba los pasajes recogidos por D’Ancona (*Op. cit.*) y el mismo Asín (pp. 271-286).
- 15 S. Sebastián: *Mensaje del arte medieval*, Ed. Escudero, Córdoba, 1978, pp. 178-181
- 16 Véase A. de Santos, *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, 1979, y M. Asín Palacios, *Op. cit.*, págs.. 282-283 y XVI (en donde se alude a un estudio del francés Cabaton sobre las fuentes búdicas e indias del infierno musulmán).
- 17 Véase H. Honour y J. Fleming, *A World History of Art*, Laurence King Publ., Londres, 1991, pp. 240-1, y J. Bowker ed. et al. *The Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford Univ. Press, 1997: “Hell”, pp. 420-421 y “Naraka” (tormentos en el Hinduismo y Budismo), pág. 684.
- 18 Dante Alighieri, *Comedia (Paraiso)*, ed. A. Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1977; J. Delumeau, *Historia del Paraiso*, vol. 3. Una compleja visión del cielo puede verse en una pintura limeña descubierta por R. Mújica y estudiada por T. Gisbert en *op.cit.*



¿NO ESCUCHAS? ¿NO VES? INTERACCIONES ENTRE LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS POSTRIMERÍAS¹

GABRIELA SIRACUSANO / ARGENTINA

Toda vez que observamos las imágenes que circularon por el territorio sudamericano durante el período conocido como virreinal o colonial, nos enfrentamos al problema de su autoría, su datación, su proceso creativo, su significado, su uso, su materialidad... todos aspectos que, desde una mirada actual, se entreveran en una trama radial de preguntas que nos lleva por caminos insospechados. Los trabajos pioneros de Teresa Gisbert, José de Mesa, Héctor Schenone, Francisco Stastny o Santiago Sebastián nos revelan cuán ardua puede ser esta tarea en la que por ejemplo, para arribar a una interpretación iconográfica, se requirió poner en sintonía la imagen estudiada ya sea con imágenes presentes en diferentes repositorios, como con textos –impresos o manuscritos– también diseminados por diversos fondos. Una ebullición y revolución de ideas y representaciones que comienzan a movilizar nuestras mentes a medida que las palabras y las imágenes que alguna vez estuvieron juntas, en términos culturales, vuelven a reencontrarse para otorgarse mutuamente la cuota de significación que cada sistema ofrece. Por supuesto que no estoy diciendo nada nuevo. Creerlo así sería faltar el respeto a los esfuerzos de quienes sentaron las bases de esta metodología. Me refiero a Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, por nombrar solo a algunos de ellos. Tampoco voy a realizar en esta charla un análisis iconográfico, en sentido estricto, de las imágenes que hoy me convocan a hablar, es decir aquellas vinculadas a las Postrimerías o Novísimos. Los estudiosos que cité en el comienzo, junto con otros como José Emilio

Burucúa, Luis Eduardo Wuffarden, Ramón Mujica Pinilla, y muchos de los conferencistas que participan de este encuentro, han abordado estos problemas, más allá de que todavía resta mucho por hacer en este sentido.

En esta ocasión, mi interés se centrará alrededor de los textos presentes en estas representaciones. Me refiero a las palabras utilizadas en los lienzos como signos visuales autónomos que, interactuando con las imágenes, nos provocan diferentes interrogantes.

Vayamos por partes. Como sabemos, la mayoría de las imágenes que desplegaron el relato visual de las Postrimerías en el área andina exhiben la presencia de palabras, ya sea de manera aislada, en frases o párrafos. En algunos casos, las palabras acompañan y ayudan a restringir posibles interpretaciones de una imagen, como es el caso de la identificación de los pecados capitales en el Juicio Final de Curahuara de Carangas y en el lienzo de La Muerte de Caquiaviri (Fig. 1), donde éstas son separadas o distinguidas del espacio pictórico mediante pequeñas cartelas, o, como sucede en los Infiernos de Carabuco y Caquiaviri (Fig. 2), en los que, ya inmersas en el espacio de representación, designan y a la vez amplían –con la combinación de otros vocablos– las posibilidades iconográficas de dichos pecados. Otras veces, contribuían a titular y guiar el orden de lo representado y, por ende, el recorrido visual que debía seguir el espectador, como vemos en un pequeño lienzo de comienzos del siglo XIX, en el que las cuatro instancias, Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria, se presentan ordenados en cuatro cuadrantes².



Fig. 1 Juicio Final. Iglesia de Curahuara de Carangas. Detalle de la boca del Leviatán. Foto Gabriela Siracusano.



Fig. 2 Infierno. Iglesia de Caquiaviri. Detalle de inscripciones junto con pecados. Foto gentileza Carlos Rúa Landa.

En otros casos, se muestran como un conjunto de formato extendido que sirve a los fines de separar diferentes registros visuales en la composición pictórica, pero a su vez funcionan como un nexo lingüístico que, visualmente, pone en relación uno con otro, desde el punto de vista interpretativo. Tal es el caso de los lienzos del Infierno de Carabuco y de Caquiaviri, en los que una frase separa, pero a su vez conecta dos situaciones bien concretas: la de los placeres mundanos y las tentaciones, y la de los condenados al infierno, contribuyendo a transformar estos dos espacios compositivos casi en fórmulas proposicionales de un esquema condicional: “si tal cosa pasara...entonces...”, y a guiar, por lo tanto, un recorrido visual con dirección vertical, de arriba a abajo. Dirección que, como sabemos, también coincidía con el imaginario que ofrecían los descensos o catabasis en la cultura occidental. Asimismo, estas frases funcionaban como límite territorial de dos conjuntos binarios y opuestos, en un sistema simbólico que, como luego veremos, hundía sus raíces en la retórica y las artes de la memoria.

Otras veces, estas frases se despliegan en una disposición formal que genera ritmos sinuosos que se acercan a una representación visual del sonido musical o del emitido en el acto del habla. Así lo podemos observar en el Juicio Final de Carabuco (Fig. 3), en el que las palabras se ondulan, giran, suben y bajan, como en un pentagrama ideal, como una melodía. Una identificación musical que se repite en aquellas frases que emulan los sonidos celestiales de trompetas de los ángeles que anuncian el Juicio en las obras de Pérez Holguín y Carabuco. Ver, leer y escuchar parecen también remitir a la presencia de dos tradiciones, una procedente de la retórica mnemónica, en la que la música aparecía como un elemento fundamental, y otra ligada a antiguas prácticas nativas³. Por otro lado, otras formas verbales con alusiones a la palabra emitida por una voz se repiten dentro de filacterias que salen de las trompetas sostenidas por ángeles –en contrapunto solista con el coro musical celestial– (Juicio Final de Caquiaviri y Melchor Pérez Holguín), de la boca de justos y pecadores, quienes ya demuestran su amor a Dios, como se resignan y lamentan de su destino (Muerte de Caquiaviri), como de la boca de santos, la Virgen, Cristo y Dios Padre, en un diálogo que conjuga la solicitud de salvación con la absolución del Padre (Muerte de Caquiaviri) y del Hijo (Juicio Final de Caquiaviri). En el caso del lienzo de la Muerte de Caquiaviri, estas voces dentro de filacterias encuentran su contraparte en las de los demonios, de cuyas bocas salen aquellas razones que justificaban que el alma quedara en sus manos. Razones expuestas, como en un juicio, mediante frases que comien-



Fig. 3 *Juicio Final*. Iglesia de Carabuco. Detalle de frase que, formalmente, imita la cadencia de una melodía. Foto gentileza Carlos Rúa Landa.

zan con la palabra hablada y se completan con la palabra impresa en las páginas de libros sostenidos por sus garras. Un recurso, el de la presencia bibliográfica, que también aparece en otras escenas como las del Juicio Final de Pérez Holguín o el de Carabuco, en el que las páginas abiertas de un libro esgrimido por un ángel con las advertencias de Job se contraponía con las del Libro de la Sabiduría impresas en un libro en manos de un ser demoníaco, como bien ha señalado en sus investigaciones Teresa Gisbert⁴. Asimismo, vale la pena pensar en qué medida, y tal como advirtiéramos para el caso de las oraciones de formato extendido, esta invasión textual de frases cortas dentro del espacio de representación pictórica colaboraba con una organización axial que reforzaba una lectura en pares opuestos: “bueno malo”, “justo-pecador”, “salvación eterna-castigo eterno”.

Otro conjunto importante lo forman los párrafos presentes en muchas de estas obras. Me refiero a conjuntos de palabras que se muestran como un todo compacto, generalmente organizadas dentro de un formato cuadrangular e insertas en el espacio pictórico. En lienzos como los realizados por Melchor Pérez de Holguín o el pintor

de Caquiaviri, estos textos aparecen ya sea destacados en cartelas o superpuestos al fondo del cuadro, integrándose a la escena aludida. Dentro de los destacados, algunos de ellos continúan reforzando el orden binario de opuestos, remitiéndose a textos veterotestamentarios, como en la Muerte de Caquiaviri, en la que ángeles y demonios sostienen cartelas que avisan sobre el buen y mal morir tomados de los salmos de David. Proveniente de una fuente distinta, de la que luego hablaré, otra cartela insiste en la polaridad, de la mano de la imagen de la confesión. En cuanto a los textos superpuestos al fondo del cuadro, Melchor Pérez Holguín utiliza este recurso transcribiendo las palabras de Mateo (25:34): “Venid benditos /de mi Padre tomad/la profession del/Reino que os está A/parejado desde el/principio del mundo”, pintadas éstas en un tono amarillo, para contraponerlas, en la mitad izquierda del lienzo, a un extenso párrafo escrito en un rojo tan profundo como el de las llamas del infierno, que denota la lectura de Isaías, San Agustín y Mateo: “Yo quise ser crucificado/En una cruz por servirte/Testigo es esta cruz/Yo quise ser clavado en esta mis pies y mis manos por servirte/Libres de vuestros pecados testigo (...)/Lo publican. Estas llagas (...)/Yo quise ser alanceado y traspasado mi corazón por vuestro amor testigo es esta lanza/Yo quise ser coronado de espinas porque fuese coronado de gloria. Testigo es esta corona./Yo sufrí mas de cinco mil asotes por que (...) libres de los asotes y castigo de vuestros pecados. Testigos son estos asotes y esta colvna./Yo os sufrí (...)”/“Anda malditos al fuego eterno de Satanás”

Tal vez el ejemplo que más impacta por la presencia que adquiere el texto escrito por sobre la imagen es el de la pintura que exhibe la llegada del Anticristo, en Caquiaviri (Fig. 4). En ésta, las palabras invaden el lienzo de una manera provocativa. Sobre cielos, tierra y hasta insertos en una columna, compiten con la imagen en tanto elementos casi autónomos, cuya proliferación pareciera señalarlos como textos para ser observados y aceptados más que para ser leídos, si tomamos en cuenta el punto de vista de los espectadores que transitaban esos espacios⁵. Hasta aquí, un resumen posible acerca de las maneras en que se organiza en estas iconografías la relación entre imagen y palabra. Una relación que, dada la temática en juego, nos insta a pensar que una y la otra se necesitaban mutuamente, si lo que se buscaba era eficacia en el mensaje.

Otro orden podría ser el de la forma tipográfica que todos estos textos exhiben. En este sentido se distinguen dos grandes grupos: aquel que utiliza la romana –tanto capital o mayúscula como minúscula–, y el que se distingue por el uso de la cursiva. La romana capital con serifa se vincula en su gran mayoría con los textos que invocan a

las Sagradas Escrituras y a las autoridades, elección no casual si pensamos que esta tipografía remitía a las ideas de tradición y autoridad debido a su origen monumental de la Roma clásica (Columna de Trajano, Arco de Tito)⁶. En cambio, el uso de la cursiva se manifiesta en aquellas frases cuyos contenidos ligaban toda la composición con su contexto de producción local, su comitencia, su autoría, su procedencia y básicamente, su función específica respecto de sus espectadores. Una manera textual y comunicacional de tender un puente entre el pasado y el presente, entre la tradición judeocristiana y un escenario local cuya evangelización requería acomodar lo desconocido a lo conocido. Dentro de esta dinámica es que funciona la letra en los tondos de la serie de Carabuco, en los que se despliega la historia de la cruz milagrosa a partir de la llegada a tierras andinas del apóstol Tomás o Bartolomé y su vínculo con Tunupa, junto con el accionar en dichas tierras del Padre José de Arellano, comitente de la serie⁷. Similar uso de la cursiva se da también en la gran cartela con orla de flores del Purgatorio, en la que aparecen los datos precisos de las condiciones históricas de creación de aquella.

Habiendo intentado distinguir estas inclusiones espaciales y formales de las palabras, corresponde ahora la pregunta por el significado y procedencia de los textos aludidos. Resulta claro que todos apuntan a insistir en un discurso que, junto con la imagen, planteaba una polaridad que pivotaba entre la condena y el castigo de una vida inmersa en el pecado –pecado vinculado con un variado conjunto de prácticas y que en el caso americano se ligaba con la persistencia de cultos idolátricos identificables en *topoi* ancestrales de la gentilidad como el baile, la borrachera, la fiesta y la música–, y el ingreso al reino celestial para los justos y buenos, a partir del día en que volvería el Mesías para la ejecución del gran Juicio.

Las fuentes escritas de inspiración son muchas, algunas incluso mencionadas en los cuadros⁸. Allí están Job, Mateo, San Agustín, Isaías y los Salmos del Rey David. Otras, en cambio, se daban por sabidas o sobreentendidas y exigen una búsqueda más precisa para su exégesis. Nuevamente, el caso del lienzo del Anticristo resulta atractivo. Sus frases, que como dijimos compiten visualmente en el plano de representación con las imágenes, remiten a la letra del Apocalipsis, Daniel (cap. 7), Mateo (cap. 24), Lucas (cap. 21), y Marcos (cap. 13). Ahora bien, estas transcripciones coinciden en parte –además de una cercanía con la composición pictórica– con aquellas presentes en el grabado de Wierix que aparece en la obra de Jerónimo Nadal, muy difundida y leída para ese momento. En este caso, los textos son ordenados en un



Fig. 4 *El reinado del Anticristo*. Iglesia de Caquiaviri. Interacción entre texto e imagen. Foto gentileza Carlos Rúa Landa.

registro inferior, mediante referencias en la imagen. En el caso de Caquiaviri, estos mismos textos pasan al plano con la idea de reforzar cada escena representada: la adoración del Anticristo por toda la multitud de mortales,

NADAL:

“A. Postrema abominatio desolationis; sedet in templo Antichristus, ostendes se tan quam Deum.”

“B. Hunc adorant Iudaei, et infinita mortalium multitudo”

“F. Prostigantur & intersiciuntur, qui nolunt Antichristum adorare et qui characterem Bestiae non habent.”

CAQUIAVIRI:

“Le adoraran al Antechristo los judíos y toda la multitud de los mortales y será su poder tan grande que sugetara al Oriente, y al Mediodia y a todos los reinos y señoríos del mundo; y a todas las nasiones y lenguas y generalmente a toda la fuerza humana y por ultimo mandara que en protestacion de su Fé, traygan el carácter del Antechristo ora en la mano derecha, ora en la frente y el que no truxere esta Señal, no podra comprar ni vender, y no la traerán tanto en Señal de Sujecion quanto en protestacion de que professan su culto supersticioso”

el engaño del Anticristo, simulando los poderes de Dios:

NADAL:

“D. Ignis iubente Antichristo, et pseudoprophetis descendit de caelo &.”

CAQUIAVIRI:

“hara decender fuego del cielo, otro ministro de los suyos, y no le parecerá al Antechristo cosa grande, hazer por su persona milagros, sino que sus ministros lo hagan” (Apocalipsis 13:13)

[junto a un demonio]

“Uno de sus privados y favorecidos recibirá una herida mortal, o que morirá y parecerá que resucita”

o la venida, lucha y muerte de Enoch y Elías:

NADAL:

“E. Enoch & Elias veracibus, et innumeris signis consecretis ab Antichristo intersicientur, & post triduum assumuntur in caelum”

“G. Proximus adventus Christi, qui Antichristum intersiciet spiritu oris sui, et illustratione adventus delebit illius potentiam”

CAQUIAVIRI:

“Después de la muerte y resurrección de los Santos Enoch y Elias. Seguirase un gran terremoto en Jerusalem, y caera la desima parte de la ciudad, y matara la ruina a siete mil hombres y quedando los vivos acobardados, reconocerán mal grado suyo, que ay Dios en el cielo, dándole alabanza y gloria”

“Quando el Antechristo este ya en la cumbre de su gloria, se la aguaran estos santos Enoch y Elias, con su dotrina y como trompetas del cielo darán voces contra el hijo de la maldad”

“Al cabo llegara el tiempo determinado por Dios, en que cesen los milagros, destos santos de suerte, que puedan sus enemigos prenderlos, y alborocado el Antechristo, públicamente los mandara degollar”

“Estos mártires de entonces serán mas ilustres y mas famosos que los de la iglesia primitiva, porque los pasados peleaban contra el demonio encadenado, los de entonces contra el demonio suelto”⁹

Otros ejemplos, como es el caso del Infierno de Carabuco, *“vae nobis cur peccavimus, mittent eos in caminum ignis, ibi, erit, fleus et stridor dentium, in inferno nulla est redemptio”* (*“Ay de nosotros, por qué hemos pecado, los arrojarán al camino del fuego, allí, habrá, llanto y, crujir de dientes, en el infierno, no hay ninguna redención”*), evidencian la lectura del Libro de las Lamentaciones (5:16); Lucas (13:28); y Mateo (13:42), como ya hemos indicado y analizado en el pasado encuentro¹⁰, mientras otras como *“Ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat”* (*“donde todo está sin orden, y en un caos u horror sempiterno”*) en el mismo lienzo o *“Misere \mini mei miseremini mei saltem vos amici”* (*“compadeceos de mí, a lo menos vosotros que sois mis amigos, compadeceos de mí”*) en el del Purgatorio, revelan la lectura de Job (10:22, 19: 21). En pos de un abordaje histórico cultural, puede resultar interesante realizar un acercamiento a las prácticas puestas en juego en estos deslizamientos y trasposiciones desde el espacio de la escritura al espacio de lo pictórico, es decir, qué prácticas de lectura se hallan implícitas en estas redes iconográficas y textuales, cómo podemos analizar el pasaje de estos signos del objeto libro al objeto pintura, de qué forma este orden intervino en la recepción del conjunto por los distintos actores sociales, y, por último, cómo contribuyeron estas palabras en la labor de una prédica que se asentaba sobre la necesidad de ver y escuchar?

En efecto, y más allá del reconocimiento que podamos hacer del uso de grabados que puedan haber intervenido en estas producciones –fuentes éstas que por el momento nos son esquivas–, me parece adecuado pensar estas imágenes inmersas en un universo de lecturas, en la recepción de un imaginario que se enriquecía con lo que

se miraba, se escuchaba, se representaba o se leía. Era esta dinámica entre el ver y el escuchar en la que se inscribía la acción evangelizadora:

“y así se les sacaba de la vista todo aquello sospechoso, e incluso se mandaba que (...) no solo en las Iglesias sino que en ninguna parte, ni publica, ni secreta de los pueblos de los Indios, se pinte el sol, la luna, ni las Estrellas, y en muchas partes, ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver (como esta dicho) a sus antiguos delirios y disparates”¹¹

“[hablando de los sermones] Finalmente aunque solamente se leyessen, o recitasen, no dexaria de ser de provecho de los Indios, como lo son tratados, o libros compuestos en latin, o en romance, a los que los leen o oyen leer.”¹²

Así, un recorrido por las bibliotecas coloniales nos abre las puertas para imaginar las lecturas que entraban en diálogo ideal con estas imágenes. En ellas, además de los textos canónicos, aparecen por supuesto, *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Juan Eusebio Nieremberg (1640)¹³ y las *Evangelicae Historiae Imagenes* de Jerónimo Nadal (1596), obras que, como ya sabemos, funcionaron como fuentes de inspiración, tanto en su letra como en sus figuras¹⁴. Entre los inventarios también están *La Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada (1580)¹⁵ y los *Sermones en los quales avisa contra los engaños de los dos Antichristos* de San Vicente Ferrer¹⁶. El libro de Granada fue muy leído y en el mismo volvía sobre lo advertido en las Sagradas Escrituras: *“Acuérdate de tus Postrimerías, y nunca jamás pecarás.”¹⁷* Mediante el uso de imágenes mentales, sinestesias, y figuras como la prosopopeya y la hipotiposis, Fray Luis de Granada ofrecía herramientas verbales que seguramente impactaron en la recepción de la prédica y las imágenes del infierno¹⁸.

“pues como tu veas, que por cosas tan vanas estás en termino de perder tanto bien, y mirando á todas partes, te veas de todas cercado, y atribulado, (porque ni queda mas tiempo de vida, ni hay mas plazo de penitencia, y el curso de tus dias es ya fenecido, y ni los amigos, ni los ídolos que adoraste te pueden allí valer, antes las cosas que mas amavas, y preciavas te han de dár allí mayor tormento) dime, ruegote, quando te veas en este trance, qué sentirás? Donde irás? Qué harás? A quien llamarás? Bolver atrás es imposible, pasar adelante, es intolerable, estarte asi, no se concede, pues qué harás?”¹⁹

Mediante la prosopopeya presentaba a los lectores oyentes “pinturas animadas” que apelaban al objeto

ausente, que se hacía presente en la voz del predicador y llegaba al extremo de la teatralización:

“allí arderán sus cuerpos en vivas llamas, que nunca se apagarán. Allí estarán sus ánimas carcomiéndose, y despedazándose en aquel gusano remordedor de la conciencia, que nunca cesará de morder. Allí será aquel perpetuo llanto, y cruxir de dientes, con que tantas veces nos amenazan las Escrituras Divinas. Allí los malaventurados con una cruel desesperación, y rabia volverán las iras contra Dios, y contra sí, y comiendo sus carnes á bocados, rompiendo sus entrañas con suspiros, quebrantando sus dientes a tenazadas, y despedazando rabiosamente sus carnes con sus uñas, y blasfemando siempre del Juez, que así los mandó penar.”²⁰

Asimismo, la presencia de la pintura “mui al vivo”, en la que los objetos eran expuestos ante los ojos mediante una retórica profusa, tal como lo había demostrado Filóstrato con sus *ekfrasis*, ponía en acción a todos los sentidos y posibilitaba un terreno en el que comenzaban a confundirse la pintura y la escritura²¹. Tal como señalan Romero y Etchelecu en su ensayo sobre los sentidos y las Postrimerías, la prédica echó mano de todas las estrategias retóricas posibles. Tanto que incluso parecería sugerir una mayor confianza en el impacto de ciertas imágenes mentales que en las imágenes mismas, fueran ellas provenientes de la realidad o de sus simulacros. Ello puede advertirse en un texto que se repite en diferentes pinturas: “hogueras, hornos, volcanes/Bronces, yerros, abrasados,/Todos son fuegos pintados./Con las llamas infernales,/Los torpes, y sensuales./Allí rabiando han de estar/Y en aquel horrible fuego/Para siempre han de penar.”²² El poder persuasivo de las imágenes mentales del infierno —un espacio sobre el que Niermeberg o Avendaño insistían acerca de su ferocidad respecto de todo otro fuego “pintado”²³— parecía imponerse a cualquier situación parecida. Estos versos aludían no ya de forma exacta a los textos mayores sino que provenían de coplas y rimas que circulaban entre las calles, en pliegos que se repartían o se clavaban en muros, dentro de una cultura oral y popular. Así parecen confirmarlo las canciones sagradas que se enseñan en las misiones, impresas en España en 1717²⁴ y un libro de coplas que cantaba el misionero jesuita padre Ignacio Oyarzábal, religioso de la provincia de Tucumán de 1776:

“De las horribles Penas del Infierno.

Como pecar si se espera/Fuego eterno y tan voraz/que con él solo es pintado/el fuego de por aca./Quantas hogueras se junte/llamas, hornos, y un Bolcan,/que abraze a todo este Mundo/todo es no mas que un pintar/el Infierno es mucho mas./Si aquí Pecador te huelgas/alli

a freir te pondrán/en sartenes y parrillas/azado vivo serás./[fol. 34] cocido en grandes calderas/de azeyte, pez, y alquitran/lardeado con plomo hirviendo/todo es nomas que un pintar.”²⁵

Otro ejemplo del uso de poesías sueltas impresas en el siglo XVII escritas por monjes y frailes en los claustros, las que luego circulaban de mano en mano, lo encontramos en la cartela de la confesión del lienzo de la Muerte en Caquiaviri: “Tus culpas se an de saber/no las quieras encubrir/ó, tu las has de decir, o en publico se an de leer”²⁶. La difusión de estas coplas y versos amplía aún más este gran universo de prácticas involucradas en la transmisión de la idea de los Novísimos. Ello implica no satisfacerse sólo con la identificación de tales o cuales fuentes escritas o visuales sino también comprender las maneras en que fueron apropiadas por los diferentes actores sociales a partir de su deslizamiento de un soporte a otro. Al respecto, Chartier comenta: “Las obras, los discursos, no existen sino a partir del momento en que se transforman en realidades materiales, en que se inscriben en las páginas de un libro, transmitidos por una voz que lee o relata, o interpretados en el escenario de un teatro”²⁷. Nosotros podríamos completar: o en sermón ofrecido en un púlpito, en una pintura o en una canción callejera. Es en la conjunción de todas estas acciones, en estos apartamientos en términos de Chartier, en que el mensaje de un pasado ya remoto puede comenzar a mostrarnos una parte de esa realidad que se nos torna opaca. Incluso, podríamos preguntarnos cuáles pueden haber sido las transformaciones sufridas, en términos interpretativos, de un registro a otro, cuando advertimos que del soporte papel al de una voz estridente del púlpito o al de extensos lienzos dispuestos en un espacio recorrible según el orden que dictaba el rito, existe cierta distancia. La distancia entre una propuesta que desea fijar un sentido y una interpretación correcta, y una recepción que, como comenta el historiador francés, “siempre inventa, desplaza, distorsiona”²⁸. La retórica barroca, junto con las estrategias que ofrecían las artes de la memoria artificial, resultan una herramienta fundamental para comprender cómo se fueron articulando estas prácticas y en qué medida estos ejercicios fueron pensados como correctivos ante el peligro de la desviación. Tal como ha señalado Ramón Mujica Pinilla, los sermones y las imágenes mentales a las que aludían se nutrieron de estas artes²⁹. En el caso de la prédica sobre el infierno, la aplicación de los ejercicios mnemónicos —que habían nacido con Simónides— para situar y afirmar dicho espacio en las mentes de quienes debían incorporarlo, resultaba conveniente e instructivo. Ya lo había utilizado Robert Fludd en su *Historia de los*

dos mundos (1619), al presentar la *Ars Memoriae*, en una imagen en la que mostraba entre sus *loci* al Juicio Final y los condenados a la boca del Infierno³⁰. En el horizonte hispanoamericano, esta didáctica no estuvo ausente. Cuando Fray Luis de Granada aplicaba en sus sermones sobre el infierno estas composiciones de lugar, estaba recurriendo precisamente a esta tradición. Al mencionar los libros presentes en las bibliotecas coloniales, omitimos mencionar deliberadamente a aquel que funciona como ejemplo de lo que estamos hablando. Me refiero a la *Retórica Cristiana* de Fray Diego de Valadés de 1579. Cuando en su cuarta parte Valadés explica los distintos géneros de la retórica, introduce el demostrativo como aquel que “produce una alabanza o vituperio de alguna persona, lugar u objeto”³¹, para luego pasar al deliberativo, que basaba su función en la persuasión o la disuasión. En ambos, el lugar otorgado al infierno es destacado. En el primero, este lugar le servía para contraponerlo al reconocimiento del poder religioso de la iglesia o el político de los reyes. La no obediencia a estas jerarquías y el no reconocer los pecados eran exhibidas en una imagen dividida en dos registros mediante una frase que las conectaba (Fig. 5). En el segundo género, el infierno era descrito como “un lago sin medida, un abismo sin fondo, lleno de un ardor incomparable, lleno de hedor, lleno de dolores innumerables (...). Habrá un frío intolerable, un fuego inextinguible, un gusano inmortal, un hedor intolerable, tinieblas palpables, flagelos invisibles (...). Habrá (...) una muerte sin muerte, una falta sin falta, porque allí la muerte siempre empieza, y no sabe faltar”³², mientras su representación visual lo ubicaba nuevamente en un registro inferior, al tiempo que los nativos pecadores eran condenados bajo la jerarquía de Satán.

El infierno fue, evidentemente, un espacio plástico ideal para aplicar las artes de la memoria, y el orden espacial por registros compartimentados, sucesivos u opuestos, la forma en que esta dinámica funcionaba.

No hay una frase en el libro de Valadés que se relacione directamente con las imágenes que he abordado. Sin embargo, la relación palabra-imagen, el orden espacial de muchas de sus composiciones y todas las prácticas discursivas mencionadas nos instan a insertar la tradición que lo alimentó como aquella que también intervino en la creación de estas iconografías en tierras andinas³³.

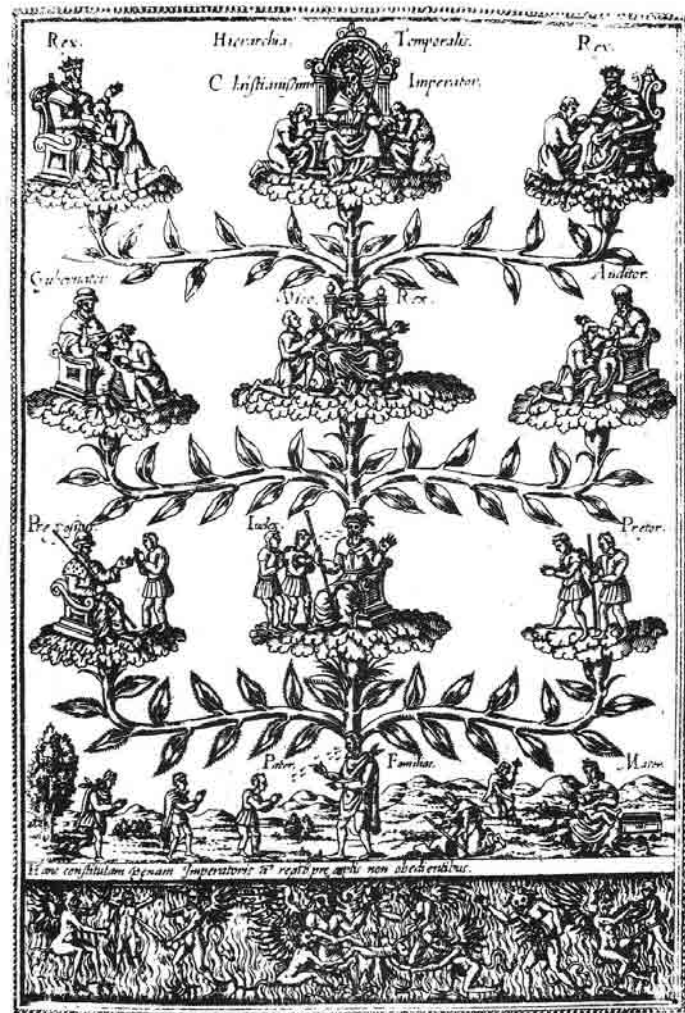


Fig 5. La jerarquía temporal. Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, 1579. Foto Gabriela Siracusano.

NOTAS

- ¹ Este trabajo se inscribe dentro de una investigación del Programa UBAC y T2003 - 2007, F090.
- ² Este cuadro es propiedad del Museo Histórico Provincial “Julio Marc”, Rosario, Argentina.
- ³ Ver Guaman Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, p.315, 317.
- ⁴ Gisbert, Teresa y José de Mesa. *El Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y La Gloria. Restauración de cuatro lienzos monumentales. Serie de “Las Postrimerías”*. La Paz, Viceministerio de Cultura, 2005.
- ⁵ Gisbert, Teresa. El Anticristo en la pintura virreinal. *Latin American Literary Review*, Vol. 26, No. 52, Colonial Latin America: A Multidisciplinary Approach (Jul. - Dec., 1998), pp. 214-224.
- ⁶ Svend Dahl, *Historia del libro*, Madrid, Alianza bolsillo, 2003. Agradezco a Marcela Gené y Juan Lobianco su gentil asesoramiento en estos temas.
- ⁷ Ver Tudisco, Gustavo y Diego Guerra. El Apóstol soy yo: José de Arellano y el programa iconográfico de la Cruz de Carabuco. En Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto*. Buenos Aires, UNSAMedita, 2009; en prensa.
- ⁸ Gisbert, Teresa y José de Mesa. *Op.cit.*
- ⁹ Si bien el sentido de los textos coincide en la mayoría de los casos, entendemos que los textos presentados en el lienzo del Anticristo no fueron simplemente traducidos del libro de Nadal, sino probablemente tomados de otra fuente afín, dada la narratividad que exhiben, alejada del texto veterotestamentario. Agradezco al Dr. Burucúa sus comentarios al respecto.
- ¹⁰ Siracusano, Gabriela. Notas para detener el escándalo. En AAVV. *Actas del IV Encuentro Internacional de Barroco “La Fiesta”*. La Paz, Unión Latina, 2008.
- ¹¹ Melendez, Juan. *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, Nicolas Angel Tinassio, 1681; T.2, L.I, cap. VII, p. 62.
- ¹² *Tercero catecismo, y exposición de la doctrina christiana por Sermones*. Para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas. Conforme a lo que en el Sancto Concilio Provincial de Lima se proveyó. Lima 1585. Proemio de los sermones, p. 7.
- ¹³ Hampe Martinez, Teodoro. Cutura barroca y extirpación de idolatrías. La biblioteca de Francisco de Avila-1648. Cuzco, CBC, 1996 e Inventario de los bienes del Marqués de Tojo, Archivo Provincial de Jujuy, Argentina.
- ¹⁴ Gisbert, Teresa. *Op. Cit.*
- ¹⁵ Hampe Martinez, Teodoro. Bibliotecas privadas en el mundo colonial. Madrid, Iberoamericana, 1996; p.248; y en Inventario de los bienes del Marqués de Tojo (fol 21v-25v).
- ¹⁶ En Hampe Martinez, Teodoro. *Op. Cit*, p. 256.
- ¹⁷ De Granada, Luis (O.P.), *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla*. (Primera edición 1567). Publicación virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de Obras completas, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1. L.I, Cap. VII. Sección I, p. 46.
- ¹⁸ Rico Callado, Francisco Luis. *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral, Univ. de Alicante, 2002. Publicación virtual Miguel de Cervantes.
- ¹⁹ De Granada, Luis. *Op. Cit*; p. 49.
- ²⁰ De Granada, Luis. *Op. Cit*, cap. VIII, p.57. Para una ampliación de las estrategias teatrales de la prédica, ver Rodríguez Romero, Agustina y Leontina Etchelecu. El abismo de los sentidos: el Infierno de Carabuco y la prédica sobre las Postrimerías. En Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto*. Buenos Aires, UNSAMedita, 2009; en prensa.
- ²¹ En este sentido, vale la pena recordar los estudios de Cummins sobre literalidad y pictoricidad en las sociedades andinas. RAPPA-PORT, Joan y Tom CUMMINS. Between Images and writing: the ritual of the King’s Quillca. *Colonial Latin American Review*, vol. 7, n° 1, 1998, pp. 7-32.
- ²² Esta frase se encuentra en una de las cartelas presentes en el Infierno de Caquiaviri que acompaña la representación del castigo de los torpes y los sensuales, y en el lienzo de las Penas del Infierno de la Iglesia de la Merced de Cuzco.
- ²³ “Tras todo esto, no falta en el mundo la pena de muerte, que es la mayor de todas entre los mortales. Pero en el infierno es tanto mayor, quanto vá de lo vivo à lo pintado, porque la muerta eterna de los condenados es una muerte viva; à que no puede llegar la muerte que dan los hombres...Por esto llama San Bernardo à la pena de los condenados muerte viva, y vida muerta...” Nieremberg, Juan Eusebio. *De lo temporal y eterno y crisol de desengaños*. 1ra. edición de 1684 de Amberes. “Mira hijo: infierno es un lugar de baxo de la tierra, que es la cárcel, que Dios hizo para castigar a los pecadores, allí han de padecer para siempre jamás, mientras Dios fuere Dios, fin tener fin. Allí los han de atormentar los Demonios con fuego, que este fuego de acá parece pintado respeto del fuego del infierno. Desdichado del que va al infierno, mas le valiera no aver nacido. No tiembles hombre de oyr esto?” Avendaño, Fernando de, *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca*, Lima, Jorge López de Herrera, 1648, fols. 33 y 33r.
- ²⁴ Ver Palomo, Federico. Limosnas impresas. Escritos e imágenes en las prácticas misioneras de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII). En *Manuscripts* 25, 2007, pp. 239-265. También ha sido atribuido a Tirso Gonzalez de Santalla (1624-1705): *Sermones y pláticas para misiones parroquiales*. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 5820.
- ²⁵ Libro de coplas que cantaba el misionero jesuita padre Ignacio Oyarzábal, religioso de la provincia de Tucumán. Copia sacada a pedimento de Casimiro Calderón y Olarte, mayordomo de la iglesia de San Francisco de Potosí. Rück-46 /1776/s. XVIII/Tucumán /61 folios, papel, Cap. XVIII. Archivo Nacional de Bolivia.
- ²⁶ Décimas en donde están resumidos los sermones que predicán en sus misiones por toda España, con orden de su Santidad, los Padres Predicadores Apostólicos, de la Orden de nuestro Padre San Francisco. En *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1857; colección a cargo de Adolfo de Castro, tomo segundo, p. XVII.
- ²⁷ Chartier, Roger. *El orden de los libros*. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII. Barcelona, Gedisa, 1994; p. 20.

- ²⁸ Idem, p. 21.
- ²⁹ Mujica Pinilla, Ramón. El arte y los sermones. En AAVV. *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002. pp.222-257. Ver también Siracusano, Gabriela. Polvos y colores en la pintura colonial andina. Tesis doctoral, Buenos Aires, 2002, Universidad de Buenos Aires.
- ³⁰ Ver Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974; pp. 379-380.
- ³¹ Valadés, Diego de. *Retórica Cristiana*. México, FCE, 2003; p.371.
- ³² Idem, p. 437-9.
- ³³ Agradezco a Carlos Rua Landa el haberme acercado a estas iconografías y facilitado sus fotografías.



IMÁGENES CELESTIALES DE LA CASA DE AUSTRIA

VÍCTOR MÍNGUEZ / ESPAÑA

Los reyes y emperadores de la Casa de Austria se convirtieron durante los siglos del Renacimiento y la cultura barroca en los defensores de la religión católica y la Iglesia de Roma, amenazada constantemente por disensiones internas y enemigos externos, especialmente reformistas en el norte de Europa, heterodoxos en los países católicos, turcos en el Mediterráneo y civilizaciones paganas en tierras americanas y asiáticas destinadas a la evangelización. Para entender esta militancia activa por parte de esta dinastía de origen centroeuropeo hay que tener presente los fuertes vínculos que existieron durante los siglos XIV y XV entre los Habsburgo y el Sacro Imperio Romano Germánico. Esta entidad supranacional, que nació en la Edad Media impulsada por el pontificado inspirándose en el cesaropapista Imperio Romano de Oriente, concebía al imperio como una realeza casi divina y universal de innegable vocación cristiana¹. Indudablemente, los miembros de la Casa de Austria ligados al Imperio por vínculos de linaje siempre sintieron como una obligación propia la defensa de la Fe Cristiana y la protección de la Iglesia². Paul Kléber ha definido certeramente a los Habsburgo como “una corporación de gobierno internacional con su propia mitología y un fuerte sentido de destino. Creían que su familia poseía la misión otorgada por Dios de proteger la Iglesia, como se evidenciaba en un gran número de leyendas”³.

La militancia católica fue especialmente intensa en la rama española de esta dinastía. Desde Carlos V, y entroncando con una política ya iniciada por sus abuelos hispanos

los Reyes Católicos, los monarcas españoles Habsburgo harán de la defensa de la Fe cristiana un eje esencial de su práctica política, y su anhelo de una monarquía universal y un imperio de dimensión planetaria tendrá como principal justificación la expansión y defensa de la Cristiandad. En recompensa a esta ambición los reyes y príncipes de este linaje serán representados en las artes plásticas una y otra vez en visiones celestiales que los mostraban al lado de Dios Padre, Cristo, la Trinidad, la Virgen u otros personajes divinos –así los pintaron desde Tiziano y el Greco en el siglo XVI hasta Rubens y Luca Giordano en el XVII–, y los programas iconográficos dispuestos en la decoración de palacios, templos y decorados efímeros que pusieron de relieve este pacto tácito entre Dios y la casa de Austria: una realeza legítima para un planeta católico.

La monarquía hispana pasó a ser una monarquía sacra a través de este pacto. Dios elegía a los reyes de España y les favorecía, y estos se convirtieron en sus defensores y de su Iglesia. Carlos V será el paladín renacentista del catolicismo. Como emperador latino y rey de España combatirá arduamente a turcos y protestantes, derrotará la Liga de Esmalcalda en la batalla de Mühlberg (1547) y bajo su gobierno se iniciará la cristianización de América y se llevará a cabo la destrucción de las paganas culturas precolombinas. Sin embargo fracasará en su sueño de recuperar Tierra Santa para la cristiandad. Felipe II será el rey contrarreformista. Durante su reinado concluirá el Concilio de Trento (1545-63), que había promovido su padre. También reforzará la Inquisición y los Autos de

Fe. Además proseguirá la lucha contra infieles y herejes en el Mediterráneo y Europa, y continuará la evangelización de América. Incluso intentará infructuosamente devolver Inglaterra a la Fe de Roma. Felipe III y Felipe IV harán asimismo de la religión el eje de su política, combatiendo en Europa por la causa católica contra franceses, alemanes, holandeses y suecos. Finalmente Carlos II gobernará una España desplazada de una Europa en la que la religión ya no es el argumento que decide la política. Su reinado es el triste epígono de una dinastía de príncipes cristianos que hizo de la Fe su razón de Estado. Por ello, la militancia religiosa de los austrias peninsulares es determinante en su iconografía, y buena parte de sus representaciones artísticas van a girar en torno a este asunto.

En este estudio voy a reparar en distintas imágenes de los siglos XVI y XVII que nos muestran a los reyes hispanos de la Casa de Austria en diversas actitudes piadosas: contemplando arrobados rompimientos de gloria, retratados a lo divino, o siendo recibidos en la Corte Celestial. Se trata de un tema iconográfico de gran interés que aún el retrato político con la representación de lo irrepresentable, usando palabras de Stoichita⁴. Además, algunas de estas imágenes son ciertamente osadas, aunque coherentes con la propaganda imperial que mostraba a estos reyes totalmente entregados a la causa de la cristiandad. La recompensa a tanta devoción la encontraremos en una amplia serie de representaciones pintadas de la batalla naval de Lepanto, en las que los cielos se abren y Dios, la Virgen y los santos participan en el combate decidiéndolo a favor de la flota de la Santa Alianza, manifestando de este modo su compromiso con sus paladines. Estas imágenes leplantinas las analizo en otro estudio que estoy realizando en paralelo a éste.

UN PLANETA CATÓLICO

El punto extremo del imperio cristiano que extendieron los Austrias por un planeta que se pretendía católico⁵ fueron las islas Filipinas, archipiélago que se utilizó como base de operaciones para la evangelización de diversas regiones asiáticas, como las islas de Japón. Fray Gaspar de San Agustín escribió una crónica que narra la incorporación de este lejano territorio al imperio español: *Conquista de las Islas Philipinas: La temporal por las armas del señor Don Phelipe Segundo el Prudente; y la espiritual, por los religiosos del Orden de Nuestro Padre San Agustín: Fundación, y progressos de su provincia del Santísimo Nombre de Jesús* (Madrid, 1698). Incluye una estampa grabada por

Nicolo Billy que, aunque tardía resume acertadamente el eje de mi intervención: la fabricación visual de un imperio español y católico cimentado en la alianza entre Dios y el rey, alianza puesta en evidencia por medio de una visión celestial (Fig. 1). La elocuente imagen muestra a Felipe II al frente de sus soldados y acompañado del conquistador Miguel López de Legazpi, y a San Agustín guiando a sus religiosos -entre los que destacan fray Andrés de Urdaneta y fray Martín de Rada-, caminando ambos grupos por un mapa del archipiélago filipino. Más allá de las costas chinas un Sol emerge en el horizonte mientras que en el cielo se separan las nubes y un segundo Sol con el anagrama del nombre de Jesús lo ilumina todo⁶.

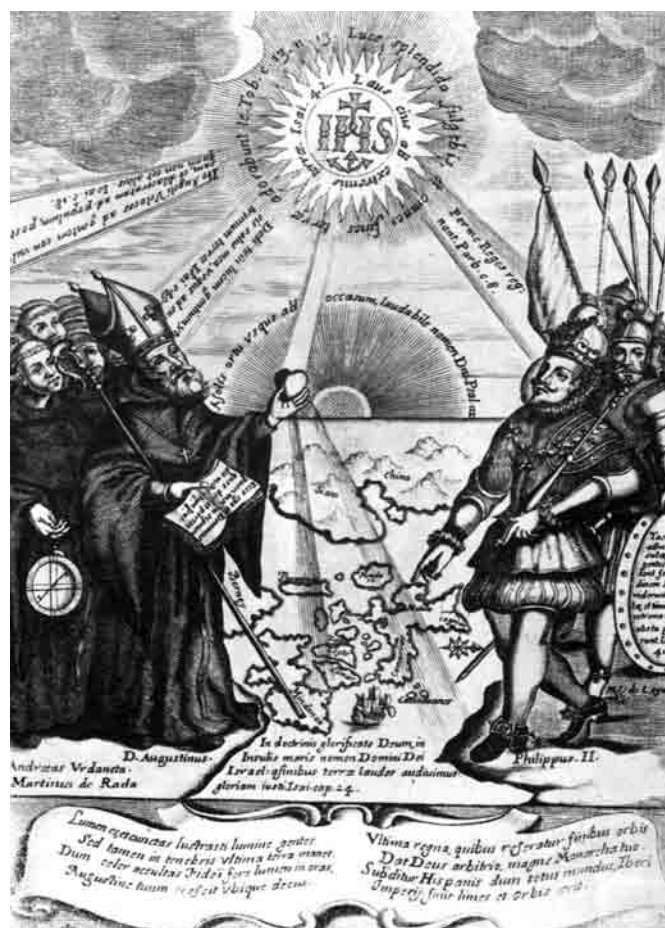


Fig. 1 Fray Gaspar de San Agustín, *Conquista de las Islas Philipinas* (Madrid, 1698). Estampa de Nicolo Billy.

LOS CIELOS SE ABREN

La contemplación en la gloria de Dios, Cristo, la Trinidad, la Virgen o determinados santos por parte de los reyes de la Casa de Austria hispanos es un tema iconográfico presente en las artes plásticas a lo largo de los siglos XVI y XVII. Entre estas visiones celestes abundan las que hacen referencia a las devociones eucarística e inmaculista que fueron sello de identidad de esta poderosa familia.

Así por ejemplo, el discípulo de Rubens, Theodore van Thulden, pintó el lienzo *Autoridades eclesiásticas y civiles adorando la Eucaristía* (Museo de Arte Antiguo, Bruselas), fechado hacia 1643-1647 (Fig. 2). El interés que ofrece la pintura de Thulden es que muestra a Felipe IV, su hermano el cardenal infante Fernando, su primo el emperador Fernando II y diversos príncipes y dignatarios de las posesiones de los Habsburgo, junto al papa Urbano VIII y varios cardenales, obispos y clérigos, arrodillados todos mientras el cielo se abre en un rompimiento de gloria y aparece una custodia eucarística sostenida por ángeles. De manera ostensible los Austrias son los únicos personajes del cuadro que no contemplan los cielos abiertos, sino que miran directamente al espectador.

José Caudí, pintor, arquitecto y escenógrafo, realizó el frontispicio del libro de J.B. Valda, *Solenes fiestas, que celebro Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria*. Por el supremo decreto de N.S.S. Pontifice Alexandro VII (Valencia, 1663), siguiendo un dibujo de Andrés Marzo que reproducía una estampa similar que se repartió por las calles valencianas durante los festejos inmaculistas que tuvieron lugar en 1662. Dividida en dos planos por una filacteria en la que podemos leer el motivo de las fiestas, la estampa muestra en su zona superior a María sobre un trono de nubes y con los símbolos apocalípticos en medio de un rompimiento de gloria coronado por la paloma del Espíritu Santo. En la zona inferior contemplamos al rey de España Felipe IV, rodeado de caballeros asistiendo al momento en que el papa entrega al obispo embajador español el Breve que proclama la concepción inmaculada de María.

Muy interesante es también la pintura de Pietro del Po, *Apoteosis de la Virgen con Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Carlos y Pascual de Aragón* (Catedral de Toledo, Camarín de la Virgen, h. 1662) (Fig. 3). Esta obra fue encargada por el cardenal Pascual de Aragón, embajador español en Roma, a este pintor de Palermo y forma parte de una serie diecinueve óleos sobre cobre que relatan la Vida de la Virgen. En ella vemos presidiendo la escena a la Virgen, entre San Miguel Arcángel y Santiago Apóstol,



Fig. 2. Theodore van Thulden, *Autoridades eclesiásticas y civiles adorando la Eucaristía* (Museo de Arte Antiguo, Bruselas, h. 1643-1647).

en medio de un rompimiento de gloria, y a los pies –mirando no la visión, sino al espectador, como en el cuadro de Thulden–, el rey –que señala con la mano la aparición–, la reina y el príncipe futuro, Carlos II. Aparecen también el cardenal, una dama y las alegorías de los cuatro continentes. Según Diana Carrió-Invernizzi, que ha estudiado esta pintura –interesantísima pues es el primer retrato de familia en el que aparece el joven Carlos–, además de poner de relieve la militancia concepcionista de la familia real, y también del cardenal, que arrancó al papa Alejandro VII la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* el 8 de diciembre de 1661, obedece a una intención política: volver a sumar a diversos cardenales romanos al partido español en la corte vaticana, mostrándoles como la causa real y la causa pontificia no necesariamente estaban reñidas como podía constatarse en el óleo de Pietro del Po en la defensa común que el rey y la Iglesia hacen de la Virgen María⁷.

El reinado de Carlos II nos ha dejado numerosas estampas con visiones celestiales protagonizadas por este monarca enfermo. Así, el grabado del pintor, medallista y orfebre Romeyn de Hooghe, *Carlos II cede su carroza a un viático* (Biblioteca Nacional), alude de nuevo a la devoción eucarística de los austrias hispanos, por medio



Fig. 3 Pietro del Po, *Apoteosis de la Virgen con Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Carlos y Pascual de Aragón* (Catedral de Toledo, Camarín de la Virgen, h. 1662).

de la representación de una anécdota que adquiere categoría de ceremonial. La acción transcurre en la Casa de Campo y al fondo se descubre el perfil de Madrid destacando el Alcázar Real. La parte inferior de la estampa aparece ocupada por el cortejo real: carrozas, cortesanos, criados, escolta, perros de caza. En el centro, el joven monarca Carlos se inclina descubriendo la cabeza ante un viático -acompañado del correspondiente acólito con el fanal- que se dispone a subir a la carroza cuyo acceso gentilmente le brinda el monarca. Junto al monarca, una multitud de cortesanos, criados y clérigos descubren sus cabezas e hincan la rodilla en tierra. En la sección superior de la estampa se produce la eclesiofanía: un rompimiento de gloria permite contemplar una alegoría de la Iglesia, mientras que otras figuras sostienen un medallón que representa un acto de piedad del antecesor y homónimo de Carlos II, Carlos I. Los angelotes sostienen una filacteria donde podemos leer la inscripción latina, *Maiorum exemplo*⁸.



Fig. 4 Jacobus Harrewyn y P. Gyse, *Alegoría de la inspiración divina de Carlos II*.

La estampa conocida como *Alegoría de la inspiración divina de Carlos II*, grabada por Jacobus Harrewyn y diseñada por P. Gyse⁹, es una representación iconográfica del trono salomónico, escoltado por catorce leones (Fig. 4). Dos de ellos se sitúan preferentemente a ambos lados de Carlos II, a la vez que sostienen escudos heráldicos. Los otros doce se sitúan a ambos lados de la gradería que conduce al trono. La referencia dinástica queda a cargo de varias águilas austriacas que rodean al monarca. La visión del cordero místico, una alegoría armada de la Iglesia y diversos cautivos infieles completan la composición. En este grabado la prudencia o sabiduría innata al trono bíblico se espiritualiza por medio de la visión mística y se explica a partir de la inspiración divina del monarca, como reza el título de la composición¹⁰.

Finalmente, encontramos varias estampas de Antonio de Castro mostrando a Carlos II contemplando visiones eucarísticas o inmaculistas en la serie de jeroglíficos realizados con motivo de su óbito para decorar el catafalco

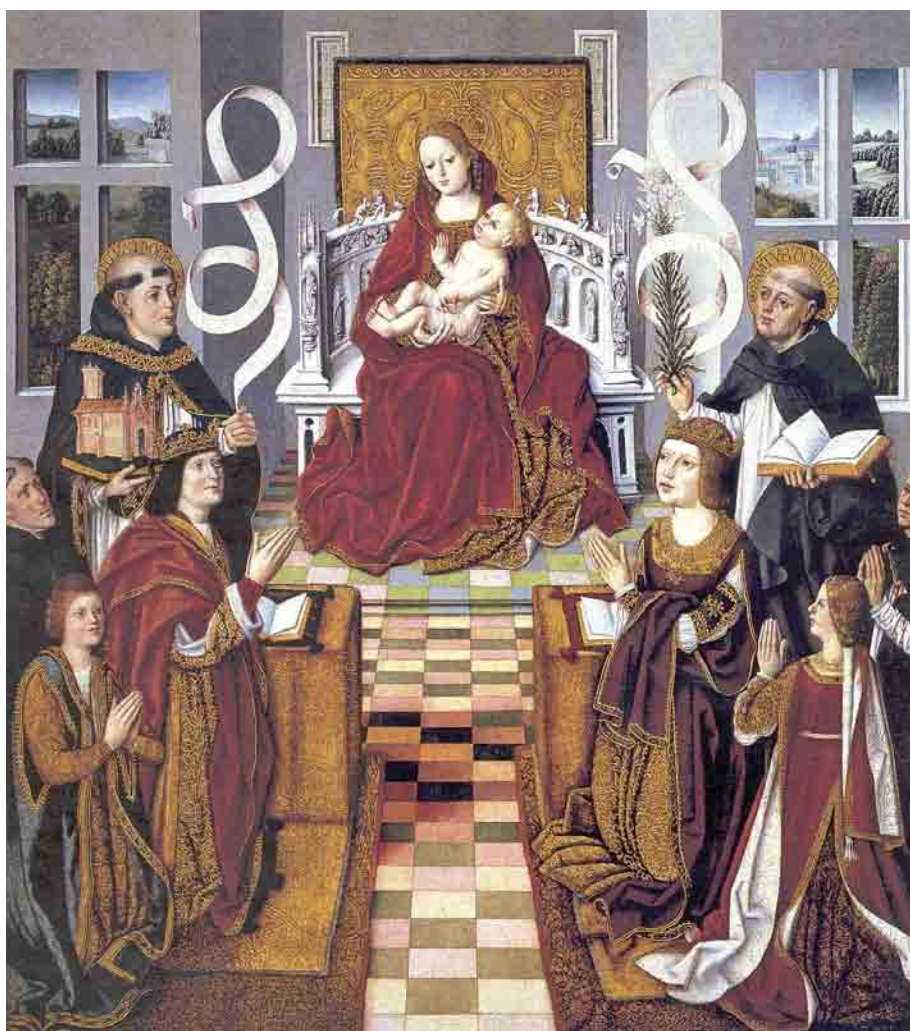


Fig. 5. Anónimo, *La Virgen de los Reyes Católicos* (Museo del Prado, h. 1490).

levantado en las exequias de este monarca en 1701 en la catedral de México. El programa iconográfico de este túmulo gira en torno a la representación solar del rey, y con este argumento encontramos en varios jeroglíficos al aun joven Carlos arrodillado sobre un cojín ante los símbolos eucarísticos, la Inmaculada, o a ambos a la vez, entre nubes y rayos solares¹¹.

RETRATOS DIVINOS

Los primeros retratos reales pintados¹² aparecen integrados en obras de significado religioso, en los que el rey y la reina ejercen de donantes¹³. En el caso de la monarquía hispánica son abundantes durante el reinado de los Reyes Católicos. De estos monarcas tenemos tres interesantes ejemplos: los dos óleos sobre tabla anónimos de igual nombre, *La Virgen de los Reyes Católicos* (Museo del Prado, h. 1490) (Fig. 5), y *La Virgen de los Reyes Católicos* (Mo-

nasterio de las Huelgas Reales, Burgos), y el también óleo sobre tabla de Juan de Flandes, *La multiplicación de los panes y los peces*, tabla del “Políptico de Isabel la Católica” (Palacio Real, Madrid, h. 1496-1504). En los dos primeros aparecen los monarcas como espectadores integrados en sendas composiciones marianas, y en el tercero en la mencionada escena evangélica formando parte de la narración. En este último, además de Isabel, de rodillas tras una niñera que sostiene al infante, y de Fernando, de pie, aparece haciendo compañía al rey de Aragón el emperador Maximiliano¹⁴. Otra opción es situar a la pareja real en las tablas laterales de un retablo, enmarcando el asunto religioso central, como sucede en los paneles laterales del *Tríptico del Juicio Final*, en los que un pintor anónimo holandés realizó un retrato de figuras simétricas de Felipe el Hermoso y Juana la Loca (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, h. 1505). Una composición similar encontramos en una estampa xilográfica anónima, portada del libro de *Orationes ad plenum*

collecte summamque diligentia (...) (Salamanca?, sin año). Tres tacos constituyen un tríptico. El central y mayor muestra la misa de San Gregorio; los laterales a Fernando e Isabel, coronados y bajo dosel, orando arrodillados acompañados respectivamente de Santiago y San Juan.

Ya del siglo XVII es la estampa calcográfica *La Trinidad adorada por las Santas Justa y Rufina, Felipe IV, Isabel de Borbón y los condes de Olivares*, diseñada y grabada por Francisco de Herrera el Viejo en 1627, tras la visita que realizara el monarca a Sevilla y coincidiendo con el cenit del poder del Conde Duque. Este grabado, ofrecido por los Trinitarios de Andalucía al poderoso valido de Felipe IV, muestra una composición simétrica y piramidal. En el centro la Trinidad, coronada por el escudo real, y enmarcada por las santas sevillanas Santa Justa y Santa Rufina. En un nivel inferior, arrodillados en actitud de orar y contemplando a la Trinidad, se hallan Felipe IV, Olivares, la reina Isabel, y la condesa Inés, esposa del segundo. Los hombres se sitúan a la izquierda del grupo central, las mujeres a la derecha, y sobre ambas parejas aparecen sendos escudos heráldicos del valido. En una primera lectura la estampa nos informa de la devoción trinitaria de los reyes, y de su consideración a la catedral sevillana. Pero lo que de verdad queda patente es la grandeza del Conde Duque, equiparado, junto a su esposa, al matrimonio real. La supremacía de estos últimos apenas queda manifiesta en su proximidad a la Trinidad, estar ligeramente más elevados –sobre doble almohada– y por las coronas que ciñen sus sienes¹⁵.

Pero el retrato a lo divino más osado fue sin duda una estampa realizada por Hieronymus Wierix y Hans Liefrinck en 1568, *Cristo y Felipe II*. En ella aparecen asociados los retratos del monarca y del propio Jesucristo, pues ambas efigies aparecen contemplándose dentro de un altar arquitectónico con formato de díptico. Fernando Bouza desveló el sentido de las citas de las Sagradas Escrituras que aparecen en el altar: se trataba de recordar “la condición de elegidos divinos de que gozaban los reyes” y de sentenciar “la obligación de respetar la autoridad tanto de éstos como de los que por ellos eran enviados al gobierno”, y por lo tanto la estampa “conseguía hacer al Rey Católico presente entre sus súbditos, se reforzaba su autoridad y se justificaba su ideal de monarquía”¹⁶.

RECEPCIONES EN LA CORTE CELESTIAL

Junto a los retratos divinos más atrevidos, encontramos representaciones pintadas de carácter narrativo tan osados o más que aquellos. En ellas, los miembros de la Casa de Austria no se limitan a contemplar visiones celestiales,

si no que se integran en éstas en composiciones ceremoniales mediante las cuales son recibidos en el seno de la Corte Celestial. El ejemplo más llamativo y temprano es el lienzo de Tiziano, *La Gloria* (Museo del Prado, 1552-1554) (Fig. 6), difundido por un grabado de Cornelius Cort (1565): sobre un trono de nubes vemos a la Trinidad y a la Virgen María; bajo este grupo principal se sitúan escalonados y en una composición circular numerosos personajes del Viejo y del Nuevo Testamento –destacando Moisés, Noé y San Juan Evangelista–, y también alguna sibila; a la derecha unos ángeles presentan en la Corte divina a diversas figuras principales de la casa de Austria: Carlos V, Isabel de Portugal, Felipe II y una infanta, todos arrodillados y con gestos piadosos. Tiziano representó de esta manera el puesto de honor en *La Gloria* que esperaba a la familia austríaca, por su papel como defensora de la Religión y la Fe. Como se ha destacado, la pintura no es un Juicio Final sino una representación del juicio particular y del momento de la entrada en los cielos del emperador y su familia¹⁷.

Igual de sorprendente es la estampa de Wierix del año 1568, en la que se llega a representar al rey recibiendo el poder de la propia divinidad, tal como indica su título: *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice*. Dichas insignias son un orbe terráqueo, una espada, una palma y una cruz encajada en una corona. Pero tanto el Papa como el Rey han depositado sus propias insignias del poder –la tiara, la corona y el cetro– sobre una mesa ante la que ambos personajes aparecen arrodillados. Y un poco más abajo, en el suelo, aparecen el yelmo y los guantes que completan la armadura que viste el monarca. Las insignias que Cristo entrega a Felipe II no son por lo tanto las de la monarquía hispánica, sino las que le convierten en defensor universal del cristianismo. Fernando Bouza ha destacado acertadamente la importancia del hecho de que Felipe II sustituya al Emperador del Sacro Imperio, que era a quien tradicionalmente correspondía la protección de la Iglesia. El monarca español no hereda de su padre el título imperial pero sí en cambio su competencia¹⁸.

La última apoteosis celestial pertenece ya al reinado de Carlos II y fue realizada por el pintor napolitano Luca Giordano, que residió en la Corte española desde 1692 a 1702, y que en ese momento era el pintor de frescos más famoso de Europa¹⁹. Se trata de la decoración de la bóveda de la escalera del Monasterio de El Escorial (1692-94) (Fig. 7). En ella podemos contemplar a Carlos II mostrando a su madre Mariana de Austria y a su segunda esposa Mariana de Neoburgo un rompimiento de gloria que permite ver a los dos primeros austrias hispanos, Carlos V y Felipe II, siendo recibidos en el cielo por la Trinidad.



Fig. 6 Tiziano, *La Gloria* (Museo del Prado, 1552-1554).



Fig. 7. Luca Giordano, bóveda de la escalera del Monasterio de El Escorial (1692-94).

VICTORIA Y GLORIA

La contemplación de los reyes de la Casa de Austria de visiones celestes y las representaciones “a lo divino” de la batalla de Lepanto se aúnan en algunas composiciones en las que se combina el retrato de los monarcas, las visiones de la gloria y las alusiones al histórico combate naval. Destacan en esta línea sendas pinturas de Tiziano y El Greco, precedidas en el tiempo por una gran estampa de Andrea Marelli grabada en 1572, *Alegoría de la Liga Santa*²⁰ (FOTO 8). En ella vemos, enmarcados por una teatral estructura arquitectónica, a los líderes protagonistas de la alianza: Pío V en el centro, y a ambos lados Felipe II y el Dux de Venecia junto a sus almirantes. Tras ellos, un recuadro nos permite ver un paisaje marino con ambas armadas formadas, dispuestas a comenzar la batalla. En lo alto contemplamos el rompimiento de gloria: Jesucristo,

junto a San Pedro y San Pablo, bendice el acontecimiento, situados los tres sobre el escudo papal. El resto de escudos de los protagonistas de la victoria también aparecen en lo alto del templete sostenidos por angelillos, correspondiéndose con cada columna donde se apoyan sus santos y dioses protectores. Así, a los generales al mando de la flota Don Juan de Austria y Marco Antonio Colonna, les corresponden Minerva y San Juan Bautista; y a Felipe II y al Dux les corresponden Santiago y San Marcos²¹. Según se desprende de la lámina, la unión de los líderes de la cristiandad y su humillación ante Cristo es lo que permite la victoria sobre el turco. La visión celeste, los retratos regios, la heráldica y la representación del combate se combinan eficazmente al servicio de este mensaje.

La aportación de Tiziano a la construcción visual del mito de Lepanto es el lienzo *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (Madrid, Museo del Prado), realizado



Fig. 8. Andrea Marelli, *Alegoría de la Liga Santa*, 1572.

en 1573-75 (Fig. 9). Fernando Checa puso de relieve cómo la batalla de Lepanto tuvo una gran repercusión en el campo artístico y cómo Felipe II se encargó de crear toda una mitología artística en torno a ella²². El lienzo de Tiziano hay que situarlo dentro de esta estrategia propagandística que pretendía mostrar una vez más a Felipe II como defensor de la fe católica. Es a la vez un cuadro conmemorativo —celebra el nacimiento del Príncipe Don Fernando²³— y alegórico, puesto que resalta la gloria de la dinastía austriaca por el triunfo en esta batalla naval. Asimismo refuerza la idea de la continuidad en la labor dinástica de la defensa del catolicismo en la figura del joven príncipe. Vemos en el lienzo, en el cruce de las diagonales que distribuyen la composición y por tanto en el centro de la pintura, al niño Don Fernando, sostenido por su padre, que le ofrece al Cielo. Descendiendo de lo alto la alegoría de la Victoria le entrega los símbolos de su vaticinado triunfo, como reza en la filacteria: *Maiores tibi*, que en opinión de González de Zárate induce a pensar que el heredero estaba destinado a mayores glorias y

triumfos²⁴. La diagonal continúa hacia la derecha en la espada de Felipe II y un pequeño perro, que para el citado autor aludiría a la imagen tradicional de la Justicia, una de las virtudes capitales que debían tener los monarcas. Y por lo tanto el sentido del lienzo se concretaría con la lectura de “el triunfo, la gloria y la victoria en la guerra justa”²⁵. Una guerra representada en el fondo del cuadro, donde el fragor de la batalla naval nos sitúa de nuevo frente al decisivo día de Lepanto. Sus consecuencias están reflejadas en la esquina izquierda donde aparece el turco vencido y encadenado, en actitud humillada, despojado de sus armas y atuendo guerrero. Según Fernando Checa Cremades, “esta tela no es sólo un retrato, aunque contiene el último que Tiziano realizó del Rey de España, ni tampoco una pintura de historia, si bien en el fondo aparece representada la batalla de Lepanto, ni una mera conmemoración dinástica (...); pero es todas estas cosas en conjunto”²⁶. Esta pintura, considerada por diversos especialistas un Tiziano menor, hacía pareja durante el siglo XVII del Carlos V en Mühlberg del mismo pintor en el Salón de los Espejos del Alcázar Real de Madrid, convertida de esta manera en imagen oficial y destacada del segundo Austria.

Acompañando a este retrato alegórico de Felipe II y su hijo, fueron enviados a España otras dos obras, un *San Jerónimo* y *La religión socorrida por España*, ambas de Tiziano. La segunda es de nuevo un cuadro alusivo a la monarquía hispánica como defensora del catolicismo, aunque se trata de un cuadro reformado que en un primer momento representaba una alegoría del triunfo de la virtud sobre el vicio²⁷. Los cambios introdujeron a un turco dirigiendo el que había sido el carro de Neptuno, mientras Minerva pasaba a ser la Monarquía Católica que socorría a un amenazada Fe, anteriormente Venus. Y por lo tanto todo el sentido del cuadro se transformaba en una alegoría del triunfo de Lepanto²⁸.

Más complicada es la interpretación del cuadro de El Greco llamado indistintamente *Sueño de Felipe II*, *La adoración del nombre de Jesús* o la *Alegoría de la Liga Santa* (El Escorial, Real Monasterio de El Escorial), realizado entre 1578-79 (Fig. 10). Los diversos nombres con que se le conoce ya indican algunas de las distintas interpretaciones que se han hecho de este lienzo. Hace algún tiempo Anthony Blunt lo identificó como una alegoría de la Liga Santa, puesto que en él aparecen Felipe II, el Dux de Venecia Alvise Mocenigo y el Papa Pío V, es decir, la “Iglesia Militante”. Junto a ellos se ha identificado la figura medio desnuda como un retrato del almirante Don Juan de Austria. Enfrentadas a todos ellos están las fauces del Infierno y las puertas Purgatorio, que engulle a los infieles y a los herejes. En lo alto, en un rompimiento



Fig. 9 Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (Madrid, Museo del Prado, 1573-75).



Fig. 10 El Greco, *Sueño de Felipe II* (Real Monasterio de El Escorial, 1578-79).

de gloria aparece el anagrama de Jesús, I-H-S, al que veneran los miembros de la Liga Santa y los bienaventurados. Precisamente este anagrama es una de las claves del lienzo, pues la pintura está inspirada en un texto del apóstol San Pablo, “para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos” (*Flp*, 2, 10)²⁹.

Al parecer el motivo de la realización del cuadro fue su colocación en la tumba de Don Juan de Austria, cuyos restos se trasladaron al Escorial en 1578. Esto justificaría, por tanto, la presencia del hermanastro del monarca, y explicaría el hecho de que se represente a la Liga Santa incluso unos años después de que ésta se disolviese, a modo de reconstrucción histórica. También se ha dicho que podría ser un lienzo realizado por El Greco como carta de presentación, ya que pretendía introducirse en el círculo cortesano, aunque no tuvo el resultado que pretendía³⁰.

Fernando Marías resaltó el carácter teológico de esta composición, frente a su significado político, ya que considera que la presencia del Papa y del Dux estaría motivada tan sólo como representación de los poderes terrenales. De este modo, el verdadero protagonista del

cuadro sería Felipe II, que estaría esperando el Juicio Final, eminentemente glorioso. Y esto explicaría el nombre que en el siglo XVII recibía el cuadro en los inventarios: *Felipe II en la Gloria*, *Visión que tuvo Felipe II* o más popularmente *La Gloria de Felipe II*. También resulta interesante la inclusión del Purgatorio, como imagen de la penitencia que es propia de la teología contrarreformista, de la que Felipe II es su máximo valedor político. Recordemos finalmente que la inclusión de un retrato del monarca en una pintura teológica no es excepcional en la obra de El Greco: *El entierro del Conde de Orgaz* (Iglesia de Santo Tomé, Toledo), pintado entre 1586-88, incorpora la figura de Felipe II en la corte celestial que contempla extasiada la *Deesis* central del lienzo.

Concluimos así nuestro recorrido visual con una imagen muy similar con la que lo empezamos: tanto en la estampa de Nicolo Billy como en el lienzo de El Greco descubrimos a Felipe II acompañado de eclesiásticos y de una multitud de figuras, contemplando en el cielo y entre nubes el anagrama del nombre de Jesús, representando de esta manera y “a lo divino” un imperio universal y católico gobernado por los reyes hispanos de la Casa de Austria.

NOTAS

- ¹ El sistema de elección mediante el cual el emperador es designado por los príncipes proviene de la tradición germánica, pero los ceremoniales, la indumentaria, las insignias, la terminología... son aspectos copiados claramente de Bizancio. Véase Hani, 1998, p. 170 y ss.
- ² Heimann, 2001.
- ³ Kléber, 2001, pp. 75-76.
- ⁴ Stoichita, 1996, p. 11.
- ⁵ Rodríguez de la Flor, 2002, pp. 3-30.
- ⁶ *Los Austrias*, 1993, pp. 155-156.
- ⁷ Carrió-Invernizzi, 2008, pp. 85-99.
- ⁸ Mínguez, 1999, pp. 123-148.
- ⁹ Se trata de una ilustración de la obra de François-Didier de Sevin, *Pindus Charitatis sive horae subsecivae* (Charité-sur-Loire, 1700). Véase *Los Austrias* ..., p. 314.
- ¹⁰ Mínguez, 2007, pp. 19-55.
- ¹¹ Agustín de Mora, *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendiô à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...)*, México. He analizado en varias ocasiones esta serie de jeroglíficos. La publicación más reciente es Mínguez, 2008, pp. 17-51.
- ¹² La estatuaría se adelantaría a la pintura a través de los grupos escultóricos funerarios, panteones reales en los que encontramos juntos los retratos yacentes del rey y la reina.
- ¹³ Portús, 2000, pp. 182-190; Marín Cruzado, 1999, pp. 113-126.
- ¹⁴ Pereda, 2007, pp. 261-282.
- ¹⁵ Mínguez y Rodríguez, 2002, pp. 401-417.
- ¹⁶ Bouza, 1998, pp. 142-43.
- ¹⁷ Checa, 1994, pp. 60-65; Falomir, 2003, pp. 220-223; Rodríguez y Mínguez, 2003, pp. 197-225.
- ¹⁸ Fernando Bouza, ficha catalográfica de estas estampas, n° 200 y 201 en *Felipe II. Un monarca y su época*. Un príncipe del Renacimiento, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 557 y 558.
- ¹⁹ Scavizzi, "La actividad de Giordano desde 1682 hasta su muerte", en 2002.
- ²⁰ Ficha catalográfica n° 146, en *Los Austrias...*, p. 167.
- ²¹ Se omite a Sebastiano Veniero, al mando de la armada de Roma.
- ²² Checa, 1992, p. 172. Algunas de las reflexiones que vienen a continuación ya las expusimos en Rodríguez Moya y Mínguez, 2003, pp. 197-225.
- ²³ VV.AA., *El retrato en el Museo del Prado*, Anaya, Madrid, p. 185.
- ²⁴ González de Zárate, 2000, p. 226.
- ²⁵ González de Zárate, 2000, p. 226.
- ²⁶ Fernando Checa Cremades, ficha catalográfica de esta pintura, n° 152 en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 497-499.
- ²⁷ Un cuadro que en un principio fue realizado para Alfonso I de Ferrara, pero cuya temprana muerte hizo que Tiziano lo conservara y decidiera reutilizarlo.
- ²⁸ Véase ficha catalográfica de Juan Martínez Cuesta, n° 267 en *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 520.
- ²⁹ Juan Martínez Cuesta, ficha catalográfica de esta pintura, n° 266 en *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 519 y 520.
- ³⁰ Marías, 1997, p. 126.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUZA, F., *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.
- CARRIÓ-INVERNIZZI, D., “El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón, de Pietro del Po (1662)”, en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Palos, J.Ll., y Carrió-Invernizzi, D., España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 85-99.
- CHECA, F., Felipe II. Mecenas de las artes, Madrid, Nerea, 1992.
- *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, Nerea, 1994.
- FALOMIR, M., *Tiziano*, Madrid, Museo del Prado, 2003.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., “Imagen y Poder. Alegorías en Emblemas” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Zafra, R. y Azanza, J.J., Akal, Madrid, 2000, pp. 225-234.
- HANI, J., *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*, Olañeta, 1998.
- HEIMANN, H.D., *Die Habsburger. Dynastie und Kaiserreiche*, München, C.H. Beck, 2001.
- KLÉBER MONOD, P., *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid, Alianza, 2001.
- *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura y Julio Ollero Editor, 1993.
- MARÍAS, F., *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997.
- MARÍN CRUZADO, O., “El retrato real en composiciones religiosas de la pintura del siglo XVI: Carlos V y Felipe II”, en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.
- MÍNGUEZ, V., “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (El Colegio de Michoacán), 77, 1999, pp. 123-148.
- “El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Paralelismos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria”, en *Visiones de la monarquía hispánica*, Mínguez, V., Castellón, Universitat Jaume I, 2007, pp. 19-55.
- “Imperio y muerte. Las exequias de Carlos II y el fin de la dinastía a ambas orillas del Atlántico”, en *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*, Rodríguez Moya, I., Universitat Jaume I, Castellón, 2008, pp. 17-51.
- MÍNGUEZ, V., y RODRÍGUEZ, I., “Olivares. Retrato simbólico de una privanza”, en *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Bernat Vistarini, A. y Cull, J.T., José J. De Olañeta, Editor / Universitat de les Illes Balears, España, 2002, pp. 401-417.
- PEREDA, F. “Isabel I, señora de los moriscos: figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes”, en *Visiones de la monarquía hispánica*, Mínguez, V., Castellón, Universitat Jaume I, 2007, pp. 261-282.
- PORTÚS, J., “Soy tu hechura”. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- RODRÍGUEZ MOYA, I., MÍNGUEZ, V., “Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España versus Isabel I de Inglaterra”, en *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barceló, P., Ferrer, J.J., Rodríguez, I., Castellón, Universitat Jaume I, 2003, pp. 197-225.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., “El Planeta Católico”, en *Barroco Peruano*, Mújica, R., Lima, Banco de Crédito, 2002.
- SCAVIZZI, G., *Luca Giordano y España*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002.
- STOICHITA, V.I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996.



EL APÓSTOL SOY YO. JOSÉ DE ARELLANO Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CRUZ DE CARABUCO¹

DIEGO F. GUERRA / GUSTAVO TUDISCO / ARGENTINA

Las nociones escatológicas de premio y castigo, desplegadas en los cuadros de postrimerías de la iglesia de Carabuco, se entrelazan con una visión providencialista de la historia terrenal que sostiene un relato de ofensas sufridas por el primer evangelizador de América a manos de los indios. Dicho relato se desarrolla a lo largo de los registros inferiores de las cuatro pinturas, en una serie de 30 tondos donde se representa –en palabras del comitente– “los Portentos que ha obrado esta Sancta Reliquia”; es decir, los restos de la antigua cruz de madera que se venera en esta iglesia y de la que se conserva la mitad en la Catedral de Sucre. Los tondos presentan un formato seriado que unifica el conjunto, al estar rodeados por una orla de flores, y compositivamente son muy similares, pues sus episodios se desarrollan en un escenario repetido, determinado por el lago Titicaca, el cerro de Quilima y el pueblo de Carabuco. La mitad inferior de cada uno aloja un texto que explica el episodio representado arriba. Bajo la Gloria y el Purgatorio, se desarrolla la primera parte de la historia relatando los avatares sufridos por quién dejara la cruz: un anónimo discípulo de Cristo que difícilmente sea otro que San Bartolomé o Santo Tomás.

Se ha demostrado hace tiempo² que la fuente de este programa iconográfico fue la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada por el agustino Alonso Ramos Gavilán en 1621. Al igual que en este texto, en los tondos no se especifica el nombre del apóstol, aunque la mención de su apresamiento en el paraje “que

hoy llaman de San Bartolomé” (Tondo 7) se ha interpretado como una definición de identidad³. Por otra parte, la imagen que inicia el relato (Tondo 1) mostrando la llegada del Apóstol a Carabuco y su primera predicación ante un grupo de indígenas, nos remite a la iconográfica del sermón de la Montaña y al carácter de alter Christus o mellizo de Jesús, que la tradición cristiana atribuyó a Tomás⁴.

Así, los tondos mantienen la ambigüedad característica de todos los testimonios que sugieren o afirman la presencia de un discípulo de Cristo en América, y cuya identidad fue discutida tanto en tiempos coloniales como en la actualidad⁵. No es nuestra intención abrir nuevamente esta discusión, pero sí partir de ella para comprender algunos aspectos de la historia representada y escrita en los tondos de Carabuco.

EL APÓSTOL FRUSTRADO

El tema del apóstol de Cristo en América ha sido narrado, no sólo en numerosas crónicas andinas de los siglos XVI y XVII⁶ sino también en relatos que desde muy temprana fecha ubican su presencia en espacios tan diversos como Mesoamérica, Brasil y Paraguay. Todo ello lo transforma en un predicador errante de largo aliento, que dejó tras de su huella una serie de cultos “sincréticos”, asociados a personajes como Quetzalcóatl en México, Pay Zumé en Brasil, o Tunupa y Viracocha en Perú.

Las primeras referencias concretas aparecen en una publicación alemana de 1514 titulada *Copia der Newen Zeytung aus Prasillg Landt*⁷. Y serán, precisamente, los jesuitas del Brasil (*Prasillg*) los que desarrollen un modelo hagiográfico que se extenderá a otras regiones de América, con “pruebas” que se repetirán en los más diversos escenarios, como las pisadas grabadas en rocas –atributo de Cristo y Santo Tomás⁸–. Más allá de explicar el origen de una reliquia en particular, el tema de la presencia de un apóstol que hubiera evangelizado el continente americano tenía varias implicancias. Desde el punto de vista teológico, formaba parte de los argumentos con que se justificaba que el “nuevo” continente estuviera presente en el plan divino a pesar de no mencionarlo las Escrituras. En un terreno político, implicaba la legitimación del sojuzgamiento de los naturales como un castigo divino a quienes habiendo conocido el evangelio lo habían rechazado.

Si bien la forma más extrema de este rechazo (el martirio) sólo aparece en algunas de nuestras fuentes, lo cierto es que en *todos* los relatos de nuestro apóstol andino se respira un aire de continuo fracaso en lo que respecta al resultado de sus prédicas; especialmente si tenemos en cuenta que el motivo predominante para el martirio de casi todos los propaladores de la fe cristiana fue precisamente el miedo despertado en reyes y señores paganos por su eficacia y el éxito medible en cantidad de conversiones. El desempeño del enviado a América, en cambio, se destaca en las fuentes por el escaso éxito de su prédica y las tribulaciones que ello le produce.

El ciclo de Tunupa-Bartolomé-Tomás se presenta como una sucesión de episodios donde el santo llega a un pueblo, muchas veces en ocasión de festividades paganas, y pronuncia discursos que en general son mal recibidos. Así en Santa Cruz Pachacuti se lee:

“...por el [cacique] *Apotampo* fueron oydos sus razonamientos con amor y los yndios del sujetos los oyeron mala ganas”⁹

Resulta llamativo que el único que le presta atención según este cronista sea el cacique *Apotampo*, a quien Tunupa deja “un palo de su bordón” de oro y con la Ley grabada, que será un atributo de poder de su hijo Manco Capac, fundador del Tawantinsuyo: así el orden incaico –un estado teocrático organizado sobre un culto solar que los españoles entendieron como una forma primitiva de monoteísmo– también es, en última instancia, obra de Dios, a pesar de la poca eficacia de su enviado.

Ramos Gavilán presenta un panorama igualmente desalentador:

“Y visto el poco fruto que con esta verdad hazia, y la dura obstinación en que se estaban, determinó echar por otro rumbo”¹⁰

Si confrontamos estos relatos con los episodios correspondientes al apóstol en la serie de tondos, no resulta extraño que en casi todos aparezca, o bien sufriendo alguna forma de intento de martirio, o bien ante la conjuración del diablo y sus “echiseros”. En el Tondo 2, vemos al diablo convenciendo a los indios de que “quemasen la Sancta Cruz, y matasen al santo” bajo pena de privarlos de sus oráculos. Y ya en el tondo 3, los indígenas aprovechan la siesta del santo sobre un montón de paja (destinada al techo de la capilla que estaba construyendo) para prenderle fuego, de lo cual sale milagrosamente ileso. El Tondo 4 lo muestra bajo un “ñublado espeso de Rayos y Truenos” enviado por el Demonio para matarlo, y que el apóstol detiene con la oración. El Tondo 6 presenta de nuevo a la asamblea del Demonio y sus conjurados, donde aquel ordena que “le prendiesen y maltratasen”. En el séptimo el apóstol es prendido y azotado junto a su ermita, mientras sus escasos compañeros son martirizados. En el Tondo 8 intentan ahogarlo colocándolo, atado, en una balsa que arrojan a la deriva en el lago Titicaca. En el noveno tondo, la salvación milagrosa llega por medio de la Virgen que desciende del cielo y desata las ligaduras del santo, guiando su balsa hasta perderse de vista en el Desaguadero. Es decir que siete de nueve tondos están destinados a exhibir las agresiones sufridas por el enviado de Cristo.

(Fig. 1) Sólo en dos parecen dejarlo en paz: uno de ellos es el Tondo 5, donde, si bien desaparece la figura amenazante del demonio tampoco vemos seguidores; sólo los pájaros –ángeles según Ramos Gavilán¹¹– acompañan al apóstol en el retiro seguro pero solitario de su ermita. La otra escena exenta de violencia es la primera, en la que lo vemos como un predicador exitoso, abrazado a su cruz, signo crístico relacionado con Santo Tomás y legado más eficaz de su paso por Carabuco, mientras el demonio escapa hacia otro costado aunque sin abandonar la escena.

Para entender el alcance real de este éxito momentáneo puede ser útil contrastar esta imagen con la que nos ofrece un ámbito americano bien diferente: nos referimos al México de fines del siglo XVIII y su visión de la predicación precolombina, ilustrada en la *Predicación de Santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la devoción a la Santa Cruz*, pintada por el artista novohispano Juan Manuel Yllanes del Huerto en 1791. En el óleo mexicano, estudiado por Jaime Cuadriello¹², se ve al apóstol en el centro de la escena, abrazando la cruz y predicando, de pie en la cima de un monte, ante un nutrido grupo de indígenas. La



Fig. 1 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 5. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 2 Juan Manuel Yllanes del Huerto, *La predicación de Santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la Santa Cruz*. Óleo s/tela, 1791, Basílica de Ocotlán, México.

cédula que ocupa toda una franja interior del cuadro explicita el tema destacando:

“Sabido es que el glorioso Apóstol Santo Tomás predicó en esta América septentrional; y heredada noticia entre los tlaxcaltecas que hizo mención en sus tierras con cuya predicación quedó por antigua tradición en éstos adorar la Cruz, como vieron y admiraron los primeros españoles (...) y al santo apóstol llamaron en su alto metafórico idioma Quetzalcóatl, esto es, pájaro culebra, dando entender por el pájaro la velocidad con que de tierras tan extrañas había venido a las suyas; y por la culebra el prudente tiento de la Ley que iba predicando, (...) que como tan galanes ellos aprecian el infinito y la primera iglesia que en Tlaxcallan hubo que dedicada al Señor Santo Tomás cuyas paredes hasta hoy existen año de 1791”.

Aquí se apela indirectamente al Evangelio para invocar las recomendaciones de Cristo a sus apóstoles en el sentido de ser “prudentes como la serpiente e inocentes como la paloma” (Mateo 10,16). Pero la referencia a Quetzalcóatl agrega otro elemento, que se vuelve mucho más potente allí que en los Andes: el del héroe civilizador precolombino



Fig. 3 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 1. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

que enseñó a los infieles las pautas básicas de un orden social y una religión “verdadera”. Papel que como vimos equivale, en Santa Cruz Pachacuti, al cetro con la Ley que Tunupa dejó al linaje fundador del Tawantinsuyo. Pero mientras que, en Tunupa, este hecho es un episodio aislado en la vida de un predicador solitario al que nadie escuchaba y finalmente martirizaron, Quetzalcóatl fue en cambio un destacado rey sacerdote de la mítica Tollan, nombre con el que las fuentes aztecas de los siglos XIV y XV construyeron las glorias pasadas de Teotihuacan.

En el lienzo de Ocotlán el apóstol, que compositivamente domina la escena, despliega una gestualidad que revela un manejo eficaz de la retórica:

“Con gesto elocuente y declamatorio, “planta” el madero en este suelo y lo señala con el dedo índice para atraer las miradas de su amable y pacífico auditorio.”¹³

¿Y quiénes conforman ese “amable y pacífico auditorio”? Si en el registro superior vemos un grupo apiñado de indígenas, la parte inferior despliega una serie de personificaciones en cuyo centro se encuentra la República de Tlaxcala, vestida a modo de india cacica con dos escudos, el del águila tlaxcalteca en la diadema y el de Castilla y León en el pecho¹⁴. Los cuatro reyes de Tlaxcala que se ven a su derecha completan el rango institucional asignado al éxito del primer evangelizador: no son sólo los indios individual y genéricamente, sino sus instituciones –como se las entiende en tiempos de los Borbones– quienes se someten garantizando la permanencia de la palabra divina.

Ninguno de estos elementos institucionales aparece avalando la acción del apóstol en Carabuco. La distribución de las figuras ubica al santo, no en el plano superior de una escena de predicación donde todo gira a su alrededor, sino al costado y al mismo nivel que su enemigo visible, el Demonio: una disposición que acentúa el carácter de enfrentamiento, más que el de triunfo definitivo, como lo confirma el desarrollo posterior de la historia. Y donde el eje central de la escena está determinado por el grupo de indios y, tras ellos, aquel importante espacio de idolatría que es el lago Titicaca, al que el santo será arrojado más adelante (Fig. 2, Fig. 3).

LA CRUZ DE CARABUCO

Como hemos dicho, esta historia de rechazos y agresiones por parte de los nativos no sólo sirvió para plantear la necesidad de completar la tarea iniciada por el santo –legitimando la autoridad de la Iglesia en América– sino también, para justificar el uso de una violencia de la que

los indios, en su “ostinación”, se hacían claramente merecedores. Destacamos la palabra “obstinación”, que aparece varias veces en el texto de Ramos Gavilán, debido a que su uso es en absoluto inocente, en la medida en que remite al otro pueblo merecedor del castigo divino: los judíos. Alimentar la noción de que los indios eran tan dignos de maltrato como los judíos, reforzaba las justificaciones que la historia del apóstol prestaba a la presencia y –sobre todo– a los métodos coercitivos de la Iglesia española en América y su brazo armado, la Corona. Así lo cuenta Santa Cruz Pachacuti quien hace explícita esta lectura de las desgracias del apóstol al describir la entrada triunfal en el Cusco de los poderes temporal y espiritual, junto al Inca derrotado:

“el Marqués con sus canas y barbas largas representaua la persona del emperador don Carlos V y el padre fray Vicente con su mitra y capa representaua la persona de San Pedro Pontífice Romano; no como Santo Tomas hecho pobre. (...) Al fin la Ley de Dios y su Santo Evangelio tan deseado entró a tomar la posesión a la nueva biña, que estaua tanto tiempo usurpado de los enemigos antiguos; y allí predica en todo el tiempo como otro Santo Thomas el apostol patrón deste reyno, sin descansar”¹⁵.

Es precisamente la carencia de ese “gran aparato real”, sin el cual le fuera imposible a un Santo Tomás solitario y “hecho pobre” cumplir con el mandato de su maestro, lo que relata toda la primera parte de la serie de tondos de Carabuco. Serie en cuya escena inicial de predicación –tan desprovista de “aparato” en el Perú del siglo XVII como nutrida de él en el México del siglo XVIII– indica el comienzo de una obra evangelizadora que permanecerá trunca hasta el desembarco de ese “otro Sancto Thomas” que es Valverde, aunque ahora respaldado, eso sí, por un ejército.

Como lo indicara Teresa Gisbert, cada episodio escrito y pintado en los tondos tiene un referente en la obra de Ramos Gavilán¹⁶. Y aunque la coincidencia es más temática que textual, ciertos giros lingüísticos en común parecen un intento por mantener el lazo con la fuente, como el “ñublado espeso, con gran fuerça de truenos y rayos” que se repite casi textualmente en el Tondo 4 (Fig. 4).

El programa iconográfico de los tondos hace una cuidadosa selección de aquellos episodios que transcurren (todos excepto el Tondo 3) en el pueblo de Carabuco, lo que implica la eliminación de momentos importantes en la vida del santo, como su paso por el Cusco o la historia de su martirio en la isla Titicaca y su sepultura en los



Aullagas, donde “se dize, quedó el Santo cuerpo”¹⁷. Y es que la historia del santo está puesta, en función de otra historia aquí más importante. Nos referimos a la reliquia que el apóstol dejara a su paso, la Cruz de Carabuco, cuyo protagonismo se explicita desde el primer tondo:

picota¹⁸: espacios públicos del nuevo poder espiritual y temporal, que serán en adelante el escenario de casi todos los milagros, aun de aquellos que, como el del mercader salvado en altamar o la india atacada en el campo (Tondos 16 y 18), transcurren lejos del pueblo.

“Porque en silencio no queden los Portentos que ha
obrado esta Santa Reliquia, Determinó mi devoción
poner en círculos cortos, milagros algunos, y entrada del
Apóstol a este Pu[e]bl[o]...” (Tondo 1)

El culto de la cruz es una devoción crístico-apostólica y, como tal, su divulgación apunta directamente a legitimar la autoridad de la Iglesia secular, a la que pertenece la iglesia de Carabuco y que había institucionalizado, desde un comienzo, el culto a la reliquia local. Ello se ve en el episodio del hallazgo de la Cruz, pintado en el Tondo 14: el primero que transcurre en el tiempo “histórico” de la conquista y donde una india, sabiendo dónde la habían enterrado el demonio y sus acólitos tiempo atrás, “dio parte al cura” revelando su paradero (Fig. 5).

Las escenas del hallazgo de la reliquia y su primer milagro despliegan también una presencia institucional hasta entonces ausente, encarnada en el sacerdote; pero también en las autoridades –el mismo cura junto a un fiscal– que interrogan a la india para que revele el lugar donde la cruz está enterrada. Este sentido se completa con la aparición del edificio de la iglesia y la plaza con su

picota¹⁸: espacios públicos del nuevo poder espiritual y temporal, que serán en adelante el escenario de casi todos los milagros, aun de aquellos que, como el del mercader salvado en altamar o la india atacada en el campo (Tondos 16 y 18), transcurren lejos del pueblo.

Tales milagros se producen, o bien a través de la cruz ubicada en el interior de la parroquia, o bien a través de astillas cuya posesión salva de una muerte inminente. En todos los casos, el poder ligado a la materialidad de la reliquia juega un papel administrador de premios y castigos, no sólo por la protección que otorga, sino también por el carácter *selectivo* de esa protección: no cualquiera puede tener una astilla, como lo demuestra el caso de los dos excomulgados que en el Tondo 17 procuran en vano extraerlas con sus dagas. En este punto resulta oportuno recordar la resistencia anterior de la Cruz a los sucesivos intentos de los indios –no convertidos e instigados por el Demonio– de despedazarla (Tondo 10), quemarla (Tondo 11), hundirla en el lago (Tondo 12) y finalmente enterrarla en tierra húmeda para que se pudriera (Tondo 13). En cambio, a partir de su hallazgo la cruz aceptará la extracción de fragmentos como una práctica devocional popular a la vez que como síntoma de cierto abandono:

“Aqueste Sacerdote [el P. Sarmiento] (...) la puso en una Capilla (...) de suerte, que por espacio de muchos años estuvo sin ningún adorno (...) y cada qual cortava a su gusto rajas de aquel Santo Madero”¹⁹

Situación de descuido que una más alta jerarquía eclesiástica se encargará de remediar:

“Hasta que passando por allí el Reverendísimo señor Don Alonso Ramírez de Vergara Obispo de los Charcas (...) la mandó colocar en lugar decente, para que fuese venerada, como el milagro pedía”²⁰

La anécdota, entonces, exalta el papel del clero secular como depositario de la autoridad divina sobre la reliquia, cuyo poder administrará en adelante. Si la práctica popular de expolio de astillas de la cruz proliferó en los primeros años, el obispo vino a dar un marco institucional a la situación con el fin, no sólo de preservar la reliquia y proporcionarle un espacio de veneración acorde con su jerarquía, sino también de legitimar una devoción local de cierto arraigo que, además, demostraba el éxito de la evangelización en una región particularmente acusada de hechicería²¹. La autoridad secular sobre el madero se afirmará de nuevo, algunos años más tarde, “cuando se dividieron los obispados [y] dividieron la santa cruz haciendo dos”²² para llevar el otro fragmento a la actual Sucre.

ARELLANO EL MILAGROSO

Como ya dijimos más arriba, el recurso retórico con el que Santa Cruz Pachacuti presenta al primer obispo de Cusco como un continuador de la obra de Santo Tomás, volvemos a encontrarlo en referencia a quien encargara la serie de postrimerías de la iglesia de Carabuco.

Nos referimos al Padre José de Arellano, quien se hace retratar en diversas situaciones en tres de las cuatro pinturas de la serie; pero, en lo que hace específicamente al ciclo mítico de los tondos, aparece integrado al relato canónico establecido por Ramos Gavilán más de seis décadas antes. Es así como Arellano participa en dos de los milagros atribuidos a la Cruz. El primero de estos milagros se produce en el Tondo 24 e involucra la obra de techado de la parroquia por el sacerdote:

“Estándose retexado la iglesia cayeron de ensima de ella tres indios siendo cura de este pueblo el B. Joseph de Arellano a los quales queriendo faborecerlos hallo muertos a los dos y al uno de ellos solo acudio a confesarlo y se fue dicho cura a su cassa a comer y luego que acabo Salio a hacerlos amortajar y halló que ya se avian ido a sus cassas por sus pies sanos “(Tondo 24) (Fig. 6).

En el Tondo 28 se desarrolla un milagro de carácter más espectacular. Allí se desata una tormenta de granizo y

relámpagos estando, como en el anterior, el techo de la iglesia sin terminar. Por mediación del cura, quien hizo “tocar plegaria”, llovió tres días sin que entrara una gota de agua, tras lo cual se pudo terminar el techo. Ahora bien, este milagro no puede dejar de remitirnos al que protagonizara el mítico Apóstol en un episodio representado en el Tondo 4: allí también el santo pudo detener, a fuerza de oración, aquel “ñublado espeso de Rayos y truenos” que el diablo enviara para matarlo (Fig. 7).

Por otra parte, el milagro del tondo 28 proporciona un marco sagrado al hecho histórico del techado de la iglesia, que, como allí se explicita, se realizó a continuación.

Ahora bien, si partimos de la base de entender el edificio de la iglesia como metáfora de la institución eclesiástica y la obra evangelizadora, no podemos dejar de recordar el primer intento de martirio que el Apóstol sufriera en Sica-Sica y que se ilustra en el Tondo 3:

“instó a los indios a hacer el templo verdadero. Estaba el santo sobre la paja reposando, y el demonio persuadió para que le prendieran fuego, y no con poca admiración de los indios, salió el santo, sin lesión alguna del fuego” (Fig. 8).

El santo volvió a Carabuco tras este episodio, dejando, aparentemente, la iglesia sin terminar. Iglesia sin techo que, destruida por el paso del tiempo, tuvo que esperar no menos de quince siglos para que llegara el hombre capaz de reconstruirla, y esta vez completamente. Lo que el Apóstol no pudo completar lo hará el cura José de Arellano, al menos según la serie pintada que él mismo encargó. Por otra parte, no hemos podido dejar de percibir que a partir de la canonización de Santa Rosa de Lima, en fecha tan temprana como 1671, la presencia de leyendas sobre un apóstol evangelizador en los Andes se va diluyendo²³. No muchos años después, el curato de José de Arellano en Carabuco se clausuraba con la remodelación de la iglesia y la realización de cuatro lienzos en los que el comitente se atribuía parte de las glorias del apóstol... pero también de Rosa, como nueva y definitiva patrona de América, quien integra —como Bartolomé y Tomás— la corte celestial que se despliega en el cuadro de la Gloria. Rosa se encuentra justo encima de la figura donante de Arellano, encabezando el coro de santas fundadoras de órdenes, mirando directamente al espectador y —sólo ella— de cuerpo entero. Tomás (o Bartolomé) sólo es reconocible en el cuadro del Purgatorio, donde aparece abrazado a la cruz y funcionando como abogado de las almas, lo que casi equivale a decir, de los indios de Carabuco, destinatarios únicos y privilegiados del mensaje de condena y salvación ilustrado por los cuadros (Fig. 9, Fig. 10).



Fig. 6 José López de los Ríos, *El Infierno*, detalle del tondo 24. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 7 José López de los Ríos, *El Infierno*, detalle del tondo 28. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 8 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 3. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 10 José López de los Ríos, *El Purgatorio*, detalle. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

Fig. 9 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle. Oleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

NOTAS

- ¹ Esta ponencia es una versión abreviada del artículo homónimo publicado en Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto*. Buenos Aires, Unsamedita, 2009. En prensa.
- ² Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980, pp. 43-46.
- ³ *Ibidem*, p. 41 y Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos, Vol. 1*. Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992, p.174.
- ⁴ Cuadriello, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM - Museo Nacional de Arte IMBA, 2004, p. 325-344.
- ⁵ Bouysse-Cassagne, Thérèse, “De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos” en Bouysse-Cassagne, Thérèse (comp.), *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA, 1997.
- ⁶ En los Andes, la serie comienza con Gonzalo Fernández de Oviedo en 1533, y se continúa, entre otros, con Pedro Cieza de León (*Crónica del Perú*, Partes Primera y Tercera, 1550 y 1553), Pedro Sarmiento de Gamboa (*Historia de los incas*, 1572), Felipe Guaman Poma de Ayala (*Nueva crónica y buen gobierno*, 1609), Juan de Santa Cruz Pachacuti (*Relación de antigüedades deste reino del Pirú*, 1613), Alonso Ramos Gavilán (*Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, 1621), Antonio de la Calancha y Bernardo de Torres (*Chronica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, 1638 y 1653) y la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, de autor y fecha desconocidos.
- ⁷ Bouysse-Cassagne la da como “impresa en Augsburg”, en tanto Henrique Urbano, remitiéndose a una cita de Vargas Ugarte, la menciona como “neerlandesa” y de 1508, con un título ligeramente diferente (*New zeytung auss bressillg landt*), y Enrique de Gandía, por último, la cita como *Zeytung auss Pressilig Landt*; las diferencias pueden deberse a errores de transcripción o a que la obra haya sido reeditada. Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Op. cit.*, p. 164; Gandía, Enrique de, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Sociedad General Española de Librería, 1929, p. 236; Urbano, Henrique y Sánchez, Ana (Eds.), *Antigüedades del Perú*. Madrid, Historia 16, 1992, p. 140.
- ⁸ Las pisadas fueron “descubiertas” por el jesuita Nobrega (según cartas de 1549 y 1550) quien funde al santo, fonética mediante, con Pay Zumé. En cuanto a la división del agua, Bouysse-Cassagne relaciona estos milagros con una segunda lectura etimológica del nombre Tomás, como “abismo de profundísimas aguas” y “división”. Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Op. cit.*, p. 164 y ss.
- ⁹ Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Juan de, “*Relación de antigüedades deste reino del Perú*” en, Urbano, Henrique y Sánchez, Ana (Eds.), *Op. cit.*, p. 180.
- ¹⁰ Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima, Ignacio P., 1988, p. 59.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 71.
- ¹² Cuadriello, Jaime, *Op. Cit.*, p. 325-384.
- ¹³ *Ibidem*, p. 332. Mujica Pinilla señala que ya San Pablo había definido el acto de predicar como “un acto sobrenatural que colocaba al orador y al oyente en un estado de gracia”. Mujica Pinilla, Ramón et al., *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito BCP, 2002, p. 222.
- ¹⁴ Según Cuadriello esta figura está tomada a su vez de la representación de la Nueva España en el *Lienzo de Tlaxcala*, donde “había nacido justamente en el imaginario colonial como una nueva entidad bipartita, como estereotipo visual en el que quedaba depositada esa noción tan compartida de pacto y vasallaje y que, a la postre, se transformaría en un punto de identidad colectiva”, *Ibidem*, pp. 344-345.
- ¹⁵ Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Juan de, *Op. cit.*, pp. 268-269. Los subrayados en negrita son nuestros.
- ¹⁶ Gisbert, Teresa, *Op. cit.*, pp. 43-46.
- ¹⁷ Ramos Gavilán, Alonso, *Op. cit.*, p. 62.
- ¹⁸ Curiosamente, este escenario aparece representado desde tres tondos antes de la presencia efectiva de la Iglesia, en los últimos tres episodios prehispánicos donde los indios tratan de destruir la cruz. Aunque no descartamos ninguna hipótesis, lo más probable es que se esto deba a un error, propio de la producción seriada de la pintura en el ámbito de un taller, donde uno o más ayudantes se encargaran de dibujar el escenario y hubieran repetido el mismo para todos los tondos de este lienzo.
- ¹⁹ Ramos Gavilán, Alonso, *Op. cit.*, p. 68.
- ²⁰ *Ibidem*. Ramírez de Vergara es además el obispo “en cuyo tiempo la Santa Imagen de Copacabana empezó a resplandecer en milagros”. Había asumido como obispo de La Plata en 1597; tras 5 años de vacancia de la prelatura, y en 1605, dada la imposibilidad de que el obispo visitara todo el territorio de su diócesis, ésta fue dividida en tres: La Paz, Santa Cruz de la Sierra y La Plata. Ésta última, en 1609 fue elevada al rango de arquidiócesis, con las otras dos como sufragantes. Ver. Meiklejohn, Norman. *La Iglesia y los lupacas de Chucuito durante la colonia*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas” - Instituto de Estudios Aymaras, 1998.
- ²¹ Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Op. cit.*, p. 183.
- ²² Ramos Gavilán, Alonso, *Op. cit.*, p. 69.
- ²³ Ya que en México, recordemos, todavía en 1789 se estaba encargando cuadros sobre la predicación de Santo Tomás en Tlaxcala.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1995.
- Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles, ciudad de Buenos Aires, 2da. parte. Tomos 1 y 2*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes - FNA, 2006.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse, “De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos” en Bouysse-Cassagne, Thérèse (comp.), *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA, 1997.
- CALANCHA, Antonio de La, *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. La Paz, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, s/d, Edición digital publicada on line en <http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/Cronic3.pdf>, consultada el 12/12/2008.
- CALANCHA, Antonio de La, y Torres, Bernardo de, *Crónicas agustinianas del Perú I*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto “Enrique Florez”, 1972.
- CARERI, Giovanni, “Time of history and time out of history: the Sistine Chapel as 'theoretical object' en *Art History - Special issue: About Mieke Bal*, Vol. 30, #3, June 2007. London, Thames & Hudson.
- CUADRIELLO, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM - Museo Nacional de Arte IMBA, 2004.
- GANDÍA, Enrique de, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Sociedad General Española de Librería, 1929.
- GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, *Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1998.
- HANSEN, Leonardo, *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima Patrona del Nuevo Mundo*. Madrid, El Santísimo Rosario - Vergara, 1929.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Apologética historia. Tomo III*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (Ed.), *Cantos y crónicas del México Antiguo*. Madrid, Historia 16, 1986.
- LÓPEZ-MENDEZ, Patricio, *La Aurora en Copacabana: un ejemplo de sustitución simbólica en los Andes del sur*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.
- MEIKLEJOHN, Norman, *La Iglesia y los lupaqs de Chucuito durante la colonia*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas” - Instituto de Estudios Aymaras, 1998.
- MUJICA PINILLA, Ramón, “El arte y los sermones” en MUJICA PINILLA, Ramón et al. *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito BCP, 2002.
- *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, IFEA - FCE - Banco Central de Reserva del Perú, 2001.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima, Ignacio P., 1988.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Tomo 2 Vols. 3 y 5*. Barcelona, Del Serbal, 1997.
- RODRIGUEZ ROMERO, Agustina, *Reyes y Profetas de Israel en el Virreinato del Perú. Circulación, apropiación y resignificación de imágenes del Antiguo Testamento, siglos XVII-XVIII*. Tesis de Doctorado en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos, Vols. 1 y 2*. Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. México, FCE, 1964.
- URBANO, Henrique y Sánchez, Ana (Eds.), *Antigüedades del Perú*. Madrid, Historia 16, 1992.
- VORÁGINE, Santiago de La, *La Leyenda Dorada. Tomo 1*. Madrid, Alianza, 1987.
- *La Leyenda Dorada. Tomo 2*. Madrid, Alianza, 1995.



SENSACIONES ANTE EL AVERNO: LA PRÉDICA SOBRE LAS POSTRIMERÍAS Y EL INFIERNO DE CARABUCO¹

LEONTINA ETCHELECU / AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA

¿Existe una idea más aterradora que la del infierno?

Aquellos que declararon haber contemplado el averno o a alguno de sus moradores señalaron que no conocían sensación más espeluznante. El infierno fue imaginado y construido a partir de las narraciones de numerosos autores que describieron con sumo detalle las sensaciones más atroces que podía sentir el ser humano: el olor penetrante del azufre y de la transpiración, el sabor amargo de las lágrimas, el calor de las llamas y el contacto permanente, aplastante, con otros individuos; los sonidos de los lamentos y las visiones de los terroríficos torturadores, acompañan los suplicios eternos.

Dentro del conjunto de pinturas sobre las postrimerías que se encuentra en la iglesia de Carabuco, son las imágenes del infierno las que más capturan la atención del espectador. A pesar de su paleta oscura en la cual predominan los tonos tierra, las formas torturadas y torturantes atrapan la mirada en una lectura confusa que descubre en cada aproximación nuevas visiones del horror. Al examinar esta imagen, no sorprende que las visiones del infierno fueran consideradas en las artes de la memoria como las *imagenes agente* por excelencia –imágenes que por su efectividad resultan indelebles– mientras cada rincón del averno, reservado a las diferentes faltas a ser castigadas, fueron presentados como *loci* de la memoria². Esta pregnancia surge de la definición misma del término: opuesto

al cielo, el infierno “es una cárcel perpetua, llena de fuego y de innumerables y mui terribles tormentos, para castigar perpetuamente a los que mueren en pecado mortal.”³ Como veremos, la mención del infierno se convirtió en un lugar común de la prédica cuyo objetivo primordial era el de inculcar una ética cristiana cimentada en los artículos de la fe.

En la construcción de esta dialéctica entre el bien y el mal, el vicio y la virtud, los religiosos fueron conscientes de la eficacia de las menciones a los tormentos infernales. Dado que la Iglesia buscó coartar el disfrute excesivo de los placeres terrenales –recordemos que el sexo, el baile, la música y la ingesta de alimentos fueron tradicionalmente vinculados al demonio–, ¿qué delicias reales esperaban a los bienaventurados en el Paraíso? Ante las apacibles imágenes del Edén, el discurso moralizante de los predicadores sacó mayor provecho a los crueles castigos reservados a los olvidados de Dios que a los inciertos premios asociados a un bienestar impensable para el ser humano, acostumbrado a las penurias de lo real.

En el caso específico de la prédica sobre el tema de las postrimerías, las estrategias cinestésicas focalizadas en los castigos sufridos por los condenados resultaban más efectivas ante un público menos formado que una reflexión acerca de las faltas cometidas y sus consecuencias. Es así que el infierno constituyó una herramienta fundamental de la catequesis y prédica europea y americana.

EL SURGIMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA

Las Postrimerías, también llamadas Novísimos, significaron para la Iglesia cristiana el fin en el orden de las cosas y representan las cuatro últimas situaciones del hombre que son: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. El origen de esta iconografía hay que situarla durante la Alta Edad Media. Las amenazas de los castigos desde la prédica y el continuo señalamiento sobre los pecados fueron ley de vida en el Medioevo. El Apocalipsis de san Juan y el Evangelio de San Mateo se convirtieron en el alimento literario para una primera aproximación a la elaboración de una iconografía sobre el infierno. La visión escatológica se fue ampliando con el correr de los siglos, cuyas imágenes más tempranas ya enseñaban los padecimientos eternos.

Mucha es la bibliografía respecto de los *Novísimos*. El último prelado de la iglesia visigótica, Fray Julián de Toledo, compuso en el siglo siete el *Prognosticum Futuri Saeculi*, considerado el primer tratado sistemático del tema de los novísimos en Occidente⁴. Esta obra surgida de las reflexiones de la Iglesia acerca de las almas de los difuntos, intentará poner límites al tiempo y al espacio que media entre la muerte del ser humano y el Juicio Final, período que hasta ese momento resultaba inconmensurable para el imaginario cristiano⁵.

En la formación del pensamiento escatológico medieval también resultaron fundamentales diferentes relatos como los libros de las Consolaciones, los *Exempla* y los tratados de Piedad, entre las numerosas prácticas discursivas que, con iguales fines moralizantes, eran repetidas por los predicadores de manera itinerante, de ciudad en ciudad.

No podemos dejar de mencionar el trabajo monográfico de Dionisio el Cartujano entre estos antecedentes. Autor prolífico del siglo XV, recomendaba el ejercicio de las virtudes morales que “nos preparan para la vida contemplativa⁶” e incluso aconsejaba las circunstancias corporales en que debía realizarse este ejercicio espiritual, anticipando en cierta medida las prácticas de los ejercicios espirituales ignacianos⁷. Su preocupación por los fines últimos se manifiesta en una de sus obras más difundidas, *De quator novissimis*. Conforme esta teología mística el alma se purga sufriendo: a través de los gemidos y de las lágrimas, el espíritu se limpia de sus obras malas y de sus consecuencias, para estar en condiciones de contemplar las visiones divinas.

Ahora bien, el hombre común sólo contaba con dos medios para prepararse para los acontecimientos escatológicos: las imágenes y los sermones. De la combinación de ambas estrategias se podía obtener una imagen potenciada que ayudara en la construcción mental del Más Allá. En este marco, la producción pastoral fue relevante.

San Vicente Ferrer (ca.1350-1419) se presenta como ejemplo cabal de la eficacia de la prédica. Numerosos son los sermones en los que san Vicente menciona los lugares del Más Allá. La constante alusión sobre el averno causaba estupor y conmovía a su auditorio que prorrumplía en llanto, arrojándose al suelo para confesar sus pecados, compelidos por las referencias sobre “el fuego continuo que quema pero no se consume permitiendo que los condenados se vean unos con otros multiplicando así su dolor y su pena”⁸.

En este período del siglo XV, la movilización hacia los cambios de conducta y la restauración de valores morales signó el contenido de la prédica que se focalizó, justamente, en la descripción de terroríficas visiones del infierno tendientes al arrepentimiento, al abandono de la vanagloria y de los placeres. A partir del Concilio del Trento, la prédica escatológica tomó una entidad propia al tiempo que numerosos textos focalizaron en las características que debía reunir el misionero perfecto, como el escrito de Terrones del Caño, en su *Instrucción de predicadores* (1617)⁹. Estos textos indicaban las cualidades naturales y adquiridas que debían destacarlo del común: la postura, el movimiento de las manos, los silencios en el discurso, los altibajos en la voz, eran señalados como efectos que complementaban el mensaje de la prédica con el objeto de atraer la atención de los fieles y facilitar la comprensión y rememoración de las ideas presentadas.

Estas cualidades del predicador también resultaron claves en América, y no fueron menospreciadas con el objeto de mover al auditorio indígena pero también para preservar los lugares de poder o con miras a un ascenso en la carrera eclesiástica¹⁰. Al observar las pinturas de Carabuco encontramos que José de Arellano, cura párroco que encarga el conjunto de pinturas de esta iglesia, se encuentra retratado en el momento de la prédica a un grupo de indígenas y un español que parecen absortos ante sus palabras, sin atender a una figura demoníaca que intenta distraerlos. El lugar destacado de Arellano, construido a partir de una mayor elevación de la figura y el blanco impoluto de su vestimenta, se conjuga con una actitud que referiría a las cualidades antes mencionadas. La postura de sus brazos, enfatizada por el vuelo de unos paños, da cuenta del movimiento enérgico que acompaña el sermón mientras que la mirada del cura, dirigida al espectador, ubica a Arellano en un plano atemporal.

Si bien muchos fueron los religiosos que se valieron de estos métodos a la hora de predicar sobre las postrimerías, serían los jesuitas quienes hicieran del sermón junto con la admonición, un eficaz método para la reflexión, el escarmiento y la prefiguración de las penas hacia el camino de la virtud. En este sentido los Ejercicios Espirituales

fueron una valiosa herramienta para hacer del infierno un lugar más real. Es en la Meditación quinta, en la que se pedía al fiel que imaginara mentalmente la anchura, la longitud y la profundidad del infierno. Se proponía percibir el fuego, las almas en llanto, oír los gritos y blasfemias contra Cristo, oler el azufre y la podredumbre, gustar lo amargo y sentir el calor de las llamas¹¹. Esta “imagen imaginada” por el ejercitante y orientada a través de los sentidos resultaría clave para los escritos posteriores así como para el desarrollo de una prédica teatralizada¹². El sistema de representaciones utilizado por los jesuitas, sumado a la utilización de pinturas, emblemas y alegorías, hizo de la práctica sermonaria un eficaz método para concitar la atención desde los púlpitos, o bien, en plazas y calles.

EL INFIERNO EN AMÉRICA

A partir de la llegada de los primeros evangelizadores al Nuevo Mundo, se planteó la necesidad de repensar la manera de transmitir los dogmas cristianos a pueblos sobre los que poco se conocía. En contraste con la temprana evangelización en Europa, donde cristianismo y paganismo compartieron una base de conocimientos y tradiciones en común, la evangelización en América se encaminó rápidamente hacia una coerción religiosa a partir de la cual se introdujeron de manera simultánea los dogmas católicos, así como un conjunto de costumbres y valores occidentales¹³. Mientras que en Europa el concepto de infierno se asentó en el imaginario cristiano durante siglos, en América fue implantado junto con la totalidad de la doctrina escatológica del cristianismo.

Abordemos entonces la presencia del infierno en los textos americanos. Como señala Juan Carlos Estenssoro, el discurso doctrinal previo al Tercer Concilio Limense de 1583 presentó una fuerte heterogeneidad consecuencia, por un lado, de la falta de una estructura institucional y, por el otro, de los diferentes enfoques en torno al modo de introducir los dogmas cristianos en la catequesis indígena¹⁴. Mientras que la *Instrucción* de Gerónimo de Loayza, escrita en 1545, y la *Plática para todos los indios* de Fray Domingo de Santo Tomás, publicada en 1560, no introducen más definición que la de cielo e infierno como moradas de Dios y los demonios, el texto del primer concilio limense, de los años 1551 y 52, introduce de manera más descriptiva estas nociones¹⁵.

Según el escrito conciliar, en el cielo aquellos bautizados que guarden los mandamientos estarán para siempre “sin jamás tener hambre ni sed, ni frío ni cansancio, ni calor,

ni enfermarán ni morirán ni les faltará allí nada de todo lo que quisieren...”¹⁶ En primer lugar, notemos que el concepto se define de manera negativa: se menciona lo que el cielo no tiene más que lo que ofrece. La mención de “todo lo que quisieren” resulta vaga e inexacta y no podemos más que preguntarnos que cosa sería aquello que los indígenas deseaban¹⁷. Por otra parte, y como consecuencia de esta definición negativa, encontramos que lo que caracteriza al cielo es justamente la ausencia de los sentidos. Esta idea es reforzada con la descripción del infierno, el lugar “e donde hay muy grande obscuridad, e muy gran hedor, y muy grandísimo fuego, donde para siempre se estarán quemando sin jamás acabarse de quemar, con sed y con hambre, y enfermedad y dolor, y desearán morir por el gran tormento que pasan...”¹⁸

A partir de la llegada del Virrey Toledo en 1569 y el desarrollo del tercer concilio limense entre los años 1582 y 83, se impusieron nuevas reglas en la evangelización, cambios que también fueron consecuencia de las pautas establecidas por el Concilio de Trento. A partir del tercer concilio se elaboró una literatura pedagógica que buscó combinar persuasión con represión.

La *Doctrina Christiana* de 1584, bajo el subtítulo de “Los cuatro novísimos”, indicaba: “Cuatro cosas son las que el cristiano ha de tener siempre en la memoria, que son: muerte, juicio, infierno y gloria¹⁹.” Aún cuando el listado de preceptos de la doctrina resulta crucial para la religión cristiana, las postrimerías del hombre sobresalen dentro del conjunto al indicarse que deben estar siempre presentes en la memoria de los catecúmenos.

El Catecismo breve, el mayor y la Plática breve introducen la idea del infierno de manera muy sucinta, como el lugar destinado a aquellos que no respetan a Dios, donde les esperan tormentos eternos y penas sin fin, ideas estas últimas que se repiten a manera de fórmula²⁰. Por su parte, el *Confesionario para los curas de indios* enseña el asunto de manera más explícita, al responder este texto a nuevos objetivos orientados a fomentar los conceptos de culpa y pecado necesarios para instaurar el sacramento de la confesión que, hasta el momento, había sido reservado a las elites indígenas. El *Confesionario* acerca la idea del infierno a los catecúmenos a través de preguntas retóricas que los inducen a la comprensión, en carne propia, del concepto de eternidad:

Un solo pecado mortal merece tormento de fuego para siempre en el infierno. Dime, ¿qué sentirías si te pusiesen en el fuego un día entero? Y si te hiciesen estar ardiendo diez días, ¿qué sentirías? Pues ¿cómo estarás ardiendo en el infierno un año? ¿Y diez años? ¿Y cien años? ¿Y mil años, cuerpo y alma, y para siempre jamás sin fin²¹?

Es junto a la introducción de la confesión que la imagen del averno adquiere toda su relevancia: las minuciosas descripciones textuales de las torturas a los sentidos concebidas en Europa serán apropiadas por los misioneros americanos y convertidas en palabras e imágenes para lograr la necesaria contrición que conduciría al desahogo de los pecados.

Esta articulación entre confesión e infierno se manifiesta en la pintura de Carabuco. El registro superior enseña entre sus escenas a una mujer cubierta con un velo negro que se confiesa ante un cura, entre un ángel y un demonio. De boca de la mujer surgen víboras y otras alimañas. Según Estenssoro, la identificación de estos animales con los pecados confesados tuvo como objeto generar un sentimiento de culpa asociado a una necesidad física de expulsar los pecados cometidos²².

El modo en que los conceptos de la *Doctrina y del Confessionario* debían ser introducidos en la prédica luego del tercer concilio, sería pautado a través del texto del *Tercero Cathecismo*, donde los dogmas cristianos fueron explicados a lo largo de treinta y un sermones²³. Si nos detenemos de manera específica en el modo en que es presentado el concepto del infierno veremos que las opciones del cristiano, salvación o condena, son mencionadas de manera constante.

Es en el anteúltimo sermón, intitulado “De los novísimos”, donde el infierno es explicado de modo más detallado. El discurso comienza con el tema de la muerte, se hace hincapié en la cuestión de la *vanitas*, para luego ahondar en las opciones que esperan al alma luego de la sentencia divina. La gloria es apenas mencionada –se trata solamente del lugar donde se encuentran Dios y los ángeles– y el problema de la descripción de los gozos que esperan a las almas sin mácula no es resuelto.

El averno del *Tercero Cathecismo* introduce el tormento de los sentidos como pena máxima, un castigo que, a diferencia del gozo de la gloria, puede ser imaginado de manera perceptible:

Allí se oyen grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos; allí se ven horribles visiones de demonios fierísimos; allí se gusta perpetua y amarguísima hiel; allí hieden más que perros muertos [...]. Allí están deseando *siempre la muerte, y no pueden morir; más siempre tienen vivo el sentido, para más padecer*²⁴.

Sin colocar al oyente en el lugar del condenado, la estrategia se acerca a los ejercicios ignacianos al acudir al oído, vista, gusto y olfato para imaginar las diferentes sensaciones del averno. Si vinculamos esta idea del sentido siempre vivo con la metáfora –presente tanto en textos

como en imágenes– que describe a los sentidos como las puertas y ventanas del cuerpo a las que el alma se asoma, comprendemos que el mensaje que se buscaba transmitir era que en vida los sentidos debían ser cerrados para salvaguardar al alma de las tentaciones mundanas ya que en el infierno esas puertas y ventanas jamás volverían a ser cerradas y ese sería el peor castigo²⁵.

En el marco de las campañas de extirpación de idolatrías iniciadas a principios del siglo XVII, la meditación sobre las postrimerías y su reproducción plástica alcanzó en América una relevancia emblemática. Un arte impregnado de miedo construyó un glosario provisto de un visualismo patético que pretendía conjurar las prácticas prehispánicas.

Los *Sermones de los misterios* de Fernando de Avendaño fueron pensados como herramienta de las visitas y escritos para una audiencia indígena²⁶. La retórica de Avendaño se despliega para definir el averno en el sermón III, “Que no ay mas de un solo Dios”:

Mira hijo: infierno es un lugar debaxo de la tierra, que es la cárcel, que Dios hizo para castigar a los pecadores, allí han de padecer para siempre jamás, mientras Dios fuere Dios, fin tener fin. Allí los han de atormentar los Demonios con fuego, que este fuego de acá parece pintado respeto del fuego del infierno. Desdichado del que va al infierno, mas le valiera no aver nacido. No tiembles hombre de oyr esto?²⁷

El teólogo retoma los sermones del *Tercero Cathecismo* el cual cita, por momentos, de manera textual. Así, la descripción del infierno resulta idéntica a la de 1585 y se refuerza la idea del tormento de los sentidos siempre vivos. Evidentemente esta concepción habría tenido una fuerte difusión al encontrarse presente en estos dos sermonarios utilizados como guía para los religiosos del Virreinato²⁸.

LA PENA DE LOS SENTIDOS EN EL INFIERNO DE CARABUCO

Como hemos desarrollado, la prédica sobre los novísimos, y en particular acerca de los tormentos infernales, presentó libertades similares a aquellas que se observan en las representaciones plásticas sobre el tema. Las herramientas de la retórica, junto con un amplio y rico vocabulario, fueron aprovechadas al máximo con objeto de representar ante los oyentes las penas infernales. Estos discursos exhibieron esquemas que, como consecuencia de la permanencia e influjo de ciertos escritos, mantuvieron vigencia en Europa y América.

Puesto que a través de los sentidos se peca, las amonestaciones sobre la exacerbación de los placeres y el llamado a la inhibición del pecado desde el púlpito, fueron moneda corriente dentro de esta “pastoral del miedo” que, como hemos visto, recurrió a la descripción minuciosa de las torturas destinadas a cada sentido. Pero al mismo tiempo que se postulaba un castigo a los mismos sentidos que podían proporcionar placeres mundanos en vida, se acudió a una escenificación que buscó estimular los sentidos de los fieles con el objeto de alcanzar una mayor comprensión y rememoración del mensaje.

En Carabuco, el dolor, la confusión y el miedo fueron representados con terrorífico detalle. Aún cuando resulta posible identificar las representaciones de las penas sufridas por aquellos que cometieron los diferentes pecados capitales –imágenes que resultan constantes en la iconografía sobre el infierno– las escenas que se entremezclan en Carabuco nos permiten descubrir las mismas torturas a los sentidos descritas por los textos europeos y los sermones americanos²⁹. En primer lugar, el tacto pareciera tener supremacía en la representación. Como describe Nieremberg, “El tacto, así como es el sentido más estendido de todos, así será el más atormentado con aquel fuego abrasador...”³⁰ La contigüidad con los demonios y los atormentados se propone como una constante, junto con el ardor de las llamas eternas, pero en particular encontramos que los demonios pisan, tiran, empujan y comen el cuerpo de los condenados.

En cuanto al oído, de la Puente indicaba que “El oído estará siempre oyendo blasfemias contra Dios, maldiciones y palabras injuriosísimas, y otros sonidos asperísimos...”³¹ Al observar el *Infierno* de Carabuco, resulta claro que no se trata de una imagen silenciosa ya que no podemos más que imaginar los sonidos que acompañan los tormentos. Los gritos de los condenados se contraponen a las carcajadas que parecen escapar de las sonrisas de los demonios mientras que suenan trompetas infernales de las que los condenados buscan escapar tapando sus oídos y resuenan las cadenas que los sujetan.

Aún cuando la tortura al olfato encuentra grandes dificultades para ser plasmada en una representación plástica es posible imaginar en esta pintura, al igual que con los sonidos del infierno, el modo en que “El olfato

estará oliendo cosas hediondas, como piedra azufre, y sobre todo, el abominable hedor que saldrá de los cuerpos de los condenados y del suyo mismo³².” Los vapores pestilentes son representados como hálitos de fuego que surgen de la boca y nariz de los demonios y en particular del Leviatán, que engulle a una gran cantidad de hombres y mujeres.

Tanto para el *Tercero Catecismo* como para Avendaño, en el infierno “se gusta perpetua y amarguísima hiel³³”, mientras que para de la Puente, la saciedad del Paraíso se contrapone a “un hambre canina y una sed rabiosa” que sufrirán los condenados³⁴. El sentido del gusto se encuentra asociado al pecado de la gula y su castigo puede ser representado con la imagen de un condenado al cual lo obligan a ingerir líquidos ardientes que, en ocasiones, toman el aspecto de metales fundidos. Esta escena, que se encuentra presente en el *Infierno* de Carabuco, podría haber servido para acompañar la descripción de la tortura del gusto.

Por último, consideremos la tortura de la vista. Así como la visión de la Gloria divina es presentada como el premio por excelencia para los bienaventurados, la visión de los demonios y los castigos ejecutados sobre los hombres, constituiría una tortura clave del infierno. Mientras que los demás sentidos presentan alusiones construidas a partir de convenciones visuales, la tortura de la vista nos ubica, como espectadores, en el mismo lugar que los condenados, sufriendo la visión de estas imágenes que, debido a su atrocidad, quedarán grabadas en la memoria del espectador.

El cura José Arellano, responsable de la tarea de advertir e inhibir el pecado y hacer sentir en carne propia la terribilidad del infierno, encontró en el tema del suplicio de los sentidos el campo oportuno para promover un discurso orientado tanto a la catequesis como al control efectivo de los indígenas de la parroquia de Carabuco. Asimismo, en tanto autor intelectual del conjunto, dio prueba para los visitantes y otros religiosos llegados a las orillas del Titicaca de su habilidad para construir un relato que trazara vínculos entre diferentes elementos de la representación. La imagen del *Infierno*, de la que tantos autores cristianos habían señalado su eficacia para la prédica, da cuenta de la mejor sincronización del pensamiento visual.

- 1 El presente artículo corresponde a una versión reducida del capítulo del libro Siracusano, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto. Historia del arte, química y conservación en la serie de Postrimerías de Carabuco*, UNSAM, colección Artes y Letras, Buenos Aires. En prensa.
- 2 Yates, Frances, *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 117-119. La memoria artificial se construye a partir de lugares e imágenes: “Un locus es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros [*formae, notae, simulacra*] de lo que deseamos recordar.” *Ibidem*, p. 19.
- 3 De la Puente, Luis, *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos* (1605). Madrid, Apostolado de la Prensa S.A., 1944, Meditación 16, punto 1, ¿Qué es el infierno?, p. 186. Véase también Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Del origen y principio de la lengua castellana*. Madrid, Melchor Sánchez, 1674, parte segunda, fol. 77v.
- 4 Hillgarth, Jocelyn, “El Prognosticum Futuri Saeculi de san Julián de Toledo”. En *Analecta Sacra Tarraconensia*, n° 30, Barcelona, 1957, pp. 5-61. Véase también Julian of Toledo, *Prognosticum futuri saeculi*, J.N. Hillgarth (ed.), CCSL, vol. 115. Turnhout, 1976, pp. 11-126.
- 5 García Herrero, Gregorio, “Notas sobre el papel del *Prognosticum Futuri Saeculi* de Julián de Toledo en la evolución de la idea medieval del Purgatorio”. En *Antigüedad cristiana* (Murcia), XXIII, 2006, pp. 503-513.
- 6 Dionysius Carthusianus. *De laude et commendatione vitae solitariae, en Doctoris Ecstatici D. Dionysii Cartusiani Opera Omnia unum corpus digesta*. Edición de Monachorum Sacri Ordinis Cartusienis, vol. XXXVIII, Typis Cartusiae S.M. de Pratis, Tornaci 1909, pp. 323-382. Véase sobre este trabajo del Cartujano, Gioia, Giuseppe, *La divina filosofía, la Certosa e l'amore de Dio*. Cinisello Balsamo, 1994, pp. 400-433.
- 7 Cfr. Andereggen, Ignacio, *Contemplación filosófica y contemplación mística; desde las grandes autoridades del siglo XIII a Dionisio Cartujano (siglo XV)*, donde señala que Ignacio de Loyola probablemente tuvo contacto con la espiritualidad de algunos autores cartujanos. EDUCA, 2002, p. 297.
- 8 Compilación de Sermones de San Vicente Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Sermons, vol 1, pp. 47-57. En Rodríguez Barral, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, puede hallarse una copiosa recopilación de diferentes sermones de san Vicente.
- 9 Terrones deL Caño, Francisco, *Instrucción de predicadores*. Granada, Bartolomé Lorençana, 1617, y Segneri, Paolo, *El cura instruido, obra en que se le muestra a cualquier cura nuevo las obligaciones que le incumben*. Barcelona, (s/d.), 1724 (1ra. ed. 1692).
- 10 Recordemos los intereses de Cristóbal de Albornoz al promocionarse como descubridor del *Taqi Onkoy* y mostrar un papel activo en el control de las idolatrías. Véase Ramos, Gabriela, “Política eclesiástica y extirpación de idolatrías: discursos y silencios en torno al Taqui Onkoy”, en Ramos, Gabriela y Enrique Urbano (comps.), *Catolicismo y extirpación de idolatrías, siglos XVI-XVIII*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1993, pp. 137-169.
- 11 A.A.V.V., *Ad Maioerm Dei Gloriam, La Compañía de Jesús promotora del Arte*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 100-101. La bibliografía sobre los Ejercicios Espirituales es abundantísima. A modo ilustrativo remitimos a Fabre, Pierre-Antoine, *Le lieu de l'image*. París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992 y Chinchilla Pawling, Perla, *De la compositio loci a la república de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2004.
- 12 También la penitencia era propuesta como algo que acompañaba la intensidad de la ejercitación. El cuerpo se hace presente en la dinámica de los Ejercicios: en el dominio de la mirada (EE, 81); en el ayuno (EE, 83), en castigar la carne, dándole dolor sensible (EE, 85)... En definitiva, se trataba de controlar “la sensualidad para que ésta obedeciera a la razón” (EE, 87). Ejercicios Espirituales, *op. cit.*
- 13 Cfr. McCormack, Sabine, “‘The Heart has its Reasons’: Predicaments of Missionary Christianity in Early Colonial Peru”. En *Hispanic American Historical Review*, n° 65, 1985, p. 446.
- 14 Véase Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e IFEA, 2003, en particular el capítulo 1, pp. 31-138.
- 15 Aunque la fecha de publicación de la *Plática* es de 1560, Estenssoro propone que el texto fue redactado con anterioridad al concilio. *Ibidem*, pp. 59-60.
- 16 Extraído de Estenssoro Fuchs, *op. cit.*, p. 566.
- 17 Estenssoro propone que esta definición “es una respuesta evidente a las creencias indígenas gracias a la cual se volvían superfluos los ritos por los que se abastecía y dotaba a los muertos de todo lo que necesitaran en su vida futura.” *Op. cit.*, p. 70. Consideramos que, a pesar de aplicarse a las expectativas indígenas, esta definición del cielo da cuenta de la dificultad en definir el término, tanto en Europa como en América.
- 18 Extraído de Estenssoro Fuchs, *op. cit.*, p. 567.
- 19 *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios*. Lima, Antonio Ricardo, 1584, extraído de Durán, Juan Guillermo, *Monumenta Cathetica Hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*, 2 vols.. Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1990, p. 465.
- 20 El Catecismo Breve –de tan sólo diecisiete preguntas con sus respectivas respuestas–, introduce que aquellos que no creen en Jesucristo “serán condenados a penas eternas del infierno”, mientras que la “Plática breve en la que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano” señala que “a los malos, que le ofenden, [Dios] les da castigo con tormentos sin fin en el infierno”. Por último, el Catecismo mayor indica que “Después de esta vida hay tormentos y penas sin fin para los malos que no sirven a Dios.” *Doctrina Chrisitana y Catecismo*. fol. 16r. Durán, *op. cit.*, p. 468; “Plática breve en que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano”, fols. 18-19, Durán, *op. cit.*, p. 469; “Catecismo Mayor para los que son más capaces”, fol. 26v, Durán, *op. cit.*, p. 472.
- 21 “Confesionario”, fol. 21v, Durán, ver p. 470.
- 22 Estenssoro, *op. cit.*, pp. 212-216. El detalle de Carabuco se presenta similar a una plancha de cobre grabada que se conserva en la colección Barbosa-Stern, en Lima, reproducida por Estenssoro. Recordemos que estas estampas eran entregadas en las visitas, tal

como lo indica Pedro de Villagómez: “A de llevar rosarios, medallas, y estampas, que en cantidad bastante le daremos para repartir a los Indios, que el visitador, y padres misioneros an de premiar...” Villagómez, Pedro de, *Carta Pastoral de exortación e instrucción contra las idolatrías de los indios del arzobispado de Lima*, Lima, Jorge López de Herrera, 1649. fol. 50v.

²³ *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana*, por Sermones. Lima, Antonio Ricardo, 1585. Reproducido en Durán, *op. cit.*, pp. 601-741.

²⁴ *Tercero Cathecismo*, *op. cit.*, fol. 199v, Durán, *op. cit.*, p. 734. El énfasis es nuestro.

²⁵ Ramón Mujica Pinilla recupera la descripción hecha por Baltasar de Moncada de la pinacoteca de la nueva casa de ejercicios, en la cual una de ellas representa “una casa con muchas ventanas, algunas de las cuales tienen forma de ojos.” El autor vincula el motivo con la estampa del jesuita Joannes David del libro *Veridicus Christianus*. Si bien este tipo de emblema da cuenta de la relación entre los sentidos, consideramos que no es posible establecer una relación directa en tanto no se ha demostrado aún la circulación de este texto en el Virreinato del Perú, ni el uso de sus imágenes para la creación de pinturas. Véase Mujica Pinilla, Ramón, “El arte y los sermones”. En AA.VV., *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 253-254 y figs. 30 y 31.

²⁶ Cfr. Duviols, Pierre, *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. México D.F., UNAM, 1977, p. 346 y ss.

²⁷ Avendaño, Fernando de, *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca*. Lima, Jorge López de Herrera, 1648, fols. 33 y 33r.

²⁸ *Ibidem*, fols. 86v y 86r.

²⁹ Para la identificación de las penas a los pecados capitales en esta pintura véase el texto del catálogo *Entre el Infierno y la Gloria, Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco*. Editado por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Centro Nacional de conservación y restauración. La Paz, Bolivia, 2003.

³⁰ Nieremberg, Juan Eusebio, *De la Diferencia entre lo temporal y eterno y crisol de desengaños*, Amberes, Ed. Geronymo Verdussen, 1684.

³¹ De la Puente, *op. cit.*, p. 196.

³² *Idem*

³³ *Tercero Cathecismo*, *op. cit.*, fol. 199v, Durán, *op. cit.*, p. 734, Avendaño, *op. cit.*, fols. 86v y 86r.

³⁴ De la Puente, *op.cit.*, pp. 194-195.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Joseph de, *Historia Natural y Moral de las Indias* (1589). México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ANDEREGGEN, Ignacio, *Contemplación filosófica y contemplación mística: desde las grandes autoridades del siglo XIII a Dionisio Cartujano (siglo XV)*. Educa, Buenos Aires, 2002.
- ARRIAGA, Pablo José de, *La extirpación de la idolatría del Perú*, Lima, Imprenta y Librería San Martí y Cía., 1920.
- AVENDAÑO, Fernando, *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del Inca*. Lima, Jorge López de Herrera, 1649.
- BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*. Gallimard, París, 2008.
- BASCHET, Jérôme, "Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?". En *Revue Mabillon*, n° 6, 1995, pp. 159-203.
- BAYLE, Constantino, *El clero secular y la evangelización en América*. Madrid, Jura-San Lorenzo, 1950.
- CALATAYUD, Pedro, SJ, *Doctrinas prácticas*. Madrid, 1761.
- CAMPORESI, Piero, *L'enfer et le fantasma de l'hostie. Une théologie baroque*. Hachette, Francia, 1987.
- CARTHUSIANUS, Dionysius, *De laude et commendatione vitae solitariae, en Doctoris Ecstatici D. Dionysii Cartusiani Opera Omnia unum corpus digesta*. Edición de Monachorum Sacri Ordinis Cartusienensis, vol. XXXVIII, Typis Cartusiae S.M. de Pratis, Tornaci, 1909.
- CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita, Diálogo e intervenciones*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- CHINCHILLA PAWLING, Perla, *De la compositio Loci a la República de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. México, Universidad Iberoamericana, 2004.
- CLARAVAL, Bernardo Abad de, *Sermones*, Tomo 1. Buenos, Poblet, 1947.
- COBO, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo, De las opiniones que tuvieron éstos indios en lo que toca a las animas y otra vida después de esto*, t.2. Madrid, BAE, 1964.
- DE GRANADA, Luis (O.P.), *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla*. (Primera edición 1567). Publicación virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de Obras completas, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, pp. 536-1081.
- DE LA PUENTE, Luis, *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la oración mental sobre ellos* (1605), Tomo I. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1944.
- DE LA PUENTE, Luis, *Meditaciones Espirituales*, Tomo V. Madrid, Edición Apostolado de la Prensa S.A., 1929.
- DURÁN, Juan Guillermo, *Monumenta Cathetica Hispanoamericana* (siglos XVI-XVIII), 2 vols.. Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1990.
- DUVIOLS, Pierre, *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. México D.F., UNAM, 1977.
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos, *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e IFEA, 2003.
- Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco*. La Paz, Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, Centro de Conservación y Restauración, 2003.
- FABRE, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image*. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.
- GARCÍA, Gregorio, *Predicación del evangelio en el nuevo mundo, viniendo los apóstoles*. Baeça, Pedro de la Cuesta, 1625.
- GARCÍA HERRERO, Gregorio, "Notas sobre el papel del *Prognosticum Futuri Saeculi* de Julián de Toledo en la evolución de la idea medieval del Purgatorio". En *Antigüedad cristiana* (Murcia), XXIII, 2006, pp. 503-513.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro, "La carrera de un visitador de idolatrías en el siglo XVII: Fernando de Avendaño (1580?-1655)". En Ramos, Gabriela y Henríque Urbano (comps.), *Catolicismo y extirpación de idolatrías*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 199, pp. 169-240.
- GRIFFITHS, Nicholas, *La cruz y la serpiente*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- HARRIS, Olivia y Thérèse Bouysse-Cassagne, "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En *Albó Corrons, Xavier (comp), Raíces de América: el mundo aymara*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 217-281.
- HILLGARTH, Jocelyn, "El *Prognosticum Futuri Saeculi* de san Julián de Toledo". En *Analecta Sacra Tarraconensia*, 30, Barcelona, 1957, pp. 11-126.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 2005.
- LÉRTORA MENDOZA, Celina, "El cambio de perfiles pastorales a través de las bibliotecas religiosas". En *Anuario de Historia de la Iglesia*, n° 14, 2005, pp. 365-378.
- MAC CORMACK, Sabine, "The Heart has its Reasons: Predicaments of Missionary Christianity in Early Colonial Peru". En *Hispanic American Historical Review*, n° 65, 1985.
- MINOIS, George, *Historia de los infiernos*. Paidós, Barcelona 2005.
- Morán, Manuel y Andrés Gallego, "El predicador". En Villari, Rosario (ed.), *El hombre barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- MUJICA PINILLA, Ramón, "El arte y los sermones". En AA.VV., *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 218-313.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio. *De la Diferencia entre lo temporal y eterno y crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios divinos*. Amberes, Geronymo Verdussen, 1684.
- PALAFIX Y MENDOZA, Juan de, *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*. Madrid, María Quiñones, 1661.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- SEÑERI, Paolo, *El Cura Instruido*. Madrid, s/d, 1726.
- "El infierno abierto para que halle el cristiano cerrado. Apéndice de un discurso póstumo". En *Maná del Alma*, Barcelona, Juan Pífferrer, 1724.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*. Granada, Bartolomé Lorençana, 1617.
- VILLAGÓMEZ, Pedro de, *Carta pastoral de exhortación e instrucción contra las idolatrías de los indios del Arzobispado de Lima*. Lima, Jorge López de Herrera, 1649.
- SEBASTIÁN, Santiago, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.



EL JUICIO FINAL DE PARINACOTA¹

PAOLA CORTI BADÍA / FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE
/ MAGDALENA PEREIRA CAMPOS / CHILE

Tal como lo recomienda la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala², la iglesia de Parinacota cuenta entre las pinturas que cubren sus muros interiores con un Juicio Final ubicado en la pared sur (lado de la epístola), inmediatamente observable a la derecha del fiel/espectador que ingresa al templo, el que, sin duda, se verá en principio cautivado por la magnitud y jerarquía del infierno que el conjunto contiene, luego, recorrerá con su mirada los dominios de los penitentes en el Purgatorio para, finalmente, elevar su mirada hacia las promesas saludables de la Jerusalén Celestial.

Al centro de la composición aparece la imagen de San Miguel arcángel, con armadura y casco, que porta con una mano una espada levantada y con la otra sostiene una balanza en cuyos platos se representa la figura de dos almas. Una permanece suplicante y la otra es tomada de los cabellos por la garras de un demonio que yace postrado bajo los pies de San Miguel. A la izquierda de esta figura central se observan tres tumbas abiertas desde las cuales emergen tres cuerpos resucitados: en una de ellas el retornado a la vida abandona una máscara o cráneo. Esta representación, muy económica y sencilla, nos recuerda algunas iluminaciones de manuscritos del siglo XV, especialmente libros de horas, cuando se difundió este tema³.

A la derecha, se observan demonios cornudos, de piel escamosa o moteada de distintos colores, que acarrear las almas hacia las fauces del Leviatán o puertas del infierno a través de la lengua sinuosa y de fuego que sale desde la

garganta del dragón infernal⁴. Nuevamente aquí, la apariencia tanto de los demonios como de las fauces nos recuerda diversos “tipos” de la fauna tartárea en Occidente cuyo origen se remonta a los siglos medievales y cuya difusión corresponde sobre todo a los siglos XIV y XV en Italia, Francia y los Países Bajos, como podemos apreciar en las pinturas de la catedral de Santa Cecilia de Albi (c. 1500), o en diferentes manuscritos iluminados de la época⁵. Al entrar al infierno los cuerpos pierden el color natural de la piel y se transforman en criaturas cenicientas; este tránsito queda particularmente señalado por la figura que traspasa la garganta infernal siendo tirada de los cabellos hacia el interior por un demonio: sus piernas aún en la parte anterior del umbral conservan el color de la piel, mientras su torso, brazos y cabeza adquieren el color ceniciento propio de aquellos que sufren los efectos del fuego calcinador.

El infierno se representa aquí como un lugar poblado de llamas y humo, donde los demonios someten a las almas a diversos tormentos, dentro de los cuales destaca una rueda⁶ a la que están atados cinco condenados y que es movida por un demonio negro mediante una manivela: se trata del castigo a los soberbios y orgullosos; más arriba, la gula y la avaricia aparecen también punidas. Sobre la rueda de los orgullosos destaca un demonio verde y cornudo en posición hierática y frontal que representaría a Lucifer como príncipe en su reino, y que nos recuerda, como en un eco americano, el portal de la catedral de Sainte-Foy de Conques o los mosaicos de Torcello. Para-



Iglesia de la Natividad de Parinacota. Siglos XVIII. Región de Arica-Parinacota, Chile.

dójicamente, muchos de los condenados de Parinacota se nos muestran sonrientes pero llorando; las lágrimas de sus rostros se asemejan a aquellas de algunos de los dibujos de la crónica de Guaman Poma⁷.

En el extremo inferior izquierdo del mural se representan las almas en el fuego purificador del Purgatorio, una de las cuales es auxiliada por un ángel que le arroja una cuerda. Aquí es importante destacar la pervivencia temática, gestual y simbólica de un tema iconográfico que se afinó y definió a partir de los siglos XII y XIII en Occidente y difundió durante todo el XV y XVI, y al que J. Le Goff llama *nacimiento del purgatorio*⁸; ciertas características entonces definidas atraviesan los siglos y reaparecen en América –como lo advertimos en esta pintura, en la de Curahuara de Carangas, y antes, en los dibujos de la crónica de Guamán Poma de Ayala⁹–: el fuego purificador, de llamas ascendentes y ordenadas, que contrastan con las del Infierno; la actitud orante de las almas purgantes en una espera pasiva de su salvación, la que sólo puede venir desde *fuera* (aquí el ángel con la cuerda), en virtud de las gracias sufragantes procuradas por los vivos, es decir, por aquellas celebradas en el altar de Parinacota al momento de la Misa¹⁰.

Más arriba del Purgatorio, otras almas ya purificadas ascienden por una escala, acompañadas por ángeles, a través de un camino de nubes que conduce hacia la Jerusalén celeste, representada con un templo de dos torres con campanario exento¹¹. Tras el edificio se representa una pareja de árboles. San Pedro se encuentra a las puertas de la ciudad santa esperando a las almas y lleva en su mano derecha la llave. Por encima de todo –pero no visible a simple vista debido a la actual base del coro–, Cristo de pie, vistiendo manto rojo. Rostro barbado y frontal, orlado por un nimbo blanco con bordes rojos. Con la mano derecha levantada sostiene una cruz procesional verde¹² con base de trípode. Su figura se encuentra enmarcada por una nube amarilla de bordes rojos. Cabe destacar que la nube recién descrita presenta una apariencia luminosa que contrasta con las nubes grisáceas de la zona inferior. Aquí la dinámica alto-derecha de Cristo (Jerusalén celeste) / bajo-izquierda de Cristo (Infierno) señala el verdadero eje de jerarquía de esta composición, y no la magnitud o dimensiones de las imágenes como se podría en principio pensar.

La particularidad iconográfica del Juicio Final de Parinacota radicaría en el rol protagónico que cumplen

las mujeres y hombres indígenas en el mural. Las representaciones americanas de las postrimerías incluyen, en algunos casos, figuras que incorporan a miembros de los pueblos indígenas en los misterios de salvación y condenación. Pero no es normal, como ocurre en el mural chileno, que todos los personajes de la escena lo sean.

Sin duda que el mural de Parinacota, como muchos otros en el área andina fueron concebidos para interpelar a la población local y reforzar los procesos de extirpación de idolatría, aprendizaje del catecismo y modificación de las costumbres. Convenía que la población indígena tuviese en el temor al Infierno y en la esperanza del Paraíso un aliciente para alcanzar la conversión. De modo que resulta del todo coherente que los representados en el drama del Juicio sean ellos mismos. No obstante, lo que se puede observar en las escenas de postrimerías conservadas en Perú y Bolivia es la presencia más o menos mayoritaria de españoles y, en algunos casos, de figuras humanas no identificables étnicamente, esto tanto entre los condenados como entre los salvos. Sin duda, los pintores repiten las soluciones de grabados europeos y las innovaciones se circunscriben a algunos pormenores.

Teresa Gisbert en su libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* dedica un apartado especial a la presencia de indígenas en postrimerías. La investigadora señala que los representados “en general son personajes de raza blanca, respondiendo al grabado europeo que sirvió de modelo”¹³. Entre las pinturas murales que corresponden al tema de las postrimerías, las más relevantes son las que se conservan en Huaro¹⁴, localidad cercana al Cuzco, y las de Curahuara de Carangas en Bolivia, en ninguno de estos dos ejemplos es posible reconocer la presencia de indígenas.

Sin embargo, la especialista boliviana se refiere a algunas excepciones, en las que se puede reconocer la figura de éstos, analizando especialmente los casos de Caquiaviri, Carabuco y la pintura realizada por Quispe Tito y el lienzo de Melchor Pérez Holguín que se encuentra actualmente en la iglesia de San Francisco en Potosí. El artista que pintó el lienzo del Juicio Final que se conserva en el templo de Caquiaviri, fechado en 1739, vistió a uno de los elegidos con un tocado de plumas, caracterizándolo, de este modo, como un cacique; en otro sitio la muerte pisotea los signos de las vanidades de este mundo: una tiara, una corona y un uncu incaico¹⁵. En el Museo de San Francisco en el Cuzco se conserva un lienzo de Quispe Tito, el artista dispuso a un indígena en el purgatorio y, en el infierno, a un rey Colla y a un Inca junto al Papa, al Rey y al noble. En la zona superior del Infierno de Carabuco, obra pintada por José López de los Ríos, se observan tres escenas en las que participan indígenas: la

primera muestra un grupo de personas vestidas con uncus escuchando atentamente las enseñanzas de un sacerdote, a continuación un indio se confiesa escoltado por un ángel y un demonio, el último grupo presenta a demonios e indígenas celebrando una fiesta con bebidas, música y bailes¹⁶. En la pintura de Pérez Holguín se puede identificar a un indígena y a un negro purificándose en el purgatorio¹⁷. En época más temprana, Guaman Poma presenta una imagen del Leviatán en cuyas fauces se identifica a un español, un negro y un indígena¹⁸. Los ejemplos señalados repiten la tradición medieval de las postrimerías, en las que se destacaba la igualdad de humildes y poderosos frente a la muerte y el Juicio. “La muerte igualitaria borra las diferencias sociales: reyes, obispos y abades no reciben mejor trato que los pobres desgraciados”¹⁹.

El mural del Juicio Final de Parinacota, como los otros que se conservan en la capilla dedicada a la Natividad, debió ser pintado durante el siglo XVIII, presumiblemente en la segunda mitad de la centuria. La escena se resuelve acudiendo a soluciones, la mayoría de ellas de raíz medieval como hemos visto, que se pueden encontrar en las otras representaciones del Juicio Final realizadas en el ámbito andino. El Cristo en Majestad, la corte celestial, San Miguel venciendo al demonio, las fauces del Leviatán, la rueda de tormentos²⁰. Sin embargo, la relación más estrecha se puede establecer con la representación de las postrimerías que se conserva en Curahuara de Carangas, localidad boliviana, relativamente próxima a Parinacota.

A pesar de la adecuación del mural chileno a los modelos habituales para la representación del Juicio, salta a la vista que no hay ningún hombre barbado entre los elegidos y los condenados. Tal como se indicara, todos serían indígenas. Hombres imberbes y de larga cabellera y mujeres que se identifican por un busto bien marcado. Son las postrimerías aplicadas a los habitantes de Parinacota. No hay señales de vestuario que refrenden la idea señalada; no obstante, es interesante destacar que en la escena aparecen algunos hombres barbados: Cristo, San Pedro y dos españoles que parecen situarse al margen de los acontecimientos escatológicos, figuras que manifiestan una clara voluntad del artista en orden a establecer una diferenciación racial entre los europeos y los habitantes del lugar. Por otra parte, se puede comparar la apariencia de los hombres y mujeres del Juicio con otra escena presente en la iglesia: la confesión. La pintura se encuentra a la izquierda de la puerta del templo, justo debajo del coro alto, se trata de un sacerdote dominico que está confesando a un hombre imberbe de larga cabellera oscura, tal vez un indígena: de su boca, sapos y culebras se escapan al tiempo que confiesa sus pecados, a la vez que un demonio

se aleja del penitente. La cercanía entre la apariencia de este demonio y de la piel de los sapos y culebras con aquellas de los demonios que pueblan el Infierno, haría más evidente la lectura penitencial y el carácter evangelizador del conjunto del programa iconográfico de Parinacota, en el que se inscribe el Juicio Final.

Casi todas las demás figuras humanas pintadas en la capilla tienen barba o bigote: los soldados de la Pasión, un donante, los apóstoles, etc. También es interesante la comparación de las figuras humanas del Juicio Final de Parinacota con la representación de los donantes indígenas en el mural de Pasión en Curahuara de Carangas, pues en el ejemplo boliviano la larga cabellera oscura y la ausencia de barba es también el principal signo de su origen.

Se trata entonces de un Juicio Final cuyos protagonistas son los naturales de Parinacota; sus hombres y mujeres han sido representados saliendo de las tumbas el día de la resurrección, arrastrados por crueles demonios hasta el ceno del infierno, torturados entre las llamas infernales para pagar por su impenitencia; purificados en el purgatorio de sus vicios y defectos; subiendo al cielo con el auxilio de los ángeles y el beneplácito de san Pedro. Los españoles han sido excluidos de los misterios de la condenación y salvación eternas, los indígenas son los únicos actores del drama escatológico. La obra se adecua, como ninguna otra conocida, a su finalidad de interpelar a la población local y facilitar la labor misional. Es probable que, aún en el siglo XVIII, la población de Parinacota, como en muchos otros sitios periféricos, conservara creencias o costumbres reñidas con el cristianismo. Tal vez en esta clave debemos entender una figura de gesto peculiar que vemos condenada en el Infierno, la que está arrodillada y con las manos en oración u homenaje delante de un demonio que parece exhortarla; ¿se tratará de la condena de la idolatría?

Lo anterior explicaría la necesidad de usar la imagen de las postrimerías como herramienta para conseguir la conversión. Al respecto, es interesante citar un documento que refleja el estado de abandono en que se encontraban las capillas que, como Parinacota, de pendían del curato de Codpa:

“Nos, el don Juan Cavero de Toledo caballero profeso del orden de Calatrava por la gracia de Dios y de la sede apostólica Obispo de Arequipa del consejo de su Magestad, por cuanto nos hallamos informados que el curato de Codpa en los Altos de Arica de esta nuestra diócesis se compone de muchos pueblos distantes unos de otros por cuyo motivo no se puede dar con toda vigilancia pasto espiritual a los feligreses, y a las demás funciones de párroco, como por hallarse su cura

propio licenciado Don Francisco de Evia con avanzada edad, y ser de nuestra obligación y ministerio facilitar medios que conduzcan a la buena administración de los santos sacramentos y que los feligreses de aquella dilatada doctrina no carezcan de estos beneficios tan necesarios a cada de sus almas, mandamos al cura vicario de Sama que pase luego a dicho beneficio de Codpa y averigue los pueblos que tiene dicha feligresía, la distancia entre ellos, el número de feligreses que habita cada pueblo, las leguas que median uno de otro y el sínodo que dicha doctrina tiene y cómo se paga y cuantos operarios o ministros son necesario para la correcta administración de los Santos Sacramentos...”²¹

Del testimonio del Obispo de Arequipa se puede colegir que la atención religiosa de Parinacota era escasa, de modo que, como en muchos otros sitios de América, la conversión y evangelización de la población local era una tarea pendiente. Esto puede explicar, al menos en parte, la conveniencia de mostrar sólo a indígenas participando en los misterios de la condenación y la salvación²².

Lo anterior tiene una peculiar excepción. Entre la boca infernal y la figura de San Miguel destacan tres enigmáticas figuras, los únicos personajes de la escena, con excepción de Cristo, san Miguel y san Pedro, que aparecen vestidos. La figura central es un indígena “trifronte” vestido con poncho y sombrero negro; al costado derecho, la figura de un español elegantemente vestido de negro y portando un morral que pareciera ofrecer al indígena, a la izquierda un hombre barbado vestido con poncho y gorro de lana, quizá un mestizo, le ofrece un bastón de mando al indígena. A la cabeza del indígena se acerca una serpiente que surge de las llamas del Leviatán. Se trata de una imagen sorprendente para la que no ha sido posible encontrar un referente inmediato. Sin embargo, existen representaciones de trifrontes que pudieron servir de modelo para el artista de Parinacota. En primer lugar, se deben mencionar las imágenes de la Santísima Trinidad con tres cabezas o tres rostros, solución considerada inapropiada por el Concilio de Trento y condenada, posteriormente, por el Papa Urbano VIII, en 1628²³. No obstante la prohibición y posterior destrucción de imágenes, aún se conservan ejemplos, como la Trinidad de tres cabezas que Jean de Fouquet pintó en el libro de horas de Etienne Chevalier para la escena de la conversión de San Pablo. En el ámbito americano existen variados ejemplos, quizá el más cercano, por tratarse de un solo cuerpo con tres cabezas, sea el lienzo de la Trinidad o Gran Poder que se conserva en el Museo de Arte en Lima, obra que Emanuele Amodio vincula con las corrientes herméticas²⁴. En la iglesia románica de San Martín de Artaiz se conserva un trifronte barbado que ha sido interpretado como la imagen de tres de los vientos

clásicos²⁵. Louis Reau también se refiere a los demonios de tres rostros, trinidad infernal que se opone a la divina²⁶; el mismo antecedente lo señala Jurgis Baltrusaitis, acotando que también los vicios, opuestos a las virtudes teologales, fueron representados por la figura trifronte del Diablo, como vemos en el fresco de Camposanto de Pisa²⁷.

En el caso del trifronte de Parinacota, la presencia de una serpiente sobre la cabeza del indígena y la ubicación de estas figuras del lado de los *condenados* -a la izquierda de Cristo-Juez- estaría indicando que más bien se trata de una iconografía que debiera asociarse a las escenas de tentaciones y vicios de la Anti-trinidad. El reptil que saca su lengua y se acerca a la cabeza del indio, parece susurrar en su oído las ventajas de ceder ante aquello que le ofrecen los personajes a su izquierda y derecha. Los tres rostros del personaje central en principio se podrían comparar con las imágenes *trifrontes* antes mencionadas, quizá en esas soluciones se basó el artista de Parinacota para concebir a su personaje²⁸. Lo cierto es que una cara mira al frente y las otras dos a los costados, enfrentando al español y al mestizo. En el marco de un relato de tentación las faces que miran a izquierda y derecha se podrían interpretar como las inclinaciones torcidas del indígena que lo llevarían a ceder frente a las incitaciones infernales. El español y el mestizo, o español asimilado a las costumbres locales, serían instrumentos del demonio, presentando a su víctima los atractivos del dinero, representado en el morral, y el poder, en la forma del bastón de mando. Al mirar con mayor detención se observa que en los rostros de perfil del indígena, aquellos que miran a los hombres barbados, surgen largos bigotes que parecen indicar el peligro de *mimetización* con los tentadores.

Si la interpretación es correcta se trata de una solución verdaderamente singular. La figura interpela así al indígena vivo que admira la imagen, quien puede aún arrepentirse ante el espectáculo y consecuencias de dicha tentación, arrepentimiento que ya no es posible, sin embargo, al indio trifronte pues, estando a la izquierda de Cristo el día del Juicio Final, se encuentra ya condenado. Para el habitante local de Parinacota, que ha iniciado su proceso de conversión y se esfuerza por vivir de acuerdo a las enseñanzas de Cristo y de la Iglesia, esta nueva vida es amenazada por el pecado a veces promovido por la influencia de españoles y mestizos. Escuchar sus sugerencias e insinuaciones implica asemejarse a ellos, incluso físicamente. Rechazar su funesta influencia implicaría evitar quedar a la izquierda de Jesucristo en las postrimerías. En

este sentido, el riesgo moral del indígena se asemeja a las tentaciones que, según el Evangelio, el Mesías también sufrió en el desierto. Desde este punto de vista, resulta interesante observar que en las pinturas de la Pasión, ejecutadas en los muros de la iglesia de Parinacota, los soldados romanos se han transformado en conquistadores, muy semejantes a los dibujados en *Nueva crónica y buen gobierno*²⁹. Nuevamente la figura de los españoles queda asimilada al rechazo de Cristo y de su obra de Salvación. El recurso de vestir a los verdugos de Cristo y a los tentadores como españoles se puede vincular con cierta iconografía europea de las tentaciones de Cristo en el desierto; es habitual en ellas vestir al demonio de fraile, significando con esto que el tentador vestirá sus propuestas con las mejoras galas, presentará los vicios con rostro de virtud³⁰.

En este punto se deben recordar las muy conocidas quejas de los doctrineros y misioneros, ellos mismos de origen europeo o criollo, respecto de la fatal influencia que ejercían los españoles en el proceso de conversión de los indígenas. Hay abundantes testimonios acerca del retroceso que podía ocasionar en el proceso de evangelización observar la incoherencia de peninsulares y criollos. Muy ilustrativa es la frase del jesuita Ladislao Orosz, contenida en una carta dirigida a sus superiores: “nos parece que la obra misionera es más fácil y próspera cuanto más lejos esté de los españoles”³¹. Por tanto, el uso de las figuras de españoles como signos del rechazo a Cristo podría obedecer a una estrategia del sacerdote o los sacerdotes que trabajaban en la zona.

La presencia del Juicio Final y sus peculiaridades en Parinacota, con la jerarquía conferida al Infierno contrapuesta a la localización del Purgatorio y de la Jerusalén Celestial, profundiza el acento en la remisión de los pecados y la economía de la Salud como mensaje principal de estas pinturas murales.

La figura del “indio trifronte” interpela, en este sentido, al espectador —el habitante/indígena de Parinacota— actuando sobre su conciencia ante la consideración y el espectáculo de las cosas futuras (Juicio Final), siendo así inclinado al arrepentimiento y la búsqueda de intercesión: el arrepentimiento a través de la confesión (que vemos sobre el portal interior de la iglesia), y la intercesión de María mediadora, ella misma sufriente y dolorosa ante la Muerte de su Hijo, figura que vemos, en el muro del lado del Evangelio, enfrentando la pintura del Juicio Final en Parinacota.



El Leviatán y el Infierno. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



San Miguel pesando las almas y venciendo al demonio. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



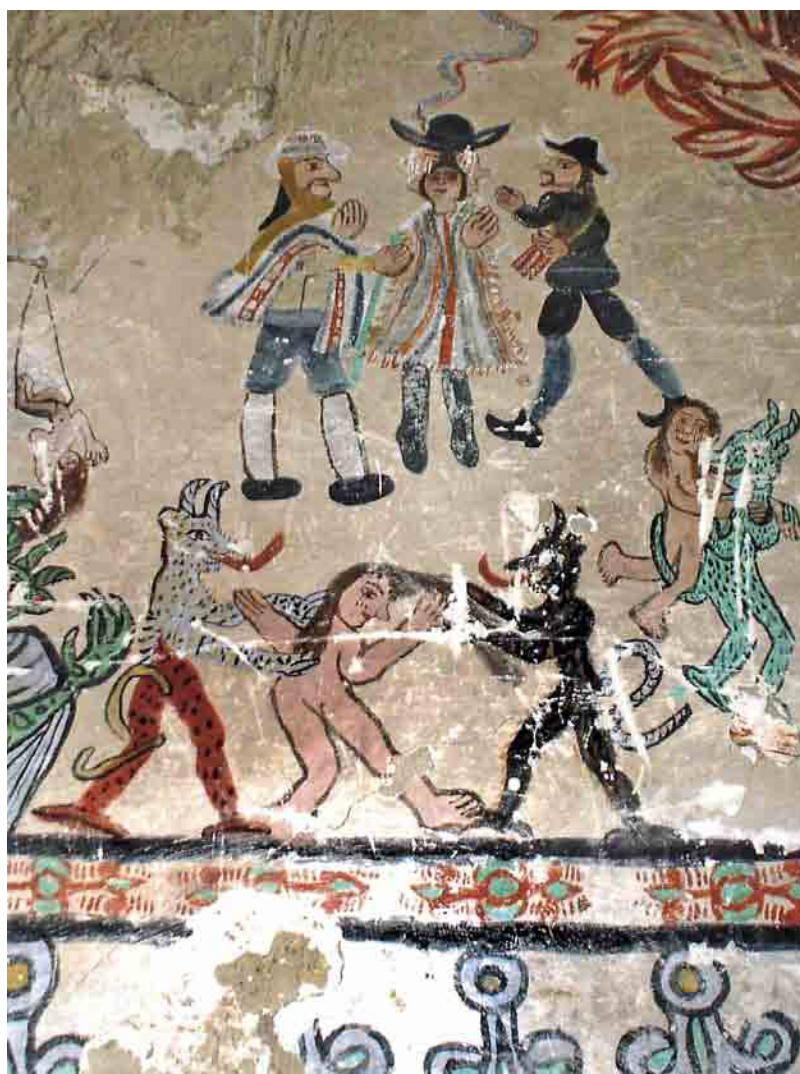
El Infierno y sus tormentos. Detalle del Juicio Final de Parícuta.



La resurrección de los muertos y el Purgatorio. Detalle del Juicio Final de Parícuta.



La Jerusalén Celestial. Detalle del Juicio Final de Parícuta.



La tentación y demonios acarreando condenados. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



La Confesión. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



La tentación. Detalle del Juicio Final de Paríacota.

NOTAS

- ¹ El presente trabajo corresponde a una investigación de más largo aliento que lleva a cabo, desde 2007, la Fundación Altiplano y la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, sobre las pinturas murales y el patrimonio artístico de las iglesias del altiplano chileno. En una primera etapa, esta investigación pretende estudiar las pinturas de Parinacota y Pachama; el presente trabajo, aún en desarrollo, presenta algunas conclusiones respecto del Juicio Final presente en la primera de estas iglesias.
- ² “Y ancí en las yglecias y tenplos de Dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglesia ayga un juycio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador”. Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 674 (688).
- ³ Algunos ejemplos en Pierpont Morgan Library, M 763, f. 261r; M 1001, f. 109r.
- ⁴ Este camino al infierno, arrastradas o empujadas las almas por demonios, o bien, por las almas de otros condenados es también un lugar común en la iconografía bajomedieval. Llama la atención, en este sentido, el gesto de una de las mujeres que es tomada por los cabellos por un demonio, llevando su cabeza hacia el suelo; la escena está muy cercana a una de las figuras que se dirigen al infierno siendo sus cabellos tirados por un condenado en el “Juicio Final” de Roger Van der Weyden en el Políptico de Beaune.
- ⁵ Respecto de la iconografía de los infiernos y, en particular, de su definición y difusión entre los siglos XI al XVI, véase los importantes trabajos al respecto de Jérôme Baschet: Baschet, J., “Les conceptions de l'enfer en France au XIVe siècle: Imaginaire et pouvoir” en *Annales ESC*, janvier-février, 1985, n°1, pp. 185-207; Baschet, J., “Images du désordre et ordre de l'image: représentations médiévales de l'enfer”, en *Médiévales*, 1983, vol. 2, num. 4, pp. 15-36, y Baschet, J., *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle)*, Rome, 1993. Ejemplos de la presencia de esta fauna infernal en Pierpont Morgan Library, M 43, fol. 21r, M 64, fol. 128r; M 280, fol. 53r; M 524, ff. 19r y 20r.
- ⁶ La rueda de la fortuna, presente en la primera de las visiones del infierno de San Lázaro. También aparece en las visiones de San Pablo y San Patricio, es un castigo común a los infiernos medievales.
- ⁷ Poma de Ayala, Guaman, *Crónica nueva y buen Gobierno*, 1615, ff. 254 (256); 284 (286); 941 (955).
- ⁸ Le Goff, J., *El Nacimiento del Purgatorio*, ed. Cátedra, Madrid, 1985; y “Los gestos del Purgatorio” en *Le Goff, J., Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Gedisa, Madrid, 1988.
- ⁹ Poma de Ayala, Guaman, *Crónica nueva y buen gobierno*, 1615, f. 831 (845).
- ¹⁰ Escenas semejantes en Purgatorios representados en manuscritos medievales, sobre todo en libros de horas. Un ejemplo de ello en las *Horas de Catherine de Clèves*, Pierpont Morgan Library, M 945 y M 917; en este caso, sin embargo, las cualidades sufragantes de la Misa son puestas en relieve, ya que es un ángel el que trae alimento espiritual (las hostias consagradas en la misa) a las almas, luego de lo cual las libera sacándolas de una boca infernal. *Vid. Horas de Catherine de Clèves*, M 945, ff. 97, 105v, 107.
- ¹¹ El gran edificio de dos torres se asemeja a un iglesia del Cuzco, pero con una portada con figura en tímpano similar a la iglesia de Parinacota.
- ¹² Semejante a las cruces en las que es representado o que bien él porta en las escenas de la Pasión al interior de la Iglesia.
- ¹³ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia., La Paz, 2004, p.79.
- ¹⁴ Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 147-153.
- ¹⁵ Gisbert, Teresa, “Del Cusco a Potosí. La religiosidad del sur andino”, *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2002, tomo I, p. 80.
- ¹⁶ Gisbert, Teresa, “El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino”, Campos, Norma (Ed.), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Unesco, La Paz, 2004, pp. 35-48, pp. 38-39.
- ¹⁷ MacCormack, Sabina, “El Gobierno de la República Cristiana”, *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 226-227.
- ¹⁸ Poma de Ayala, Guaman, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 941 (955).
- ¹⁹ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, p. 766.
- ²⁰ *Ibidem*, pp. 749-779.
- ²¹ Auto proveído por el Sr. Obispo Caverio sobre “que se tome información de los anexos que tiene el curato de Codpa Altos de Arica y las feligresía que cada anexo tiene”, 1739. Arequipa, Archivo Arzobispal de Arequipa. f. 1 (anverso y reverso).
- ²² Se debe además considerar que después de este censo del 1739, se estableció que un sacerdote atendiera Pachama y Parinacota, y que esta última, junto con el anexo de Caquena, contaba con una población de 149 fieles. Sólo 2 familias españolas aparecen mencionados en el censo, lo que viene a constatar el predominio de una población de origen indígena predominante en Parinacota: “ (...) y el número que se averiguó de feligreses es el la forma siguiente: En el pueblo de Codpa 330 personas de los cuales casados 71, solteros 126, viudas 60 y 16 personas de una familia española y de este número sólo hay 41 tributarios, en el pueblo de Tímar 61 personas y de estos son casados 15, solteros 21, viudas 10, tributarios 11(....)”. Archivo Arzobispado de Arequipa, *Auto proveído por el iltmo sr. Obispo Caverio sobre que se tome información de los anexos que tiene el curato de Cotpa, Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene*, Arequipa, 1739, legajo Arica-Codpa 1650-1835., f. 6.
- ²³ Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 1, pp. 44-45.
- ²⁴ Amodio, Emanuele, “El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el Barroco latinoamericano”, Campos, Norma (Ed.), *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*, Unión Latina y Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra, La Paz, Bolivia, 2005, pp. 98-103.
- ²⁵ Sastre, Carlos, “Ab Austro Deus. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación”, *Príncipe de Viana*, año 58, n° 12, 1997, pp. 483-496, p. 484.
- ²⁶ Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 1, pp. 44.
- ²⁷ Baltrusaitis, J., *La Edad Media Fantástica*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 41-44, figs. 24 y 25. En el *Infierno* del Dante (canto XXXIV, 37-45 y 55-57) se nos describe el Diabolo como aquel que “tenía tres caras en la testa...”.

- ²⁸ Según Teresa Gisbert las imágenes trifrontes de la Trinidad serían reiteraciones de soluciones europeas, no ve un entronque entre esta imagen y las trinitades prehispánicas. Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2004, p. 89.
- ²⁹ Poma de Ayala, Guaman, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 44 (44).
- ³⁰ Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 2, p. 320. Una interpretación distinta de las figuras descritas se puede encontrar en Briones, Luis y Villaseca, Pedro, *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Editorial José Ortega, Arica, 1984; también en: Briones, Luis; Espinoza, Gustavo; Chacama, Juan y Andrade, Juan, “Catastro, evolución y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina”, Organización de Estados Americano, Universidad de Tarapacá, Arica, 1992 y en: Chacama, Juan; Briones, Luis; Espinoza, Gustavo, “El arte mural en las iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile”, *Diálogo Andino*, Departamento de Antropología, Geografía e Historia, Universidad de Tarapacá, 1989, pp. 101-120.
- ³¹ Carta del R.P. Ladislao Orosz, S.J., misionero en el Paraguay, al R.P. Francisco Kazy, rector y maestro de novicios de la Compañía en Trenchin, Hungría, 1º de mayo de 1741. En: Matthei, Mauro, O.S.B. y Moreno, Rodrigo, *Cartas e informes de misioneros jesuitas extranjeros en Hispanoamérica*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997, cuarta parte, p. 137.



LA PINTURA MURAL DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE CURAHUARA DE CARANGAS COMO PATRÓN ICONOGRÁFICO DE LA IGLESIA DE LA NATIVIDAD DE PARINACOTA¹

PAOLA CORTI BADÍA / FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE
/ MAGDALENA PEREIRA CAMPOS / CHILE

CONTEXTO HISTÓRICO:

La iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas tiene su origen en los primeros tiempos de la evangelización cristiana en el altiplano de Bolivia. Fue atendida por misioneros agustinos que evangelizaban a los aborígenes de la zona desde 1559². Curahuara de Carangas fue una doctrina dentro de la extensa diócesis de Charcas con sede en La Plata, Chuquisaca, actual Sucre, desmembrada del obispado de Cuzco en 1552. La doctrina de Curahuara limitaba al norte con el obispado de La Paz y al poniente con la doctrina de Codpa dentro del arzobispado de Arequipa.

La doctrina de Codpa creada en 1668 abarcaba un extenso territorio desde los valles bajos hasta la “cordillera alta”. En 1777 se dividió en dos quedando la doctrina de Belén como cabecera para la atención de los anexos de precodillera y altiplano. Parinacota era anexo importante en el altiplano que colindaba al este con la doctrina de Carangas y con la doctrina de Calacoto dentro del obispado de La Paz:

“Esta doctrina de Belén por la parte del oriente linda con el arzobispado de La Plata y y obispado de La Paz, con el primero con la doctrina de Curahuara de Carangas y con el segundo con la doctrina de Calacoto, por la parte del norte con la doctrina de Tacna, por la del sur con la de Codpa, de donde se dividió por la del poniente con el beneficio de la ciudad de Arica”³.

Antes de la división de la doctrina de Codpa, era constante la denuncia de su párroco por la dificultad de atender como se debía a todos los anexos. Por esto el obispo de Arequipa Juan Caverero manda en 1739 al cura de Sama Francisco Cornejo a averiguar en la doctrina de Codpa la cantidad de anejos que de él dependen, las distancia entre ellos y feligresía⁴. En el informe de Cornejo arroja un dato interesante:

“(…) a la pregunta por la cantidad de sacerdotes necesarios para atender la doctrina, dice ser precisamente tres y que, el que atienda el pueblo de Belén que es principal y que tenga a su cargo Pachama, Saxamar, Ticmamar, Parinacota, Choquelimpie y Guallatire, (....) aunque estos tres últimos por ser minerales o ingenios regularmente suele haber uno u otro sacerdote forastero con que se puede tomar algún partido (....)”⁵.

Consideremos que Parinacota concentraba la mayor población de los pueblos del altiplano. Si bien Codpa, cabecera de doctrina, era el pueblo más numeroso en los valles bajos con 330 fieles, y luego Socoroma lo era en la precodillera con 167 fieles, Parinacota con sus 149 fieles, reunía a los pastores de las estancias del altiplano. Este antecedente permite concluir que para una evangelización efectiva era necesario dotar al templo de Parinacota, a falta de párroco permanente, de algún recurso de adoctrinamiento. La pintura mural, recurso económico para alhajar un templo, en este caso funcionaba perfectamente



Iglesia de Santiago de Curahura de Carangas. Siglo XVI. Departamento de Oruro, Bolivia.

y debía contener un programa que cumpliera con los objetivos del misionero o párroco de manera que su contenido recordara al feligrés el buen comportamiento, temor de Dios y vida cristiana durante su larga ausencia.

La migración y trashumancia en el altiplano surandino era permanente. Desde tiempos prehispánicos y durante la colonia los pastores de Curahuara se trasladaron y mantuvieron relación con la costa⁶, para el intercambio con los diferentes pisos ecológicos⁷. Dentro de los señoríos aymará los Carangas se ubicaban principalmente en el departamento de Oruro y en las “tierras altas de Arica”. Según las fuentes coloniales hay naturales de Carangas que se instalaron en la doctrina de Codpa. Por ejemplo, en 1751, un señor de Carangas figura instalado en Codpa y declara ser dueño de minas e ingenio en Carangas. En 1791 otro caballero declara ser de Turco, del partido de Carangas⁸. Esta movilidad se mantiene hasta hoy en día

además del comercio, los lazos sanguíneos de los habitantes de los pueblos a un y otro lado de Chungará permean la frontera.

La pintura mural de Curahuara de Carangas fue realizada en el siglo XVII (para el presbiterio y retablo del Altar Mayor original, incluso anterior, s. XVI) y repintada en el siglo XVIII⁹. Para las pinturas de Parinacota, a pesar de no existir ningún tipo de documentación que permita establecer una fecha exacta, se ha propuesto un origen en el siglo XVIII, presumiblemente en la segunda mitad de la centuria¹⁰. Para fundamentar esta fecha, hay dos señales muy precisas: el azul prusia utilizado en los murales fue inventado en 1704 y su comercialización en América comenzó en la cuarta década del siglo XVIII, lo que indica que no pudo existir antes¹¹; y su decoración y ornamentación barroco-mestiza de la portada¹², muro del atrio e interior del templo corresponden al siglo XVIII.

CURAHUARA DE CARANGAS Y PARINACOTA: UNA COMPARACIÓN¹³

Una primera semejanza entre el Juicio Final de Parinacota y el de Curahuara de Carangas es la ubicación de las escenas dentro del templo. La iglesia boliviana tiene la puerta principal en el costado sur, en el centro de su única nave, la escena relativa a las postrimerías se encuentra en el muro norte, prácticamente al frente del acceso. De modo que, el visitante, tras flanquear el dintel del pórtico, se encuentra, delante de sus ojos, con las sugestivas imágenes del Juicio, el Infierno, el Purgatorio y el Cielo. Es relevante agregar que la pintura del Juicio tiene un formato mucho mayor a las otras temáticas tratadas en los muros del templo de Curahuara. La Iglesia de Parinacota posee una disposición distinta, la portada y acceso principal se encuentran en eje con el testero del templo. Al ingresar, la vista es atraída por el único retablo que ornamenta el edificio, para detenerse posteriormente en la escena del Juicio Final pintada a la derecha de la puerta. El tamaño de algunas de sus figuras y el dinamismo de la representación permiten que sobresalga del conjunto de pinturas murales, atrapando la atención de forma casi inevitable. La estrechez del recinto refuerza el efecto señalado, la persona que recién ingresa tiene la pintura a escasos tres metros de distancia, de modo que demonios y ángeles, salvos y condenados, parecen interactuar con todo aquel que ingresa al templo.

La ubicación de ambas representaciones del Juicio Final corresponde a un patrón habitual en templos correspondientes a doctrinas de indios, en las que primaba un sentido penitencial¹⁴. Ambas imágenes se insertan en un programa iconográfico que refuerza la llamada a la conversión y al sacrificio purificador, como lo recomienda Guaman Poma de Ayala:

“Y ancí en las yglecias y tenplos de Dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador”¹⁵.

En Parinacota y Curahuara las postrimerías son acompañadas por escenas vinculadas a la pasión de Cristo o representaciones de las mortificaciones de los santos. En el caso chileno se observa un breve ciclo de la pasión compuesto de cinco cuadros y una imagen de San Jerónimo penitente. En Bolivia destacan las representaciones de Santa María Magdalena con sus disciplinas, San Simón el Estilita, San Jerónimo y San Sebastián mártir.

La ubicación dentro del templo y la pertenencia a un programa penitencial más amplio no sería motivo suficiente para postular una posible influencia de los murales de Curahuara en Parinacota. Tal como se indicó, se trata de soluciones habituales en las doctrinas de indios que los murales en estudio compartirían con tantos otros que existieron y existen en el virreinato o específicamente en la Audiencia de Charcas. Valgan como ejemplo las iglesias de Huaró y Andahuaylillas en Perú, cuyos murales relativos a la muerte y el destino eterno se ubican junto al acceso¹⁶.

El fundamento para proponer la hipótesis del vínculo entre los dos murales del Juicio Final proviene de las grandes semejanzas formales e iconográficas que presentan. Un primer elemento en esta dirección sería la distribución general de las distintas partes de la escena. Tanto en Bolivia como en Chile se sigue el siguiente orden: Arriba entre nubes Cristo en majestad, inmediatamente debajo San Miguel arcángel pisoteando al demonio y pesando con su balanza los méritos de las almas. A la derecha los condenados, las fauces del Leviatán y las penas del infierno. A la izquierda la resurrección de los muertos, el purgatorio y el ascenso de las almas al paraíso celeste. Si bien es una distribución semejante a muchas soluciones europeas¹⁷, podrían ser, al menos en el ámbito andino, las únicas escenas del Juicio que siguen esta estructura; al menos los ejemplos de Huaró y Caquiaviri presentan soluciones claramente diferentes¹⁸. Mayor cercanía se puede encontrar con las pinturas del Juicio Final de Diego Quispe Tito y Melchor Pérez de Holguín, sin embargo la representación del infierno como un mundo subterráneo, la resurrección de los muertos acaeciéndose debajo de San Miguel y no a la izquierda del arcángel, las puertas del cielo en forma de torre o arco triunfal, rasgos presentes en las dos obras, o la presencia del Nimbo en el caso del lienzo potosino¹⁹, son algunos de los rasgos que diferencian los ejemplos citados con los murales en estudio.

Las semejanzas entre un mural y otro son muchas, sin embargo es de destacar el parecido existente entre ambas representaciones del Leviatán. En el caso de Curahuara el monstruo infernal ha sido representado como un gran hocico abierto, en el que sólo se distinguen los afilados dientes y un ojo de largas pestañas. Las fauces, de color verde y rojo, sirven de pórtico siniestro para el infierno. La imagen es muy semejante al dibujo que Guaman Poma presenta en su obra bajo el título “Ciudad del Infierno”²⁰, representación que a su vez se debe relacionar con los grabados europeos del Leviatán realizados durante el siglo XV y XVI²¹. alguna de estas obras en papel pudo estar en las manos del artista de Curahuara mientras

pintaba el Juicio Final. En otras iglesias andinas se conservan imágenes del Leviatán que se inclinan más bien por la imagen del reptil, del que se puede ver el cuello del animal, sus orejas y sus garras. Es el caso del “Camino al infierno” en Andahuaylillas, en el que se ha pintado a un enorme saurio custodiando las puertas del castillo de tormentos²². En las iglesias de Huaró y Caquiaviri el monstruo ha sido representado dentro del infierno y con detalles de su anatomía. Se trata de soluciones muy distintas a la que se observa en el mural de Curahuara de Carangas, donde el Leviatán es sólo fauces para escupir fuego y tragar a los condenados.

El Leviatán pintado en el mural de Parinacota se asemeja, como ya se indicó, a la solución de Curahuara de Carangas. Se trata de la gran boca abierta de un reptil, no se representa otra parte de su cuerpo, a través de la cual los pecadores ingresan al infierno. Al igual que en el mural boliviano el artista pintó los colmillos blancos de la criatura y un ojo, en este caso muy sintético. Los colores utilizados son los mismos: verde, rojo y blanco. Sin duda se trata de dos versiones, más popular la de Parinacota, de una misma tipología de la gran serpiente infernal. La única diferencia relevante sería la lengua de la versión chilena, sobre cuya superficie caminan las almas de los condenados y los demonios.

Otro rasgo que permite plantear la posibilidad de una relación de dependencia entre el mural de Parinacota y el boliviano es la forma de presentar la escena de la resurrección de los muertos. En el mural de Curahuara de Carangas²¹ figuras masculinas y femeninas emergen desnudas de sus tumbas, algunas asoman sólo su cabeza, otras muestran el torso completo y otras comienzan a salir de los nichos subterráneos donde yacían. Todas las figuras descritas se ubican a la izquierda de San Miguel Arcángel, destacando en el primer plano tres almas que al abandonar su lugar de entierro dejan en el lugar sus restos óseos, se observan dos calaveras, unas costillas y los huesos de un brazo²³. Algo semejante ocurre en Parinacota, a la izquierda de San Miguel el autor de los murales pintó tres tumbas de las que surgen los resucitados, en una de ellas se representó una caja craneana de aspecto muy particular. Una solución semejante se puede encontrar en el lienzo del Juicio Final de Carabuco. Una referencia más lejana la podemos encontrar en los mosaicos del Juicio Final de la Catedral de Torcello. Sin embargo, no se trata de un recurso tan habitual en la iconografía del tema, lo más recurrente es que se muestre la tumba vacía, como ocurre en el lienzo de Caquiaviri²⁴, o con algunos despojos de otro tipo, como vestuario o signos de autoridad y distinción que no serán necesarios en la nueva vida. Otro ejemplo, significativo por su antigüedad, es la pintura del Juicio

Final de Diego Quispe Tito, en ella varios hombres y mujeres brotan de la tierra, algunos envueltos parcialmente en mortajas, sin dejar objeto alguno en el lugar²⁵. Finalmente resulta interesante la comparación con la pintura de Melchor Pérez de Holguín que se conserva actualmente en la iglesia de San Francisco de Potosí, el formato de las tumbas en este caso es muy semejante a las que se pueden observar en los murales de Curahuara de Carangas y Parinacota, sin embargo no se pintaron restos óseos abandonados en las fosas²⁶.

Se pueden referir otros puntos de contacto, quizá menos significativos que los dos primeros, pues se trata de soluciones habituales en las obras relativas a las postrimerías. Sin embargo la suma de dichas semejanzas puede ser un argumento elocuente. El mural boliviano y el chileno tienen una escena de purgatorio en la esquina inferior izquierda, siguiendo el patrón iconográfico de los Juicios Finales en los que se resumen todas las postrimerías. Se trata de una temática característica del arte de la contrarreforma, en respuesta a la postura protestante de negar la existencia de un lugar de purificación temporal²⁷. Si bien, no es una constante que las pinturas americanas del Juicio Final la incorporen, se conservan ejemplos relevantes que si lo representan, como los lienzos de Diego Quispe Tito y Melchor Pérez de Holguín. En los murales que se conservan en Bolivia y Chile se lo pintó como una laguna de llamas en las que están sumergidas las almas que deben purificarse antes de entrar al paraíso. Un ángel ayuda a salir a uno de los personajes, en Curahuara de Carangas le extiende una mano, en Parinacota le arroja una cuerda.

Por otra parte, en ambos infiernos la escena se centra en una rueda de tormentos movida por un demonio de gran tamaño, castigo para los que atormentaron a las viudas y a los huérfanos o para los orgullosos, iconografía medieval que tiene su origen en la leyenda del viaje de San Pablo a los infiernos y más lejanamente en la rueda en la que Ixión fue atormentado en el Tártaro luego de intentar seducir a Hera²⁸. En torno a la rueda se pueden identificar los castigos correspondientes a cada vicio²⁹.

También pertenece a la tradición medieval la representación de suplicios adecuados a cada pecado capital, en los murales Parinacota y Curahuara se repiten los vómitos forzados para el que ha pecado de gula.

También es interesante la comparación de las imágenes de San Miguel. En los dos casos el Arcángel está de pie sobre el demonio, viste indumentaria militar, casco con penacho de plumas y lleva en las manos la espada con la que vence a las huestes infernales y la balanza para pesar los pecados de cada alma. En el plato de la izquierda el alma es liviana y alcanza la salvación, en el plato de la

derecha el lastre de las malas obras permite que el demonio agarre de los cabellos al representado y lo arrastre a los castigos infernales.

En el costado superior izquierdo, tanto en el mural de Parinacota como en el de Curaguara de Carangas, los ángeles guían a los redimidos hacia las puertas del cielo, en el mural de Bolivia atravesando un paisaje terrenal, en el chileno recorriendo un camino de nubes y escaleras. Al final de la ruta San Pedro espera de pie a los salvos

para recibirlos en el paraíso, representado como una magnífica iglesia de arquitectura andina.

Las similitudes iconográficas reseñadas y la permanente comunicación entre las tierras al oriente y el occidente del lago Chungará permiten plantear una posible relación de dependencia entre el Juicio Final de Curahuara de Carangas y el de Parinacota. El mural boliviano, por su antigüedad y mayor complejidad compositiva, pudo ser el modelo del Juicio Final que se conserva en Chile.



Pintura mural del Juicio Final en Curahuara de Carangas. Siglo XVII con repintes de finales del siglo XVIII.



Leviatán. Detalle del mural del Juicio Final en Curahuara de Carangas.



Leviatán. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota. Segunda mitad del siglo XVIII.



Lengua del Leviatán. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota.



Resurrección de los muertos y Purgatorio. Detalle del mural del Juicio Final en Curahuara de Carangas.



Resurrección de los muertos. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota.



Purgatorio. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota.



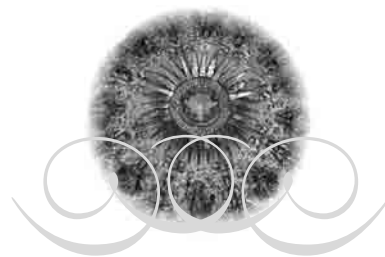
*San Miguel venciendo al demonio.
Detalle del mural
del Juicio Final en Parinacota.*



*San Miguel venciendo al demonio.
Detalle del mural del Juicio Final
en Curahuara de Carangas.*

NOTAS

- ¹ El presente trabajo corresponde a una investigación de más largo aliento que lleva a cabo, desde 2007, la Fundación Altiplano y la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, sobre las pinturas murales y el patrimonio artístico de las iglesias del altiplano chileno. En una primera etapa, esta investigación pretende estudiar las pinturas murales de Parinacota y Pachama.
- ² Gisbert, Teresa, “La Iglesia de Curahuara de Carangas”, *La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 43.
- ³ Archivo Arzobispal de Arequipa. Descripción de la doctrina de Belén, 1787, Legajo Arica-Belén 1694-1856, f.1.
- ⁴ Archivo Arzobispado de Arequipa, Auto proveído por el ilmo sr. Obispo Caverro sobre que se ome información de los anexos que tiene el curato de Cotpa, Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene, Arequipa, 1739, legajo Arica-Codpa 1650-1835, ff. 1-2.
- ⁵ *Ibidem*. 1739, f. 9.
- ⁶ Cajías, Fernando, “Curahuara en la época colonial”, *La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 27.
- ⁷ Medinaceli, Ximena, “Los pastores de Carangas y la territorialidad dispersa en el siglo XVI”, *La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 19.
- ⁸ Archivo Arzobispal de Arequipa, 1741-1791, legajo Arica -Codpa 1650- 1831, ff. 2,5.
- ⁹ Gisbert, Teresa, *Pintura mural en el área centro-sur andina*, Editorial Hisbol, La Paz, 1998, pp. 151-153. Sería interesante que un equipo de restauradores verificara la antigüedad y repinte de estos murales.
- ¹⁰ Cfr. Briones, Luis y Villaseca, Pedro, *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Editorial José Ortega, Arica, 1984, p. 108.
- ¹¹ Olivares, Isabel y Aubert, Liliam, 2009, anexo n°2.
- ¹² Cfr. Chacama, Juan y Espinoza, Gustavo, *Arquitectura religiosa en la sierra y puna de la primera región de Chile*, Universidad de Tarapacá, Arica, 1992, pp. 32-33.
- ¹³ En la década del noventa se realizó un importante esfuerzo por estudiar las pinturas murales en un contexto más amplio. Cfr. Briones, Luis; Espinoza, Gustavo; Chacama, Juan y Andrade, Juan, “Catastro, evolución y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina”, Organización de Estados Americano, Universidad de Tarapacá, Arica, 1992.
- ¹⁴ Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 147-153. El texto se refiere a un ejemplo muy interesante, los murales de la iglesia de Huaro, atribuidos a Tadeo Escalante. En la localidad, cercana al Cusco, se conserva una representación del Infierno, pintada a finales del siglo XVIII, cuya ubicación en el templo es idéntica a la del Juicio de Parinacota.
- ¹⁵ Poma de Ayala, Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 674 (688).
- ¹⁶ Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 138-142 y 147-153.
- ¹⁷ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, pp. 761-776.
- ¹⁸ Gisbert, Teresa, “Del Cusco a Potosí. La religiosidad del sur andino”, *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II,, pp. 79-82.
- ¹⁹ MacCormack, Sabina, “El Gobierno de la República Cristiana”, *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 226-227.
- ²⁰ Poma de Ayala, Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, p. 941 (955).
- ²¹ Si bien la fuente de la figura del Leviatán está en el libro de Job (41:11-12), se debe suponer que, como es habitual, la figura se compuso a partir de otras imágenes. Para la iconografía del Leviatán: Cfr. Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, pp. 774-775.
- ²² Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 138-142.
- ²³ Se trata de un error teológico, los resucitados pueden dejar sus joyas y vestidos abandonados, pero no sus huesos. El dogma indica que los restos mortales vuelven a cobrar vida, como se describe en Ezequiel (37): “... y los huesos se juntaron unos con otros. Miré y vi que estaban recubiertos de nervios, la carne salía y la piel se extendía por encima. Reau no menciona el abandono de los huesos como un recurso de la iconografía europea. Cfr. Réau, Louis, op. cit., tomo I, volumen 2, p. 764.
- ²⁴ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cía, La Paz, 2004, p. 79.
- ²⁵ Gisbert, Teresa, “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2002, tomo I, pp. 124-125.
- ²⁶ MacCormack, Sabina, “El Gobierno de la República Cristiana”, *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 226-227.
- ²⁷ Réau, Louis, op. cit., tomo I, volumen 2, p. 776.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 752.
- ²⁹ Gisbert, Teresa, “El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino”, Campos, Norma (Ed.), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Unesco, La Paz, 2004, pp. 35-48, p. 40.



ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO. ARTE, IDEAS Y VIDA EN EL MUNDO COLONIAL

RICARDO GONZÁLEZ / ARGENTINA

En uno de los cuentos de ese magnífico tratado sobre la ilusión que son las Crónicas marcianas, Ray Bradbury presenta un personaje cuya característica es tomar la forma del anhelo del otro. En algunas de sus dimensiones, el arte opera de un modo semejante: las representaciones plásticas materializan la fantasía de comprender y de asignar a las cosas un valor que zanje la distancia entre realidad y expectativas involucrando los afectos. Muchas de las construcciones artísticas y particularmente las religiosas, estuvieron dirigidas a hacer palpable lo inmaterial. Este contacto con una duplicación inefable es lo que la experiencia del arte tiene de específico como reelaboración simbólica de la cultura y de la vida particular y social, a través de un proceso a la vez perceptivo, cognitivo y empático. En el terreno de esta construcción las ilusiones, como el marciano de Bradbury, se materializan para dar forma al más allá.

Uno de los proyectos más ambiciosos del arte barroco fue darle forma plástica al cielo. A diferencia del narrativismo gótico y renacentista, que ponía a la vista vidas ejemplares y milagros como herramientas modelizadoras de la moral cristiana que conducían al cielo, el nuevo desafío pretendía mostrar el objetivo, antes que el camino. Acorde con su aproximación fenoménica y naturalista, esta intención buscaba hacer palpable la gloria por medio de la elaborada técnica alcanzada y convertir en experiencia lo que antes era relato. La realización de esta idea implicaba un tránsito difícil entre el concepto, por un lado, y los medios y códigos de representación, por el otro, y en definitiva exigía tanto la creación o el ajuste de un

vocabulario metafórico y de una sintaxis adecuada a los fines perseguidos y a los recursos expresivos disponibles, como el establecimiento de una pragmática en la que estos recursos pudieran operar eficientemente. Era una traducción compleja, cuyas fuentes documentales resultaban demasiado esotéricas o demasiado descriptivas para producir el efecto deseado.

La base empírica en que se apoyaba el concepto de cielo no era otra que las ideas que de él se habían forjado a lo largo de la historia cristiana, las que oscilaban entre referencias escuetas, figuraciones visionarias e intelectualizaciones de difícil impacto perceptivo. En el Antiguo Testamento, las descripciones de la “casa de Dios y puerta del cielo”¹ sitúan en el cielo la morada divina sin demasiados detalles con excepción de las descripciones del templo de Salomón y Ezequiel, que con su gran recinto amurallado de “500 cañas” por lado prefigura la ciudad celestial². En los Evangelios, Jesús se refiere a menudo a nuestro padre que está en el cielo, tal como ocurre en la invocación inicial del padrenuestro³, al que asciende luego de la resurrección⁴, aunque la alusión a la suerte de los bienaventurados aparece sólo ambigüamente mencionada en Mateo⁵ y más expresamente en Juan, donde Jesús comunica a los apóstoles que les preparará un lugar en “la casa de mi Padre” ... “para que donde yo estoy, vosotros también estéis”⁶. El Apocalipsis, que se abre con la amenazadora visión del trono relampagueante y los cuatro animales cubiertos de ojos, pautó una representación esotérica del cielo que se manifestó tempranamente y sobrevivió durante la Edad Media⁷, pero también ofrece

en los capítulos finales la imagen de la Jerusalén celeste “semejante a una piedra preciosísima ... resplandeciente como cristal” e iluminada con la claridad de Dios, donde “el Cordero era su lumbrera”⁸, sentando así las bases de una representación material del cielo como lugar reservado a los elegidos.

En su *Civitas Dei* San Agustín hace un esfuerzo por materializar una visión de la Jerusalén Celeste acorde con las escrituras. El obispo de Hipona reconoce con sinceridad: “no digo lo que veo, sino lo que creo”⁹ e inmerso en su polémica con los platónicos describe largamente las características físicas de los bienaventurados, argumentando en favor de un cuerpo espiritual, sin peso grave y resucitado “en aquella edad y vigor a que sabemos que llegó Cristo en la tierra”¹⁰. Agustín se muestra cauteloso a la hora de describir el cielo y sin duda lo más interesante de sus aproximaciones son las relativas justamente a las teorías platónicas como manifestación celeste de la armonía mediante el número¹¹. Las representaciones visuales romanas de la época guardan igualmente un medido realismo¹². Agustín avanza aún en la descripción de las actividades en el reino eterno con su enumeración encaденada: “Allí descansaremos y veremos, veremos y amaremos, amaremos y alabaremos”.

Curiosamente, como lo ha demostrado André Grabar, no será la teoría platónica de la armonía la que más influirá en el arte cristiano para conformar una idea del cielo como ámbito de lo sagrado, sino las especulaciones místicas del neoplatonismo de Plotino manifiestas en las visiones celestes y en la búsqueda de métodos analógicos del pseudo Dionisio¹³, que engarzan perfectamente con las experiencias plásticas de los artistas y arquitectos de Justiniano empeñados en reconstruir con medios plásticos, matéricos y lumínicos la escena celeste en la tierra desmaterializando los ámbitos y dotándolos de un carácter de visión (Fig.1). Las ideas de Plotino sobre el bien y la anagoge de Dionisio proponían una aproximación más perceptual que especulativa y sobre todo, más ligada a la captación inmediata y emotiva de lo inefable que se proyectaría a la Edad Media y que se identificaría tempranamente con la idea de la santidad y la virtud¹⁴. Todavía Suger comenta el efecto de transportación de las piedras y su efecto anagógico, el último de los cuatro niveles de decodificación textual corrientes¹⁵.

Es de notar la correspondencia entre soluciones plásticas y formas textuales de aproximación a la cuestión del cielo, se trate de las crípticas visiones del Apocalipsis, de las racionalizaciones agustinianas o de las ideas místicas neoplatónicas. Hay sin embargo entre ellas una diferencia sustancial. Tanto las visiones apocalípticas como las “realistas” representan el espacio celestial como morada



Fig. 1 Santa Sofía, interior, Constantinopla, 532 - 537.

divina. La propuesta bizantina intenta en cambio —en línea con la concepción filosófica plotiniana en que se sustenta—, reproducirlo, i.e., hacer de él no algo “contemplable”, sino algo “experimentable”. Estos dos caminos para poner al cristiano *frente a o en* el cielo, perdurarán a lo largo de la modernidad, adoptando cada uno sus propios códigos representativos.

A partir del *Trecento*, la intención de representar las cosas “como son” promovió la visión realista del cielo, desde los tipificados y en muchos aspectos todavía medievales conjuntos de Giotto y Fra Angélico hasta el cielo agobiante de Miguel Ángel, pasando por la naturalización regulada de Rafael. Sin embargo, esta naturalización, que reemplaza la representación conceptual anterior, está ligada a una lógica espacial y de acción demasiado humanas para resultar convincentes. En estas obras, tanto la incidencia constructiva de la canónica, como la prefiguración de un punto de vista alineado más o menos horizontalmente con las escenas y el realismo en el tratamiento de las representaciones figurativas conformaban un obstáculo para obtener una codificación verosímil: ciertamente, ni los prados idílicos de Fra Angélico, ni los “senados”

suspendidos de Rafael, ni las apretadas multitudes flotantes de Miguel Ángel, parecían presentar otra cosa que una transcripción terrenal y literaria de la gloria. Los frescos de Correggio en San Juan Evangelista en Parma y algunas de las obras tardías de Tiziano ofrecen una comprensión menos textualizable y más expresiva del espacio sagrado, esto es, más ligada a una emotividad sugestiva que a una reconstrucción minuciosa, lo que se apoya tanto en los elementos y la construcción de la imagen como en el empleo de una técnica pictórica que busca la impresión antes que la exactitud mediante el uso de la mancha y el empaste. La búsqueda de una representación efectiva de lo que podía suponerse era la gloria exigía hacer verosímil lo sobrenatural y consecuentemente desprenderse de la realidad mundana siguiendo la famosa afirmación de la *Poética*, de que “es verosímil que ocurran cosas contra la verosimilitud”.

Esta intención artística dominará las primeras representaciones barrocas del cielo, inmersas en una cultura en la que el germen del positivismo se expandía rápidamente. En realidad la cuestión estaba enmarcada en la reconsideración de la imagen en sí, o de la “base óptica” desde la que esta se concebía, para emplear la afortunada expresión de Wölfflin, y por lo tanto hacía a todo género de representaciones, pero en el caso particular del concepto de cielo, el problema adicional consistía en dotar de sustancia plástica a la representación de una idea inasible. Nadie sabía a ciencia cierta cómo efectivamente era el cielo, pero en el terreno de la conjeturas el arte tenía su palabra, quizás con ventaja sobre otras formas discursivas, incluido el lenguaje natural.

En Italia, las *quadraturas* ilusionistas del siglo XVII y las complejas construcciones interdisciplinarias del *bel composto* berniniano serán la forma de abordaje del problema. El mismo Bernini encaró en 1628 la realización de un “mecanismo representando la gloria del paraíso” en el Vaticano¹⁶ y las glorias de Gaulli (Fig. 2), Cortona o Pozzo serán la versión *aggiornada* de este naturalismo, indudablemente mejorada con el empleo de una concepción espacial aérea y del *di sotto in sù*.

Si la solución italiana retomaba a la moderna la vía naturalista romana, previa reconversión a las exigencias de naturalización representativa, conductibilidad del observador y eficacia perceptiva barrocas, en el mundo ibérico y luego iberoamericano, más apegado a la tradición matérica medieval que a la figuración naturalista de lo desconocido, la vieja estética del ámbito, el oro, las piedras y la luz se montará sobre el léxico y la seductora sintaxis barroca para reproducir un espacio sagrado capaz de acoger a los fieles y del que emergían los santos. Pasada la austeridad clasicista, el ámbito de la capilla, travestido mediante



Fig. 2 Giovan Battista Gaulli, *Veneración del Santo Nombre de Jesús*, bóveda de la iglesia del Gesù, Roma, 1679. Foto del autor.

el empleo de la luz y la profusión de los ornamentos y sobre todo, mediante la exuberancia de dorados, formas y pedrerías de los retablos, constituía la anunciación de la gloria habitada por los ejemplos de virtud, revestidos ellos mismos con los exquisitos estofados en los que la técnica era puesta al servicio de la representación simbólica bajo los mismos conceptos estéticos empleados para significar el espacio general, que todo era al fin una sustancia similar. Esta opción radicalizaba el uso de los recursos expresivos alejándolos de la mimesis a la que la percepción sensible hacía poco confiable y reconocía así implícitamente el carácter diferencial del concepto. Era, si se quiere, una forma más rigurosa de realismo fundada en la visión ilusoria de una idea y apoyada en el ornamento como medio de expresión de lo indefinible. Como la idea misma del cielo, los retablos barrocos extendían su materia inapresable de formas caprichosas en las que el sentido

radica justamente en la manifestación sorprendente de su riqueza que presenta al observador una imagen inconcebible en la que al desaparecer la perspectiva desaparece toda captación racional del espacio. Era lo inefable, representando lo inefable. Si la perspectiva, que integraba matemáticamente la representación de la continuidad espacial, había servido para dar “realidad” a la imagen racionalizada y verosímil del mundo natural, su abolición implicaba la intención de internarse en una realidad diferente, que no podía ceñirse al terreno de las matemáticas y las proporciones. Su reemplazo por la materia desplegada de un modo uniforme y desquiciado, según un principio que eludía deliberadamente toda posibilidad de “comprensión” intelectual de las formas, conllevaba reconocer una existencia que estaba más allá de la razón y que la geometría no podía configurar, pero que en cambio, abría las puertas al libre movimiento de los afectos en este espacio materialmente cerrado e impenetrable y así permitía vislumbrar el más allá, si no con los ojos del cuerpo, con los del alma. Perspectiva y materia son caminos divergentes y el barroco español y americano prefiere abandonar la cantidad mensurable del orden para sumergirse en esa riqueza indefinida donde el punto de vista, las partes, el principio y el fin se disuelven en un todo homogéneo. La idea de unir la materialidad metafórica del ámbito con la experiencia mística, surgida en Bizancio, será retomada por el barroco con el fin de conducir al fiel a lo largo de su experiencia devocional y suscitar sus reacciones en una moderna y estudiada anagoge.

Esta opción implicaba modificar sustancialmente el sistema de comunicabilidad de los retablos, surgidos como modo de estructurar un ordenamiento narrativo¹⁷. Evidentemente la dilución de la estructura implicaba la de lo que ella estructuraba, es decir, el relato. Los retablos posteriores a la creación de Simón de Pineda en la Santa Caridad de Sevilla (Fig. 3) abandonan o simplifican paulatinamente las escenas narrativas para poner el acento en la simple presentación de personajes y especialmente en la expresividad dada por la materia y por las formas, proceso que tiene su analogía en la poesía más radical de Góngora, donde, como ocurre en las Soledades, las palabras se desprenden del argumento y autonomizan su sentido en una construcción fonética y metafórica¹⁸. En el retablo que José Benito Churriguera realizara a fines del siglo XVII para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca el nicho principal está ocupado por un tabernáculo que contiene la eucaristía. Se trata del más verosímil de los objetos simbólicos que la tradición cristiana puede exhibir y en rigor no verosímil, sino real.

La complejización del sistema ornamental en España y en América desde fines del siglo XVII y a lo largo del

XVIII profundiza este camino. El ornamento no sólo recubre sino que remodela la composición, dándole una nueva magnitud plástica donde ningún detalle particular conduce a la estructura y donde un nuevo sentido unitario y sintético reemplaza al despliegue analítico de la grilla regular precedente. La misma imbricación y proliferación de motivos, como sus formas irregulares y su disposición movida y trabada apuntan a la pérdida de la claridad de las partes en favor de la lectura global. Sin embargo este ornamentalismo no debe leerse en clave decorativa, sino representativa. El complemento de la exuberancia ornamental es su expansión. Los adornos salen de los retablos y recubren los muros, las bóvedas y las cúpulas, creando un entorno envolvente, como muestra la notable integración espacial de San Luis de los Franceses en Sevilla, con el magnífico conjunto de retablos realizados por Duque Cornejo (Fig. 4). La capilla sacramental de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla, con el retablo de Felipe Fernández del Castillo, la del Rosario en Santo Domingo de Puebla (Fig. 5) y de Quito, las iglesias y los camarines de Ocotlán (Fig. 6) y Tepotzotlán en México exponen desarrollos de este tipo, en los que la ornamentación es concebida como un continuo que enlaza las formas de todo el conjunto.

En estas obras, como en las de Duque Cornejo y Jerónimo Balbás en Andalucía y de este último en la catedral de México y en el llamado “churrigueresco” mexicano que le sucedió, así como en algunas producciones del Virreinato de Perú, especialmente en Quito, se adopta un enfoque más radical y paradójico en relación con el ordenamiento narrativo: su neutralización no está dada por la supresión de las amplificaciones del tema sino, *contrario sensu*, por su multiplicación. Las escenas y personajes se incrementan pero las imágenes son prácticamente fagocitadas por el aparato plástico-ornamental y a menudo por la utilización de un cromatismo que las integra por homogeneidad de tratamiento a la talla decorativa. Al fin del proceso y mediante esta fragmentación que minimiza los elementos figurativos –a menudo enmarcados como una gema engarzada– el relato y los personajes se convierten en un elemento ornamental más, al mismo tiempo que el adorno termina transformándose él mismo en relato, adoptando la figuración que debía resaltar, como medio subordinado. La decoración de Santa María Tonantzintla (Fig. 7) o los retablos de Santa Clara (Fig. 8) y Santa Rosa en Querétaro muestran bien este proceso.

El fin perseguido era naturalmente la perfección de la “*machine à sentir*”, capaz de producir la absorción del fiel y de representar valores por medios plásticos dotados de una intensidad visual que reflejaba y representaba el fervor



Fig. 3 Bernardo Simón de Pineda, *retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad*, Sevilla, 1674. Foto del autor.



Fig. 4 Pedro Duque Cornejo, *detalle del retablo de San Francisco de Borja*, San Luis, Sevilla, 1729-1731. Foto del autor.



Fig. 5 *Capilla del Rosario*, cúpula. Santo Domingo, Puebla, 1690. Foto del autor.



Fig. 6 *Bóveda presbiterio de Ocotlán*. Foto del autor.



Fig. 8 *Retablo de Guadalupe, Santa Clara, Querétaro*, hacia el tercer cuarto del siglo XVIII. Foto del autor.



Fig. 7 *Santa María Tonantzintla, Pechina*. Puebla, siglo XVIII. Foto del autor.

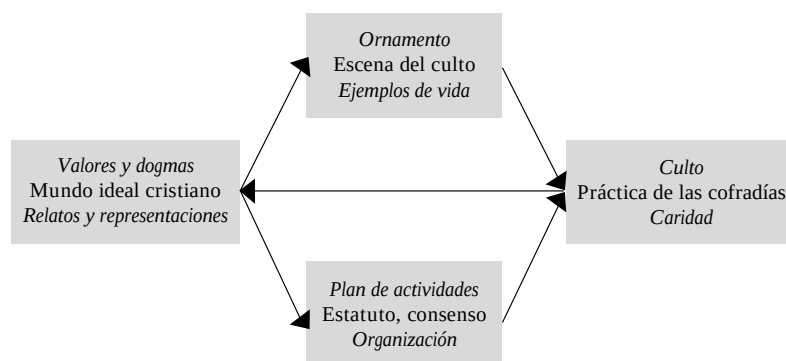
religioso al que servían y del que provenían. A lo largo de este proceso el concepto de verosimilitud se apoyará en un nuevo vínculo obra-espectador teñido por la asunción del carácter perceptivo-psicológico del nexo que reemplaza a la exposición argumental, esto es, convierte la narración en experiencia dando realidad material a los conceptos. Se establece así, lo que Argan definió como un “*contatto diretto con lo spettatore, gli permette di “penetrare” nel quadro o di vivere empaticamente nell’a architettura y así se logra un discorso serrato, conciso, violentamente persuasivo: tutto esempi, senza entimemi*”¹⁹. Aunque no trataremos aquí esta cuestión, es preciso señalar que las esculturas que habitan los retablos ensayan un camino análogo mediante el uso de “tipos iconográficos” capaces de encarnar conceptos –experiencias– específicos (la piedad, la devoción, la penitencia, el éxtasis) dirigidos a mediar simbólicamente valores y por lo tanto normas²⁰, a través de un lenguaje crecientemente tocante y naturalista que conduce directamente al sistema axiológico vigente en la cultura del período.

*

Si las formas brindaban una puesta en escena de pretendido realismo, el punto esencial del sistema –y un rasgo remarcable de modernidad en relación con los sistemas anteriores– era la organización práctica a que estaban destinadas. Estas escenas servían de marco a la liturgia y a la devoción y era esa dimensión pragmática la que daba no sólo sentido, sino también escala vital al aparato artístico. Se buscaba “exaltar el fervor” proporcionando un marco sensible a la liturgia y promoviendo así una internalización efectiva de los valores propugnados en una especie de proceso de remodelación afectiva destinado en último término a la restauración moral. La modernidad radicaba en la búsqueda deliberada de recursos capaces de movilizar los afectos, el antiguo *motus animi* que san Agustín trasladó en *De Doctrina Cristiana* a la prédica²¹ y fructificó en los *ars praedicandi* de la baja Edad Media. Los ejemplos de santidad envueltos en el aura mística de las texturas doradas, los espejos, la música, el incienso y la penumbra daban a la oración y el ritual colectivo un carácter de experiencia estética a la vez que ética, en la que las formas sensibles, los ejercicios y la reflexión buscaban operar una especie de reconversión libidinal en los fieles²². La pragmática insertaba así el sistema simbólico del arte en las expectativas, los valores y los usos de la vida social, cuyo fin era la salvación, dando forma a la interacción entre el discurso axiológico y su representación formal, a través de la integración de experiencias diversas pero fusionadas por una intenciona-

lidad común. Dicho de otro modo: una estrecha analogía proposicional, pragmática y perceptual, regía y unificaba los diversos planos de acción en un conjunto homogéneo en el que la representación de los valores, las ideas, las acciones y los afectos, encontraban un marco común. Se trata de un orden a la vez perceptual, conceptual, emotivo y social fundado en “un correlato proposicional común (lo percibido en la percepción, lo deseado en el deseo, lo sentido en el afecto, lo creído en la creencia)”²³, en la medida en que todas estas formas de sentido integraban una experiencia única.

Quizás el punto de mayor interés de este proceso radique en la complementación de funciones y en el carácter colectivo de la empresa. Las cofradías, propietarias de muchas de las capillas y altares, son el mejor ejemplo de este complejo sistema. A través de su acción articulaban una verdadera rutina de vida cristiana apoyada tanto en la liturgia como en ejercicios espirituales y prácticas caritativas llevadas a cabo por una red social ordenada que, durante el barroco, actuará con principios de eficiencia y administración modernos²⁴. Este conjunto implicaba una globalización de la experiencia y la práctica cristianas en la que el aparato artístico interactuaba con el ritual, con la reflexión y con la acción social en un todo dirigido a fomentar las virtudes por medios simbólicos y reales. Era una verdadera forma, un sistema en el que la energía movilizada en cada instancia se contagiaba a las demás, potenciando su efecto y dando regularidad, continuidad y coherencia al ejercicio de los valores y dogmas.



ESQUEMA 1: diagrama del sistema cofradía

Las escenografías marcadamente irreales que albergaban las funciones devocionales contrastaban nítidamente con las trazas de la vida corriente y daban forma palpable al mundo imaginario al que los cofrades aspiraban: eran la representación del anhelo. Pero creo que su función no

era solamente la de poner *ante oculos* una representación exterior de ese mundo, sino también la de producir la verdadera ilusión de su existencia y con ella, la ilusión de la validez del conjunto: los postulados perseguidos, las ideas en que se fundaban, el orden y las conductas propugnadas para alcanzarlos. La escena, las imágenes y sus historias trascienden el terreno de la *illusio*, de las apariencias engañosas, para articularse con una dimensión fenoménica que influye sobre la conciencia de los fieles mostrándoles el mundo posible que anhelan a través de un orden a la vez simbólico y verosímil. La pragmática artística, esto es, las condiciones efectivas de uso del sistema artístico, conformaba un universo en el que representaciones y experiencias se entrelazaban sin tabiques, tal como ocurría con la historia y la ficción en la teoría literaria²⁵. Esta imbricación daba realidad al discurso artístico al mismo tiempo que marcaba el carácter ideal de la vida y en último término ponía de manifiesto la tensión irresuelta entre el mundo imaginado y el real. Las escenas prefiguradas del cielo eran menos el reflejo del mundo que la expresión de sus carencias: el mundo posible que el arte sugería no era sino un modo de pensar y representar el mundo imposible de la ilusión de una vida distinta.

En la vida real, sin embargo, esta ilusión no era evidente. Muchos de los más fervorosos y piadosos devotos tenían serias razones para temer pasar la eternidad al abrigo de las llamas. Esto es una obviedad y no adoptaré el papel de juez, pero creo que la relación o la búsqueda de balance entre el mundo de las expectativas y la vida real en el mundo colonial, arte de por medio, es un rasgo antropológico del mayor interés y terminaré esta exposición con una breve coda al respecto.

Tomaré, por comodidad, el caso de Buenos Aires colonial, que no considero excepcional. Muchos de los más activos y representativos participantes en la vida religiosa de la época se vieron involucrados en procesos judiciales y denuncias por diversos delitos. Por mencionar algunos ejemplos notorios, que podrían multiplicarse sin dificultad: Domingo de Acasusso, contador de las Reales Cajas y piadoso donante de gran parte de las obras de las iglesias de la Merced y San Nicolás y del templo de San Isidro Labrador, tuvo sus peripecias legales ante la

“milagrosa” aparición de un cofre de dinero ilícito; Domingo Belgrano Peri, mayordomo de la prestigiosa cofradía del Rosario, alférez real, regidor del Cabildo, tesorero de la hermandad de Dolores en la catedral de Buenos Aires y síndico de la Hermandad de la Santa Caridad, se vio involucrado en varias estafas, tanto a particulares como al erario público; Tomás Antonio Romero, mayordomo de la Hermandad de la Santa Caridad, fue procesado y encarcelado por su vinculación con el contrabando²⁶. Pero la falta de escrúpulos manifiesta no era el único camino al infierno. Aún las acciones encuadradas en la legalidad, como el tráfico y la explotación de los esclavos o el régimen de trabajo y el trato inhumano a que eran sometidos los indígenas, ponían en entredicho los valores centrales de la visión cristiana fundada en la caridad, es decir en el amor. La misma vida cotidiana tenía para los estamentos sometidos carácter penoso. Las anticipaciones terrenales de la condenación tomaban formas diversas, desde la simple vida miserable a la extinción en las minas, pasando por el despojo de las propiedades, la desnaturalización y la separación compulsiva de los afectos y las pertenencias culturales. La infinidad de documentos que describen las tropelías y la carencia de toda justicia a que estaban expuestos los indios conforman una descripción tan conmovedora y espantosa como las prevenciones de los tormentos eternos. Un sólo ejemplo: hacia 1762 los indios de San Pablo de los López solicitan al Rey amparo del sistema de caciques, corregidores y jueces.

“nos hacen injustas causas, nos embargan nuestros pocos ganados, nuestras tristes chozas y cuantas pobreza y desdichas tenemos, y nos dejan en la calle a pedir limosna y desterrados de nuestras patrias, peregrinando en las ajenas y aún nos obligan a dejar nuestras propias mujeres y familia” ... “y siendo tantas las injusticias que a trueque de que no nos quiten la vida (que es lo único que nos queda) damos por desamparar nuestras tierras y salir huidos sin una renta a perecer en esos montes y selvas privados del pasto espiritual”²⁷

El infierno estaba cerca y el arte no podía disimularlo con sus escenarios de ensueño, pues como Peter Weiss afirmó en relación con el friso de Pérgamo: “ninguna belleza podía surgir donde la vida era cruel”.

NOTAS

- ¹ La manifestación a Jacob en Bethel (Génesis, 28, 17), las breves referencias de los Salmos (Salmos, 2: 4, 11: 4, 53: 2, 80: 14, 102: 19, 139: 8) o “el cielo es mi solio” de Isaías (66: 1, también referencia al “nuevo cielo” en 66: 22).
- ² 1 Reyes, 6 - 8 y Ezequiel, 40 - 43.
- ³ Mateo, 6: 9, también 5: 16, 45 y 48.
- ⁴ Juan, 3: 13 y 31 y 6: 38; Hebreos, 9: 24.
- ⁵ Marcos, 13: 32; Lucas, 22:43, Mateo, 5:12 y 24:36 (también 28:2).
- ⁶ Juan, 14: 2-3.
- ⁷ San Juan 4. Las representaciones del trono con el tetramorfos aparece por ejemplo en San Apolo de Bauit (Egipto) y ya en pleno Medioevo en las ilustraciones españolas de los Beatos.
- ⁸ Apocalipsis, 21 y 22.
- ⁹ San Agustín, La ciudad de Dios, L22, c XXIX - 2, 785.
- ¹⁰ San Agustín, La ciudad de Dios, L22, c 15 - 2, 745.
- ¹¹ Afirma: “todos aquellos números de la armonía corporal de que ya hemos hablado, que al presente están encubiertos y secretos, no lo estarán, y estando dispuestos por todas las partes del cuerpo, por dentro y por fuera, con las demás cosas que allí habrá grandes y admirables, inflamarán con la suavidad de la hermosura y belleza racional los ánimos racionales en alabanza de tan grande artífice” (L22, c XX, 2, 792 y c XXX, 2, 798).
- ¹² Como ejemplo basta la probable representación del cielo “habitado” en una Jerusalén celeste en forma de patio romano en el Hipogeo de los Aurelios o la imagen de Cristo del ábside de Cosme y Damián donde el Salvador recibe a los santos apaciblemente parado sobre unas nubes esquemáticas que, tal como ocurre con los comentarios de Agustín, no dejan entrever el más allá.
- ¹³ “Haciendo uso de imágenes apropiadas, inadecuadas seguramente para Dios que está separado de todas las cosas, pero más evidentes a nuestros ojos, digamos que la difusión del rayo solar atraviesa la primera materia, la más traslúcida de todas y a través de ella hace brillar más luminosamente sus propios resplandores, pero que, desde que se encuentra con materias más opacas, más reducidas en su manifestación difusora, en razón de la ineptitud de las materias iluminadas a poseer un hábito transmisor del don de la luz, ella decrece poco a poco de este nivel hasta que finalmente la transmisión llega a ser casi imposible” (Yarza, 1982, t. II, 35).
- ¹⁴ “La luz de los tres lados [del templo] que entra por las ventanas numerosas, representan los Apóstoles y Nuestro Señor y los profetas y los mártires y confesores” (Himno siríaco sobre la catedral de Edesa, ca. 650) (Yarza, 1982, t. II, 40).
- ¹⁵ “Cuando por causa del amor por la belleza de la casa de Dios, el encanto de las piedras de múltiples colores me distrae de preocupaciones externas y una meditación apropiada me induce a reflexionar, trasladándome de lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de virtudes sagradas, creo encontrarme en cierta manera en una extraña región del universo que no existe en absoluto, ni en la faz de la tierra, ni en la pureza del cielo, y creo poder, por la gracia de Dios, ser transportado de este mundo inferior a ese mundo superior de un modo anagógico” (Yarza et alter, 1982, t. III 38 y 39).
- ¹⁶ Boucher Bruce, *La Sculpture baroque italienne*, Thames and Hudson, 1999, París, p. 173.
- ¹⁷ González, 2000 y 2001.
- ¹⁸ A mediados del siglo XVII López Pinciano señalaba que “aquella fábula (concepto que asimila al de figura en la pintura) será más artificiosa que más deleitare y más enseñare con más simplicidad, porque en vano se aplican muchos modos para una acción si uno sólo basta a enseñar y deleitar” (Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Espasa-Calpe, Argentina, t.2, 229). El autor apunta como fines de la poética conceptos propios de los tres objetivos de la persuasión retórica de los que no casualmente sólo persisten el *docere* y el *motus animi*, (deleite), mientras que el término particularmente demostrativo de la retórica (el convencer) ha sido dejado de lado, convirtiendo a la poesía en un deleite que enseña.
- ¹⁹ Argan, 1955, 12.
- ²⁰ Para el concepto de “mediatización simbólica” ver Paul Ricœur, *Tiempo y narración, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987, t. 1, 124.
- ²¹ *Desde San Agustín el fin de la persuasión oratoria se traslada del terreno del convencimiento al de la imposición mediante la función exhortativa del estilo discursivo*: “ipse quippe iam remanet ad consensionem flectendus eloquentiae granditate” (*De Doctrina Cristiana*, IV, 13, 29). Para ello, el orador debe procurar en último término el asentimiento interno del oyente, único medio de garantizar el cumplimiento de la acción. Así, el efecto de la persuasión aparece como estímulo de un proceso interior y como tal ligado al movimiento afectivo que guía la conducta. El fin no era debatir sino mover: “non quid agendum sit ut sciant, sed ut agant quod agendum esse iam sciunt” (Ibidem, IV, 12, 27).
- ²² El término pertenece a Carlos Domínguez, en su interesante estudio sobre los ejercicios ignacianos publicado por Alemany y García. El tema ha sido tratado por diversos autores en relación con los Ejercicios Espirituales desde la perspectiva del procesamiento psicológico de las prácticas, estableciendo paralelos entre las técnicas y procesos psíquicos y las elaboraciones mentales y sobre todo afectivas de los ejercicios (Ver Alemany y García-Monge, 1996). Estos estudios continúan el camino abierto por Michel de Certeau quien había desarrollado una óptica similar en “L'Espace du désir ou le 'fondement' des Exercices spirituels (Christus, n. 77, enero 1973, editado recientemente en español (ver bibliografía).
- ²³ Pereda, Carlos, *Vértigos argumentales. Una ética de la disputa*, Anthropos-UAM, Barcelona, 1994, 100.
- ²⁴ González, 2008.
- ²⁵ López Pinciano afirmaba: “no hay diferencia alguna esencial entre la narración común, fabulosa del todo y la que está mezclada con la historia” (Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Espasa-Calpe, Argentina, t.2, 236).
- ²⁶ Fox, Widney, *Domingo Acasusso, ilustre fundador de San Isidro*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1966, Gelman, Jorge, *De mercachifle a gran comerciante. Los caminos de ascenso en el Río de la Plata colonial*, Universidad Internacional de Andalucía, 1996, Saguier, Eduardo, La corrupción administrativa como mecanismo de acumulación, *Anuario de Estudios Americanos*, n. 46, Segretti, Carlos, *Temas de historia colonial*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1987, Galmarini, Hugo, Comercio y burocracia colonial, *Investigaciones y ensayos*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1982.
- ²⁷ Archivo Nacional de Bolivia, Real Cédula n. 2094, 1762.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Carlo, La "Retorica" e l'Arte Barocca, en *Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici*, Fratelli Bocca ed., Roma, 1955.
- ALEMANY, Carlos y GARCÍA-MONGE, José A., (editores), *Psicología y ejercicios ignacianos*, Mensajero- Sal Terrae, Bilbao, 1996.
- DE CERTEAU, Michel, (2004) "El espacio del deseo", en *Arte y espiritualidad jesuitas*, Artes de México, México, n. 70, México.
- DE LA MAZA, Francisco, (1985), *El churrigueresco en la ciudad de México*, FCE, México.
- GRABAR, André, (1966) *La Edad de oro de Justiniano*, Aguilar, Madrid.
(1967) *El primer arte cristiano*, Aguilar, Madrid.
(1992) *Les origines de l'esthétique médiévale*, Macula, París.
- GONZÁLEZ, Ricardo, (2000) Retablos y Predicación, *Jornadas del Instituto de Arte Argentino y Americano* J. Payró, Universidad de Buenos Aires.
(2001) Los retablos barrocos y la retórica cristiana, en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco americano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla 2001.
(2006) Las cofradías de Buenos Aires y el arte barroco, en *Actas de IV Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Ouro Preto, Brasil (en CD).
(2008) Devoción y Razón en las cofradías de Buenos Aires en los albores de la Independencia, en *Actas del Coloquio La Ilustración en el mundo hispánico. Preámbulo de las independencias*, Instituto Cultural de Tlaxcala y Universidad Iberoamericana de México, Tlaxcala, 2009.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, (2001), *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Diputación de Sevilla, Sevilla.
- SAN AGUSTÍN, (1940), *Civitas Dei*, 2 ts., Poblet, Buenos Aires.
- YARZA, Joaquín, (1982), *Fuentes y documentos para la historia del arte II, Arte Medieval I*, G. Gili, Barcelona.
(1982), *Fuentes y documentos para la historia del arte III, Arte Medieval II*, G. Gili, Barcelona.



La música celestial en la catedral de México

Nelly Sigaut / México

Si en el siglo XVI el arzobispo fray Juan de Zumárraga había tratado de frenar la fantasiosa participación festiva de los indígenas, en el siglo XVIII la administración borbónica reformó la fiesta religiosa, “para que ya depuradas de sus desórdenes, abusos y supersticiones, es decir de todo aquello en que se manifestaba su carácter popular, podrían finalmente desarrollarse en estricto apego a las normas de la iglesia y del orden público”¹. Entre ambos momentos históricos, con sus profundas y complejas realidades, hacia finales del siglo XVII, mientras languidecía la dinastía de los Austrias, se terminó de organizar un complejo sistema de imágenes en el interior de la catedral de México, que se mantuvo completo hasta el siglo XX y que por circunstancias accidentales tuvo una modificación que concluyó, no sin muchas discusiones, en el siglo XXI².

El siglo XVII novohispano se caracteriza por el predominio de las iglesias catedrales y de sus obispos y cabildos eclesiásticos frente a una monarquía debilitada por la inseguridad de la continuidad dinástica. Durante el último tercio del siglo XVII la marcada continuidad de los miembros de los cabildos catedrales en sus cargos, facilitó su consolidación como corporación así como el afianzamiento de las tradiciones culturales en el interior de las catedrales. Como se ha demostrado en algunos estudios recientes³, es el momento de consolidación del cabildo catedral, corporación que en el ejercicio de esta afirmación avanza sobre aquellos espacios que le pertenecen, debido a su función en la liturgia.

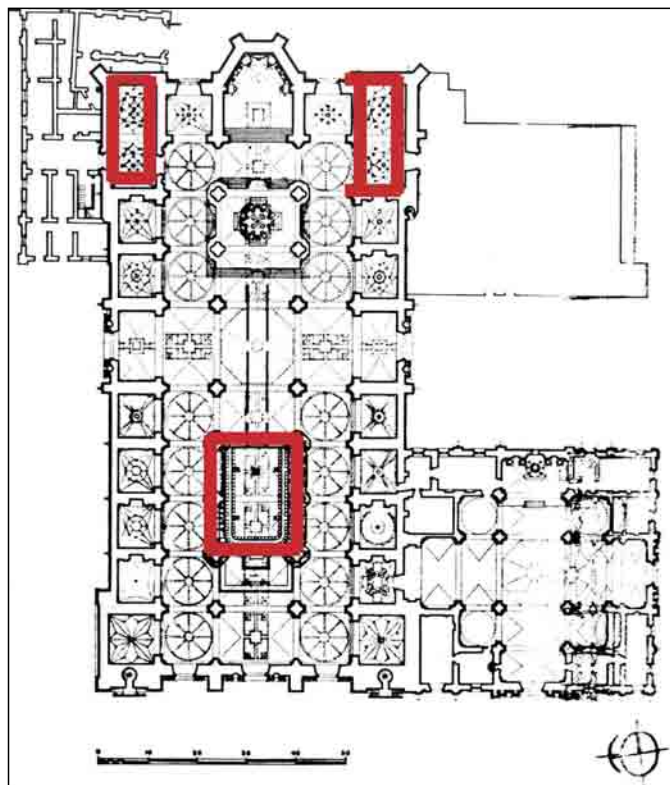
La permanencia de los miembros del cabildo en sus catedrales, en algunos casos con más de cincuenta años

de vida capitular, así como la circulación de los prelados por las distintas catedrales novohispanas hasta llegar a la metropolitana ocupando en algunos casos la doble posición de arzobispo-*virrey*, cristalizó la imagen que habían temido algunos *virreyes*. En efecto, en el último tercio del siglo XVII, el anhelado y al mismo tiempo frágil equilibrio de poderes tomó un sesgo episcopal mientras los *virreyes* veían mermados su poder e influencia⁴.

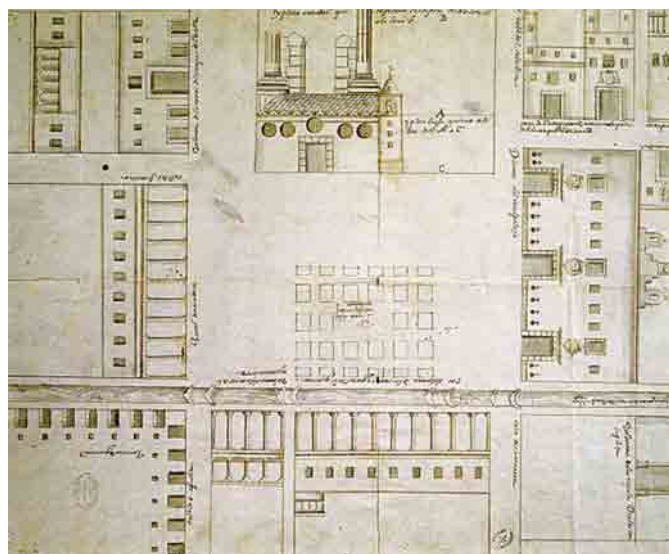
Fue justamente en ese momento, cuando en la catedral de México el cuerpo de canónigos que constituía su cabildo, tomó las decisiones fundamentales para determinar el programa de ornamentación que definiría sus espacios: la sacristía, el coro y para terminar el ciclo, volvieron a la antigua sala capitular. Como este es un tema que he tratado en otros avances de esta investigación⁵, en este caso solamente voy a situar los lugares en el contexto arquitectónico y en su historicidad, para poder entrar en relación con el tema fundamental: la música en la iglesia y en el conjunto pintado entre 1684 y 1695, como metáfora celestial.

LOS ESPACIOS CAPITULARES EN LA PRIMITIVA CATEDRAL DE MÉXICO

La catedral novohispana fue definida como el símbolo de la ciudad “porque representa su poder”⁶. Determinantes de los paisajes urbano y social, los ciclos de las catedrales hispanas nuevas⁷ moldearon la personalidad de las ciudades americanas. Y con ellas sus cuerpos colegiados, obispos y arzobispos que expresaron sus luchas por conseguir,



Planta de la Catedral de México. Señaladas la Sala Capitular, la Sacristía y el Coro.



AGI. La primitiva Catedral de México y la nueva en construcción.

conservar y acrecentar su dominio sobre las ciudades adonde estaban establecidos. Por este motivo, la historia de la construcción de las catedrales que tuvo su momento de mayor esplendor en América, durante el siglo XVII, dice tanto de la monarquía católica como del desarrollo de las ciudades que fueron sedes episcopales.

La dilatada construcción de la catedral de México reconoce dos momentos claros, con subsecuentes periodizaciones internas en cada uno de ellos. El primero es el que corresponde a la catedral primitiva que funcionó hasta 1626. Y el segundo, con una historia escanciada por el cierre de sus bóvedas y sus varias consagraciones, es el de la catedral nueva. En ella, la sala capitular y la sacristía son espacios gemelos: la primera se considera la estancia más antigua de la catedral, cubierta con bóveda de nervaduras, mientras que la segunda ostenta la fecha de 1623 en la arquivuelta del arco de medio punto que marca su ingreso⁸. Se sabe por antiguos inventarios que la antigua sala capitular, que como toda la iglesia primitiva fue remozada para la celebración del III Concilio Provincial Mexicano de 1585, tenía tres series de tapices y un paño de seda con la representación de la Encarnación. Las series, según el inventario de 1588, eran “Una tapicería de la historia de Saúl que tiene ocho paños⁹; Otra tapicería de la historia de Judith y Olofernes que tiene seis paños; una tapicería de la historia de Salomón que tiene ocho paños”. Podría parecer contradictorio el número de tapices que conformaban las series en relación con los espacios de la primitiva iglesia catedral. Una posible explicación puede relacionarse con el tipo de tapices para exportación que durante unos años reemplazó a los costosos bruseleses. Con las tapicerías pasó algo similar a lo sucedido con las pinturas que se producían a gran escala con miras a la exportación tanto en Malinas como en Kortrijk, que en el siglo XVI fueron criticadas porque se decía que no eran “de buena calidad” pero abastecían un mercado ávido de imágenes. Era muy difícil hacer los pedidos de tapices de Bruselas para comercio en gran escala por los costos de los procesos de elaboración, por lo tanto, solo la corte y la alta nobleza podían tener acceso a este lujo. Sin embargo, en poblaciones como Audenarde se producían tapices a escala de exportación, al parecer no de gran calidad, pero que satisfacían demandas concretas de mercaderes que los pedían para enviarlos a España o Indias. Más baratos, de menor calidad, de menor tamaño y con temas iconográficos populares de gran importancia en la construcción de la historia cristiana. Además, los comerciantes no se podían dar el lujo de enviar enormes tapices a Indias, porque había un riesgo muy alto de perder la inversión por todas las vicisitudes de la travesía atlántica. Por lo tanto, si bien no llegó a Nueva España lo mejor de la

producción de textiles flamencos, quizá se podría pensar en los de Audenarde, que además tenían un formato más reducido¹⁰.

No sucede lo mismo en relación con los temas de las tapicerías, que sin duda responden a una elección programática. La historia de Salomón y su figura, estaba ligada a la del monarca. La idea del rey sabio había acompañado durante siglos a la monarquía hispánica¹¹, y muchos escritores se dedicaron a afianzar esta relación, de manera especial Viglio Zuicheno, preceptor del príncipe Felipe. Viglio fue un convencido seguidor de las ideas de Erasmo y sus proyectos humanísticos estaban basados en una sólida teoría política fundamentada en la *Institutio Principis christiani* (Lovaina, 1516) que Erasmo de Rotterdam escribió para el futuro emperador¹². La monarquía como forma de gobierno, encabezada por el Rey como representante de Dios en la Tierra, debía apoyarse en una ética cristiana. A cambio del poder absoluto, el rey tenía que actuar como un buen pastor y un justo guardián del pueblo, aconsejado por sabios y justos asesores que habían de asistir al príncipe en su tarea. Elisabeth Dhanens ha señalado como estas teorías encajaban perfectamente con la convicción de Felipe II de que tenía una misión divina de preservar la fe católica y de gobernar a sus súbditos como lo haría un rey justo y honesto (como Salomón)¹³. Esta relación de Salomón y su identificación con la monarquía así como con sus sabios consejeros, un senado consultivo como lo es el cabildo en relación con el obispo, justifica la inclusión del tema en los tapices de la sala capitular así como la relación con la otra historia, la de Saúl y la institución de la monarquía en la historia del pueblo de Israel. Saúl, el héroe, el gigante anunciado (Nm 24,7); el primer rey de Israel (1 S 8), representa la institucionalización de la monarquía. Por otra parte, la historia de Judith, una de las mujeres fuertes de la Biblia, considerada como prefigura de María, porque como ella venció al pecado, cierra la comprensión de un sofisticado programa monárquico y mariano –hay que recordar el tapiz aislado de la Encarnación– que daba el contexto adecuado a la sala de reuniones del cabildo catedral.

En cuanto al interior de la sacristía de la catedral vieja, las descripciones que de ella se conservaron dicen que estaba humildemente enlucido y pintado de “romano” por Martín García y tres indios, tenía un retablo de Nuestra Señora, el cual solía formar parte del retablo viejo que estaba en el altar mayor, al que seguramente se incorporaba según las necesidades litúrgicas. El principal era grande, de madera, con pilares y molduras doradas y estofadas y la imagen central que representaba a la Virgen de los Remedios y había sido pintada al óleo sobre tabla por el flamenco Simón Pereyans.

Aunque la catedral nueva no estaba terminada, en 1625 cuando se derrumbó la primitiva¹⁴, los oficios pasaron al espacio donde, según los planos, estaba plantada la sacristía. Ésta funcionó como capilla desde el día de Corpus de 1625 hasta 1641, aunque la conclusión de las tareas constructivas, la primera dedicación de 1645, y la segunda dedicación de 1667¹⁵, consumieron las energías económicas de la catedral y su cabildo.

El tercer espacio que litúrgicamente corresponde al uso de los canónigos, es el coro. Por suertes diversas, en México quedan solamente dos sillerías de coro en su emplazamiento original, la de la catedral de Puebla y la de México aunque esta última fue reconstruida en el siglo XX. Se sabe que el primer coro que tuvo la primitiva catedral de México, encargado al carpintero Mateo Paredes en 1561, era de madera de cedro, muy sencillo y sólo el sitial del arzobispo estaba tallado¹⁶. En cambio el segundo fue una de las obras más suntuosas de la primera sede. Seguía el modelo español, esto es, estaba ubicado en el centro de la nave y se cerraba con una reja de madera. Tenía 48 sillas, más la del arzobispo, y según el inventario realizado en 1588, cada sitial estaba tallado en madera de ayacahuite y pulido, “se les dio color con agalla fina y caparrosa y luego se les barnizó”. Sus autores fueron el escultor Juan Montañón y el ensamblador flamenco Adrián Suster, ayudados por oficiales indios. En un poco más de un año lo terminaron¹⁷.

Esta somera descripción de la primitiva catedral de México permitirá comprender cuáles fueron los cambios establecidos cuando a finales del siglo XVII se emprendieron las obras que se detallan a continuación y qué papel jugaron los ángeles músicos en el nuevo programa.

LOS ESPACIOS CAPITULARES EN LA NUEVA CATEDRAL DE MÉXICO

El proceso de consolidación de la catedral se puede dividir en tres momentos: el que transcurre de 1653 a 1667, que se caracteriza por una crisis de autoridad en el interior de la catedral y comenzó a gestarse después de una profunda crisis a mediados del siglo XVII. Después de 1680, al terminar el gobierno de fray Payo Enríquez de Rivera, quien fortaleció a la catedral y reunió a los miembros del cabildo bajo la conducción de su arzobispo. La continuidad y permanencia de los miembros de esta corporación dieron consistencia al ejercicio de los saberes y prácticas internas, que lo cohesionaron como grupo. Estos criollos, en su mayoría egresados, profesores y rectores de la Universidad de México, dieron cauce al proyecto de la iglesia secular tridentina. La reorganización de las



Vista general hacia el sur, de la sacristía de la Catedral de México. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

doctrinas y el pago de los diezmos les dieron la base material necesaria para tal empresa. Por lo tanto, desde 1680 a 1695, se vieron los frutos de este largo proceso¹⁸.

Es comprensible entonces que fuera hasta 1684 cuando los canónigos pudieran ocuparse de su sacristía, al que la Iglesia considera como “la dependencia o anexo más importante de su edificio material”¹⁹, y desde entonces hasta 1691, toda la atención estuvo centrada en su ornamentación. La primera obra contratada en 1684 fue la Puerta Mariana, acceso a la sacristía donde se tallaron cuarenta y seis títulos de la virgen. Se reafirmó así el sentido simbólico de la sacristía como la imagen de las entrañas virginales, donde el sacerdote, cada vez que se reviste de los ornamentos sagrados, es figura de la Encarnación. Programa concepcionista y asuncionista que se desarrolla de la siguiente manera, según el inventario que se levantó en 1704: el *Triunfo de la Santa Iglesia Católica*, (muro norte); el *Triunfo del Arcángel San Miguel* y el que le sigue de su *Aparición* sobre la puerta (muro poniente); la *Asunción y Coronación de Ntra. Señora*, (muro sur); el *Triunfo de Cristo Ntro. Señor el día de Ramos en la entrada de Jerusalén* y el *Triunfo de Nuestro Padre San Pedro*, (muro oriente). Los seis grandes lienzos fueron financiados por la iglesia y por prominentes miembros de su cabildo quienes al mismo tiempo ejercían cargos importantes en la poderosa congregación de San Pedro que nucleaba a los seculares. Para completar el conjunto, los lienzos se alzaban sobre “bancos de escultura dorada, dos medios intercolumnios y dos Ángeles de talla de cuerpo entero, con veinte espejos”²⁰.

Son conocidas algunas de las estampas usadas por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, los dos maestros pintores que estuvieron a cargo de las obras relacionadas en el párrafo anterior. Las adaptaciones a las que recurrieron ambos pintores incluyen, en ambos casos, la presencia de conjuntos angélicos musicales que le da continuidad a los distintos “Triunfos” de la sacristía. Dicha continuidad por lo tanto, es programática y la intencionalidad de su presencia se acentúa con la de los arcángeles estofados que se convierten en las claves del conjunto²¹. Este procedimiento no significaba una novedad, como ya se ha demostrado en muchos estudios. Lo que resulta interesante, es que en un acucioso estudio dedicado al estudio de las fuentes grabadas para la pintura andaluza²², aparecen solamente dos grabados: *La Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, abierto por Cornelis Cort sobre una composición de Federico Zucaro y *La Adoración de los pastores* de Jan Muller, grabado sobre una composición de Bartolomeus Spranger. Se ha observado para la pintura andaluza, que “la preocupación por plasmar el hecho musical en los cuadros se va a producir a partir de la segunda mitad del siglo XVI”, y lo que parecía al principio una aparición de carácter esporádico se fue generalizando con el avance el siglo, y se convirtió en un elemento plenamente integrado en el primer tercio del siglo XVII²³.

Aunque Dios no creó a los ángeles con alas, ni de una edad determinada, los tratadistas convergieron en que debían tener entre diez y veinte años, había que representarlos como mozos gallardos, con “alas de varios colores... no porque Dios los haya creado con ellas, sino para dar a entender su elevado ser, la agilidad y presteza de que



Cornelis Cort, *La Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, grabado sobre una composición de Federico Zucaro.

están dotados, como bajan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea...entre nubes...para que nos comuniquen templadamente, la inaccesible luz de que gozan”²⁴.

El conjunto de ángeles músicos de la sacristía no es heterogéneo y pequeños cantores rodean a los que ejecutan instrumentos. En algunos casos, como en el Triunfo de San Pedro, los ángeles que guían al carro que transporta a Pedro pontífice, están haciendo sonar unos cornos de caza. En los demás cuadros, son conjuntos organizados de ángeles los que fueron incorporados a las distintas escenas. En el caso del Triunfo de la Iglesia, ejecutan la flauta, la viola y el arpa; violín, cítara y laúd. Hay que señalar, sin embargo, que en uno de los ángulos un ángel ejecuta una guitarra española, que en esa época estaba considerada como un instrumento de música profana²⁵.

Un conjunto muy importante es el que acompaña a la mujer apocalíptica en su encuentro hacia Dios, en el Triunfo de San Miguel. En este caso los ángeles ejecutan viola, lira y flauta, órganos del tipo conocido como positivo o realejo, con doble hilera de tubos y una gran ornamentación de madera dorada, instrumento que es ejecutado a dos manos.

En La Asunción de la Virgen suceden cosas muy interesantes en relación con los ángeles músicos: hay lira, arpa, cítara, laúd, mandolina, violín y flautas, mientras las partituras musicales están sostenidas por pequeños ángeles que cantan alegremente poniendo un tono distinto al resto de las pinturas de la sacristía. En una de estas partituras se lee: *Hoch die Maria Virgo celos adscendit*, himno en honor a la virgen.



Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de San Pedro*, 1685, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



◀ Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de la Iglesia*, 1685, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



▶ Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de San Miguel*, 1685, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



◀ Juan Correa. *Asunción de la Virgen*, 1695, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

EL CORO NUEVO

Entre los años de 1695 a 1697, se hizo un nuevo coro para la catedral. La decisión del cabildo catedral de México se había tomado en la sesión del 28 de enero de 1695. Los señores canónigos convocaron por medio de un edicto que se puso por distintos sitios de la ciudad, a que los escultores presentaran sus proyectos y dibujos. El que reunió todas las condiciones, desde el corte de la madera hasta la hechura de la sillería, el envigado y coronamiento del coro, con maderas de cedro, nogal, caoba y tapincerán, por la suma de dieciséis mil ochocientos pesos, fue el de Juan de Rojas²⁶.

Este fue el coro que funcionó hasta 1967, cuando un incendio que comenzó en un corto circuito que se produjo en el trascoro, destruyó casi todo el conjunto. Y digo casi porque quedaron más o menos quemados pero en pie, doce de los siales del siglo XVII y partes del Altar del Perdón. En cuanto a la Virgen del Perdón de Simón Pereyrs, mantiene su aura de *res sacra* pero no ha encontrado su espacio como bien cultural susceptible de ser exhibido de manera permanente²⁷. En cuanto al coro, después de un intenso debate –del cual ha dado cuenta recientemente Ariel Rodríguez Kuri²⁸–, en 1971 se decidió restaurar lo perdido, encargando la obra del cuarto coro de la catedral de México a Miguel Ángel Soto y su familia, quienes a la mejor tradición gremial de transmisión de la práctica del oficio, tomaron las fotos espléndidas de Guillermo Kahlo y siguieron las huellas dejadas por Juan de Rojas en el siglo XVII.

En éste, el original, se había colocado una pintura de Juan Correa de gran formato que también desapareció en el incendio de 1967, donde estaba representado “el Apocalipsis”. La obra se contrató con el maestro Juan Correa el 20 de junio de 1684, antes que la obra del coro y al mismo tiempo que comenzaban las pinturas de la sacristía²⁹. Parece evidente que este impulso respondía a un proyecto integral que pensaba en los espacios capitulares como un sistema signifiante. La obra de Correa aludía de manera directa a los canónigos que cantaban los Oficios Divinos en el coro: “un ruido venía del cielo, como el ruido de grandes aguas o el fragor de un gran trueno y el ruido que oía era como de citaristas que tocaran sus cítaras. Cantan un cántico nuevo delante del trono y delante de los Cuatro vivientes y de los ancianos [...] Estos son los que no se mancharon con mujeres, pues son vírgenes. Estos siguen al cordero a dondequiera que vaya y han sido rescatados de entre los hombres como primicias para Dios y para el Cordero y en su boca no se encontró mentira: no tienen tacha” (Ap. 14, 2-5).



Cristóbal de Villalpando, *Martirio de Santa Margarita*, 1687. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones.

Las fotografías que se conservan de la obra, permiten entender que se trataba de Dios Padre entronizado en el centro de la composición, en el medio de su pecho una paloma en testimonio de la presencia del Espíritu Santo y el cordero apoyado sobre las rodillas del Padre donde al mismo tiempo se abre el libro de los siete sellos. En forma simétrica se reparten los veinticuatro ancianos, separados de Dios por un reparto también simétrico de ángeles músicos. Su presencia muestra a una *schola angelorum* que no aparece en las escenas que representan a este tema. El mismo Correa había pintado una imagen de la Virgen de Guadalupe que remataba el conjunto coral, afianzando la relación entre la Virgen de Guadalupe y la mujer apocalíptica del libro de las Revelaciones, que ya había sido establecida por el jesuita Miguel Sánchez desde 1648.

El desaparecido cuadro de Correa fue reemplazado por el que hasta hace muy pocos meses –primer trimestre de 2009–, era conocido como el *Martirio de Santa Margarita*. En él se ve a un luminoso Jesús, rodeado por ángeles músicos. Debajo de Cristo, dos angelillos llevan palmas

en las manos y sostienen una corona que iba a ser colocada sobre la cabeza de un personaje que ya no está. El contrato para realizar esta obra se hizo el 28 de abril de 1687, cuando Villalpando se comprometió a pintar “El martirio de Santa Margarita” en “todo el ámbito de la pared del lado derecho del altar” de la capilla de San José de la catedral de México. Tenía que estar lista la pintura para el 20 de julio (dos meses y medio) cuando se celebra la fiesta de la santa. Además tenía que pintar otro medio punto del tema que se le diere para el lado izquierdo de la capilla. La comitente era Margarita de Esquivel Beltrán y Alzate, condesa de Peñalva, hermana del canónigo Simón Esteban Beltrán de Alzate, muerto en 1670 y patrono original de la capilla de San José³⁰. La pintura era conocida en la Catedral como “Jesús en Gloria” pero es evidente que se trata de una parte de algo más. En su reubicación en el coro de la catedral metropolitana, sobre el sitial del arzobispo, los atributos de palma y corona no tienen la función del triunfo original, en cambio sí los ángeles músicos si se toma en cuenta la función de los ángeles en el arte cristiano.

LA MÚSICA EN LA IGLESIA

Además de la tradicional función de mensajeros, los ángeles ejercen el dominio de la música, que en el ámbito eclesiástico es la expresión de la armonía. Hoy parece un lugar común aceptar su presencia tocando instrumentos musicales en muchas de las grandes composiciones de la catedral de México. Frente a esta presencia es posible abrir dos líneas interpretativas. Una que se relaciona con el desarrollo de la capilla de música en las catedrales y otra con la influencia decisiva de una obra publicada en 1650. En cuanto a la primera, se ha observado que desde 1530 se aprecia un movimiento generalizado en los cabildos catedrales españoles hacia la creación y posterior estabilidad de una capilla de músicos, formada por cantores e instrumentistas, cuyo principal cometido no era otro que el de realzar el culto divino. “No obstante, hasta la década de los cincuenta no puede hablarse de capillas musicales estables en las principales sedes, regidas casi todas ellas por estatutos específicos, muy semejantes entre sí³¹. Si bien éste es un terreno en el cual hace falta todavía mucha investigación, se sabe que en 1539, Juan Xuárez fue nombrado como el primer maestro de capilla de la Catedral de México y que Hernando Franco ocupó el mismo cargo hasta 1585. Noticias procedentes de otras catedrales novohispanas, permiten entender que este fue un proceso que se consolidó en el siglo XVII, igual que en las iglesias peninsulares.

Desde principios del siglo XVI y antes de la celebración del Concilio de Trento, ya eran famosas las procesiones que el clero español y los funcionarios de la monarquía organizaban en Roma, donde se exhibían cruces procesionales junto con representaciones emblemáticas de la monarquía o del Apóstol Santiago, que expresaban visualmente la unión de la causa de los reyes, la “nación española” en Roma y los designios de la Providencia³². Instrumentos musicales —como órganos y tambores— marcaban el ritmo de la procesión, despertando la curiosidad de los romanos y la emulación de la comunidad francesa; mientras los cantores españoles empezaban a ser conocidos en la capilla pontificia por su estilo “more hispanico”³³.

El momento cumbre en el número y variedad de los instrumentos musicales empleados en las fiestas romanas se dio en los últimos años del pontificado de Julio II (1503-1513), cuando intervinieron un número creciente y diferenciado de instrumentos de viento, a los que se sumaban las capillas de cantores. La cultura festiva fue en aumento y asociado con este fenómeno, el incremento notable en los gastos musicales. Ambas acciones formaron parte de una piedad donde el culto a la eucaristía era central y donde intervinieron tanto cofradías como asociaciones piadosas. Las fiestas y las procesiones asociadas con ellas, destacaron por el inmenso lujo ceremonial y artístico, dentro del cual la música cumplió un papel modular³⁴.

Este modelo romano sin duda tuvo una gran importancia en el desarrollo musical que se dio entre los siglos XV y XVI, pues hasta entonces “no era práctica general que durante la liturgia se tocaran instrumentos: en muchas regiones se mantuvo la prohibición de hacerlo durante la misa, salvo en el caso del órgano, hasta el final del siglo XVI”³⁵. Diversos testimonios indican que los españoles fueron precursores en el empleo de instrumentos musicales en las funciones religiosas y que la participación del organista, sobre quien recaía la mayor parte del acompañamiento musical hasta el último tercio del siglo XV, fue acompañada por los pífanos y los tambores y algunas veces se menciona la actuación de arpas.

El órgano gradualmente se convirtió, en sentido estricto, en el instrumento musical de la Iglesia. En la primitiva catedral de México, entre los documentos localizados 1576-1587, aparece registrado un pago al organista Agustín de Santiago, a quien se le había mandado aderezar el órgano³⁶. Pero no fue sino hasta los siglos XVI y XVII cuando llegaron a usarse otros instrumentos en los servicios eclesiásticos. Estos fueron “chirimías, sacabuches, cornetas y bajones” y aunque no hay registros de instrumentos cordóforos en los inventarios de las capillas de música, son los que aparecen más representados en las pinturas

adonde los ángeles se muestran como hábiles instrumentistas de éstos como de los de viento. La música realizada por las capillas eclesiásticas españolas construía todavía sus plantillas instrumentales sin violas por lo menos hasta avanzado el siglo XVIII. La viola recibió un gran impulso por parte de músicos y cabildo que concluyó con su adopción definitiva para la práctica instrumental diaria³⁷.

El conjunto de la catedral de México en las distintas pinturas que se han mencionado, está formado por arpa, realejo, viola da gamba, laúd y vihuela. Aparte del órgano, los demás instrumentos se destacan por su relación con la música profana de los círculos cultos. Sin embargo, insisto, son los representados en primer plano en las obras de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando y están acompañados por otros ángeles que llevan libros abiertos en las manos, o gesticulan de manera tal que se entiende que están cantando, con los cual la representación de la sonoridad aumenta de manera considerable. Los ángeles de la catedral hacen alusión a un tipo de música que no es la interpretada por los canónigos en el rezo de los oficios, sino a aquella que es síntesis de la belleza como resultado de la armonía que según los pitagóricos, se establecía por ritmos y números, que originan un canto armónico. Aquí se abre la segunda línea interpretativa que anuncié anteriormente relacionada con la edición, en 1650, de la influyente obra de Atanasius Kircher y su rápida circulación³⁸. El tiraje de la *Musurgia*... fue de 1500 ejemplares y en 1652, cuando más de 300 jesuitas llegaron a Roma desde todo el mundo para elegir un nuevo Superior General, cada uno de ellos se llevó un ejemplar, lo que explica su sorprendente distribución.

La obra compendia el conocimiento musical conocido hasta el momento, expresado también con gran cantidad de xilografías donde también, además de otros asuntos, se representaron instrumentos musicales. Esta obra, considerada junto con la de Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* (1614) y la Marin Mersenne, *Tratado de la Armonía Universal* (1627), como los más importantes tratados musicales del siglo XVII, se diferencia de los demás por aspectos que me interesa señalar³⁹.

La primera observación se refiere de manera directa con el autor, Atanasius Kircher (1601-1680), una de las más grandes figuras intelectuales del siglo XVII y posiblemente, tal como se lo ha considerado, uno de los últimos hombres del renacimiento.

Si Pretorius se limitó a la práctica de ejecución y a los detalles artesanales, fue el primero en introducir un sistema y en descubrir la sonoridad de los instrumentos; Mersenne intentó una descripción y explicación físico-matemática de los instrumentos musicales. Kircher colocó los descubrimientos de Praetorius y Mersenne en el contexto de



Portada para el primer volumen de la obra de Atanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650. Grabada por Baronius, sobre un dibujo de John Paul Schor.

las enseñanzas católicas sobre la creación y consolidación académica de todos los conocimientos y descubrimientos hasta esa época. El estudio de los instrumentos, nació como una disciplina autónoma⁴⁰.

Hay que recordar que desde la perspectiva kirchneriana, hay distintas formas de percepción como vías de la contemplación activa⁴¹. En la representación de Misterios y del teatro jesuítico de propaganda, en su Museo, Kircher usaba de la presencia poderosa en el escenario de coros, gente, métodos tales como apariciones fantasmagóricas y máquinas para producir nubes, viento, tormentas, para estimular la imaginación de la audiencia.

De manera tal que, así como he supuesto que el cabildo catedral de México, educado por los jesuitas, tuvo entre alguno de ellos a su inspirador y programador, construcciones que pueden detectarse en las imágenes retóricas de los sermones que se dedicaron a las imágenes triunfales de la sacristía, del mismo modo se puede comprender que hay una gran puesta en escena para organizar el conjunto. Elena Estrada de Gerlero había ya supuesto una relación entre las figuras del muro norte, *La Iglesia Triunfante*, con las representaciones de los autos sacramentales que se ofrecían durante las fiestas más importantes en el atrio de

la catedral⁴². Aquí amplió la perspectiva hacia un gran escenario, el *templum*, donde en cada uno de los espacios controlados por la presencia corporativa de su cabildo, se representaron sus ideas más caras: el triunfo de la Iglesia por medio de su clero secular.

Por medio de su participación musical, como instrumentistas y cantores, los ángeles se unen, en la sacristía y el coro de la catedral de México para anunciar el triunfo de su iglesia. El sistema tiene una autorreferencialidad⁴³ tal que invita a pensar en la posible transferencia del tema del “triunfo de la Iglesia” en la retórica catedralicia, hacia “el triunfo de San Pedro”⁴⁴. Es posible que esto sucediera en 1708, cuando después de terminar las obras anteriores, vuelven sobre su antigua sala capitular, a la que ahora revisten con los retratos de sus arzobispos en lugar del antiguo discurso monárquico. Pero ya no voy a avanzar hacia el siglo XVIII:

el propósito de este breve trabajo es señalar el papel que tuvieron los ángeles músicos en la construcción de un aura sonoro que dotaba al colegio de San Pedro de una presencia sin igual en los espacios capitulares, cuando se pintaron entre 1684 y 1695, las obras que son sujeto de este análisis.

NOTAS

- ¹ Viqueira, 1987, p. 57.
- ² Rodríguez Kuri, 2007, pp. 1309-1392. Arroyo, 2009, pp. 95-11.
- ³ Mazín, 1996. Pérez Puente, 2005.
- ⁴ Mazín, 1996, p. 281.
- ⁵ Sigaut, 2004, pp. 207-253. Sigaut, 2002, pp. 111-140. Sigaut, 2001, vol. I, pp. 405-424.
- ⁶ Manrique, 1986, vol. 6, p. 763.
- ⁷ Mazín, 2007.
- ⁸ Toussaint, 1973, p. 99.
- ⁹ Estos tapices que aparecen en los inventarios de 1588 y 1632, desaparecen en los sucesivos del siglo XVII. Es posible que se estropearan en la gran inundación de la ciudad de México de 1629-1634. En todo caso, es posible que fueran los que se usaban en la sala capitular, además de desplegarse durante las fiestas importantes. Toussaint, M. 1983, p. 4.
- ¹⁰ Agradezco la información sobre los tapices de Audenarde al Mtro. César Manrique de la Universidad de Lovaina.
- ¹¹ Roucquoi, A., 1993, pp. 203-204.
- ¹² Fue consejero de la cámara imperial de Espira (1535), miembro del consejo de Malinas (1542) y consejero privado (1544), guardasellos del Imperio y miembro del Consejo de Estado. Desempeñó importantes misiones, como la negociación de un tratado de paz con Cristián III de Dinamarca. Fue coadjutor del abad de la catedral de Sint-Baafs de Gante desde 1563, donde inspiró el programa iconográfico del cuadro de Heere de Felipe II como nuevo Salomón.
- ¹³ *Enciclopedia Espasa*, voz Ayta, Wigle van, t. VI, p. 1346.
- ¹⁴ Zavala, 1988, pp. 3-8.
- ¹⁵ Sariñana, 1969.
- ¹⁶ Martínez de Cosío, 1964, pp. 93-97.
- ¹⁷ Toussaint, M. 1983, p. 2.
- ¹⁸ Sigaut, 2001, p. 406.
- ¹⁹ Estrada de Gerlero, E. 1986, p. 377.
- ²⁰ Sigaut, 2001, p. 407. Insisto en los nombres y temas de los cuadros porque en una publicación reciente, *Revelaciones*, 2007, p. 332 se lo menciona como “La aparición de San Miguel en el Monte Gárgano”, que es una de las apariciones representadas en el lateral izquierdo de la obra de Villalpando. Para este tema me remito a mis trabajos publicados mencionados en la bibliografía.
- ²¹ Estrada, 1986, p. 387.
- ²² Navarrete Prieto, 1998.
- ²³ Dabrio González, 1993, p. 2. La autora llama la atención sobre la diferencia con la pintura flamenca, donde el tema ya tenía una importante presencia.
- ²⁴ Estrada, 1986., p.390. Pacheco, *El arte de la pintura*, libro III, c. XI, p. 204.
- ²⁵ Quizá alguno de estos instrumentos sea una vihuela de mano, pero esta observación quedará pendiente por el momento.
- ²⁶ Cervantes, E. *Catedral Metropolitana. Sillería del coro*, p. IV.
- ²⁷ Para un análisis pormenorizado de la pintura del altar del Perdón y su suerte después del incendio, Arroyo, 2009.
- ²⁸ Para el tema de la controversia que hubo después del incendio entre los grupos que Edmundo O'Gorman denominó de la “renovación” y de la “reparación”, Rodríguez Kuri, 2007.
- ²⁹ Archivo del Arzobispado de México, Caja 15, Exp. 30 y caja 14, Exp. 14. A pesar de la gran investigación que se ha realizado sobre el pintor mulato Juan Correa, este documento permanecía inédito. En el mismo, el Bachiller Bartolomé Rosales, clérigo presbítero secretario del Cabildo de la Iglesia Catedral, certifica que los señores Deán y Cabildo acordaron que los jueces hacendados mandaran librar “en efectos de fábrica, el costo y precio de los dos lienzos que pintó Juan Correa maestro de pintura vecino de esta ciudad para el frontispicio del coro de esta santa iglesia. Y así mismo lo que costase el marco y guarnición dorada que se le ha de poner según y como justamente se conchabare” Dicho acuerdo se firmó en la Sala Capitular en la tarde del martes 20 de junio de 1684.
- ³⁰ Sigaut, 1986, p. 165 y Gutiérrez Haces, 1999.
- ³¹ Dabrio, 1993. Según esta autora, las capillas de las catedrales de Sevilla, Granada, Málaga y Córdoba, fueron creadas entre 1550-1560.
- ³² Fernández de Córdova Miralles, 2005, p. 288.
- ³³ Pietschmann, 1999, especialmente pp. 467 y ss.
- ³⁴ Pietschmann, 2008, p. 140.
- ³⁵ Pietschmann, 2008, p. 132.
- ³⁶ Martínez de Cosío, 1964, p. 99.
- ³⁷ F. Javier Garbayo Montabes, “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)” en *Anuario Musical*, No. 62 (2007): 229-255
- ³⁸ Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque... aperiuntur et demonstrantur*. 2 Tomos, Roma, Francesco Corbelletti [tomo I] [Ludovico Grignani Tomo II], 1650.
- ³⁹ Mauleón, 2002, p. 4.
- ⁴⁰ Restle, 2008, p. 277.
- ⁴¹ Mayer-Deutsch, 2008, p. 244.
- ⁴² Estrada de Gerlero, 1986.
- ⁴³ Le agradezco a mi colega, la Dra. Martha Penhos, que me haya sugerido este importante concepto de Niklas Luhman para el análisis de este tema.
- ⁴⁴ Davies, 2008, p. 150.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo de la Catedral de México, (ACM). *Inventarios*. Libro 6, f.58r y v.
- Archivo del Arzobispado de México, Caja 15, Exp. 30 y caja 14, Exp. 14.
- ARROYO, E. “Biografía de una ruina prematura: *La Virgen del Perdón de Simón Pereyrs*” en *Goya*, Número 227, Abril-junio 2009, Madrid, pp. 95-11.
- DABRIO GONZÁLEZ, M.T. “Los instrumentos musicales en la pintura andaluza” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI-11, 1993,
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A. “Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia”, en *La España Medieval*, 2005, 28, 259-354.
- GARBAYO MONTABES, F. J. “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)” en *Anuario Musical*, No. 62 (2007): 229-255.
- GUTIÉRREZ HACES, J. et al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999.
- KIRCHER, A. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque... aperiuntur et demonstrantur*. 2 Tomos, Roma, Francesco Corbelletti [tomo I] [Ludovico Grignani Tomo II], 1650.
- MANRIQUE, J.A. “Las catedrales” en *Historia del arte mexicano*, México, SEP-Salvat, 1986.
- MARTÍNEZ DE COSÍO, L. “Documentos para la historia de la Catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 33, 1964, pp. 93-101.
- MAULEÓN RODRÍGUEZ, G. “Nota Introductoria” en Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Facsímil de los grabados de la edición de Roma, 1723. México, BUAP, UAM-Z, 2002.
- MAYER-DEUTSCH, A. “The Ideal Musaeum Kircherianum and the Ignatian Exercitia spiritualia”, en Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (editors) *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Boundaries in the 17th. Century*. Theatrum SCientiarum (vol.2), Berlin, Walter de Gruyter. 2008, pp. 235-255.
- MAZÍN, O. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.
- MAZÍN, O. *Gestores de la real justicia. Procuradores y agentes de las catedrales hispanas nuevas en la corte de Madrid. I, el ciclo de México: 1568-1640*. México, El Colegio de México, 2007.
- NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- PÉREZ PUENTE, L. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación: la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, Plaza y Valdés, 2005.
- PIETSCHMANN, K. “La música de Corpus Christi en la Roma del Siglo XVI” en *Lo sagrado y lo profano en la fiesta de Corpus Christi*, México, 2008, p. 132.
- PIETSCHMANN, K. “Música y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la iglesia nacional española de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento”, en *Anthologica Annua*, 46 (1999), pp. 453-476.
- RESTLE, C. “Organology: The Study of Musical Instruments in the 17th. Century”, en Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (editors) *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Boundaries in the 17th. Century*. Theatrum SCientiarum (vol.2), Berlin, Walter de Gruyter. 2008, pp. 257-278.
- Revelaciones*, 2007.
- RODRÍGUEZ KURI, A. “La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la catedral de México, 1967-1971” en *Historia Mexicana*, 224, vol. LVI, N°4, 2007, pp. 1309-1392.
- RUCQUOI, A. *Historia medieval de la península ibérica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.
- SARIÑANA, I. *La catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México*. Edición de Francisco de la Maza. Suplemento 2 del Número 37. de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. 1969 (1ª. Ed. 1968).
- SIGAUT, N. “Capilla de San José” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, SEDUE, Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 162-169.
- SIGAUT, N. “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004, pp. 207-253.
- SIGAUT, N. “El uso de la emblemática en un programa catedralicio” en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (editores), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 111-140.
- SIGAUT, N. “La tradición de estos reinos” en *Barroco Hispanoamericano, Arte, territorio, sociedad*. Sevilla, Editorial Grijalvo, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España, 2001, Vol. I, pp. 405-424.
- TOUSSAINT, M. “La primitiva Catedral de México” en *Paseos Coloniales*. México, Editorial Porrúa, S.A., 1983 (1ª. Ed. 1939).
- TOUSSAINT, M. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México, Editorial Porrúa S.A., 1973.
- VIQUEIRA ALBÁN, J.P. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ZAVALA, S. *El traslado del culto de la antigua a la nueva Catedral de México en 1625*. México, Archivo General de la Nación, 1988.



EL PURGATORIO Y LA MÍSTICA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

Jaime Humberto Borja Gómez^a / COLOMBIA

INTRODUCCIÓN

El purgatorio es uno de los lugares más debatidos de la doctrina –del final de los tiempos (escatología)– cristiana debido a que no aparece mencionado explícitamente en la tradición neotestamentaria ni apostólica de los primeros siglos de la cristiandad. La doctrina sobre el purgatorio se fue formando a lo largo de trece siglos, hasta que en la Baja Edad Media tomó una forma definida. En este proceso el concepto recogió y representó varios problemas: se ubicaba en las Postrimerías¹ e involucraba la pregunta por los lugares intermedios, aquellos que están después de la muerte del sujeto y antes de la llegada del escatón² final; el carácter del fuego purificador y la purificación misma del alma, como también el juicio a los muertos; conllevaba la idea del Más Allá y tenía una íntima relación con las indulgencias y los sufragios. Cada uno de estos elementos tiene su propio contexto y evolución dentro de la cultura cristiana, y esto es precisamente lo que hace compleja la comprensión de su significado cultural.

El lento proceso de formación de la idea de purgatorio se inició hacia el siglo III, cuando Clemente de Alejandría y Orígenes –retomando tradiciones judías y latinas– esbozaron la idea, al preguntarse sobre el castigo de los pecadores, allí aparecía la idea de un fuego purificador.³ Sin embargo, la palabra *purgatorium* y su definición teológica solo apareció hasta el siglo XIII. La hipótesis de Jacques Le Goff en su conocido texto, *El nacimiento del purgatorio*, propone que esta “invención” fue posible por

las condiciones del periodo, tras el agotamiento de la forma binaria de entender el mundo (cielo-infierno), lo que fue sustituido por la aparición de los terceros lugares. En este caso, un espacio intermedio donde los muertos podían purgar sus pecados antes de acceder al cielo⁴, lo que revela profundas transformaciones en el modo de pensar y en la estructura social del período.

A pesar de la novedosa propuesta, el texto de Le Goff fue ampliamente debatido, y entre las objeciones es importante resaltar el cuestionamiento de Gurievich:

¿No sería más correcto decir que el “nacimiento” del purgatorio tuvo lugar en realidad mucho antes de lo que se afirma en la investigación de Le Goff, que surgió en las profundidades de la religiosidad popular y que el papel de los teólogos consistió más bien en la legitimación y formalización de esa porción del mundo del más allá, en el “bautizo” oficial de la misma?”⁵

Esta crítica es particularmente interesante porque la evolución del purgatorio dentro del dogma cristiano refleja la dicotomía entre la producción del discurso y las prácticas populares, y esto nos acerca al problema de la representación pictórica de los purgatorios en la cultura colonial: una cosa es el discurso eclesiástico y teológico que está detrás de la producción de las imágenes, y otra su impacto popular, las devociones que se generaron a su alrededor.

Teológicamente el purgatorio hace referencia a la doctrina del tormento purificador de las almas. Pero la lectura de la tradición barroca depositada en la Nueva

Granada aportó elementos particulares, entre los que se destaca la manera como a los purgatorios, y otras postrimerías como los Juicios finales, se les incluyó dentro de la llamada mística del corazón. Estas representaciones no fueron pensadas necesariamente como un espacio de represión religiosa para ejercer el control social a través de la generación del miedo entre los devotos, de manera que fuera una sociedad más susceptible a las propuestas de comportamiento de la Iglesia. Fundamentalmente trataban de enseñar el funcionamiento del cuerpo social como un espacio salvífico. En este sentido, es importante señalar un punto de partida: los purgatorios y los juicios finales no fueron un tema sobresaliente iconográficamente, como tampoco lo fue en la literatura colonial. Escasamente lo mencionan los sermones, las vidas ejemplares y las literaturas ascéticas. A continuación se pretende restituir el sentido que tenía el purgatorio como espacio de construcción de la sociedad colonial, donde se integraba el mundo de los vivos con el mundo de los muertos.

PURGATORIOS Y JUICIOS FINALES EN LA NUEVA GRANADA

El contexto en el que se dio la producción de imágenes neogranadinas evidentemente recogía el purgatorio, formado teológicamente unos cuantos siglos atrás, pero agravado por el enfrentamiento con los reformados. Lutero, de hecho, lo llamaba el “tercer lugar”, primero porque no estaba mencionado en las Escrituras, y segundo porque era una “invención” eclesiástica. La bula *Exsurge Domine* de 1520 condenó la propuesta de Lutero referente al purgatorio, según la cual “la caridad imperfecta del moribundo lleva necesariamente consigo un gran temor, que por sí solo es capaz de atraer la pena del purgatorio e impedir la entrada al cielo”⁶. Frente a esta postura popular que enfatizaba la inexistencia de este lugar, el Concilio de Trento emitió en su sesión 25 el “Decreto sobre el Purgatorio”, que reafirmaba la tradición medieval:

“Habiendo la Iglesia católica, instruida por el Espíritu Santo, según la doctrina de la sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñado en los sagrados concilios, y últimamente en este general de Trento, que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa; manda el santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio, recibida de los santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos. Exclúyanse empero de los sermones, predicados en lengua

vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen a la edificación, y con las que rara vez se aumenta la piedad. Tampoco permitan que se divulguen, y traten cosas inciertas, o que tienen vislumbres o indicios de falsedad. Prohiban como escandalosas y que sirven de tropiezo a los fieles las que tocan en cierta curiosidad, o superstición, o tienen resabios de interés o sórdida ganancia”⁷

En este texto se delineaban cuatro elementos fundamentales: en primer lugar, la existencia real y dogmática del purgatorio; un espacio donde se purgaban las penas con la posibilidad de ser “aliviado” por las acciones e intermediaciones de los fieles; el cuidado en su predicación para que no suscitara superstición y miedo; y finalmente, el control a las creencias populares que pudiera suscitar. Esta actitud revela una condición diferente en cuanto a la difundida idea de que la Iglesia empleó el purgatorio como mecanismo de control social mediado por el miedo. La jerarquía eclesiástica reunida en Trento trataba de prevenir las interpretaciones populares a la versión teológica, por lo cual incentivó la devoción al purgatorio. Pero no es gratuito que en el mismo decreto sobre el purgatorio se tratara acerca del uso de las imágenes y delineara la nueva “política de la imagen”, sobre la cual se debían transmitir los valores católicos que resultaban de la Contrarreforma: las pinturas debían contener verdades dogmáticas; suscitar sentimientos de adoración a Dios, y en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad⁸.

Estos tres elementos estaban contenidos en las prácticas pictóricas neogranadinas que comenzaron a desarrollarse en la primera mitad del siglo XVII. Siguiendo las recomendaciones y cuidados –o controles– conciliares, el purgatorio, como las representaciones del Juicio Final, no fueron temas de amplia difusión en la cultura colonial, es más, fueron poco representativos. Así lo demuestra la poca cantidad de pinturas de estos temas, como la mención del purgatorio en cartas, sermones, vidas ejemplares, poesía o la literatura mística y edificante producida en el Nuevo Reino durante los siglos XVII y XVIII. En el caso de la pintura, los purgatorios no fueron más del 2% del total de la pintura colonial (Tabla 1). De éstos, sólo hay cuatro juicios finales, dos de ellos son pinturas murales en capillas de Indios en espacios rurales, lo que tenía sentido dentro de los procesos de evangelización indígena.

La representación del purgatorio en los territorios coloniales hispanoamericanos dio pie a un despliegue de imaginación, pues se trataba de representar los imaginados castigos para purificar los cuerpos. En contraste, la estructura visual de todos los purgatorios neogranadinos obedece al mismo patrón, de los cuales este Purgatorio (Fig. 1) es un buen ejemplo. La composición se establece en tres

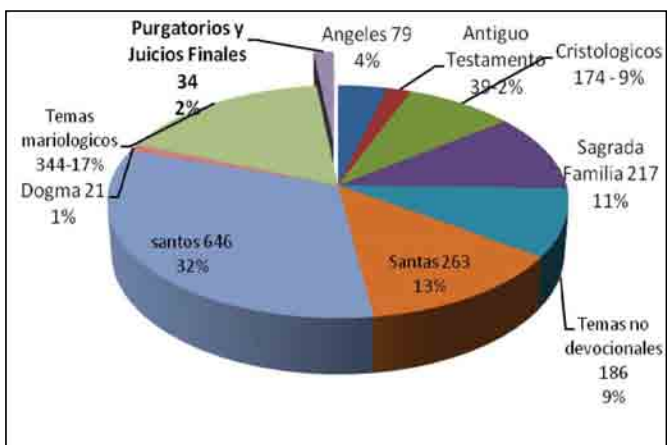


Tabla 1: Distribución de temas iconográficos en Nueva Granada.

niveles, en primer lugar, el dogma de la Trinidad rodeada de la sagrada Familia y la corte celestial; en seguida, San Miguel y las santas mártires encargadas de interceder por las almas del purgatorio, y finalmente los demonios y condenados. La imagen comunica dos importantes dogmas combatidos por la Reforma protestante, Trinidad y Purgatorio, e insinúa el triste destino de quienes no obedecen



Fig. 1. Anónimo. *Purgatorio*, siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia Santa Bárbara, Tunja.

la ley de Dios, despertando, pues, los debidos sentimientos de devoción tanto a las benditas almas del purgatorio como a las santas intercesoras. También en la imagen se pueden apreciar los significados del cuerpo desnudo en dos versiones: el cuerpo de los condenados como pecado y el cuerpo de los redimidos como regreso al estado de la gracia, el paraíso de los primeros padres.

Si bien es cierto que estas representaciones por lo general empleaban estampas para su elaboración, algunas veces agregaron elementos de larga tradición medieval, lo cual deja ver ciertas continuidades narrativas. Un ejemplo es esta tradicional representación medieval de la entrada al purgatorio (Fig. 2), que pone presente la percepción colonial del lugar físico donde se encontraba el purgatorio. Según el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra, texto de amplia circulación en el Nuevo Reino:

*“Quatro senos, o concavidades ponen los doctores debaxo de la Tierra para las almas: la primera y más baxa en el centro de la tierra, es la que llamamos infierno, donde las almas de los condenados son atormentadas de los demonios. La segunda es, la que llamamos purgatorio, porque en él las almas purgan sus pecados y se purifican y se limpian de toda la escoria que por ellos contraxeron; la tercera es el Limbo de los niños, que murieron sin bautismo con el pecado original; la quarta, el limbo de los santos padres, que antes que Christo nuestro redemptor muriesse, por estar la puerta del cielo cerrada, estaban allí detenido, y ahora [...] está vacío”*¹⁰



Fig. 2. Entrada al Purgatorio.

Esta “geografía de lo sagrado”, también de tradición medieval, tenía una función: demostrar que el purgatorio era un lugar real con una ubicación real. Para que estas narraciones pictóricas tuvieran impacto y conmovieran a los devotos, se trataron visualmente desde ciertas técnicas de representación empleadas durante el barroco. Entre

las tres más usuales –la emblemática, el arte de la memoria y la composición de lugar–, ésta última fue la más usada en el caso neogranadino. Estaba relacionada con la sugereancia tridentina y de la mística española de crear una emoción en el espectador. Se trataba de que se viera con el “ojo interior”, para que se guardaran las impresiones en la memoria, de manera que se afectara el entendimiento y se tomaran decisiones, o en su lugar, impulsara a tomar una acción¹¹. Originalmente la composición de lugar (*compositio loci*) fue el método de meditación que creó el fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola. Pieza clave y elemento esencial en los *Ejercicios espirituales*, desbordó sus espacios espirituales para convertirse en la forma de representación más importante del barroco, recomendada especialmente a los pintores¹². La técnica permitía tanto al pintor componer la escena, como al devoto su contemplación y meditación a partir del uso de los sentidos¹³.



Fig. 3 Manuel de Sepúlveda, 1781. *Virgen del Rosario y Purgatorio*, Museo de Arte Religioso, Popayán.

La técnica partía del principio de meditar la imagen a partir del “*ver con la vista de la imaginación*”. Se trataba de “imaginar” con los sentidos la situación que se pretendía meditar. El sugestivo texto de los *ejercicios espirituales* invitaba a que en primer lugar el sujeto se hiciera, con la “vista de la imaginación”, el lugar que quería meditar, para luego componerlo con los sentidos:

*“El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como cuerpos ígneos; El 2º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro señor y todos sus santos. El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre, setina y cosas pútridas. El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas”*¹⁵.

Este texto incorporaba la experiencia de los sentidos para escenificar y teatralizar las meditaciones, especialmente las relacionadas con el infierno y el purgatorio. La escena del *Rosario y Purgatorio de Sepúlveda* (Fig. 3) tenía los elementos icónicos tradicionales, pero al momento de fijar las imágenes la composición de lugar jugaba un papel importante, de manera que los sentidos quedaban representados para lograr el efecto persuasivo: el devoto debía sentir el fuego, oír los lamentos, oler el azufre, gustar la sangre que el niño Jesús derrama sobre los purgantes. Este último elemento es particularmente importante porque nos acerca a uno de los temas centrales que se desarrollaron dentro de la pintura de purgatorios en la Nueva Granada, la mística del corazón: el niño Jesús, acerca su mano al pecho de la Virgen de donde brota sangre que lava a los condenados.

Para que la técnica tuviera efecto, los predicadores, narradores o pintores traducían en palabras o en figuras las imágenes o pensamientos de la manera más vivamente posible. Para el efecto se utilizaba cada uno de los sentidos corporales para colocarlos en función del “ojo interior”. Utilizando la misma técnica, el purgatorio también se representaba en los sermones o en la literatura edificante, por medio de la generación de imágenes narradas. Este texto de Juan de Ribero, en el siglo XVIII, es un buen ejemplo de un discurso dirigido a los solteros, cuyo objetivo narrativo es imaginar el purgatorio como medio eficaz para refrenar los vicios:

“Supongamos que Dios conservándote milagrosamente la vida, como lo puede hacer, te pusiera para castigar tus culpas en esta vida dentro de un horno de fuego por espacio de un año y no más, con cierta esperanza de salir de él cuando se

cumpliese el año. Supongamos también, que pudiese Dios a tu lado para tu consuelo un ángel que te avisase con fidelidad los días y las horas y los meses que ibas cumpliendo y el tiempo que te restaba. Ya está encendido el horno, donde te han de arrojar: ya prevenidos los candados para cerrar la puerta: ya te llevan allá atado de pies y manos con cadenas de hierro y te despojan del vestido: ya pones los ojos en las llamas y en las brasas de fuego y en la estrechura del lugar: ya oyes los estallidos de la leña que arde, y el pavoroso ruido de las chispas y llamas. Empiezas a estremecerte y te cubres de horror y palidez mortal. Es llegada la hora y te arrebatan los verdugos para arrojarte en él. Empiezas a clamar entonces y a resistirte cuanto puedes con el natural espanto. Arrójante por último dentro y cierran la puerta con candados y te ves en el fuego. ¡Oh, Santo Dios, y qué ademanes tan desmedidos y violentos los tuyos a la violencia del ardor! ¡Qué de vuelcos arrebatados sin descansar un punto! ¡Qué de gritos y voces desentonadas y rabiosas! ¡Qué saltos como de víbora entre los tizones y llamas! ¿Qué harías entonces, ¡oh mancebo!, si te pusiesen así y vieses en este horno?”¹⁶.

La imaginación trataba cada uno de los sentidos corporales en función de asumir el castigo al cuerpo. Cada descripción buscaba poner al lector en la escena, a quien se le interpela directamente, “ya oyes los estallidos de la leña”. El narrador señalaba las rutas de la reflexión, sugiere los ademanes, invoca el espacio y al final hace la pregunta que propone la meditación. Como en este caso de Ribero, la composición –narrativa o pictórica– debía rociar con “las lágrimas del arrepentimiento” para fijar el mensaje ideológico que se quería transmitir. La acción se cifraba en concentrarse en los sentidos corporales para mover los sentimientos¹⁷.

Apegadas a las estipulaciones de Trento, las imágenes del purgatorio y el Juicio Final neogranadino también revelan elementos que son propios a las devociones coloniales que se dieron en esta región (Tabla 2). Como se ha mencionado anteriormente, en el plano superior de la imagen siempre había una figura que encabeza y contempla la escena. En las pinturas neogranadinas los purgatorios tenían mayoritariamente (70%) a Cristo resucitado, generalmente portando los símbolos de la pasión. Un segundo elemento común es la presencia de las mártires Bárbara y Catalina de Alejandría, las santas de mayor devoción colonial en el Nuevo Reino, como puede verse en la figura 1. Esta relación, que se comporta como tema oculto barroco –el rey de los mártires y aquellas que murieron martirizadas por la defensa de la fe–, nos acerca a un tema específico de la cultura colonial para entender los purgatorios: el valor de la mortificación y su relación con la mística del corazón.

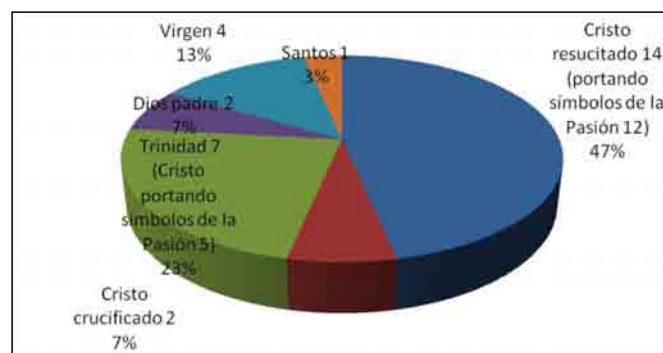


Tabla 2 Tema central en los purgatorios.

LOS PURGATORIOS COMO REPRESENTACIÓN DE LAS TRES IGLESIAS

Para comprender el sentido de la mística del corazón es importante anteponer dos elementos: el valor de las tres iglesias, lo que aportaba significado a los purgatorios y al Juicio final; y el discurso de la mortificación como vía purgativa. En cuanto al primero, las condiciones que establecieron las “técnicas de representación” alrededor de la imagen hacían que estas obras contuvieran dentro de su cultura visual un alto valor didáctico y devocional. A partir de estos principios se pueden establecer tres categorías que permiten leer las imágenes de los purgatorios: una facultad didáctica, otra catequética y una exegética¹⁸. Didácticamente se enseñaban el sentido de purgar el cuerpo; catequéticamente, el carácter teológico del purgatorio como postrimerías; y exegéticamente, un modelo que articulaba las relaciones sociales, el cuerpo social.

Los purgatorios estaban relacionados con el Corpus Christi, es decir, con la comprensión de la sociedad como un cuerpo en donde cada miembro tenía una función particular. Pedro de Ribadeneyra explica el purgatorio en el día de su celebración, la fiesta de todos los muertos, allí define con exactitud esta relación entre purgatorio y Corpus:

“Esta es la segunda cosa que nos enseña la Iglesia en la conmemoración de los Difuntos. Para cuya inteligencia y explicación se debe presuponer, que toda la Iglesia [...] es un Cuerpo mystico, cuya cabeza es Jesu Christo, en el qual todos los miembros están travados y unidos entre sí por la fe, esperanza y caridad: de tal manera, que assi como en el cuerpo natural, cuando padece un miembro, se compadecen

los otros miembros, y se socorren y ayudan. Assi también en este cuerpo mystico espiritual y perfectissimo de la Iglesia lo hacen entre sí los fieles [...] y como las animas de los justos ya difuntos que están en el purgatorio, sean parte y miembros de este cuerpo de la Iglesia por estar unidos con su cabeza"¹⁹.

La idea de origen medieval se había introducido en España en el siglo XIV, conmemoraba la institución del cuerpo místico de Cristo y su representación, la Eucaristía, y se llevaba a cabo en la fiesta que llevaba este mismo nombre. En la Nueva Granada la procesión del Corpus fue institucionalizada por el arzobispo Cristóbal de Torres a comienzos del siglo XVII²⁰. Esta fiesta tenía una singular importancia, porque era la celebración de la "comunidad de los santos", es decir, aquel espacio integrado por las tres iglesias: la Militante, los que viven en este mundo; la Purgante, los salvados que aún no estaban frente a Dios; y la Triunfante, quienes disfrutaban de la vida eterna²¹. Las imágenes del purgatorio representaban precisamente al conjunto de la Iglesia: la Triunfante (los santos) intercedía por la Purgante (los condenados) para beneficio de la Militante, el devoto observador de las imágenes. Aquí se cumplían las tres funciones mencionadas anteriormente, la catequética, el valor del purgatorio; la didáctica, el sentido de la purificación por el castigo; y la exegética, el lugar de la Iglesia como un cuerpo. Como celebración, el purgatorio acogía a todo el cuerpo social, lo que refleja la importancia del culto a este cuerpo místico, una celebración expurgativa que preparaba la lucha interior.

Esta lucha interior se entendía como el combate a las pasiones que provenían de la naturaleza sensitiva, lo que encontraba su modelación final en la imitación de la Pasión de Cristo. Ésta es una de las razones por las cuales la mayor parte de las pinturas de purgatorios neogranadinos aludían a los símbolos de la pasión. La purgación de los pecados era la metáfora de la pasión de Cristo, luego la obligación de todo sujeto era hacer de su vida una Pasión, de lo que pendía su purificación, y en concordancia, su salvación. Desde esta perspectiva se entiende el valor narrativo que tuvo en la colonia el tema de la *mala muerte*, que aparece en el género de las vidas ejemplares y en la literatura edificante. El tema reflejaba el temor al purgatorio o al infierno, lo que inducía al buen comportamiento. La muerte individual involucraba toda la estructura social, la iglesia Militante, porque ésta invocaba a los santos como intercesores –mediadores– entre Dios y la sociedad con respecto al tema de las almas del purgatorio. Aquí ejercía su importancia la mortificación.

MÍSTICA Y DEVOCIÓN: LA VÍA PURGATIVA

La importancia de que cualquier sujeto colonial ejerciera la mortificación sobre el cuerpo se debía a que tenía una condición transitoria. Las vidas ejemplares neogranadinas como la literatura edificante lo llamaban el *familiar enemigo*²². El cuerpo era un *enemigo* con el que había que convivir y combatir, una pesada carga que sólo se sobre-llevaba porque estaba habitado por el alma. El cuerpo era portador de la pasión y como tal, del omnipresente pecado. Esta conciencia del cuerpo como pecado proporcionaba un lugar a la mortificación. En el siglo XVII la mística católica estableció tres vías para llegar a la perfección: la primera era la *purgativa*, que de acuerdo al método servía para abandonar el pecado, para lo cual utilizaba la mortificación, la penitencia y la lucha contra la concupiscencia. Luego venía la *iluminativa*, en la cual se propiciaba el cultivo de las virtudes para conocer más a Dios; y finalmente, la *vía unitiva*, o *unión con Dios y cumplimiento de sus designios*²³.

En la *vía purgativa* la mortificación estaba evidentemente relacionada con el cuerpo. Miguel Godínez, un autor místico cuyos libros circularon profusamente en el Nuevo Reino, afirmaba que la mortificación tenía una especie de jerarquización. Es decir, lo que se sugería como forma de penitenciar el cuerpo dependía del nivel de perfección que tenía, o al que aspiraba, el cristiano. A quienes quisieran perfeccionarse en las virtudes se les sugerían mortificaciones en el cuerpo, para lo cual podían emplear cilicios, disciplinas, ayunos, retiros y vigili-
as, pero "sin que estas austeridades quiten la salud, ni estorbe obras de mayor obligación, se deben regir por la prudencia del director espiritual"²⁴. En segundo lugar se encontraban los cristianos "ordinarios" con virtudes ordinarias, a quienes se les recomendaba "obras penales", especialmente la mortificación de las pasiones²⁵, es decir, el control de los sentidos. En tercer y último lugar se encontraban los cristianos más débiles y jóvenes, a quienes "*la edad no ha madurado las pasiones*". A éstos se les recomendaban mortificaciones leves, por ejemplo vestirse de mala manera, con atuendos viles y pobres; despojarse de lo superfluo, pero también de lo necesario, especialmente se enfatizaba en la renuncia voluntaria al comer, beber, al sueño y al descanso.

De esta propuesta se desprenden dos aspectos con respecto al valor social de la mortificación: en primer lugar se trataba de un comportamiento obligatorio para todo sujeto, dependiendo de sus grados de perfección. En segundo lugar, formaba parte de los ejercicios de control

de la corporeidad para que el sujeto desplegara una relación armoniosa con el espíritu. De su práctica dependía de que el sujeto se salvara del infierno, o al menos, pasara una temporada en el purgatorio. Ésta es una de las razones por las cuales era frecuente en la pintura colonial la representación de santos en actitudes de mortificación corporal, como este santo Domingo (Fig. 4), pues a través de este discurso visual se pretendía enseñar la práctica. En la imagen se puede observar cómo se evidenciaba que el acto de mortificarse en vida (el Más Acá) permitía que el sujeto se convirtiera en un intercesor del purgatorio (el Más Allá).



Fig. 4 Anónimo. *Santo Domingo*, siglo XVII, óleo sobre tela, Comunidad Dominica, Bogotá.

LA MORTIFICACIÓN O CÓMO EVITAR EL PURGATORIO

La mortificación estaba estrechamente vinculada con el purgatorio y las postrimerías. Los textos de la época y la pintura incitaban a llevar a cabo esta práctica, que bien ejecutada permitía evitar el purgatorio, o en su defecto, reducía el tiempo de purga. La mortificación mediaba entre el cuerpo y la purificación del alma en este mundo, acción que debía estar acompañada de ejercicios espirituales, especialmente la oración. La violencia contra el cuerpo no era un acto de odio contra él como objeto, sino que tenía un fin preciso, sujetar el alma a la razón, lo que además se complementaba con las mortificaciones interiores. Es evidente que esta ideología colaboraba en el proceso de hacer sujetos conscientemente mortificados, lo que modelaba la docilidad necesaria para establecer un imperio unificado, al menos en las creencias.

Ésta es una de las razones que explican por qué en las pinturas de purgatorios y juicios finales neogranadinos,

al lado de la figura central que presidía la escena, siempre habían mártires y santos que se habían hecho famosos por su capacidad para infligir mortificación en el cuerpo. En este purgatorio de Vargas de Figueroa (Fig. 5), Cristo resucitado preside la escena, indicando el carácter salvífico del acto de purgar, rodeado por la “corte celestial”, entre quienes se encuentran mártires como Catalina de Alejandría, Lucía y Bárbara, y santos que sobresalieron por sus penitencias como Rosa de Lima, Ignacio de Loyola, Francisco de Asís y Domingo de Guzmán. De fondo, la idea del modelo de cuerpo mártir estaba relacionada con la misma doctrina que había hecho triunfar el purgatorio. El sufrimiento era una experiencia dotada de unidad que afectaba cuerpo y alma, ambos constituían un ser. Necesariamente el cuerpo alterado por un sufrimiento, indirecto o infligido, también afectaba el alma como resultado del accidente. De esta manera, el dolor del cuerpo era un mecanismo para el ascenso del espíritu. No había una radical dicotomía entre cuerpo y alma, porque la visión beatífica se desbordaba en forma natural en el cuerpo: el cuerpo era el lugar donde se castigaba o se recompensaba.



Fig. 5 Vargas de Figueroa. *Purgatorio*, siglo XVII, óleo sobre tela. Catedral de Bogotá.

Los purgatorios muestran precisamente el cuerpo como espacio de castigo o recompensa, así como también resaltan el carácter del cuerpo individual integrado al cuerpo social, posible por medio de un sacrificio personal que se vuelve expiación del pecado social. Paralelo al tema de los purgatorios, visualmente era más frecuente la presentación de pinturas que mostraban escenas de santos mortificándose. Éstas pretendían enseñarle a los buenos cristianos cómo ejercerla y en qué momentos hacerlo, lo que se reafirmaba en las lecturas edificantes y en el sermón. Este San Pedro Alcántara comunicaba a los católicos la importancia de la mortificación corporal mediante la utilización de cilicios (instrumento en los antebrazos y el vientre), o las disciplinas (látigo en la mano derecha). Además la imagen icónica se comportaba como un *vanitas* representado en la calavera: la humildad consistía en reconocer lo pasajero de la vida y en mortificar el cuerpo, para aspirar a la salvación. Como esta pintura, las Marías Magdalenas y los Franciscos de Asís solían representarse de esta manera. Apoyando este discurso, la literatura colonial también enseñaba en qué momento y cómo se debía llevar a cabo la mortificación.

LA MÍSTICA DEL CORAZÓN

La idea de las tres iglesias y el discurso de la vía purgativa permiten entender el sentido de estos purgatorios y Juicios finales dentro de la llamada mística del corazón. El problema parte, como ya se ha mencionado, de la reiterada presencia del Cristo en la Pasión o el Resucitado con los símbolos de la pasión (ilustraciones 1 y 5). Pero también la presencia de las que podríamos denominar sus “extensiones”, esto es, santos que por su forma de vida fueron “premiados” con la inscripción de las llagas de Cristo en sus propios cuerpos. El fenómeno de la inscripción del cuerpo de Cristo en el cuerpo de los santos no fue una situación novedosa para los santos del barroco. Para entonces ya existía una larga tradición que traducía la imitación en el cuerpo: la estigmatización de San Francisco, la transverberación de Santa Teresa o la entrega del corazón a Santa Gertrudis son tan sólo algunos de los casos representativos de una larga cadena de fenómenos ligados a una prueba de la elección²⁶. No es gratuito que estos tres típicos ejemplos de inscripción tuvieron una amplia acogida en el Nuevo Reino, como lo muestra la producción pictórica colonial, lo que establece una correspondencia con los santos que aparecen en los juicios finales y en los purgatorios.

La relación con el cuerpo llagado establecía un orden de correspondencia con el cuerpo doloroso de Cristo, en los lugares donde había recibido las heridas (pecho, manos, pies). De hecho, el culto a las llagas era relativamente “nuevo” en la tradición Cristiana, pues se le menciona por primera vez en el siglo XI, pero la devoción se extendió a partir del siglo XIV²⁷. Estaba fuertemente vinculado con la crucifixión, por lo que adquirió un culto relativamente importante porque representaba el cuerpo herido en sus últimos momentos. La presencia en los purgatorios y los juicios finales de santos llagados o con las impresiones pretendían resaltar la importancia de la mortificación en vida, lo que los convertía en sujetos que intercedían por los condenados. El cuerpo llagado se comportaba como escenario de pasiones, tan presente en la cultura colonial, que fue intensamente narrado en la literatura edificante y hagiográfica. Revelada como herida-llaga en el pecho, la narración de Diego Solano sobre la vida ejemplar de la laica Antonia Cabañas está inspirada en esta mística del Corazón:

“Y llego la borrasca a tanto crecimiento, en olas de amor divino, que ya el alma no lo podía sufrir y ya que no podía, el que su cuerpo fuera igualmente semejante al cuerpo de su esposo Jesús crucificado: quiso por sus propias manos, siendo tirana de amor, dar respiraderos en cinco llagas al corazón, para vivir; pues en ella solo Cristo era el que vivía. Sucedió pues así, estaba en su oratorio, en la oración que solía tener crucificada, desprendido el cabello sobre los hombros y espalda modestamente tendido; con el cilicio de puntas aceradas en forma de corona en la cabeza; con toda atención devota y humilde reverencia de rodillas. Meditaba en la cruz a su querido esposo y aunque en la postura dicha le imitaba quiso hacerlo muy al vivo el corazón que latiendo en los pulsos de la mano la calentura que de su divino esposo la abrazaba empezó fervorosa a descubrir el pecho; que no sufría el fuego divino que en el estaba, el que tuviese ropa que lo abrigara y echando mano de unas tijeras de costura dio con valor y soberano impulso sobre el corazón cinco heridas cortándose en proporción en cinco partes la carne que al corazón cubría y derramando por ellas copiosa sangre, juntamente respiraba el amor que le abrazaba: sosegando al fervor de tener juntas cinco llagas sobre el corazón en memoria de las que su dulce esposo Jesús tenía repartidas en pies, manos y costado. Que soberano impulso! Que devoto aliento! Que intento tierno de trasladar en sí lo que en su amado meditaba fervoroso! Quedó el alma bañada de dulzuras, el cuerpo en sangre, el corazón

*marcado de libre y generoso cautiverio y el fervor satisfecho por haber trasladado una imagen por quien el corazón ardía de amores*²⁸.

Esta interesante narración recoge los principales elementos de la experiencia del amor místico y su relación con el cuerpo. De la cita hay que rescatar varios elementos, en primer lugar las posturas de la oración, luego, la oración acompañada de acciones de mortificación, y finalmente la forma como la pasión media entre alma y cuerpo, la primera queda bañada en *dulzuras*, el segundo en sangre. Además, esta problemática se entiende con más claridad si tenemos en cuenta que el siglo XVII es el momento central de la evolución de la metáfora del Sagrado Corazón, evolución barroca del “dulcísimo corazón de Jesús” que provenía de la baja Edad Media²⁹, y que sería tan importante para la futura Colombia a comienzos del siglo XX.

¿Cómo se relaciona esta devoción con la tradición pictórica de los purgatorios? Así como en la literatura colonial estaba presente el tema de la mística del corazón, éste aparece con igual intensidad en la pintura. En este Purgatorio (Fig. 7), es evidente el tema, el Cristo señala con su mano la herida del costado, una forma de invitar al devoto a meditarla. El efecto persuasivo se podía ejecutar de diversas maneras, por ejemplo, santos y vírgenes que se llevan la mano al pecho, las lactaciones o los corazones flamígeros (ardientes) fueron otras formas de narrar la devoción. El sentido de la herida del costado revela una piedad muy particular, que también ahonda en viejos temas medievales. Los textos neotestamentarios no mencionan qué lugar del pecho fue atravesado por la lanza, pero la tradición católica acogió el lado derecho porque éste representaba la nobleza, de allí el significado simbólico de la diestra y la siniestra, la izquierda. La herida del costado tenía significados ambiguos, pues no se trataba solamente del pecho masculino abierto, sino también de la versión masculina del seno femenino: si de uno emana sangre, del otro emana leche. En este espacio se unían las devociones a Cristo y la Virgen. Ahora, el asunto no era sólo simbólico, pues en medio se encontraba la estrecha relación que existía entre la sangre y la leche. La sangre simbolizaba la vida, y debido al carácter de la sangre derramada por Cristo, significaba la que limpia el pecado y salva, el paso a la otra vida.

En la tradición medieval la leche era una corrupción de la sangre³⁰, lo que también la convertía en un importante símbolo que remitía a vida y sabiduría. La leche era el vehículo que comunicaba las virtudes. Por esta razón, la espiritualidad de muchos santos está en la añoranza de succionar el pecho de Cristo o el de la Virgen³¹, lo cual



Fig. 7 Anónimo. *Purgatorio*, siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia de Sopó.

tenía una larga tradición en Occidente: era una transfusión de vida y conocimiento. La explícita relación entre sangre y leche estaban puestas en función de la salvación, así como la correspondencia entre los dos pechos. Es el cuerpo espiritualizado y el alma corporizada. El círculo que acompaña sangre y leche es más complejo, pues se trata de la idea de que la Virgen alimentó a Jesús con sus pechos, lo que en él se convierte en sangre, la misma que posteriormente se derrama. Él es entonces emanador de salvación, y en este deseo se encuentran el sentido de estos dos líquidos como las “*recetas de salud espiritual y corporal*”. El contacto con un objeto tan íntimo como los líquidos santos, convertían al sujeto en este caso al purgante, en una especie de “elegido” por Dios, lo que le aportaba una responsabilidad social.

Esta problemática explica una buena parte del discurso de los purgatorios y juicios finales neogranadinos. En varias pinturas se evidencia a Cristo no sólo mostrando su herida, sino “lavando” con sangre a los purgantes. El Juicio final de Gregorio Vásquez (Fig. 8) es un interesante



Fig. 8 Gregorio Vásquez. *Juicio Final*, óleo sobre tela, siglo XVII, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

ejemplo: la representación se divide en dos partes, la superior la ocupa la figura central del Cristo de la Parusía (la segunda venida) rodeado de santos. La parte inferior, la tradicional escena del Juicio final y la disposición simbólica del espacio que cualquier cristiano de su época entendía: a la siniestra de Cristo, los condenados cuyos cuerpos están siendo atormentados por los demonios; mientras que a la derecha, los elegidos, cuyos cuerpos permanecen en reposo, contemplando la escena beatíficamente, mientras que el gesto del brazo derecho de Cristo los señala.

La relación con la mística del corazón se encuentra en el seno desnudo de la virgen, el cual compositivamente apunta a la herida del costado derecho de Cristo, mientras su mirada se dirige hacia la llaga de su hijo. La relación entre la sangre y la leche es explícita, pero las imágenes de la inscripción de la pasión en el cuerpo no se agotan aquí, sino que se expanden al conjunto de santos que acompañan la gloria de la Parusía. A la derecha del Cristo se encuentra San Francisco mostrando el estigma del pecho, Santa Clara sosteniendo la custodia sobre el pecho, símbolo de la introyección del sagrado corazón, y San Jerónimo mostrando el fuego encendido en su corazón. Al lado izquierdo San Agustín sostiene el corazón flamígero sobre su pecho, San Ignacio el símbolo IHS sobre el suyo,

Santa Teresa la flecha de la transverberación sobre su corazón y San Juan de Dios, la corona de espinas. De esta forma, visualmente se complementaba la compleja relación entre la mística del corazón con la Pasión en sus diferentes vertientes de mortificación.

CONCLUSIÓN

El cuerpo sangrante del Cristo crucificado supone entonces una inscripción en el cuerpo del creyente que al mismo tiempo es una lección moral que remite a ciertas virtudes: resignación, paciencia, sufrimiento, aquellas que permitían sobrellevar la estancia en el purgatorio. El tormento al cuerpo en el purgatorio significaba entonces una recompensa, la posibilidad de espiritualizar el cuerpo, práctica generada por la imitación del sufrimiento, que según el cristianismo, había recibido Cristo en su propio cuerpo. En este contexto se entiende con más claridad la complicada relación que existía entre cuerpo, sangre y mortificación, así como la participación de estos eventos en la conformación del cuerpo social. Si los purgatorios representaban las tres iglesias –el cuerpo social– también revelaban las relaciones de solidaridad entre el mundo de los vivos (la iglesia Militante) y el mundo de los muertos

(la iglesia Purgante). Ambos conformaban la comunidad humana³². Aquellos que estaban en el Más Allá, purgaban por todo el género humano, pero fundamentalmente, el deber de los que estaban en el Más Acá era ejercer un conjunto de acciones para aliviar las penas de los purgantes. El *flos sanctorum* de Ribadeneyra, en lo que corresponde a la fiesta de “Los santos difuntos”, que celebraba al purgatorio, afirmaba: “Que pueden, y deben ser socorridas, y ayudadas de los fieles con ayunos, limosnas, oraciones y sufragios, para que mas presto alcances la bienaventuranza y visión de Dios que esperan”³³.

Desde el siglo XII la Iglesia había reconocido la importancia de estas acciones para beneficio de los “fieles difuntos”, doctrina ratificada permanentemente en diversos concilios, de los cuales Trento afirmaba enfáticamente en su profesión de fe: “Sostengo constantemente que existe el purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles”³⁴. De esta forma, la oración, la mortificación, las indulgencias y especialmente las misas eran mecanismos de solidaridad para esta gran comunidad humana, de vivos y muertos, de modo que los vivos tenían la obligación de ayudar a otros vivos y a los muertos; mientras que los muertos glorificados ayudaban a los vivos (la intercesión de los santos) y a los otros muertos (los que yacen en el purgatorio). Todos estos aspectos se recogían en la misa ofrecida a los santos difuntos, allí se congregaban las tres Iglesias, y como sacrificio, vivificaba la mística del corazón³⁵.

Estos aspectos mencionados son tan sólo una parte de los contenidos intertextuales y narrativos de los purgatorios y otras postrimerías, como el Juicio final, en el Nuevo Reino de Granada. La riqueza de la lectura de estos purgatorios, a pesar de austera narración si se les compara

con los purgatorios de otros territorios coloniales, también se encuentra en otros aspectos que hablan de la sociedad que los produjo y los veneró: por ejemplo, los gestos de los condenados; la función de los demonios como instrumentos de martirio-mortificación; el culto particular a los santos que ejercen como intercesores; las cofradías y la devoción colonial a las benditas almas; o los objetos que median el acto de rescatar las almas. Pintar purgatorios y Juicios Finales era una celebración de la buena muerte.

RESUMEN

Los purgatorios tradicionalmente se han asociado con una cultura del temor. En el Nuevo Reino de Granada existió una escasa producción de pinturas sobre este tema, pero con una compleja elaboración teológica que pretendía mostrarlos como una representación del cuerpo social. Una de las características de estos purgatorios, y de otras postrimerías como los Juicios finales, fue su relación con la Mística del Corazón, uno de los temas devocionales de mayor proliferación colonial. Los escritos místicos de las monjas, la literatura edificante, los sermones y la poesía trataron la espiritualidad centrada en la contemplación del corazón, así como los elementos que se le derivaban, como la relación con la sangre. A partir de éstos se puede determinar aspectos particulares de las devociones coloniales. El artículo pretende recoger la interacción entre las imágenes escritas y las visuales, para establecer aspectos que eran centrales a esta cultura colonial.

Palabras clave: Purgatorio, Mística, Nuevo Reino de Granada, pintura.

NOTAS

^a Profesor Asociado, Departamento de Historia, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. Doctor en historia de la Universidad Iberoamericana, México D.F. Especialista en Historia medieval, cultura y arte colonial. Esta investigación contó con el apoyo de la Facultad de Ciencias Sociales de La Universidad de Los Andes, y en una primera etapa del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la ciencia y la Tecnología Francisco José de Caldas (COLCIENCIAS). jborja@uniandes.edu.co

¹ Las postrimerías, también llamados los *novísimos*, según la tradición cristiana eran cuatro: muerte, juicio, infierno y Gloria. Algunos catecismos sustituían el juicio por el purgatorio. Véase los catecismos de Gaspar Astete (*Catecismo de la doctrina cristiana*. http://www.mercaba.org/FICHAS/CEC/catecismo_astete.htm) y Jerónimo de Ripalda *Catecismo de la doctrina cristiana*.

http://www.mercaba.org/FICHAS/CEC/catecismo_ripalda.htm) en las recomendaciones finales, ambos de gran circulación en los siglos XVII y XVIII.

² La escatología estaba relacionada con los *novísimos*, y muchas veces también se le emplea como sinónimo. Sin embargo teológicamente hace alusión a los cuatro elementos del momento final: la segunda venida de Cristo o parusía, la resurrección de los muertos, el juicio final y la vida eterna.

³ Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio* (Madrid: Taurus, 1985), 72.

⁴ Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, 9-23. También Jaques Le Goff, *La Bolsa y la Vida. Economía y religión en la Edad Media* (Barcelona: Gedisa, 1996), 107-112.

- 5 Aaron Gurievich, *Las categorías de la cultura medieval* (Madrid: Taurus, 1990), 351.
- 6 Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia* (Barcelona: Herder, 1963), 219.
- 7 Ignacio López de Ayala trad., *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento* (Madrid: Imprenta Real, 1785), Sesión XXV, Decreto sobre el purgatorio, 449.
- 8 Jaime Borja, "Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada", en *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI. Homenaje a Jaime Jaramillo Uribe*, comps. Adriana Maya y Diana Bonnett (Bogotá: Departamento de Historia y CESO Uniandes, 2003), 163-181.
- 9 Los datos están elaborados sobre una base de 2.200 pinturas coloniales neogranadinas, de las cuales sólo 34 corresponden a purgatorios y juicios finales. En los 30 purgatorios que se han utilizado para este artículo se tiene en cuenta aquellas pinturas donde el purgatorio aparece como tema secundario, por ejemplo en las pinturas de Misas de San Gregorio y Nicolás Tolentino, esta última también de devoción indígena como puede apreciarse en sus donantes.
- 10 Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum de la vida de los santos*. Tomo III (Barcelona: Imprenta de los consortes Sierra, Oliver y Martí, 1790), 330.
- 11 Con respecto a estos problemas véase Perla Chinchilla, *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano "de la compositio loci a la república de las letras"* (México: Universidad Iberoamericana, 2004), 144-145.
- 12 Entre los teóricos de la historia del arte barroco existe acuerdo sobre la importancia de esta técnica, la cual más que técnica se convirtió en un modelo para pensar los temas que se iban a representar. Véase por ejemplo a Fernando Rodríguez De La Flor, "'Tecnologías' de la imagen en el siglo de oro: del arte de la memoria a la emblemática (pasando por la "composición de lugar" ignaciana)", en *Cuadernos de Arte e iconografía*, III Coloquios de iconografía, Madrid, mayo 1992, 183; Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Critica, 2001), 66; Diego Suárez Quevedo, "De imagen y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", en *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 258. Santiago Sebastián ubica la composición de lugar como uno de los elementos más importantes en el espacio de creación artística y en el proceso de fijación de imágenes. Santiago Sebastián, *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1990), 352.
- 13 La historiografía reciente ha rescatado el importante papel que desempeñó la Compañía de Jesús, no sólo como adalid de la Contrarreforma, sino también como elemento integrador de la "primera modernidad" de América, y en este sentido, el aporte a la consolidación del barroco como elemento de la modernidad. Sobre el problema véase a Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones Era, 1998), 57-82.
- 14 Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992), 169.
- 15 Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, 174-175.
- 16 Juan de Ribero, *El teatro del Desengaño* (Bogotá: Biblioteca de la Presidencia. Imprenta Nacional, 1956), 339.
- 17 A cerca del método véase Emilia Montaner, "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco", *Criticon*, 55, 1992, 33.
- 18 Emilia Montaner, "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco", 10.
- 19 Pedro de Ribadeneyra. *Flos Sanctorum de la vida de los santos*. Tomo III, 330.
- 20 José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada. Tomo 1 (1538-1790)* (Bogotá: Banco Popular, 1974), 57.
- 21 Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales* (México: Facultad de Filosofía y letras Unam, Fondo de Cultura Económica, 2004), 268.
- 22 Calvo de la Riba, Pedro Andrés. *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el sagrado Monasterio de Santa Inés, de Monte Policiano, fundado en la ciudad de Santa Fe, del Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Phelipe Millán, 1752), 492.
- 23 Diego Solano, *Vida Illustre en Esclarecidos Exemplos de Virtud de la Modestísima y Penitente Virgen Doña Antonia de Cabañas*. Biblioteca Nacional de Colombia, Sala de Raros y Curiosos, Manuscritos No. 4. f. 36r.
- 24 Miguel Godinez, *Práctica de la Theologia mystica* (Sevilla: Juan Bejarano, 1682), 27.
- 25 Por pasiones se entendía los deseos sobresalientes a veces de naturaleza sensitiva.
- 26 Jacques Gelis, "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", en Alain Corbin et. al., *Historia del Cuerpo. Del renacimiento a la ilustración* (Madrid: Taurus, 2005), 61.
- 27 Jacques Gelis, "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", 34.
- 28 Diego Solano, *Vida ilustre en esclarecidos ejemplos de virtud de la modestísima y penitente virgen Doña Antonia de Cabañas* (manuscrito), f. 142r-142v.
- 29 Jacques Le Goff y Nicolás Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (Barcelona: Paidós, 2005), 131-132.
- 30 Acerca del valor simbólico de la sangre véase Patrick Vandermeersch, *Carne de la pasión. Flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico* (Madrid: Editorial Trotta, 2004), 79-86.
- 31 En la historia de la cristiandad había casos muy famosos de estos santos y su devoción al pecho. San Bernardo de Claraval, fundador del Cister, era famoso por el chorrito de leche que le dispensó la virgen desde su pecho. Una gota cayó sobre su hábito negro de benedictino, y por milagro lo convirtió en blanco. Por otra parte, las visiones de las monjas se relacionan con la succión de la herida de Cristo, de lo cual Santa Teresa de Jesús fue una de sus propiciadoras.
- 32 Emilio Mitre, "Apuntes sobre la representación del purgatorio en la Europa del siglo XIV", en *Temas Medievales* (Buenos Aires: Conyctet, 1993), 17.
- 33 Pedro de Ribadeneyra. *Flos Sanctorum de la vida de los santos*, Tomo III, 327.
- 34 Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, No. 998. Doctrina de otros concilios se encuentra en los números 427, 456, 464, 535, 693, 780, 993.
- 35 Sobre la importancia de la misa en relación a las almas del purgatorio: Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, 427, 693, 983, 1469.



LAS REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN MARÍA EN EL CIELO. UNA APROXIMACIÓN AL IMAGINARIO CRISTIANO AMERICANO COLONIAL

PATRICIA A. FOGELMAN / ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

La figura de María –Madre de Jesús– ha sido ataviada con diversos atributos y características por la imaginación y la piedad cristiana a lo largo de los siglos.

Centro de importantes debates teológicos, y agitada como estandarte en medio de contiendas cismáticas, la figura de la Virgen salió fortalecida dentro del catolicismo y su culto se expandió fuertemente en territorios coloniales.

En la construcción del creciente fervor mariano han intervenido muchos factores: algunos, de índole teológica, otros, de índole práctica, pastoral y pedagógica. Los atributos, caracteres y especialidades que se le han ido señalando a la Madre de Jesús con el correr de los siglos se vinculan precisamente con este proceso histórico y dinámico de construcción del cristianismo que, en este caso, será abordado desde una reflexión que tiene a la Virgen en el centro de las representaciones del Cielo.

En este trabajo seguiré dos grandes ejes temáticos que se entrelazan: por un lado, los caracteres de algunas imágenes de María en el Cielo, y por otro, las cuestiones mariológicas implicadas en torno a la debatida Muerte de María y su Asunción a los Cielos dentro del imaginario cristiano, básicamente colonial, para lo cual deberé referirme a algunos ejemplos y tradiciones europeas medievales como referencia.

DE LA TIERRA A LOS CIELOS. DEBATES SOBRE LA MUERTE DE LA VIRGEN

¿Dormición, *Transitus* o Ascención?

Las menciones bíblicas de María la pintaron como una madre sencilla y obediente ante la voluntad primero de Dios (la Anunciación), y luego de su Hijo (Cfr. Bodas de Caná). Apenas mencionada en el Nuevo Testamento (pero, sobre todo, en el Evangelio de Lucas), empieza a cobrar mayor participación en los Evangelios Apócrifos donde se describen pormenores de su nacimiento e infancia consagrada en el templo y de su casamiento con José (especialmente narradas en el *Protoevangelio* de Santiago, del siglo II). El segundo siglo tuvo como uno de los temas centrales la cuestión mariológica de la Segunda Eva¹. Ambas mujeres² eran vistas como anverso y reverso de la misma moneda: una como causante de la Caída, y la otra como puerta de la Redención (Fig. 1).

Los dos siglos siguientes fueron agitados por la lucha contra la herejía, llevada adelante por los teólogos Ireneo, Tertuliano y Orígenes. La figura de María como una segunda Eva fue reivindicada: María habría desatado el nudo de la desobediencia que ató a la primera mujer.

Con el paso de los siglos, se elaboraron consideraciones cuyos contrastes teológicos son muy ricos: la desobediencia de Eva acarrió la mortalidad para el género humano,



Fig.1 Ilustración de una *Bible des pauvres*. ca. 1430.

La primera escena desencadena la Caída de la Humanidad a causa de la desobediencia de Eva, la joven mujer. En la segunda escena, con el "Ave, María" se anuncia el inicio del ciclo de la Redención: La joven María acepta obediente la voluntad de Dios.



Fig. 2 *Paraíso Terrenal. La Mujer del Protoevangelio*.

Seguidor de Marcos Zapata. Iglesia de Huanquique. Cuzco. Siglo XVII. Foto: Daniel Giannoni, en: Figari, Luis, Nieto Vélez, Armando (S.J.) y Gjirinovic Canevaro, Pedro. *La Inmaculada Concepción, 150 años*. Lima: Movimiento de Vida Cristiana, 2005. p. 78.

María habría recuperado la posibilidad de la Salvación mediante su ejemplo de obediencia y de fe, y se la representa –incluso– con la potencia y la legitimidad de la corona triunfando sobre la serpiente que tentó a la Primera Mujer y provocó la caída y la mortalidad del género humano (Fig. 2). La condensación de tiempos (Edán y Eva en el Paraíso terrenal y la gloria diferida de la Virgen) y de espacios (el mundo natural y el espacio celestial) se observan en esta pintura.

Si bien los primeros teólogos reconocieron a María como una figura claramente humana, con el tiempo creció y se convirtió en la "intercesora o consoladora" del creyente y algunos comenzaron a considerarla como salvadora, lo que posteriormente estimuló nuevas contradicciones en torno a su papel en la empresa de la Redención. Su humanidad generó disensos sobre la persistencia de su virginidad, lo que tiene mucha importancia en el discurso religioso porque su preservación constituiría una prueba milagrosa del origen divino de Jesús (también el momento del parto se convierte en una escena central del debate sobre la virginidad perpetua que inquieta y divide a los teólogos). El Concilio de Éfeso (431 DC) definió la maternidad divina de María (como *Theotokos*: "Madre de

Dios") y el Concilio de Calcedonia (451) la proclamó *Aeiparthenos* ("Siempre virgen") en un contexto de lucha contra la herejía. La virginidad perpetua de María sería proclamada como dogma de la Iglesia recién en el año 649, durante el IV Concilio Luterano. Lo que había evolucionado en paralelo entre Oriente y Occidente manifiesta una gran divergencia: Oriente experimenta una creciente devoción mariana y la figura de la Virgen pasa a ocupar un lugar nodal, se refieren a su divinidad regia, a su poder, se popularizan las celebraciones, los pedidos en virtud de su calidad de mediadora y se desarrollan nuevas consideraciones acerca de su naturaleza y de su muerte y el destino de su cuerpo y de su tumba.

Y, precisamente, el tema de la muerte de María se constituyó en materia de ardua discusión. A fines del siglo V y principios del siglo VI, preferían representar la salida final de María como una *Dormitio*, lo que implica la hipótesis de la mortalidad de la Virgen y una separación del cuerpo y del alma que parte hacia el Cielo.

En relación con las especulaciones acerca de la incorruptibilidad de su cuerpo y su posible ascensión a los cielos, el tema del pecado original como una mancha de la que parece eximida, se volvió central. Según la opinión

oriental del siglo VII, María estaría eximida del Pecado de los Primeros Padres. Mientras que los teólogos de Occidente se mantenían más reservados en sus opiniones³.

En cuanto a la cuestión del nacimiento virginal de Cristo y a la perdurabilidad de la virginidad de la Madre, los teólogos españoles también le brindaron cierta atención en momentos de debate contra los argumentos judaizantes (Ej.: los escritos de San Ildefonso, obispo de Toledo, contra los herejes)⁴.

El Segundo Concilio de Nicea (787) estableció las distinciones en el culto debido a Dios (*latreia*, o latría), a los santos (*douleia*, o reverencia) y a la Virgen: *hyperdouleia*, es decir, “más que reverencia”⁵. Se puede admitir que el siglo octavo, el siglo doce y el diecisiete, fueron grandes fases en la consolidación del culto mariano.

Durante mucho tiempo, se consideró que el alma de María (semejante a un niño) era recogida por las manos de Cristo durante la dormición y era llevada al cielo, como se puede ver en el mosaico de La Martorana (Fig. 3).

A partir del siglo XIII comienza a representarse su ascenso corporal mediante la técnica de pintarla con ropas que resaltan la corporeidad, sugiriendo la carne de la Virgen *asumpta*.

Según Jean Wirth⁶, las representaciones de las imágenes religiosas a partir del siglo XIII comienzan a transformarse haciendo más visible a los ojos humanos aquello que pertenece a lo sobrenatural cristiano.

Si esta afirmación es cierta, esa operación implicó (entre otras cosas) la representación metafórica de lo corporal a través de la vestimenta: así, la carne que no se muestra, se representa —no obstante— marcada en la ropa con la voluptuosidad y el detalle de sus pliegues. Este modelo se habría extendido en el tiempo, cruzó el océano Atlántico y se difundió en territorios coloniales (Fig. 4).

Como se sabe, las tradiciones divergen acerca del lugar al cual habría sido llevado el cuerpo, mientras hay consenso en que su alma habría sido transportada al cielo junto al Padre⁷.

En Oriente se debatió acerca del lugar de la muerte y tumba de María. Posibilidades: en el Valle de Josafat, en Jerusalem, en su casa de Éfeso... Las tradiciones acerca de Tránsito de la Virgen a los Cielos fueron pasando a Occidente. Y partiendo de la representación como *Dormición* (más pasiva), la muerte de la Virgen fue cobrando dinamismo: ella es *ascendida* a los Cielos. El *Transitus* se convirtió en *Ascentio*. La fiesta de la Dormición que llegó a la Galia en el siglo VII, pasó a convertirse en el siglo IX, en la de la “Asunción”.

Pero es cierto que estas discusiones se forjaron a lo largo de varios siglos: Entre los escritos en favor de la *Assumptio* se verifican dos corrientes: la que remite a la inmortalidad (Asunción sin resurrección: María es transferida en cuerpo y alma al cielo, sin pasar por la tumba) y la que admite la mortalidad (implícita en la idea de la resurrección: reunión del cuerpo y el alma en la Asunción con resurrección). Esta última tradición, la de la Asunción con resurrección, data de finales del siglo VI⁸.

Simon Mimouni, ha estudiado las tradiciones sobre la Dormición y la Asunción, analizó la visión de los textos antiguos del cristianismo (tanto oriental como occidental⁹) y sostiene que en ésta pueden reconocerse tres conjuntos: el primero, responde a la opinión *dormicionista* (Fig. 5), mientras que un segundo corpus de textos religiosos manifiesta un clima de transformación (una posición intermedia) que se reconoce en la categoría de *transitus*, mientras el tercer conjunto, es el de nítidas ideas *asuncionistas*¹⁰ que, pese a su antigua existencia, alcanza un éxito más reciente (Fig. 6).

De lo cual se podría concluir afirmando que *el fenómeno aparicionista, tan difundido posteriormente, es claramente subsidiario de la tradición doctrinal asuncionista*, y esto se debe a la necesaria relación entre la posibilidad (aceptada en la lógica interna de la Mariología) de que la Virgen haya subido al Cielo llevando consigo su cuerpo íntegro e incorruptible, lo que haría posible advertir “verdaderamente” su presencia en el curso de las apariciones.

Durante el proceso de fortalecimiento de la idea *asuncionista* los debates manifiestan una preocupación fuertemente cristocéntrica, en la que tiende a reflejarse sobre María una serie de atributos propios de Jesús en un esfuerzo por legitimar a la Madre, la concepción del Hijo y el nacimiento milagroso. Esta asimilación de ambas figuras, destinada a consagrar la incorruptibilidad de la carne de uno y otra, está fuertemente asociada a la cuestión de la cristología encarnacional.

Cabe aclarar, por cierto, que la diferencia entre *Asunción* y *Ascensión* es muy importante: la primera presenta un sentido pasivo, mientras que la segunda tiene un sentido activo y está reservada sólo al Cristo quien habría ascendido por sus propios medios, en cambio la madre lo habría hecho por gracia de aquél. Muchas veces, plásticamente, se la representa mediada por la ayuda de los ángeles.

Es conocido que, pese al clamor de muchos sectores de la Iglesia, la aprobación dogmática de la Asunción de la Virgen tardó varios siglos en llegar: fue dada recién en el año 1950, junto con una serie de medidas destinadas a fortalecer el culto mariano y a la Iglesia católica en un contexto de posguerra.

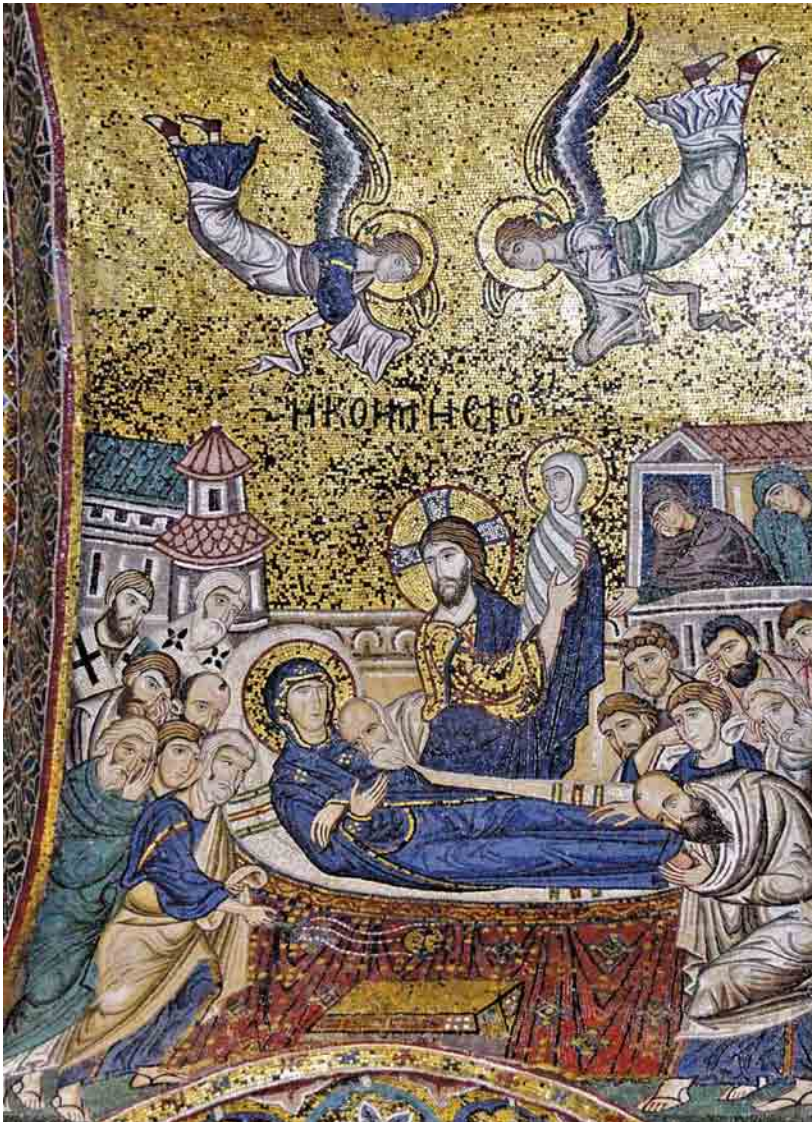


Fig. 3 *Dormición de la Virgen (Koimesis)*.
Santa Maria dell'Amiraglio: La Martorana, Palermo. 1143. San Juan recuesta su cabeza sobre el pecho de María, mientras Pedro le toma los pies. Cristo recoge el alma de su Madre como si fuera la de un niño.



Fig. 4 *Asunción de la Virgen*. Anónimo.
Nueva España. Siglo XVIII.
Cortesía Museo Nacional del Virreinato (MNv), México.



Fig. 5 *Dormición de la Virgen*. Anónimo flamenco. Nueva Granada. Primera mitad del siglo XVII. Cortesía Biblioteca Arango. Bogotá.



Fig. 6 *La Asunción*. Anónimo flamenco. Primera mitad del siglo XVII. Biblioteca Arango. Bogotá.

MARÍA, EN EL CIELO CORONADA

María Reina

Es sabido que recién en 1958 se proclama la realeza de la Virgen y se establece su fiesta para toda la cristiandad, pero la historia de la representación de María como reina celestial, tiene una tradición mucho más larga.

La idea de representar la coronación de la Virgen también es de origen medieval, y se traslada a las colonias de ultramar a través de pinturas y estampas, entre otras fuentes. Los sermones han servido, también, para resaltar la realeza de María en muchas ocasiones.

En el siglo XII, junto con el surgimiento del concepto del Purgatorio¹¹, el culto a la Virgen se centra en su debatido papel de *mediadora* o de *abogada*. Algunos autores de esa época expresaron por escrito mucho de lo que, al parecer, circulaba entre la devoción popular. Es el caso del teólogo Anselmo de Canterbury, quien llamó a la Virgen “reconciliadora (*reconciliatrix*) del mundo”¹², cuyo rol sería central en el camino de la salvación. Ella aparece como una escalera maravillosa para acceder al cielo, una criatura solamente superada por Dios.

Para Anselmo, María es:

*“misericordiosamente poderosa y poderosamente misericordiosa (...) Reina de los ángeles, señora del mundo...”*¹³

Otro autor del siglo XII, Eadmer, escribió:

*“María impera sobre todo el mundo, pues el Espíritu Santo, que descansó sobre ella, la ha hecho reina, emperatriz del cielo, de la tierra y de cuanto en ellos hay”*¹⁴

Muchas veces, la Asunción corporal de María, representada como una reina, se plasma en un ambiente celestial complejo marcado por la representación de las jerarquías celestes.

Según Suzanne Stratton, el *Árbol de Jessé* fue un motivo recurrente en el arte medieval tardío que representó la genealogía (o bien, la “genealogía terrenal”) de Cristo. Posteriormente, se le adaptó para figurar también la Inmaculada Concepción de María y ganó popularidad como forma de representación del legítimo linaje de Cristo y su Madre. Este motivo, también alcanzó gran difusión en América colonial. En el ejemplo que elegí (que responde a un esquema muy conocido), el árbol de la genealogía crística asciende desde Jacob con un cielo de fondo que ocupa gran espacio del cuadro (Fig. 7). Coronan la copa tres figuras superiores, orladas por nimbo y aureola. Si bien el fondo celeste favorece la visualización de las ramas genealógicas, también funciona como un recurso que podría fusionar ese linaje con el reino del Cielo: es un *árbol-escala* celestial cristiano, que relaciona los reyes de Israel y la Gloria de las principales figuras del Cristianismo.



Fig. 7 *El sueño de San José*. Anónimo flamenco. Primera mitad del siglo XVII. Biblioteca Arango. Bogotá.



Fig. 8 *Virgen Inmaculada*. Basilio de Santa Cruz. Perú. 1670-1690. Cortesía Museo de Arte. Lima.

Respecto de la representación de la realeza de María (no sólo dada por su función superior de Esposa de Dios, sino que se le atribuye también por sus antepasados reyes de Israel, como se observó en el Árbol de Jessé¹⁵), la pintura siguiente (Fig. 8) destaca una triple corona dorada y con piedras que la Virgen Inmaculada lleva en su cabeza, semejante al tocado de *triregnum*, que usan los papas, conocido como tiara *tripla*, símbolo del poder, jerarquía y legitimidad dentro de la Iglesia. Pero también podría entenderse como una alusión a la Santísima Trinidad.

Respecto de la Trinidad, sabemos que esta suele aparecer frecuentemente como tres figuras antropomorfas, en algunos casos, de semejante apariencia (Fig. 9) en un espacio supra-terrenal, en general, señalado por la presencia de nubes.

Anteriormente, he intentado caracterizar los diversos rostros de la Virgen, recurriendo a una selección discreta entre la vastísima iconografía iberoamericana y colonial que la representa como reina coronada, joven novia, madre y esposa en la cotidianidad, como mediadora o escalón destacado entre las jerarquías celestes: por ejemplo, en la pintura de techos de las Iglesias, como abordáramos hace dos años en este mismo encuentro¹⁶, entre otras variantes que, por supuesto, incluyen las del uso del poder, sea contra los enemigos de España, de la Iglesia o bien contra la representación del Diablo (Fig. 10).

SI ES INMACULADA, ES INCORRUPTIBLE

La Inmaculada Concepción de María fue otro tema que pasó por álgidos debates. En los siglos XII, XIV y también en el XVII, la cuestión agitó a los diversos sectores de la Iglesia.

Los franciscanos Guillermo de Ware y Duns Scoto (siglo XIV), se refirieron a la pureza de María con relación a la ausencia del Pecado Original como resultado de la acción del Hijo sobre la Madre: la *perfectísima redención* de Cristo la habría preservado del pecado, lo que la diferencia de la redención ejercida sobre el resto de la humanidad, que consiste en la reconciliación posterior a la existencia del pecado. En el Cuzco existe una representación de la defensa inmaculista realizada por el franciscano escocés Juan Duns Scoto: se trata del momento en que Scoto refutó alrededor de 200 argumentos en contra de la Inmaculada Concepción, en el espacio del Aula Magna de la Sorbona. En la cartela de este cuadro se destaca la frase "*Potuit, Decuit Ergo Fecit*" (Pudo, Convino, luego lo hizo), en referencia a la exención del Pecado Original en María.

Entre las posiciones oficiales de la Iglesia sobre la Concepción de la Madre de Cristo, resalta la *Bulla Sollicitudo omnium ecclesiarum* (8 de diciembre de 1661) puesto que en ella el Papa Alejandro VII condenó las opiniones contrarias (públicas o privadas) a la Inmaculada Concepción. Durante el siglo XVII, los franciscanos y jesuitas apoyados, además, por los recurrentes reclamos de la corona española insistieron con su defensa, mientras que los dominicos (también muy devotos de la Virgen y del rezo del Rosario) presentaron resistencias. Finalmente, a mediados del siglo XIX, el Papa dispuso una aclaratoria y la Inmaculada Concepción fue instituida por dogma de la Iglesia en la constitución apostólica *Inefables Deis*, el 8 de diciembre de 1854.

¿Cuáles son, sintéticamente, los ejes centrales de esa carta apostólica?: Dios habría preparado una madre, a la que amó más que a todas las criaturas y, por esa razón, la colmó de mayores gracias que a cualquier otra: ángeles u hombres. Ese argumento se refuerza con la idea de que la inocencia original de María está indisolublemente relacionada con su maternidad divina¹⁷.

Es importante tomar en cuenta que el proceso de unificación de opiniones respecto de la Inmaculada Concepción de la Madre de Jesús se constituye en un período marcado por la contraposición a la Revolución francesa y a las ideas de la Ilustración.

La reacción católica desatada en su contra, podría haber generado ese consenso de las diferentes ramas de la Iglesia hasta plasmarla universalmente en dicho Dogma, justamente en los prolegómenos de lo que será el gran estallido de las apariciones y mensajes marianos del siglo XIX.



Fig. 9 *Coronación de la Virgen*. Anónimo. Perú. Principios del siglo XVIII. Cortesía Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (MIFB). Buenos Aires.



Fig. 10 *Maria in sole y Mujer Apocalíptica*. Iglesia de Laja. Alto Perú. Foto: Patricia Fogelman.

En la Biblia se menciona explícitamente a la Virgen en pocos pasajes. Algunos exegetas han querido “vislumbrarla” en la Mujer luminosa de la visión del Apocalipsis según San Juan, que muchos interpretan como una alusión a María representada en esa joven embarazada que grita por los dolores del parto ante la presencia amenazante de un monstruo de siete cabezas. Según la exégesis, Cristo (representado en el niño mencionado por Juan) es rescatado por los ángeles, mientras que la mujer es llevada al desierto, en las preparatorias del combate con la Bestia.

Cabe resaltar que en los textos escritos coloniales tanto como en las representaciones plásticas, María es una figura polifacética, cuya imagen fue construida a partir de la fuerza de su eficacia simbólica relacionada con las circunstancias que rodearon el culto en distintos momentos históricos; de este modo, dentro del imaginario colonial también, la Virgen María ha sido imaginada por diversos grupos sociales y étnicos, por razones diferentes, llegando a ser (más allá de un personaje del Nuevo Testamento) una verdadera creación popular.

Por otra parte, y como hemos dicho, el tratamiento formal que los creyentes suelen darle a la Virgen excede la prudencia con la que la Iglesia suele manifestarse sobre aspectos referidos al culto: La hiperdulía dada en la práctica a la figura de María raya con una latría que la Iglesia reserva sólo para Dios. Eso puede observarse preferentemente a través de sermones, libros cofradiales y, por supuesto, en el contacto de los devotos con las imágenes.

Mucha de la producción textual colonial está claramente alineada en la búsqueda de reafirmación de la creencia en la Virgen, en sus milagros y su función mediadora, mientras que otras obras apuntan, por elevación, a la glorificación de la figura central de Jesús¹⁸. Pero, en gran medida, la literatura mariana es fuertemente cristocéntrica. Casi todas las obras y la literatura contemporánea que elogia a la Virgen –pese al exceso en el tratamiento dispensado a la Madre– lo que buscan es glorificar al Hijo, reforzar su excepcionalidad a partir del momento mismo de su encarnación y de su nacimiento virginal. La alabanza

a María, por más estridente que resuene, no deja de ser por elipsis, una alabanza a la figura de Cristo.

Sin embargo, en otros trabajos precedentes he abordado las posibles explicaciones a la preferencial empatía de los fieles con la figura mariana. En esta ocasión, simplemente he aspirado a señalar algunos ejemplos que la muestran en el Cielo, siendo parte de esas jerarquías del imaginario católico de la modernidad, con algunos rasgos todavía medievales, a mi juicio, presentes (aunque muchas veces, sus funciones hayan mutado o sus significados se hayan desdibujado u opacado en contextos coloniales tan diversos y complejos). La devoción a la Virgen se habría transmitido (y fortalecido) en los dominios americanos, mediante un proceso que me gusta denominar como “refracción” del culto mariano.

Elegí tomar prestado el concepto de *refracción*¹⁹ –proveniente de la física óptica– porque alude al fenómeno físico de los cambios observables en un rayo luminoso que atraviesa oblicuamente dos medios de diferente densidad, porque me permite resaltar metafóricamente cómo cambian o se desvían las ideas y las prácticas de devoción marianas en dos medios históricos diferentes.

No he tenido espacio en este texto –pero sí en otros²⁰– de remitirme a los casos que me permiten afirmar que una vez traspasada la tradición mariana a la colonia de la mano de los conquistadores se mantendría una forma de religiosidad clásica, pero la manipulación realizada por determinados agentes, así como la apropiación y posterior sacralización de los objetos de culto (del poder que concentran simbólicamente), habría favorecido la absorción social de prestigio que legitimó sus acciones y pretensiones personales dentro de redes de poder local (y, aún, más amplias), dando formatos particulares al crecimiento de la devoción mariana en el imaginario colonial. E hicieron posible que las representaciones marianas cobren rasgos mestizos o mulatos, se den sustitución de lugares cultos idólatricos por ermitas y santuarios marianos, se difundan leyendas de hallazgos semejantes a los de la Reconquista española en contextos coloniales ajenos a ese marco de posibilidades, etc. Es decir, la apropiación del culto mariano ha pasado, en América, por peculiares ajustes que se explican por las formas culturales propias del lugar y las identidades e intereses de los actores.

NOTAS

- ¹ Para otra mirada acerca del papel de María como “Segunda Eva”, y como “Theotokos”, ver el trabajo de Pelikan, Jaroslav. *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- ² Eva también era una joven virgen en el momento de la Caída. Ambas jóvenes reaccionaron frente a la Palabra, una desobedeció y la otra aceptó humildemente el mandato. Esta antítesis tuvo enorme influencia en la tradición católica posterior.
- ³ Graef, Hilda. *La Mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: 1968. pp. 141-161.
- ⁴ Comentarios pormenorizados de la influencia de los escritos de San Ildefonso sobre la perpetua virginidad de María, en: Fogelman, Patricia. “Representaciones marianas a través de la iconografía sobre San Ildefonso de Toledo”. *Fundación. Actas de las Primeras Jornadas de Historia de España. 1999-2000*. Buenos Aires: 2000. pp. 95-124.
- ⁵ Zamora Acosta, Elías. “Aproximación a la religiosidad popular en el mundo urbano: el culto a los santos en la ciudad de Sevilla”, Álvarez Santaló, Carlos, Buxó i Rey, María Jesús y Rodríguez Becerra, Salvador. (comps.). *La religiosidad popular. Vol. I... op. cit.* pp. 527- 544; especialmente p. 540.
- ⁶ Wirth, Jean. “L'apparition du surnaturel dans l'art du moyen age”, Wirth, Jean, Dunand, François y Spieser, Jean-Michel. *L'image et la production du sacré*. París: Meridiens Klicksieck, 1991. pp. 150-152.
- ⁷ Mimouni, Simon Claude. *Dormition et Assomption de Marie*. Histoire des traditions anciennes. Théologie historique 98. France: 1995.
- ⁸ *Ibid.* p. 674.
- ⁹ Mimouni se propone analizar conjuntamente tres tipos de fuentes históricas sobre el tema: la tradición literaria, las pistas arqueológicas y las guías de peregrinos.
- ¹⁰ *Ibid.* p. 21.
- ¹¹ Le Goff, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981. Vovelle, Michel. *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. París: Gallimard, 1996.
- ¹² Anselmo de Canterbury (benedictino; muerto en 1109, autor de la denominada “Prueba ontológica de la existencia de Dios”). Citado en: Graef, Hilda. *op. cit.* p. 210.
- ¹³ Anselmo de Canterbury. Frags. de Ors. 5 y 7. Citado en: Graef, Hilda. *op. cit.* p. 210.
- ¹⁴ Eadmer (monje benedictino inglés, muerto en 1124), discípulo de Anselmo de Canterbury. Eadmer aparece citado en: Graef, Hilda. *Ibid.* p. 213.
- ¹⁵ Muchos autores coinciden en señalar la relación entre el Árbol de Jessé y la Virgen. Según Susan Stratton “... para San Bernardo, del mismo modo que el vástago (*virga*) florecerá sin semilla, así la Virgen (*virgo*) concebirá sin hombre. A partir del siglo XII, la Madre de Dios y el Niño irán desplazando progresivamente al Hijo como figuras predominantes del Arbol de Jessé. Así, una Biblia ilustrada de la Catedral de Toledo (siglo XIII) afirma simplemente: “Virga Jesse significat Mariam”. Durante el siglo XV, estas imágenes, que insisten sobre la ascendencia de la Virgen, proliferan por toda Europa y, en el siglo XVI, todas las representaciones del Árbol de Jessé se han convertido en árboles genealógicos de la Virgen. Algunas veces el Árbol de Jessé se utiliza para referirse a la Inmaculada Concepción”. Stratton, Suzanne. “La Inmaculada Concepción en el arte español”. *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo1-2. 1988.
<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>
- ¹⁶ Fogelman, Patricia. “Una fiesta en el Cielo: Representaciones de la Virgen y la Gloria en los techos de las iglesias de Minas Gerais colonial”, en: Norma Campos Vera (Org). *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*. La Paz: Unión Latina, 2007. pp. 101-111.
- ¹⁷ Graef, Hilda. *op. cit.* p. 416.
- ¹⁸ Ejemplo de ello, es un librito del siglo XVIII, fundamental en la tradición del culto a la Virgen: Grignon de Montfort, San Luis María de. *Tratado de la Verdadera Devoción a la Santísima Virgen*. Buenos Aires: Lumen, 1989 (editado en 1842).
- ¹⁹ “Refracción: Cambio de dirección de la luz y, en general, de cualquier onda, cuando atraviesa la superficie de separación entre dos medios. Refractar: Hacer que cambie de dirección el rayo de luz que pasa oblicuamente de un medio a otro de diferente densidad”. *Gran Diccionario Salvat*. Tomo 3. Barcelona: Salvat, 1992. p. 1156.
- ²⁰ Fogelman, Patricia. “Simulacros de la Virgen y refracciones del culto mariano en el Río de la Plata colonial”. En *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*. Año 2, N° 3. UNSAM/Miño y Dávila Editores. Buenos Aires, diciembre de 2006. pp. 11-34. Fogelman, Patricia. “¿*Specula sine macula*? La latinidad en el contexto de procesos coloniales iberoamericanos vistos a través de las representaciones de la Inmaculada Concepción”. En: Bombassaro, Luiz Carlos e Vidal, Silvina Paula. *A Latinidade da América Latina. Aspectos filosóficos e culturais*. Aderaldo & Rothschild. Editora HUCITEC. Brasil. pp. 364-491.

BIBLIOGRAFÍA

- FOGELMAN, Patricia, "Simulacros de la Virgen y refracciones del culto mariano en el Río de la Plata colonial". En *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*. Año 2, N° 3. UNSAM/Miño y Dávila Editores. Buenos Aires, diciembre de 2006. pp. 11-34.
- FOGELMAN, Patricia, "¿*Specula sine macula*? La latinidad en el contexto de procesos coloniales iberoamericanos vistos a través de las representaciones de la Inmaculada Concepción". En: Bombassaro, Luiz Carlos e Vidal, Silvina Paula. *A Latinidade da América Latina. Aspectos filosóficos e culturais*. Aderaldo & Rothschild. Editora HUCITEC. Brasil. pp. 364-491.
- FOGELMAN, Patricia, "Representaciones marianas a través de la iconografía sobre San Ildefonso de Toledo". *Fundación. Actas de las Primeras Jornadas de Historia de España. 1999-2000*. Buenos Aires: 2000. pp. 95-124.
- FOGELMAN, Patricia, "Una fiesta en el Cielo: Representaciones de la Virgen y la Gloria en los techos de las iglesias de Minas Gerais colonial", en: Norma Campos Vera (Org). *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*. La Paz: Unión Latina, 2007. pp. 101-111.
- GRAEF, Hilda, María. *La Mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: 1968.
- GRAN DICCIONARIO SALVAT. Tomo 3. Barcelona: Salvat, 1992. p. 1156.
- GRIGNION DE MONTFORT, San Luis María de, *Tratado de la Verdadera Devoción a la Santísima Virgen*. Buenos Aires: Lumen, 1989 (editado en 1842).
- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.
- MIMOUNI, Simon Claude, *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes*. Théologie historique 98. France: 1995.
- PELIKAN, Jaroslav, *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- STRATTON, Suzanne, "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo 1-2. 1988.
<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>
- VOVELLE, Michel, *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. París: Gallimard, 1996.
- WIRTH, Jean, "L'apparition du surnaturel dans l'art du moyen age", Wirth, Jean, Dunand, François y Spieser, Jean-Michel. *L'image et la production du sacré*. París: Meridiens Klicksiek, 1991. pp. 150-152.
- ZAMORA ACOSTA, Elías, "Aproximación a la religiosidad popular en el mundo urbano: el culto a los santos en la ciudad de Sevilla", Álvarez Santaló, Carlos, Buxó i Rey, María Jesús y Rodríguez Becerra, Salvador. (comps.). *La religiosidad popular*. Vol. I... op. cit. pp. 527- 544.



EL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA DEL PALACIO DUCAL DE GANDÍA

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES / ESPAÑA

El Palacio ducal es un noble y vetusto edificio de origen medieval, cuya historia comienza en el siglo XIV con los duques reales de Gandía, vástagos de la realeza de la Corona de Aragón. Pasó más tarde por momentos esplendorosos en la etapa de los Borja cuando esta familia se instaura en el ducado a fines del siglo XV, y tiene en la *Galería dorada* un gran exponente artístico que, aunque tardío en la opulenta historia de esta casa gandiense, es de indudable interés tanto en sus elementos formales –arquitectónicos, pictóricos y decorativos–, como en el papel que desempeña su retórica visual como exponente de la significación global del conjunto. El X duque borgiano de Gandia Pascual Francisco de Borja y Ponce de León (1653-1717), llevó a cabo una obra de ampliación del viejo palacio, queriendo añadir a éste una expresión más actual, acorde con el rango familiar y el gusto aristocrático del tiempo, incorporando todo un programa visual orientado a la glorificación dinástica. Era también un buen momento, ya que la casa ducal empezaba a recuperarse tras la crisis de la expulsión morisca, así como de la segunda Germanía. Además, el duque se había casado en 1669 con una noble dama de familia adinerada: Juana Fernández de Córdoba y Figueroa. Asimismo, la canonización de su más preclaro antepasado San Francisco de Borja, acaecida en 1671, que daba un timbre de gloria a la casa ducal, fue también un acontecimiento esencial que inspiró toda esta empresa. De la *Galería Dorada* en sus aspectos históricos y su concepto formal ya me he ocupado en anteriores ocasiones a propósito del estudio de otros salones de esta misma

galería¹. No obstante, es obligado volver nuevamente sobre las nociones fundamentales, aunque sea a modo de resumen, a fin de que el lector pueda situarse en el objeto de estudio, que no es otro que el significado del *Salón del Cielo y de la Tierra*.

Las obras de la *Galería Dorada*, de acuerdo con Basilio Sebastián de Castellanos –visitador del palacio por encargo de los duques de Osuna, en quienes había recaído también el ducado de Gandía–, que a mediados del siglo XIX tuvo acceso directo a la documentación, fueron encargadas por el duque en 1702, y duraron entre 1703 y 1716, habiendo costado 9.290 libras, 6 sueldos y 8 dineros, un costo que a juicio de Castellanos, era bastante económico². No consta en la memoria de Castellanos la dirección de las obras, pero se ha apuntado con cierta garantía la posibilidad de que estuvieran a cargo de Leonardo Julio Capuz, un personaje del mundo artístico valenciano que tenía un perfil profesional entre la arquitectura, la escultura y la talla, y a quien se hicieron una serie de pagos, entre 1724 y 1729, por las tareas de talla y escultura realizadas en esta obra³. El inicio de las obras del dorado de las tallas en el año 1713, según una tosca inscripción o *grafitti* encontrado detrás de un óvalo, puede significar, si no una conclusión total de las obras, sí al menos un hecho revelador de que la nueva galería podía ya estar a punto para incorporar la vida social de los duques⁴.

Gracias a la citada *Memoria* de Basilio S. Castellanos de Losada, ya no cabe ninguna duda sobre la autoría de los lienzos de los techos. La tradición había siempre mantenido a Gaspar de la Huerta como autor de estas



Fig.1 Distribución del espacio
(de abajo hacia arriba):
Salón Heráldico, Salón ornamental,
Salón de San Francisco de Borja,
Salón de la Sagrada Familia,
Salón del cielo y de la Tierra.

pinturas, algo avalado por autores tan significados como Pascual Madoz o Teodoro Llorente, de quienes se hacen eco los PP. Solá y Cervós⁵. Castellanos nos da cuenta de algo más, como la datación de las pinturas del *Salón Heráldico* en 1711, las cuales tendrían, además, una autoría diferente: Romaguera, algo, por otra parte, muy coherente. Se trata del pintor Esteve Romaguera, quien se encargaría de dicho *Salón Heráldico* y, muy probablemente, también del *Salón Ornamental*, quedando los otros tres a cargo de Gaspar de la Huerta. Esteve Romaguera es un pintor prácticamente desconocido. Las fuentes impresas del siglo XVIII, como Orellana, no hablan de él, y parece ajustarse al perfil de un pintor decorador a quien probablemente se deba también la decoración exterior de la galería⁶. No obstante, si atendemos a los contenidos de la cenefa decorativa del *Salón Heráldico*, no podemos tampoco menospreciar a este artista como un simple decorador de escasa relevancia. Por otro lado, se sabe también que Esteve Romaguera era uno de los pintores del taller de Gaspar de la Huerta, y es también probable, como ha sugerido S. Montoya, que la obra entera de la *Galería Dorada* fuera encargada a dicho taller y Romaguera colaborara con un Gaspar de la Huerta ya anciano⁷. Gaspar de la Huerta Martínez ocupa, en cambio, un lugar de importancia en el panorama pictórico valenciano de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. No sabemos cuándo habría empezado a trabajar Gaspar de la Huerta en Gandia, pero la fecha de su muerte (1714) nos da un límite⁸.

ASPECTOS FORMALES DEL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA EN EL CONTEXTO DE LA GALERÍA DORADA

La *Galería Dorada* consta de cinco salones, articulados por medio de portadas transversales que los separan, al tiempo que los intercomunican, conformando un espacio único compartimentado de 38 x 5 m. Cada una de las caras o paramentos de dichas portadas transversales está compuesta y ornamentada de forma independiente en función del diseño de cada salón. La distribución del espacio (Fig. 1) se basa en un criterio modular: cuatro rectángulos de unos 10 x 5 m. —en medidas actuales—, donde el cuarto, al final, se subdivide en dos cuadrados de 5 x 5 m. Se da también la particularidad de haberse articulado con movilidad la estructura que separa los dos primeros salones, lo que permitía unificarlos y obtener así un espacio más amplio y útil, convirtiéndolo probablemente en un comedor o un salón amplio plurifuncional.



Fig. 2 Interior de la Galería Dorada: perspectiva de punto único o visión estática en sus elementos arquitectónicos.

El valor más destacable que desde el punto de vista arquitectónico tiene el conjunto es, como ha señalado Arciniega, la *perspectiva de punto único o visión estática*. Leonardo Julio Capuz se comprometió, incluso de forma vehemente en los tribunales –peritaciones, tasaciones–, en la defensa de este criterio compositivo⁹. La visión estática podemos entenderla como una manipulación artificial de la percepción, de manera que el conjunto resulta coherente a partir de un punto inmóvil. Este criterio no afectaba sólo a la arquitectura, sino también al conjunto de la decoración pictórica, y había sido puesto de manifiesto por el padre jesuita Andrea Pozzo¹⁰, lo que supuso una gran novedad en aquellos momentos. Aquí en Gandía el principio artificioso se fundamenta, principalmente, en dos recursos ópticos truculentos y complementarios: la compartimentación del último rectángulo modular en dos cuadrados –que aumenta, en falso, la impresión de profundidad– y, en segundo lugar, el aumento gradual de la iluminación. Esta galería, en definitiva, había sido concebida para dar una gran sensación de profundidad, como un diorama escenográfico (Fig. 2). *L'obra nova* no tiene precedentes inmediatos en el entorno cultural hispánico, convirtiéndose en un ejemplo único de cosmopolitismo.

La unidad y coherencia que presenta arquitectónicamente *l'obra nova* no tiene su correspondencia en la parte pictórica. El programa iconográfico marca significativamente diferentes ámbitos en todo el conjunto y es principalmente la temática pictórica del techo de cada salón –la decoración con programa iconográfico afecta también a otros elementos, como los solados cerámicos o los óvalos que coronan cada uno de los paramentos que conforman las portadas transversales– lo que puede darles nombre para individualizarlos: *Salón Heráldico*, *Salón Ornamental*, *Salón de San Francisco de Borja*, *Salón de la Sagrada Familia* y *Salón del Cielo y de la Tierra*.

Si valoramos formalmente toda esta decoración pictórica de la Galería Dorada, debemos tener en cuenta algunas observaciones. En primer lugar, una falta de unidad en todo el conjunto, lo cual podría responder a razones muy variadas, pero que se debió seguramente, entre otras posibles razones, a la funcionalidad que debió pretenderse cuando se planificó. En este sentido, debe tenerse en cuenta la existencia de dos ámbitos: un primer espacio, correspondiente a los salones *Heráldico* y *Ornamental*, los cuales podían convertirse en un espacio único gracias al abatimiento plegable de las jambas correspondientes a los paramentos transversales. Presentan estos salones una

decoración profana y ornamental, y se destinarían a acomodos múltiples –comedor, fiestas privadas, etc–, deviniendo un espacio, digamos, “funcional”. El segundo ámbito presenta un carácter más noble u “honorífico”, e incluso íntimo, y ocupa los tres salones sucesivos siguientes: *Salón de San Francisco de Borja; de la Sagrada Familia y del Cielo y la Tierra*.

Otra observación interesante resulta de la orientación de las composiciones de los techos, o sea, la dirección desde/hacia donde se miran. En este sentido, las lecturas “arquitectónica” y “pictórica” no están en su óptima correspondencia, es decir, la visualización de los techos no va en la misma dirección que propone la arquitectura cuando atravesamos los diferentes salones desde su punto inicial –desde su entrada en la *Sala Verde*–. Así, de acuerdo con el principio apuntado de *perspectiva de punto único o visión estática*, cabría esperar que las pinturas de las salas fueran presentando sus contenidos ordenados en la visual del espectador mientras éste avanza atravesando los diferentes salones. Pero no es así, y ni siquiera la primera composición, la del *Salón Heráldico*, está concebida para ser apreciada en el sentido direccional indicado, sino justamente en el contrario.

Una tercera observación está también relacionada con dicho concepto de *perspectiva de punto único o visión estática*. Es evidente que éste es un concepto estilístico central en toda *l'obra nova*: rige la arquitectura, y no cabe duda que quiere estar presente también en las intenciones pictóricas de los lienzos de Gaspar de la Huerta. Lo que ocurre es que el pintor no lo ha conseguido plenamente. Por *visión estática*, en el ámbito pictórico, deberemos entender una proyección en trampantojo de los paramentos arquitectónicos, los cuales acogen personajes y escenas, incorporando incluso elementos celestes, prestando una verosimilitud a un espacio ilusorio, donde se confunden ópticamente elementos reales y “falsos” o pintados. La composición más grandiosa y paradigmática de ello es la bóveda de la iglesia de *San Ignacio* de Roma, obra del P. Pozzo. El engaño óptico, sólo es posible si el ojo permanece estáticamente en un punto inmóvil, donde convergen todas las líneas de la pirámide visual. Estas ideas están haciéndose presentes en los círculos artísticos más innovadores del momento y es evidente que todo este espíritu quiere estar ya presente a la *Galería Dorada*, si bien se demuestra de una manera aún inmadura. Así, el *Salón de San Francisco de Borja*, aunque dispone de una construcción perspectiva muy correcta, resulta muy extraña al visitante, ya que el punto de fuga de la proyección cónica, o de la *proyección escenográfica*, como la denomina Palomino en su tratado¹¹, está situado casi en el límite inferior del lienzo –supuesto punto

estático de visión–. Evidentemente es una construcción pictórica inadecuada al lugar que la exhibe, y es por eso que resulta mucho más bella cuando la vemos reproducida en una fotografía que mientras paseamos por la sala (Fig. 3). El pintor, no cabe duda, cuando compuso la pieza, pensaba más bien en un esquema que resultase correcto cuando era observado en vertical. En realidad, Gaspar de la Huerta no hizo otra cosa que un inmenso cuadro para ser contemplado colgado también en una inmensa pared, y donde el ojo del espectador estuviese a la altura del borde inferior.

No obstante, la organización es diferente en el *Salón de la Sagrada Familia*, que también es el que presenta el esquema perspectivo más coherente de todo el conjunto de la *Galería Dorada* [fig. 4]. El vértice de la pirámide visual está situado aproximadamente en la zona del Padre Eterno, desde donde la percepción de la perspectiva resulta coherente. El resultado es una composición donde los personajes se concentran en el tercio inferior del lienzo, dedicando un excesivo espacio pictórico a la representación atmosférica, a las nubes, algo que no va muy en la línea de lo que Huerta acostumbraba a hacer. Evidentemente, es el resultado del esfuerzo por ajustarse con rigor técnico a la cuestión de la perspectiva, una cosa realmente muy secundaria a lo largo de su trayectoria artística, donde predomina la volumetría de las figuras humanas, de acuerdo con la tradición valenciana del siglo XVII. Sin duda Huerta ha acertado aquí con una composición concebida para ser vista desde abajo, y probablemente sea por esta razón la composición más feliz –desde el punto de vista técnico–, de todo el conjunto de Gandía. No obstante, falla también un elemento básico: la integración con la arquitectura. Los elementos arquitectónicos donde se emplaza la Sagrada Familia no encajan en absoluto con las cornisas y los paramentos dorados de la sala. No cabe duda que eso era mucho pedir a un pintor provinciano que componería las obras en su taller sin tener más condicionante que las medidas del ancho y del alto del lienzo, o a un arquitecto –Capuz–, que seguramente no tendría arte ni parte en el programa pictórico.

Todo esto nos introduce ya en el *Salón del Cielo y de la Tierra*, objeto principal de este estudio. El pintor ha construido aquí una visión panorámica circular donde la perspectiva ha resultado fácil de proyectar colocando el vértice de la pirámide en el centro del círculo. Ha procedido de una manera semejante a como Palomino la había hecho unos años antes en la cúpula de la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*, obra que sin duda impactó en el panorama artístico valenciano de su tiempo, y concretamente en Huerta, haciéndose especialmente



Fig. 3 Apoteosis de San Francisco de Borja, Gaspar de la Huerta, pintura del Sal6n de San Francisco de Borja.



Fig. 4 Sagrada familia, Gaspar de la Huerta, pintura del Sal6n de la Sagrada Familia.

patente en este salón. Huerta aquí ha pretendido imitar a Palomino, pero en una composición sobre un lienzo plano donde ha tenido también que montar en trampantojo una base arquitectónica la cual, en realidad, tampoco concuerda en absoluto con los paramentos murales de la sala, como continuidad de éstos.

En este último salón cabe hacer la última de las consideraciones estilísticas que estamos poniendo de relieve sobre la Galería dorada, y que acabamos de apuntar: la estela del paso de Antonio Palomino por Valencia, algo que dejó profundas huellas en el ámbito artístico valenciano. Gaspar de la Huerta es un pintor local que sabe, en virtud de su profesionalidad y de su talento, aprovechar la mejor herencia valenciana, desde los Ribalta hasta Espinosa, creando un estilo propio que gusta al público y encaja a la perfección con las demandas de su clientela, que fundamentalmente es eclesiástica. El impacto de Palomino a partir de sus intervenciones en Valencia, en especial en la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*¹², fue muy apreciable ya que introduce en un estilo más internacional o “romano”; al menos unos valores estilísticos en la línea de lo que se hacía en Madrid, donde este pintor gozaba de gran prestigio, ya que era el pintor de la corte. Palomino es 10 años más joven que Gaspar de la Huerta y, a juzgar por cómo habla de él en sus *Vidas*¹³, cabe suponer que habrían establecido una buena relación. Resulta probable que mientras Palomino trabajaba en la cúpula de la *Basílica*, mantuviese algún trato con Huerta, el cual también había trabajado recientemente en este lugar, en el marco de la realización del primer camarín de la *Basílica*¹⁴. Huerta era un pintor de óleo sobre lienzo y nunca pintó al fresco, técnica que Palomino dominaba muy bien. Como Huerta no tenía experiencia en esta técnica, es comprensible que sus composiciones de Gandía sean en realidad unas gigantescas obras de caballete. Pero estas pinturas de la *Galería Dorada* le sirvieron de excusa para tratar de emular al pintor cordobés, algo especialmente visible en el *Salón del Cielo y de la Tierra*. Aquí Huerta ha hecho a modo de una miniatura en superficie llana, equivalente a lo que Palomino hizo en la cúpula. El esquema compositivo aplicado es muy semejante: una espiral ascendente donde se disponen las criaturas celestiales. No obstante, si comparamos detalles, resulta difícil establecer paralelismos de imitación muy concretos, como nos pone de relieve una comparación de la figura de Sansón en cada conjunto; ahora bien, es evidente que hay elementos formales compartidos, como el yelmo rematado con plumas bicolores o la posición de las piernas. Lo mismo podría decirse tratándose de representar gente de espaldas en el punto intermedio existente, en los cúmulos de personajes celestiales, entre el personaje

identificable y el que no lo es, incorporándose así éste a la multitud. Huerta, como pintor maduro que lo era en aquel momento, quizás hubiese querido no tanto imitar, sino emular a Palomino, pero a partir de los propios recursos en lo referente al repertorio de tipo figurativo. De todas formas, no debe pasar inadvertido un alto grado de intervención de taller, lo que devalúa en gran parte la figuración y, por lo tanto el resultado del conjunto. Veremos después, al analizar la iconografía, cómo se pueden aún establecer más puntos de coincidencia de esta pintura con la obra de la *Basílica*.

En conclusión, las pinturas de Gaspar de la Huerta en la *Galería Dorada*, aunque técnicamente son, en general, de buena calidad, aspiran a un grado de innovación que se basa, por una parte en el estilo de Palomino, por otra en la aplicación del concepto de la visión estática, el cual no tiene sentido sin adecuarse a la arquitectura o al espacio que las soporta. En este último sentido constatamos una falta real de unidad o coordinación entre arquitectura y decoración pictórica.

SIGNIFICADO DEL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA

Ya he anotado al principio que la Galería dorada presenta, desde el punto de vista iconográfico, una patente falta de unidad, no sólo por disponer de dos ámbitos —el “funcional”, con una decoración profana y ornamental, y el “honorífico”, con decoración religiosa—, sino también por el hecho de que cada uno de los salones funcione con una retórica visual absolutamente independiente. Así, dentro del ámbito “honorífico”, el *Salón de San Francisco de Borja* celebra la santidad de este antepasado de los duques de Gandía tomando como eje la apoteosis del santo, el cual es recibido en el Cielo por la Trinidad con la corona de la gloria. Por su parte, el *Salón de la Sagrada Familia* expone la parentela terrestre de Cristo, bendecida por el Creador desde lo alto. En el Salón del Cielo y de la Tierra, se desarrolla una particular representación del cosmos en donde también se vuelve a repetir la misma apoteosis de San Francisco de Borja, pero aquí como un elemento más, si bien central e importante, dentro del conjunto visual, que no es otro que una representación conceptual y descriptiva del conjunto del cosmos, la cual toma la estructura de un diagrama visual, reuniendo sintéticamente la representación del Cielo, en el techo, y de la Tierra, en el solado cerámico.

El *Salón del Cielo y de la Tierra* es muy luminoso. Dispone de tres balcones, uno a cada lado, confiriendo

un remate espléndido a toda la edificación, la cual acaba abriéndose hacia los cuatro puntos cardinales. Esto es muy apropiado en el contexto de la significación global del conjunto de este salón. Dicha significación no es el producto de una hermenéutica erudita de nuestro tiempo, sino que es histórica, habiéndose mantenido a través de las sucesivas generaciones en el imaginario del Palacio Ducal. El concepto siempre ha pervivido en la memoria colectiva local, hasta el punto de denominar a esta sala como “la del Cielo y la Tierra”. Lo expresa claramente, a mediados siglo XIX, Castellanos de Losada:

“Con relación a los asuntos que representa el cielo y suelo de este lindísimo y magnífico gabinete, llama el pueblo de Gandia a esta pieza el Cielo y la Tierra, denominación simbólica que la conviene”¹⁵.

El salón presenta una planta cuadrada, la cual, como hemos visto exhibe un Cielo abierto como un círculo inscrito en el cuadrado del lienzo, simulando una cúpula entre cuatro pechinas (Fig. 5). Este mismo plan tiene una correspondencia con el solado cerámico, el cual está organizado como un gran círculo que encaja en la superficie cuadrada, lo que permite situar elementos significantes importantes en los cuatro ángulos (Fig. 6). A partir de aquí vamos a tratar de comprender de qué modo están constituidos los discursos visuales de la Tierra, en el solado cerámico y del Cielo en el techo del salón.

La Tierra es significada tomando como eje semántico los cuatro elementos esenciales que constituyen el mundo físico: fuego, aire, agua y tierra, de acuerdo con la tradicional cosmovisión aristotélica. La estructura visual es un exponente de dicha cosmovisión, que entiende por lo terrestre todo el conjunto del mundo iluminado y animado bajo la influencia del Sol. Es el mundo real y sensible donde el hombre ejerce su eficaz acción y protagonismo, tanto para su comprensión racional como en su capacidad de dominio. La imagen solar centraliza esta composición diagramática, que implica, en cierto modo, la general aceptación de la teoría heliocéntrica que modernamente formulara Copérnico en el siglo XVI, pero que no sería aceptada por la Iglesia hasta 1835 por postularse que contradecía la Biblia¹⁶. El pavimento no presenta una representación en sentido ilusionista, ni tampoco cartográfico del mundo terrestre, pero la situación del Sol ocupando el centro geométrico, como una esfera que irradia sus rayos atravesando una barrera de nubes, hace pensar que los autores del programa visual del pavimento, darían por hecho que la Tierra con sus elementos, sus seres vivientes y la vida humana se desenvuelven en torno al Sol. Un pequeño detalle puede ser revelador de una

actitud abierta a los nuevos conceptos científicos y podría ser tomado como un símbolo en el sentido iconológico del término: una de las baldosas en forma de sector circular del disco solar presenta un ojo que no encaja con el resto. Revela posiblemente un arrepentimiento del artista, quien iniciaría su diseño de acuerdo con la costumbre de los ceramistas valencianos de representar la *cara* del astro con rasgos humanos, pero que alguien corregiría el plan sobre la marcha para hacer que el Sol se pareciera más a lo que realmente es: una masa de fuego.

A partir del Sol, el diagrama se estructura en forma de registros o bandas concéntricas separadas por ligeras hileras de nubes azules, conformándose diferentes ámbitos correspondientes a cada uno de los cuatro elementos terrestres. El primer nivel, el más cercano al Sol, corresponde al del *fuego*, y sucesivamente se disponen los correspondientes al *aire*, al *agua* y a la *tierra*, que ocupa el ámbito más exterior. Cada uno de estos ámbitos contiene objetos y seres en relación con el correspondiente elemento. En el ámbito correspondiente al fuego, entre un entramado de fondo con rayos de tormenta, observamos armas de fuego diversas como cañones y arcabuces, proyectiles, barriles de pólvora, objetos llameantes como antorchas y pebeteros, etc. En el ámbito del aire observamos todo tipo de seres alados cuyo ámbito vital es precisamente el aire. Se trata fundamentalmente de aves, constituyendo un buen muestrario tanto de aves domésticas y autóctonas, como de aves exóticas procedentes de países lejanos. También es posible observar insectos vistosos tales como mariposas y libélulas. En la esfera correspondiente al agua, advertimos peces de todas las variedades, desde el pez espada hasta la anguila, crustáceos marinos, y precisos animales de ámbito acuático como una tortuga y lo que podría ser una foca y una ballena. La fauna acuática representada presenta muchos rasgos caracterizadores, de modo que probablemente se debió seguir algún tratado o catálogo ilustrado de todas estas variedades. Así mismo, toman gran protagonismo diferentes navíos. Por último, el ámbito correspondiente a la tierra presenta una gran variedad de elementos de la superficie terrestre, sobre todo vegetales, animales y humanos. No cabe duda que es el registro más sobresaliente y vistoso. Ciertas plantas son perfectamente identificables, como las palmeras, otras en cambio no resultan fáciles, pero da la impresión de que se ha tratado de representar variedades concretas, probablemente inspiradas en algún tratado botánico. Los animales cuadrúpedos, en cambio sí resultan fácilmente identificables, hay leones, un ciervo, un caballo, etc, y alguno de naturaleza fantástica, como el caso de un dragón volador, que probablemente encontraríamos en algún tratado de fauna. También aparecen actividades



Fig. 5 *El Cielo*, Gaspar de la Huerta, pintura del Salón del Cielo y de la Tierra.



Fig. 6 *La Tierra*, cerámica del pavimento del Salón del Cielo y de la Tierra.



Fig. 7 Mascarón del fuego en el pavimento del Salón del Cielo y de la Tierra.



Fig. 8 Cazador. Detalle del pavimento.

humanas, en especial las cinegéticas: cazadores con escopeta, o con armas arrojadizas. Los tipos humanos son también variados, pues tenemos desde el cazador europeo al nativo de alguna parte del mundo con indumentaria peculiar.

Cada uno de estos registros está conectado con un gran mascarón que va arrojando por su boca un torrente de objetos que desemboca en cada uno de los diferentes niveles: fuego, aire, agua y tierra (Fig. 7). En definitiva se trata de un gran diagrama retórico-visual del concepto aristotélico de la Tierra.

La organización constitutiva de este solado cerámico ha sido objeto de una interpretación tomando todo este programa como una gran composición visual conceptista y simbólica al mismo tiempo, a modo de desciframiento de *símbolos* con el auxilio de referentes de muy diversa índole, entre ellos la emblemática¹⁷. Sin pretender restar mérito al gran esfuerzo realizado en este sentido, en mi opinión deberían abrirse otras vías alternativas, puesto que el código de los recursos retóricos del *conceptismo* –la metáfora, la alegoría, la emblemática, etc.– puede resultar a veces no solamente insuficiente, incluso inadecuado para una comprensión del conjunto. No cabe duda que la emblemática y, en general, los recursos de la retórica

visual, son algo propio de la mentalidad barroca para la organización de discursos visuales, pero también caben otras vías, como por ejemplo el deseo de presentar algo del mundo a modo de una *conceptual* descripción “científica” de éste¹⁸. Es bien sabido que el aristotelismo está en la base de la moderna revolución científica producida en Europa durante el siglo XVII. La observación del mundo y la clasificación de sus seres por género y especie es algo que se ha impuesto ya en el obrar de los hombres de ciencia. En este sentido, puede resultar plausible proponer que el autor de este singular programa icónico del pavimento pudiera inspirarse principalmente en repertorios zoológicos, botánicos, geográficos, etc. Esta vía, quizás, resolvería aspectos que no han quedado en absoluto claros por medio de la especulación en el *conceptismo* emblemático. Así por ejemplo, la escena que presenta una hoguera dentro de una tienda de campaña, a juzgar por las características humanas del individuo que aparece junto a ella, más bien parece una alusión a alguna forma de vida de un país lejano, que a un intrincado concepto emblemático o retórico. Algunos tipos humanos no tienen el aspecto europeo y parecen haber sido tomados de algún libro geográfico (Fig. 8). La emblemática, por otro lado, funciona siempre como un conjunto en donde

la palabra y la imagen se funden para significar el concepto, pero aquí en el conjunto de todo el pavimento, falta toda la vertiente textual de la palabra. Esto no quita que puedan existir algunas imágenes procedentes de repertorios retóricos, como podría ser el caso de la imagen del hombre que lucha con el león, lo que parece ser una representación del conocido episodio de la Historia de Sansón y que, como ha sabido ver Pérez Guillén¹⁹, deriva de una marca de impresor realizada por Johann von Essen, para Johann Quentel y Gerwin Calenius (Fig. 9).

Toda esta visión de la Tierra se completa con una bella representación del Cielo en el techo del salón. En el cénit de toda la representación celeste aparece la Virgen del Rosario. Está enmarcada en un *tondo*, orlado por una guirnalda de palma con cintas cruzadas, sostenida por una multitud de ángeles volando en una gran variedad de acciones. La figura de la Virgen deriva de un tipo creado por Jerónimo Jacinto de Espinosa muy divulgado en Valencia, donde hay que destacar el lienzo de la *Virgen de la Luz*, venerada antiguamente en el *Oratorio Parvo* o capilla interna de la casa de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia²⁰.

Alrededor de este medallón central se despliega de forma cónica toda la bóveda celestial, presentándonos las diferentes criaturas celestiales en diferentes grados de lejanía, y siéndonos las más próximas aquellas que figuran en la periferia del círculo que hace de base. Ya hemos señalado la influencia de la obra de Palomino en la cúpula de la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, al tratar los aspectos formales y estilísticos. Nuevamente, debemos referirnos a esta influencia en lo que respeta a aspectos iconográficos.

Comienza esto a ser perceptible en el núcleo central de esta composición: la Gloria de San Francisco de Borja. El tema es la presentación de San Francisco de Borja por San Miguel ante la *Sedes Gratiae*, donde el Padre le acoge con los brazos abiertos en un gesto de bienvenida y el Hijo le entrega la corona de la gloria –sorprende que no aparezca en ningún lugar la paloma del Espíritu Santo– (Fig. 10). El Santo se nos muestra vestido como jesuita, llevando en la mano el atributo de la calavera coronada y teniendo debajo un ángel que ostenta un cilicio, alusivo a las penitencias. Con poca variación, es realmente una reiteración del tema central expuesto en la Sala de San Francisco de Borja, y una razón más para mantener que el conjunto pictórico de la *Galería Dorada* funciona en cada salón de forma independiente y no coordinada. Alrededor del Hijo son realzados los *arma Christi* –los instrumentos de la Pasión–, llevados por los ángeles: la cruz es sostenida por una mesnada de éstos, mientras el Hijo la toma con su brazo derecho; un ángel pequeño

lleva los clavos; otro, la corona de espinas; un ángel mancebo sostiene la columna de la flagelación según el modelo romano de *Santa Prassede*²¹; y otro mancebo lleva la lanza y la caña con la esponja. En realidad los *arma Christi* son unos atributos absolutamente impropios de una apoteosis celestial, o por lo menos un recurso innecesario. Normalmente, en las glorias de este tipo solamente se hace presente la Trinidad a cielo abierto, la cual recibe al santo –o santos– en la gloria, en presencia de multitud de ángeles. ¿Qué ha pasado, pues, aquí en Gandía? La respuesta la podemos encontrar teniendo en cuenta la cúpula de la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, donde parece haberse inspirado el artista. Aquí, como tengo explicado en su lugar²², aparece el mismo Trono de Gracia con unos ángeles portadores de los *arma Christi*, pero esta presencia está muy justificada y es coherente con la tradición de las imágenes. Bien mirado, el tema de la Basílica no es una apoteosis, sino una escena en la que la Virgen actúa como intercesora ante de Dios. Palomino debió de hacer un esfuerzo para encajar este concepto y resolvió, sabiamente, ser coherente con la tradición y representar la típica escena de intercesión, propia del contexto del Juicio Final. En este contexto figuran no sólo la Virgen, sino también San Juan Bautista y están presentes los *arma Christi*, los cuales vienen a significar que la salvación es posible gracias a los méritos de Cristo. Es por esta razón que, aún dándole protagonismo a la Virgen –de los Desamparados–, Palomino ha dispuesto también, aunque de una manera más discreta, a san Juan Bautista y los *arma Christi*. El pintor de la Basílica supo encajar de una manera original este esquema con la Trinidad, en su forma de *Sedes Gratiae*. No hay duda de que Gaspar de la Huerta ha visto esto en Valencia, pero en el momento de componer el programa de Gandía no ha obrado correctamente, posiblemente por no haber entendido conceptualmente el programa de Palomino. También Huerta ha dispuesto a San Juan Bautista debajo de la Trinidad, pero aquí está como una pieza suelta o inconexa en el mecanismo, ya que falta al otro lado la Virgen, que, claro, era poco coherente tenerla que repetir cuando ya figuraba en el medallón central. Los *arma Christi* que Palomino colocó discretamente en la Basílica, seguramente por coherencia iconográfica, aquí son un añadido excesivamente destacado y razonablemente absurdo. Huerta, un pintor que ha demostrado en otras ocasiones ser brillante y hábil en el uso de los recursos retóricos, no ha estado aquí acertado. Posiblemente le ha faltado un buen asesoramiento. Puede esto resultar comprensible, ya que el entorno ducal no debería de ser tan exigente con la ortodoxia teológica sobre las fórmulas icónicas empleadas.



Fig. 9 *Combate de Sansón con el león*. Detalle del pavimento.



Fig. 10 *San Francisco de Borja presentado por San Miguel*. Detalle del Salón del Cielo y de la Tierra.



Fig. 11 *San Jerónimo.*
Detalle del Salón del Cielo
y de la Tierra.

Alrededor de este núcleo central se despliega toda la gloria del Cielo con sus criaturas: los ángeles y los santos, agrupados formando multitudes entre cúmulos de nubes. Son más próximas al espectador las que están situadas en la periferia del círculo, haciéndose más lejanas en la medida en que una trayectoria en espiral las adentra en torno al centro. Toda este despliegue requiere de unos recursos técnicos o compositivos que Huerta debió tomar, insistimos en esto, de Palomino en la cúpula de la Basílica. También aquí, Huerta ha debido definir muchas figuras complementarias, no identificables, con el objeto de dar expresión multitudinaria al conjunto. Huerta ha imitado a Palomino incluso a la hora de componer los grupos, pero a diferencia del pintor cordobés, ha tenido que resumir mucho por obvias diferencias de espacio y monumentalidad. Por otra parte, parece también que Huerta, como hemos constatado ya, ha obrado muy por libre, ya que seguramente no sería lo mismo cumplir con un encargo de la nobleza, que hacerlo para una iglesia o un convento, donde las exigencias conceptuales serían más rigurosas. Pasamos a detenernos en el detalle de todo esto.

En primer término, debajo de la Trinidad tenemos un coro de ángeles mancebos músicos. Es un grupo muy bello: uno está ocupado en un instrumento de cuerda, probablemente un laúd, mientras otros dos cantan de un libro y otro permanece un poco indolente con una trompeta a la mano. A la izquierda de este grupo vemos a san Juan Bautista, el cual se encuentra integrado en el grupo más amplio de los apóstoles, que son once y no todos resultan identificables. Con San Juan Bautista tenemos un grupo de tres, donde el que gesticula con un libro abierto podría ser San Mateo. Detrás, san Bartolomé empuña un gran cuchillo, San Andrés va encima de su cruz en aspa, san Juan Evangelista lleva el águila y, delante de él, San Pedro con las llaves predomina sobre todo el grupo.

Siguiendo por la izquierda en el sentido de las agujas del reloj, vemos a continuación a San Jerónimo como penitente, acompañado del león y con las ropas de cardenal que le tapan medio cuerpo (Fig. 11). Aparece en acto de escribir en un rollo, mientras otro personaje revestido con palia y báculo hace gesto de indicarle algo. La presencia de San Jerónimo aquí es muy destacada y solemne. Es

muy bello el detalle del ángel que le acerca el tintero para que el santo moje la pluma. Esta presencia tan destacada quizás se deba entender como un homenaje al *Real monasterio de San Jerónimo*, situado en el antiguo poblado de Cotalba. Esta comunidad fue fundada de acuerdo con la regla monástica de San Agustín, a quien podríamos identificar con el personaje con palio y báculo. En este contexto alusivo al Monasterio de San Jerónimo, podría cobrar significado el gesto retórico de San Agustín, el cual insinuaría dicha regla monástica. La ambigüedad, propia del lenguaje de las imágenes, podría hacer sugerir que san Jerónimo no está aquí ocupado en la revisión de la Escritura —cosa lógica—, sino más bien en la ordenación de la convivencia de la orden jerónima. De no ser éste San Agustín, podría tratarse del papa San Dámaso, quien le encargó la versión latina de las Escrituras. En este último caso, estaríamos ante un san Jerónimo que prepara la Vulgata. Sea quien sea este personaje, San Jerónimo está destacado en un sector donde hay eclesiásticos mirados y revestidos con ornamentos litúrgicos: es el grupo de los Padres y Doctores de la Iglesia.

Más allá, corre otro sector con personalidades del Antiguo Testamento: patriarcas y profetas, formando dos grupos. En el primero, Isaac se nos muestra como un joven con sonrisa inocente, que lleva un haz de leña, y detrás de él, Abraham, su padre, mira al Cielo con preocupación, como si estuviese en los preparativos del sacrificio. A continuación, sentado y ataviado como un guerrero, tenemos a Sansón, considerado por los mitólogos como un héroe solar, ya que su nombre significa “pequeño sol” o bien “hombre del sol” (Fig. 12). Exhibe un sol en su escudo y una larga melena que sobresale del casco. Como se sabe, era en la cabellera donde residía el secreto de su colosal fuerza, como lo son los rayos en el sol²³. El rey David, sin otro atributo que el arpa, completa el primer grupo de personajes veterotestamentarios. El segundo grupo (Fig. 13), situado sobre una nube contigua, está formado por Noé, con una rama de olivo en la mano y apoyado en la arca del diluvio. Moisés alza, con gesto alentado, las tablas de la ley, teniendo a su lado a Aarón, vestido con ropas sacerdotales. Un cuarto personaje, que dirige su atención a Moisés, no puede ser identificado por falta de atributos.

Un numeroso grupo de vírgenes es representado en el siguiente sector. Solamente podemos identificar unas

pocas, ya que la mayor parte no presenta atributos. Santa María Magdalena va como penitente, con cabellos largos y vestida ligeramente, llevando una cruz en la mano. Las Santas Justa y Rufina están representadas con un cántaro, una, y con unas púas de hierro, la otra, ya que eran vendedoras de cerámica y fueron martirizadas con este objeto. Seguramente serían devoción de la duquesa, ya que se trata de unas santas sevillanas con muy poca tradición en tierras valencianas. En medio de éstas, la que va coronada y lleva una gran bandera roja, quizás se trate de Santa Úrsula.

Por último, cerrando el círculo, tenemos otro grupo formado por San Jorge y Santa Cecilia. El primero es presentado con gran solemnidad: una inmensa capa roja, palma de martirio en la mano, un ángel portador del yelmo y el escudo abandonado más allá. Santa Cecilia lleva también su palma de martirio y abraza un órgano, el atributo que la identifica también como patrona de la música. Algunos grupos más lejanos nos presentan personajes relevantes. Hay que destacar aquella nube que nos muestra a San Antonio de Padua, San Francisco de Asís y San Carlos Borromeo entre otros. Adán y Eva son visibles también sobre la nube que hay encima de Moisés.

Y una última anotación para concluir esta breve aproximación al *Salón del cielo y de la Tierra*. No es otra que la toma en consideración, para compendiar un significado global del salón, algo que tiene también sentido de acuerdo con la tradición de los símbolos. A un nivel estrictamente simbólico —algo que no debe ser confundido con el aparato retórico, puesto que símbolo y metáfora o alegoría no son algo sinónimo—, el salón es un espacio que reproduce la tradicional forma simbólica del círculo inscrito en el cuadrado. Círculo y cuadrado son dos símbolos primordiales referentes, respectivamente, al Cielo y a la Tierra, que, en combinación y síntesis, denotan el cosmos²⁴. Es esto una idea que goza de una tradición simbólica muy rica, en la que se inscriben conceptos tales como el *homo quadratus* de Vitruvio, una imagen que se asoció al discurso simbólico del cuerpo humano como un microcosmos, cuestión que gozó de una fecunda especulación filosófica, de la cual puede ser muestra la famosa figura de Leonardo da Vinci ilustrando el concepto. Creo que a nivel simbólico es ésta la única manera de poder vincular con fundamento este conjunto gandiense con la tradición cultural de los símbolos en un sentido antropológico.



Fig. 12 *Sansón*. Detalle del Salón del Cielo y de la Tierra.



Fig. 13 *Grupo de los patriarcas*. Detalle del Salón del Cielo y de la Tierra.

NOTAS

- ¹ GARCÍA MAHÍQUES, R., “L'emblemàtica al Saló Heràldic del Palau ducal de Gandia”, en *Ars Longa* 14-15 (2005-2006), pp. 181-194. GARCÍA MAHÍQUES, R., “Retórica visual en torno a san Francisco de Borja en el Palacio Ducal de Gandia: La Galería Dorada”, en prensa. Tengo la esperanza poder ofrecer en un futuro próximo una visión unitaria de todo el conjunto de la Galería dorada en una publicación que reúna todas las partes.
- ² Cfr. la ed. de ARCINIEGA GARCÍA, L., *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, Gandia, 2001, p. 182.
- ³ ARCINIEGA GARCÍA, L., *op. cit.*, pp. 87 y ss.
- ⁴ SOLÁ, J. M. Y CERVÓS, F, *El Palacio ducal de Gandia. Monografía histórica descriptiva*, Barcelona, 1904, p. 183, nos dan el texto de esta inscripción: “1713/ DIA 13 DE ENERO / DEL AÑO DEL SER. DE / 1713 / SEMPESÓ (sic) A DORAR ESTA SALA. / SEA PARA MÁS HONRA / Y GLORIA DE DIOS. / AMEN / JESÚS.”
- ⁵ MADOZ P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1848-1850, t. VIII, p. 298. LLORENTE, T., *Valencia*, Barcelona, 1887-1889, II, p. 689. SOLÁ, J. M. Y CERVÓS, F, *op. cit.*, pp. 171 y ss.
- ⁶ L. Arciniega ha apuntado esta posibilidad basándose en el hecho que, en el año 1730, éste cobrara 50 libras por las pinturas que realizó en l'obra nova del palacio (AHN, NOBLEZA, Osuna, legajo 1439, núm. 12). Ya antes, en 1723, había cobrado también 50 libras por su intervención en el interior. Cfr. ARCINIEGA, L., *op. cit.*, p. 86.
- ⁷ S. Montoya opina que todo el conjunto de la *Galería Dorada* es obra de Huerta y sus colaboradores. Cfr. MONTOYA BELEÑA, S., “Algunas pinturas de Gaspar de la Huerta Martínez (1645-1714) en la Comunidad Valenciana: Gandia, Caudiel y Segorbe”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2003, pp. 65-66.
- ⁸ Sabemos también que una gran cantidad: 436 libras y 16 sueldos, correspondiendo al coste de las pinturas de Gandia, fueron cobrados por su hija y el marido de ésta el 1728, muchos años después de la muerte del pintor. Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi, Victoriano Barberán, 9.848; 6 octubre de 1728. Cfr. ARCINIEGA, L., *op. cit.*, p. 86.
- ⁹ ARCINIEGA, L., *op. cit.*, pp. 89-90.
- ¹⁰ POZZO, A., *Perspectiva pictorum et architectorum*, Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad architecturam. Romae, typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum custodem, 1693-1698. (Pars secunda, 1700). Hay que recordar la decoración pictórica de la bóveda de la iglesia de *San Ignacio de Loyola* de Roma, como el mejor ejemplo de este concepto de percepción visual.
- ¹¹ Las ideas de Palomino sobre la perspectiva son tratadas en el libro III del *Museo Pictórico o Escala óptica*. Cfr., ed. Buenos Aires, Poseidón, t. I, pp. 269- 395. Vid. especialmente el cap. segundo: “De la proyección scenográfica, ó perspectiva de cuerpos, y de todo aquello que comprende la delineación en la Pintura”, pp. 282 y ss.
- ¹² Sobre el fresco de Palomino en la cúpula de la *Basílica de la Virgen de los Desamparados*, vid. mi estudio: GARCÍA MAHÍQUES, R., “La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): el ámbito de la Gloria”, *Archivo Español de Arte*, nº 317, (2007), pp. 67-83, y “La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico”, *Archivo Español de Arte*, nº 318, (2007), pp. 161-176.
- ¹³ Vid. PALOMINO, A., *Vidas*, en ed. de Nina Ayala Mallori, Madrid, Alianza ed., p. 389.
- ¹⁴ Sobre el antiguo programa iconográfico del primer camarín de la *Basílica*, vid. también mi estudio en GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009, en el cap. “El programa visual del primer camarín”, pp. 296-313.
- ¹⁵ CASTELLANOS DE LOSADA, B.S., ed. cit., p. 187.
- ¹⁶ Como se sabe, el heliocentrismo fue formulado en la Antigüedad por Aristarco de Samos (310 a.c. - 230 a.c.), oponiéndose al teocentrismo imperante sostenido por Ptolomeo e Hiparco, más acorde una visión antropocéntrica del mundo. En el siglo XVI, la teoría heliocéntrica volvería a ser formulada por Nicolás Copérnico, quien la expuso en 1543 en su libro *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, habiendo empleado cálculos matemáticos para sustentar su hipótesis. A pesar de que este libro fue prohibido por la Iglesia Católica hasta 1835, dado que para las autoridades eclesiásticas la teoría heliocéntrica contradecía la Biblia, estas ideas marcaron el comienzo de la revolución científica.
- ¹⁷ PÉREZ GUILLÉN, I.V., *L'enigma dels quatre elements al Palau Borja de Gandia*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 1985.
- ¹⁸ No debe ser confundido el término *conceptista* con *conceptual*. La imagen conceptista corresponde al fenómeno barroco del *conceptismo*, es decir la organización de conceptos con el auxilio de ingeniosos artificios retóricos, como bien enseñó B. Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*, en donde cabe la metáfora, la alegoría, el emblema, etc. Por *conceptual*, fenómeno que puede incluso englobar al mismo *conceptismo* visual del Barroco, es algo más general y lo entenderíamos como una clase de imagen destinada a presentar visualmente argumentos abstractos mediante un diagrama visual o una representación no ajustada a coordenadas espacio-temporales precisas que sitúen el acontecimiento en un contexto narrativo. Así, el conjunto del pavimento de esta sala sería toda una imagen o diagrama *conceptual* de la Tierra, así como una imagen escultórica colocada en una hornacina, sobre un hombre vestido de pontifical y portando unas llaves es una imagen *conceptual* de san Pedro.
- ¹⁹ PEREZ GUILLEN, I.V., *op. cit.* p. 53. Creo que es más prudente identificar esta escena en relación con Sansón que con la lucha de Hércules con el león de Nemea, como hace este autor, puesto que está ausente todo atributo relativo al héroe griego, como la clava, mientras que la larga cabellera puede ser alusiva al personaje bíblico.
- ²⁰ Actualmente se conserva en el camarín de la *Basílica de la Nuestra Señora de los Desamparados*. Vid. GARCÍA MAHÍQUES, R., “El cometido de la historia del Arte en la restauración de la colección pictórica de la Basílica: criterio metodológico”, en *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*, Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats, 2001, p. 20. En este mismo volumen hay una buena reproducción en la p. 123. Otros ejemplos de este tipo iconográfico están reproducidos por PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, catálogo de la exposición, Valencia, 2000, en pp. 60 y p. 151.

- ²¹ Aún hoy se puede ver expuesta a la veneración, en la Basílica romana de *Santa Prassede*, la reliquia de la columna de la flagelación. Se trata de un detalle interesante, ya que revela que el pintor debió haber seguido algún modelo romano en el conjunto de esta composición.
- ²² GARCÍA MAHÍQUES, R., “La cúpula de la *Basílica de la Virgen de los Desamparados* de Valencia (I): el ámbito de la Gloria”, *Archivo Español de arte*, 317, (2007), pp. 67-83.
- ²³ Cfr. REAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien* (tr. esp. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1996), t. 1, vol. 1, p. 279. Este personaje podría también ser identificado como Josué, un problema que también se presenta en la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*. No obstante, creo más plausible identificarlo con Sansón, ya que Josué no tiene una tradición iconográfica definida, y son más los elementos que permiten identificarlo con el Juez Sansón.
- ²⁴ Cfr. CHAMPEAUX, G. y STERCKS, S., *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ed. Encuentro, 1984, en especial el capítulo 2 “Figuras simples”, pp. 35 y ss.



“O MORS QUAM AMARA ES MEMORIA TUA!” EXEQUIAS EPISCOPALES EN LA IGLESIA NOVOHISPANA

FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ / ESPAÑA

En las sociedades hispanoamericanas el hecho de la muerte no solo suponía el abandono de la vida terrenal para alcanzar la salvación, sino que también incorporaba un último acto de intercesión de la comunidad para que el difunto lograra el esperado descanso eterno. No obstante, el modo de comportamiento ante tal suceso no fue similar para todos los habitantes de los virreinos pues, en un sistema tan jerarquizado como éste, las clases altas gozaron de lo que Rodríguez Álvarez denominó como una “muerte privilegiada”¹. Las ceremonias de exequias constituyeron los acontecimientos públicos más intensos del repertorio festivo en cuanto a su mensaje moral. Así pues, las honras dedicadas a monarcas, virreyes y arzobispos se convirtieron en un “gran espectáculo urbano de carácter visual y sonoro” al que los ciudadanos acudían para hacer públicas sus manifestaciones de dolor². Se trataba de unas funciones repletas de imágenes y palabras donde pintura, poesía y música eran conjugadas en un programa diseñado por intelectuales, religiosos, literatos y artistas para, en el caso de tan ilustres personajes, exaltar su poder mediante los recursos característicos de la retórica barroca.

Con todo ello, la misión conmovedora de la contemplación del difunto quedaba satisfecha, sobre todo cuando la pérdida implicaba la participación de los fieles en una serie de actos luctuosos cargados de emotividad. Como señala Bravo, estos estimulaban al público acerca del hecho de que “la muerte no perdona a ningún ser humano, y que la existencia temporal debe ajustarse a los principios señalados por la fe cristiana”. Además, las honras tenían que servir no solo para elogiar las virtudes del difunto,

sino también para exaltar su labor como gobernante, dejando una impronta en el sentimiento colectivo más impactante aún que las celebraciones gozosas: “Se pregona el fallecimiento del poderoso, la ciudad se vestía de luto, los balcones se adornaban con crespones negros y la gente salía de sus casas para expresar la consternación y adherirse a la pena de los representantes del poder”³.

Los estudios dedicados por la historiografía americanista a las ceremonias fúnebres en la Nueva España han atendido principalmente a las que tuvieron como protagonistas a los miembros de la realeza⁴. En este sentido, estas exequias fueron las que gozaron de una mayor relevancia dado el rango de estos personajes, resultando además una fiesta de marcado carácter político y propagandístico, donde no solo se honraban las virtudes del fallecido sino que se manifestaba un discurso dinástico basado en lo que Mínguez califica como “una verdadera apoteosis familiar”⁵. Por otro lado, a la hora de tratar la figura de los prelados difuntos son escasas las referencias bibliográficas, destacando entre todas ellas los pasajes dedicados a sus fallecimientos en el conocido compendio biográfico de Sosa⁶. alguna de estas notas fueron extraídas por el autor tanto de folletos impresos como de las referencias de los cronistas de la ciudad de México, Gregorio M. de Guíjo y Antonio de Robles, que se encargaron de describir exhaustivamente algunas de estas solemnidades y de dar noticias de las defunciones de los prelados novohispanos durante la segunda mitad del siglo XVIII⁷.

Antes de comenzar con los preparativos de las honras fúnebres, el primer paso era la notificación del fallecimiento por parte del cabildo catedralicio al virrey, quien

a su vez como vicepatrono de la Iglesia novohispana, emitiría un despacho al Consejo de Indias comunicando el triste suceso. En el Archivo General de Indias se conservan este repertorio de documentos que a modo de cartas protocolarias presentaban prácticamente el mismo esquema, encabezado por algún dato sobre la enfermedad del obispo, seguido del lamento por su muerte y finalmente el anhelo por el nombramiento de un justo sucesor⁸.

También existirán casos de correspondencia particular donde personas allegadas al difunto se lamentaban por la pérdida, como fue el dominico fray Bartolomé de Ledesma cuando el 31 de marzo de 1572 hizo partícipe a Felipe II de la muerte del arzobispo Montúfar, un “verdadero padre y buen pastor”⁹.

En cuanto a la organización de los funerales, si bien desde mediados del siglo XVI se fueron marcando algunas pautas con motivo de los dos primeros concilios provinciales, no sería hasta el Tercer Sínodo mexicano de 1585 cuando se definieran las normas a seguir en el ceremonial correspondiente¹⁰. En concreto, la cuarta parte de los estatutos publicados señalaría las prerrogativas sobre cuatro puntos concernientes al fallecimiento del prelado: la administración de los sacramentos eclesiásticos, los toques de campanas, el modo de la sepultura y las obligaciones de los capitulares¹¹. Sobre el primero de ellos, se ordenaba que cuando el arzobispo enfermara y pidiese los sacramentos de la Eucaristía y la Extramunción acudiera el presidente del Cabildo revestido de capa pluvial de oro acompañado del resto de miembros de la institución, con los párrocos, sacerdotes y capellanes de todas las iglesias de la ciudad cubiertos con sobrepellices, yendo en procesión hasta el palacio arzobispal precedidos por una cruz alta y ricos ciriales, para una vez allí “administrarlos con la devoción y reverencia que corresponde”. Además se anotaba que a quien faltara a esta solemnidad se le quitarían los emolumentos que hubiera ganado en el mes para repartirlos entre quienes asistieran¹². Gracias a algunas de las crónicas mencionadas con anterioridad se conoce la relevancia social de este acontecimiento, pues suponía la primera toma de contacto con la proximidad del deceso, al que incluso en ciertos casos se sumaba el propio virrey junto a la Real Audiencia y el resto de tribunales¹³.

En segundo lugar, se acordaban los toques de campana que debían darse cuando hubiese fallecido el arzobispo, determinando “para que resplandezca en todo la reverencia que debe tributarse al Prelado, y nada falte del honor que se le debe cuando muere”, que al instante “se toque muy pausadamente la campana mayor sesenta veces, después todas las campanas mayores y menores se toquen tres veces solemnísimamente con sonido fúnebre, y entonces

las parroquias, los monasterios, las ermitas y hospitales, respondan con semejante toque y solemnidad de campanas”¹⁴. Esto mismo habría de repetirse los nueve días siguientes durante media hora, una vez después del medio día y otra al caer el sol, así como a lo largo del solemne funeral, “a fin de que ocupe a todos la frecuente memoria de rogar a Dios, para que conceda por su Santa Voluntad al difunto Prelado la eterna felicidad, y al pueblo el conveniente sucesor”.

Sin duda alguna, el momento de mayor relevancia junto a las velaciones era el entierro del difunto¹⁵. Para ello, debía vestirse de pontifical de color morado, tal y como lo exigía su dignidad, colocando el cuerpo sobre un lecho forrado de seda en una cámara amplia donde pudieran ponerse altares para celebrar los sacramentos. Después de preparar el espacio, de nuevo todos los capitulares con sobrepellices y capas de coro, sin faltar uno bajo la pena que había de imponerse a criterio del Presidente, así como el resto del clero local debían dirigirse en procesión precedidos por una cruz alta hasta el lugar determinado, en la mayoría de los casos su residencia, para encomendar el alma del difunto a Dios. Así, siguiendo lo escrito en el Ordinario, se dirían los tres nocturnos de los difuntos, quedando al mismo tiempo en la catedral por orden del Presidente los prebendados necesarios para que rezasen las horas del oficio corriente.

Una vez dispuestos todos los preparativos para el funeral, el resto de capitulares organizados como de costumbre, seis Prebendados vestidos de pluviales llevando “cetros”, junto a una representación de las órdenes religiosas masculinas y el resto de clérigos saldrían guardando el orden debido de la catedral al punto donde con anterioridad hubiesen acordado congregarse para dirigirse al Palacio Arzobispal. Tras pronunciarse el correspondiente responso y la oración, el cuerpo del difunto con el rostro descubierto y vestido de manera adecuada, debía colocarse en un féretro “decentemente” adornado. De este modo, se situarían las Dignidades más antiguas, los demás capitulares y los religiosos, alternándose para llevarlo en hombros hasta la iglesia donde debía sepultarse, cantando entre tanto los salmos y otras cosas que según el manual Romano o “laudable costumbre de aquella iglesia” debía de repetirse. Señalando uno de estos itinerarios, en los que previamente se habían distribuido una serie de posas cubiertas de terciopelo negro para marcar el camino, se sabe que el martes 13 de diciembre de 1650 a las cuatro de la tarde salió del palacio el cuerpo del arzobispo Juan de Mañozca “llevándolo por la calle del Reloj, y dio vuelta por la de los Donceles a la de Santo Domingo y la plazuela del Marqués” hasta que entró en la catedral para darle

sepultura¹⁶. Una vez llegado al templo, donde el túmulo estaría correctamente situado en el área del crucero, y “si se pudiere según el tiempo propio para celebrar”, se asistiría a una solemne eucaristía ante la multitud de fieles congregados que escucharían la liturgia de la palabra. En cuanto a las solemnes exequias de aquellos días, el Deán y el Cabildo, acompañado de una representación de los conventos de religiosos, con el resto del clero, cantarían la vigilia celebrando el sacrificio de la misa, según la forma del Breviario Romano, diciendo una oración fúnebre, “de modo que en todo se muestren cristianos piadosos, y verdaderamente súbditos del prelado esposo de su Iglesia”. Asimismo, dispondrían ordenadamente cualquier otra cosa para el decoro y ornato del funeral, “dictándose su buena e íntegra conciencia y juzgaren a propósito”. La jornada concluiría cuando una vez sepultado el cuerpo en el lugar indicado, normalmente la cripta del templo, se acompañara sin cruz a los parientes y familiares del prelado hasta la misma casa de donde hubiesen salido. A continuación, el cabildo organizaría el correspondiente novenario de exequias, estableciendo que cada día, tanto después de misa como de vísperas, el sacerdote vestido con capa pluvial, delante de la cruz alta y ciriales, dijera un responso por el difunto. Por último, los estatutos referidos establecían las obligaciones de cada capitular cada vez que falleciera un prelado, añadiendo el Sínodo que “la fe católica enseña, cuan santo y saludable pensamiento es orar por los difuntos, para que sean libres de los pecados”, por lo que imponía a cada uno de ellos decir dentro de los nueve días desde el día de la muerte, seis misas por el alma del prelado difunto¹⁷.

Una vez reglado el protocolo cada una de las ceremonias se iban a llenar de particularidades en función al celo de los fieles por su prelado, tanto por el tiempo de gobierno como por sus actuaciones y la entidad política, al lugar y los motivos del fallecimiento, así como a los deseos expresados en el testamento del difunto. Un ejemplo de ello fue el entierro del arzobispo y virrey fray Marcos de Rueda en el convento de los agustinos de la capital el 25 de abril de 1649, para lo que se organizó en este templo una espectacular ceremonia a la que acudió en pleno la Real Audiencia¹⁸. De entre todas las celebradas en el virreinato, junto a las del arzobispo Rubio y Salinas, de la que existe una extensa relación, una de las más sonadas fueron las del arzobispo Alonso Núñez de Haro en el año 1802: “Abría paso a la procesión un destacamento de artilleros, con cuatro cañones de campana sobre sus cureñas, que iban arrastrados por cuatro mulas enlutadas y seguidos de cuatro caballos despalmados, con caparazones negros. Continuaba una de compañía de granaderos del

Comercio, capitaneándola a caballo, con espada en mano, el señor Coronel del Regimiento de Toluca, con su Teniente Coronel y Sargento Mayor. Seguían en su orden debido, y con sus respectivas insignias, Parcialidades, Cofradías, Órdenes Terceras, Sagradas Religiones, Cruces Parroquiales, copiosísimo Clero, Congregación de San Pedro, Curia Eclesiástica, Colegio de Infantes, Capilla de Catedral, Capellanes de coro, Curas urbanos (...) todos con hachas de cuatro pabilos en mano y últimamente el Ilmo. Cabildo, con capuces de luto, entre cuyos individuos iba el cadáver”¹⁹ (Fig 1).



Fig. 1 Arzobispo Alonso Núñez de Haro. Rafael Ximeno y Planes (dibujo) y Joaquín Fábregat (grabado). 1798.

Después de comentar lo referente al ceremonial quedan por analizar los dos elementos principales para que se cumpliera con la finalidad conmovedora de estas celebraciones: el elogio fúnebre y el túmulo. En cuanto al primero constaba de cinco partes escritas por diferentes autores, ya fuesen religiosos o literatos, a los que se les instaba a exaltar poéticamente la vida y muerte del difunto a través de sus virtudes recurriendo sobre todo a fuentes bíblicas. Al principio, se componía un panegírico a su persona así como la narración de sus últimos días, desde la enfermedad hasta las honras. El segundo folleto contenía la descripción de la pira funeraria erigida con motivo de las exequias, donde aparecía una detallada relación del diseño arquitectónico y del programa emblemático, tanto ornamentos como cartelas y epitafios con sus inscripciones. La oración fúnebre formaría parte del tercer documento, que normalmente se escribía en latín e iba acompañado de la correspondiente traducción. Finalmente, figuraba el sermón fúnebre que algún religioso cercano al homenajeado pronunciaba haciendo una comparación entre éste y un

personaje bíblico con el que guardara parecido²⁰. Un último apartado de estos impresos, aunque de carácter secundario, serían las dedicatorias, licencias oficiales y eclesiásticas, los pareceres, el sentir, que consistía en una “reflexión sobre la importancia de dejar constancia de la virtud del personaje muerto”, y las aprobaciones²¹. Asimismo, en esta parte se aclararía la finalidad de estos escritos, que como bien señala Pedro de Fonte en la publicación de las *Solemnes exequias* dedicadas al obispo Marcos Soriana y Zafrilla, no sería más que dejar “un testimonio perpetuo de la religiosidad, ilustración y esplendor con que el Clero y Pueblo de aquella Ciudad han querido honrar qualidades de su difunto Pastor, benemérito por ellas a los ojos de Dios, del Rey y de la Patria”²².

No siempre los folletos contenían las ceremonias realizadas puntualmente en las sedes de los prelados, sino que en otras se trataría de los acontecimientos ocurridos al fallecer lejos de su jurisdicción, narrando con multitud de anécdotas el solemne traslado del cadáver, como fueron los funerales organizados por el virrey don Juan de Palafox para traer el cuerpo del arzobispo electo de México don Feliciano de la Vega desde Mazatlán en 1642²³, o las del célebre prelado angelopolitano, cercano al círculo de sor Juana Inés de la Cruz, don Manuel Fernández de Santa Cruz al morir en una visita pastoral en un pueblo de indios²⁴. Uno de los documentos inéditos aportados para este estudio es el impreso con las exequias que el cabildo mexicano dedicó a su querido arzobispo fray Payo de Ribera en 1684²⁵. Aunque éste había partido del virreinato hacía cuatro años, produciéndose también una memorable despedida, la llegada de la noticia de su deceso sumió a la población en una profunda tristeza. Además de una serie de composiciones poéticas escritas en su honor, el volumen describe las celebraciones luctuosas organizadas en iglesias y conventos de la capital, destacando el homenaje dedicado por sus hermanos de San Agustín (Fig. 2).

Sin duda alguna el objeto que causó mayor sensación en este repertorio de actos fue la pira funeraria, que era levantada por el cabildo catedralicio correspondiente a través de una serie de comisarios encargados de nombrar a los artistas y literatos que compondrían el programa literario e iconográfico. A pesar de no existir restos de estos monumentos, que en su mayoría eran destruidos o reutilizados para otras fiestas, gracias a los grabados incorporados en los elogios fúnebres se tiene constancia directa de la apariencia de alguna de ellos²⁶. A la hora de profundizar en el estudio de estas máquinas simbólicas hay que tomar obligatoriamente como punto de partida la monografía de Francisco de la Maza²⁷. En ella aparecen por primera vez publicadas la mayoría de las estampas relacio-

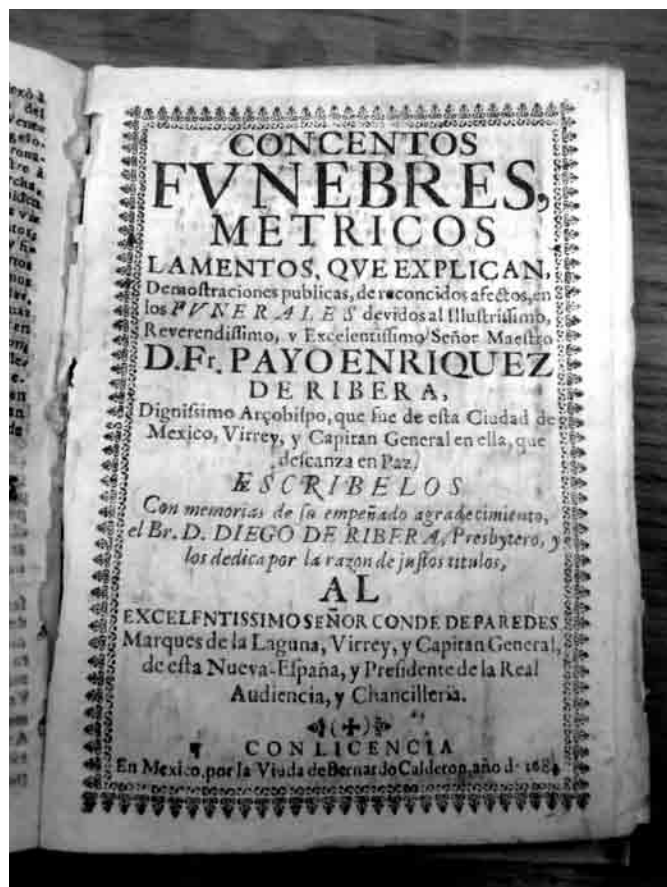


Fig. 2 Diego de Ribera. *Concentos fúnebres, métricos lamentos...*, México, 1684.

nadas con las exequias celebradas en el virreinato de la Nueva España a ilustres personajes. Entre estos cabría destacar la selección que el historiador hace sobre las honras a arzobispos, de las que aporta para su análisis cinco grabados. Aunque los diseños de estos aparatos prácticamente no cambiaron, si se compara con los modelos erigidos para las exequias de los monarcas, en cambio sí se iban a apreciar ciertas variaciones de contenido y estilo a medida que fue evolucionando el tiempo y con ello la tendencia estética de cada momento. Junto a las correspondientes figuras alegóricas relativas a las virtudes del difunto, así como las colgaduras negras y el repertorio de ciriales, era lógico que, entre otros emblemas característicos a estos personajes como el águila, el pelícano o las abejas, lucieran la heráldica del prelado junto a la de sus diócesis, así como las insignias correspondientes coronando el remate: la mitra, el báculo y la cruz episcopal²⁸.

La primera de las piras y una de las más llamativas de todo el virreinato fue la del obispo de Puebla don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, cuyas exequias se celebraron el mes de enero de 1764 en el convento de dominicas de Santa Rosa de dicha localidad. La particularidad de este elegante monumento de seis cuerpos será su función a la hora de albergar el corazón del prelado, que a modo de reliquia fue conseguido por la comunidad de religiosas, de la que el obispo era un decidido protector, tras un pleito testamentario²⁹. Así pues, el doctor don José Isidro Montaña recibió el encargo de componer el elogio fúnebre para el que utilizando un juego simbólico entre la víscera y la rosa tituló *El Corazón de las Rosas sepultado entre fragancias...*, mientras que el ejecutor de las tablas del túmulo con los jeroglíficos y epitafios sería el afamado maestro Miguel Gerónimo de Zendejas³⁰. A propósito de ello, Mínguez describe cada una de estas cartelas en las que la citada flor se convierte en el emblema principal de los catorces jeroglíficos repartidos por la estructura, permitiendo al creador de este programa el desarrollo de “una metáfora amorosa de gran plasticidad”³¹.

La segunda de las imágenes ha sido una de las más estudiadas por los investigadores debido no solo a la relevancia del personaje honrado, el arzobispo don Manuel Rubio y Salinas, sino al artista encargado del diseño y ejecución de sus tablas, el célebre pintor Miguel Cabrera³². En el grabado realizado por Manuel Villavicencio se observa la monumentalidad de esta “máquina de madera” levantada para las exequias acontecidas los días 10 y 11 de octubre de 1765 y decorada con fingidas pinturas de jaspes, de sesenta varas de altura y alumbrada por cuatrocientas setenta y cuatro velas de “a cuatro libras”³³. Entre la ornamentación cabría destacar tanto en el primer como

en el segundo cuerpo la presencia de ocho esculturas, representando la virtudes cardinales y la Caridad, el Celo Santo, la Devoción y la Liberalidad, respectivamente. En cuanto a la composición arquitectónica se observa la introducción de nuevas formas como el obelisco, donde se esculpen diferentes escudos sostenidos por esqueletos, y que sirve de pedestal para una pequeña tumba cubierta con un paño fúnebre y las insignias episcopales. Para Estrada, el uso de este elemento en fechas tan tempranas respondía a la introducción en Nueva España del gusto clásico por el academicismo, del que posteriormente sería su principal referente el diseño del túmulo para las exequias de Carlos III en la catedral de México en 1789³⁴ (Fig. 3).

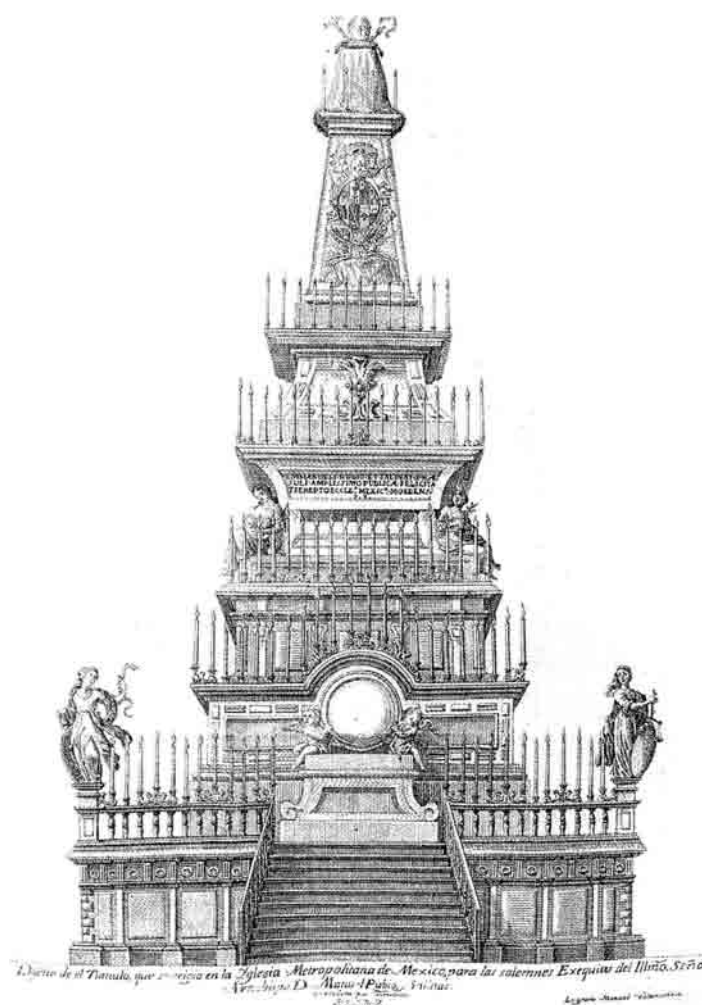


Fig. 3 Pira del arzobispo Manuel Rubio y Salinas. Miguel Cabrera (diseño y dibujo). Manuel Villavicencio (grabado). 1765.

Aunque durante la segunda mitad del siglo XVIII algunas piras funerarias presentaban ornamentos decorativos de reminiscencias clasicistas, no fue hasta la erección del gran catafalco diseñado en 1802 por el director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos Manuel Tolsá con motivo de las exequias del arzobispo Núñez de Haro, cuando quedara patente el triunfo de una nueva estética más depurada. En el grabado ejecutado por José Montes de Oca puede apreciarse un gran obelisco que incorpora como novedad la apertura de una capilla funeraria en el basamento a modo de cripta y de una hornacina en el cuerpo central para albergar la urna funeraria con un busto del prelado³⁵. Junto a ello se colocaron de forma destacada en los cuatro ángulos del primer cuerpo cuatro estatuas colosales con las alegorías de la Mansedumbre, la Concordia, la Liberalidad y la Urbanidad³⁶. Una década más tarde, Tolsá también sería el encargo de levantar el monumento para el funeral del arzobispo- virrey don Francisco Xavier de Linaza y Beaumont en la catedral de México, en cuya plancha firmada por Pedro Vicente Rodríguez se observa el mismo esquema que en el modelo de Haro, aunque prolongando las líneas del obelisco a una amplitud casi piramidal en cuya base humeaban cuatro pebeteros y donde la cúspide se remataba con una impresionante estatua de la Fe como mujer velada sosteniendo la cruz. En los albores de las revueltas independentistas, esta pira fue nuevamente montada, añadiéndose una serie de pinturas del academicista Rafael Ximeno y Planes con ocasión de las honras de la reina Isabel de Braganza en 1819³⁷.

Las dos últimas aportaciones de De la Maza en su catálogo se referirán a dos piras levantadas en la catedral de Valladolid para las exequias de los prelados fray Antonio de San Miguel Iglesias en 1804 y don Marcos Moriana y Zafrilla en 1810. En ambas se pueden apreciar las mismas características constructivas a la hora de superponer cuerpos volumétricos cuyas superficies despojadas de jeroglíficos dan paso a una serie de epitafios enmarcados por molduras mixtilíneas y esculturas alegóricas. Asimismo, se mantendrán ciertas costumbres como el remate con las insignias episcopales frente a novedades como la incorporación de cipreses y de pebeteros humeando incienso³⁸.

Con motivo de la muestra *Juegos de Ingenio y Agudeza* fueron publicados dos grabados inéditos con los túmulos del arzobispo de Guatemala Francisco Joseph de Figueredo y de Manila don Basilio Sancho de Santa Justa y Rufina³⁹. En cuanto a la primera de éstas, fueron los jesuitas de aquella ciudad quienes en el año 1766 erigieron en su colegio la que sería la última aportación de esta orden a la cultura emblemática novohispana antes de su expulsión

de todos los territorios de la Corona española. El folleto publicado con motivo de las exequias titulado *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala en la muerte de su luz...*, contenía además de la descripción correspondiente, un impresionante grabado realizado por José de Nava a partir del dibujo de Miguel Gerónimo Zendejas, donde la imagen de un monumental candelabro se convertía en la figura central del programa emblemático⁴⁰. Para ello, la pira fue adornada con dieciocho jeroglíficos en los que el arzobispo aparecía metaforizado en una “antorcha luciente sobre el candelero en su vida”, coronándose ésta entre multitud de hachones con dos figuras de matronas acompañadas de elegías latinas que simbolizaban a la Iglesia metropolitana de Guatemala y a la Compañía de Jesús⁴¹. Acerca del segundo de estos dibujos, la importancia radica en ser el único que se conserva sobre unas exequias episcopales en las islas Filipinas. En éste se ve el diseño del pintor local Nicolás Cruz Bagay, presentando un cierto carácter arcaico frente a los avances estilísticos para una fecha tan tardía como 1788, sobre todo en la distribución de unos simples cajones con las cartelas de los jeroglíficos y poemas donde se colocan una serie de figurillas alegóricas, todo ello rematado por una cama fúnebre en la que sobre un cojín destaca la mitra, el báculo, la cruz y el capelo⁴².

Un último aspecto a tratar como parte de este estudio sería el del retrato del prelado difunto, que al contrario de lo acontecido con otros miembros de la Iglesia, como pudieron ser las religiosas, apenas tuvieron un interés especial frente a las imponentes efigies que durante sus vidas fueron realizadas con destino a distintas galerías. Es por ello que en las contadas ocasiones que aparece el fallecido en la pintura novohispana sea con un contenido moralista y a través de un sencillo modelo relegado al anonimato. Aunque perteneciente a la escuela barroca sevillana, nadie mejor que Valdés Leal supo plasmar esta iconografía en uno de los lienzos de las Postrimerías realizados para el sotocoro de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla titulado *Finis Gloria Mundi*. En el primer plano aparece el cadáver de un obispo dentro de su ataúd, descubriéndose entre sus vestiduras el esqueleto recorrido por insectos, sobre el que aparece un rompimiento de Gloria con la mano de Cristo encarnando la justicia divina como portador de la balanza de los pecados y las virtudes⁴³. En la estética virreinal la imagen más frecuente será la del prelado difunto acompañando a otros personajes ilustres en el fuego del Purgatorio y esperando a que sus almas fuesen redimidas por la piedad de Dios. Con ello, se haría énfasis de nuevo en la idea de que todos los miembros de la sociedad eran iguales antes la muerte para la que no existían distinciones una vez atravesado su

umbral. Sin embargo, al hilo de este apunte una de las figuras más interesantes aparecerá formando parte del primer cuerpo de tablas del túmulo del Carmen de Toluca. En concreto, en la parte inferior destacan cuatro paneles con los retratos difuntos de un rey, un papa, un cardenal y un obispo, destacando éste último ataviado con sus correspondientes ropajes, guantes grises y agarrando con las dos manos sobre el pecho el báculo. En una escena de marcado contenido emblemático se sitúa a su izquierda la canina y a los pies un cañón lanzando un proyectil contra una torre situada al lado opuesto, que se derrumba con motivo del impacto. Por último, de la boca del esqueleto asoma una filacteria con el lema “Excelsa mihi

subdita manet” (Lo que el cielo me ha dado perdura). Como en el resto de imágenes se colocó un soneto que estimulaba al fiel sobre ese pensamiento de fugacidad de la vida y vulnerabilidad ante la muerte: “No menos Empeñada, que Obediente / a leve insinuación de voz atenta / sus triunfos y victorias mas aumenta / la Parca que demora no consiente. // A las Mitras asesta, y haze frente / con Cañón enemigo que, atormenta; / tantas derriba que no tienen cuenta / aunque en su libro una a una las asiente. // ¡Pero ha Muerte! de quantos intereses/ en Pectorales tanto nos privaste! / Nunca de tu Guadaña los reveses. / A blancos más precisos assestaste / mas ¡ay! si el cielo permitió, que fueses / Cloto fatal de los Obispos; baste”⁴⁴.



Fig. 4 Pira del Templo del Carmen de Toluca. S. XVIII.

NOTAS

- 1 RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, El Colegio Michoacán - El Colegio Mexiquense, 2001, p.191.
- 2 MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, 1991, p. 15.
- 3 BRAVO, María Dolores, "La fiesta pública: su tiempo y su espacio", en GONZALVO AIZPURU, Pilar: *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. II. *La ciudad barroca*, FCE, El Colegio de México, 2005, pp. 441-442.
- 4 Véase entre otros en el siguiente estudio un completo compendio bibliográfico acerca del tema: CUESTA, Luis Javier, "La Otra Fiesta: Las exequias de los Austrias en el virreinato de la Nueva España", en VV.AA.: *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Unión Latina - GRISO, Universidad de Navarra - Embajada del Reino de los Países Bajos en Bolivia, La Paz, 2007, pp. 87-101.
- 5 Así, el autor afirma que durante las exequias reales se producía siempre el mismo discurso: "se recuerda a las figuras más importantes de la dinastía y se concluye afirmando que si bien el fallecido tuvo en ellos sus maestros, éste los superó en cualidades y virtudes". MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Castellón, 1995, p. 90.
- 6 SOSA, Francisco: *El episcopado mexicano*, 2vols., Jus, México, ed. 1962.
- 7 GUIJO, Gregorio M. de, *Diario. 1648-1664*, vols. I-II, Porrúa, México, ed. facs. 1953. ROBLES, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, vols. I- III, Porrúa, México, ed. facs. 1946.
- 8 A modo de ejemplo, con motivo de la muerte del arzobispo Marcelo López de Azcona, el virrey conde de Alba escribía: "Haviendose agravado de quistos días a esta parte la enfermedad que padecía el arzobispo de esta ciudad sin juzgarse hera riesgo que ha mostrado el subceso por la buena disposición en que estuvo siempre y lo que los medicos aseguraban. A causa de morir ahora con general sentimiento y llanto de esta republica que conocía (aun en el breve tiempo que le tubo por Prelado) la suma virtud, humildad, letras y prudencia que en su persona concurrían esperando de sus acciones los aciertos; que nos encaminasen el servicio de Dios y de V. Mag. Paz y consuelo de todos como en lo poco que ha obrado se reconocía ya y que la elección de V.M. fue propia de la piedad y atención con que en todos se sirve ayuda del alivio de sus vasallos y aumento de la religión". AGI, México, 37, N.16. México, 11 de noviembre de 1653.
- 9 Cit. por RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, *Fray Alonso de Montúfar: Loja y la formación de la Iglesia Indiana*, Fundación Ibn al -Jatib de Estudios y Cooperación Cultura, Granada, 2007, Apéndice núm.8.
- 10 Estas mismas reglas quedarían fijadas en el correspondiente apartado del *Libro Ceremoniario* de cada una de las catedrales de la Nueva España.
- 11 *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año de 1585...publicado con las licencias necesarias por Mariano Galván Rivera. Cuarta parte de los Estatutos*. México. Eugenio Mallefert y Compañía, Editores 1859.
- 12 Id. p. cxix.
- 13 "Sábado 8 de noviembre, a las cinco horas de la tarde, sacramentaron al señor arzobispo por haberle sobrevenido mayor accidente del que padece desde el 31 de agosto; y estando ya para salir de esta ciudad para la villa de Cuernavaca por orden de los médicos; sacramentóle el deán y acudió todo su cabildo, y el duque de Alburquerque, virrey actual, y conde de Alva de Lista y el visitador, que acompañaron al Santísimo Sacramento, y todo el reino con notable sentimiento de él: fueron alumbrando con hachas todos los religiosos del orden de Santo Domingo y seis del de San Agustín y otro alguno". GUIJO, Gregorio M. de: *Op. cit.* vol. 1. pp. 237-238.
- 14 *Concilio III Provincial...* Id. pp.cxx-cxxi.
- 15 Id. pp.cxxi - cxxiii.
- 16 GUIJO, Gregorio M. de, *Op. cit.* vol. 1. pp. 138-139.
- 17 *Concilio III Provincial...* Id. pp.cxxiv-cxxv.
- 18 GUIJO, Gregorio M. de, *Op. cit.* vol. 1. pp. 51-54.
- 19 *Relación de la fúnebre ceremonia y exequias del... Doctor Don Ildefonso Núñez de Haro y Peralta, Arzobispo que fué... de México... dispuesta por un Presbítero de este Arzobispado...* Impresa en México en la Oficina de Mariano Joseph de Zuñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo. Año de 1802.
- 20 Desgraciadamente son raros los volúmenes que conservan todas las partes anteriormente citadas. Cabría destacar entre otros la publicación con motivo del fallecimiento del arzobispo de Valladolid fray Marcos Moriana Zafrilla: *Solemnes exequias que celebró la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán. La Mañana del 9 y 10 de mayo de 1810 por la alma del Illmo. Señor Doctor Don Marcos Moriana y Zafrilla, su dignísimo obispo*. En México. Con superior permiso: En la oficina de Doña María Fernández de Jáuregui, calle de Santo Domingo. Año de 1810. Este título contenía: DE LA TORRE LLOREDA, Manuel, *Breve relación del funeral y exequias del Illmo. Sr. Dr. Marcos Moriana y Zafrilla, obispo que fue de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán del Consejo de S.M. Escribiala el Br. D. Manuel de la Torre Lloreda*. Por mandato de los Señores Comisionados. DIAZ DE ORTEGA, Joseph, *Iosephi Diaz de Horteiga, in ecclesia vallisoletana canonici lectorai. Oratio in laudem illustris D.D.D. Marci Moriana et Zafrilla, Episcopi Michoacán. Habita Die IX Maii Anni MDCCCX. Dum Eiusd. Eccl. Capitul. Sede Vacante Tam Benemerito Antistiti Funeris Iusta Persolveret. Mexici: Ex Typographia Dom. Marix Fernandez a Jáuregui*. BETANCORT Y LEÓN, Sebastián de, *Sermón fúnebre que en las solemnes exequias que celebró la Santa Iglesia Catedral de Michoacán la mañana del 10 de mayo de 1810. Por el alma del Illmo. Sor. Dr. Don Marcos Moriana y Zafrilla. Su dignísimo Obispo: Predicó El Sr. D. Sebastián de Betancort y León (...)*. DE LA TORRE LLOREDA, Manuel, *Pyra y elogio sepulcral del Illmo. Sr. Dr. D. Marcos Moriana y Zafrilla, Dignísimo Obispo de Valladolid de Michoacán. Uno y otro dispuestos por el presbítero don Manuel de la Torre Lloreda*. Año de 1810.
- 21 *Op. cit.* pp. 200-201.
- 22 DE LA TORRE LLOREDA, Manuel (1810): *Solemnes exequias...* s. n.
- 23 FERNÁNDEZ OSORIO, Alonso, *Breve relación de las exequias de el Ilustrísimo señor D. Feliciano de Vega...* México, 1642.Véase la descripción del primer túmulo de este tipo documentado en TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, vol.1, F.C.E, México, 1988, pp. 111-119.
- 24 CRUZ, Antonio de la, *Declamacion funebre que en las exequias de D. Manuel Fernandez de Santa Cruz ... / Dixo en la Iglesia de la Santa Vera-Cruz, y el Oratorio de N. P. San Phelipe Neri, el día 28 de Febrero del año de 1699. El Br. Francisco Antonio de la Cruz..*Puebla de los Ángeles. 1699.

- 25 RIBERA, Diego de, *Concentos fúnebres, metricos lamentos que explican Demostraciones publicas de reconocidos afectos, en los FUNERALES devidos al Illustrissimo Reverendisimo y Excellentissimo Señor Maestro D. Fr. Payo Enriquez de Ribera. Dignísimo Arzobispo que fue de esta Ciudad de Mexico, Virrey y Capitan General en ella, que descanza en Paz (...)* y los dedica por la razon de justos titulos al Excelentísimo Señor Conde de Paredes, Marques de la Laguna, Virrey y Capitan General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia y Chancillería. Con Licencia. En México. Por la Viuda de Bernardo Calderón. Año de 1684.
- 26 Desgraciadamente no se ha conservado ningún resto de estos aparatos, a excepción del célebre túmulo del Carmen de Toluca estudiado entre otros por NOVO VALENCIA Gerardo: *El túmulo o catafalco colonial de Toluca y su posible dedicación*, Ayuntamiento de Toluca, 2000.
- 27 MAZA, Francisco de la, *Las piras funerarias en el arte y la historia de México. Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946. Junto a esta monografía véase una compilación más reciente con algunas descripciones ampliadas en MORALES FOLGUERA, José Miguel (1991): *Op. cit.*
- 28 MORALES FOLGUERA, José Miguel, “Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II-4, 1989.
- 29 MAZA, Francisco de la (1946), *Op. cit.* pp. 101-103.
- 30 MONTAÑA, José Isidro, *El Corazón de las rosas, sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias, que para sepultar el corazón del Ilmo. Sr. D. Domingo Pantaleón Álvarez Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la América, Celebró en el Convento de Religiosas Recoletas de Santa Rosa Peruana su noble, y reconocida familia, en los días 23 y 24 de Enero de 1764...* Con licencia: Impresa en el Colegio Real de San Ignacio de la Puebla. Año de 1765.
- 31 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, “1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana, en SKINFILL, Bárbara (ed.): *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2002, pp. 309-310.
- 32 MAZA, Francisco de la (1946), *Op. cit.* p. Id. pp. 105-107. En la parte inferior queda aclarada su autoría con la inscripción intencionada “De la Invención de D. Miguel Cabrera. Pintor Americano”.
- 33 BECERRA MORENO, Juan, *Relación del funeral entierro y exequias de el Ilmo. Sr. Dr. D. Manuel Rubio y Salinas. Arzobispo que fue de esta Santa Iglesia Metropolitana de Mexico...* Con las licencias necesarias: Impresa en Mexico en la Imprenta Real, y más antiguo Colegio de San Ildefonso de 1766.
- 34 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, “El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”, en SKINFILL, Bárbara (2002): *Op. cit.* p. 109.
- 35 MAZA, Francisco de la (1946), *Op. cit.* pp. 127-129.
- 36 Sobre el programa iconográfico completo véase la ficha de Morales Folguera (1991), *Op. cit.* pp. 276-278.
- 37 También añade el autor que, ya en época republica, fue reutilizada para la misa de réquiem ante las cenizas de Agustín de Iturbide en 1838 y para las exequias celebradas en la iglesia de La Profesa para las honras del papa Pío IX. MAZA, Francisco de la (1946), *Op. cit.* pp. 145-149.
- 38 Id. pp. 133-135 / 141-143.
- 39 VV.AA.: *Juegos de ingenio y agudeza. La emblemática en Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994. Cat. 203,207.
- 40 MOLINA, Francisco Xavier, *El Llanto de los Ojos de los jesuitas de Guathemala en la muerte de su luz el Ilmo. Sr. Doctor D. Francisco Joseph de Figueredo y Victoria. Obispo, primero de Popayán, y después Arzobispo Dignísimo de Guathemala. Quien bajo la alegoría de una Antorcha luciente sobre el candelero en su vida, se llora apagada en su muerte. Describiendo los Funerales obsequios que como a su Benefactor Insignissimo le hizo y celebró en su Templo El Colegio de la Compañía de Jesús. Con Licencia en el Real Colegio de San Ignacio de la Puebla de los Ángeles. 1766.*
- 41 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (2002), *Op. cit.* pp. 310-311.
- 42 DÍAZ DE DURANA, Francisco, *Demostración fúnebre que la buena memoria del Ilustrísimo y Rmo. Señor Don Basilio Sancho de Santa Justa y Rufina del Sagrado Orden de Clérigos Regulares (...), hizo la Santa Iglesia Metropolitana de Manila en su agosto Templo los días 30 y 31 de Enero de este presente año de 1788*, México, s.i. 1788.
- 43 VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2000, pp. 111-114.
- 44 RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles (2001), *Op. cit.* pp.195-196.



“DIVERSIDAD DE IMÁGENES EN EL SIGLO XVII: EL CASO DE COHONI”

María Isabel Álvarez Plata P. / Bolivia

El objeto de este trabajo es interpretar los cuadros de la Iglesia de Cohoni, ubicada a 70 kilómetros al sur de la ciudad de La Paz, a través de la problemática de circulación de imágenes del siglo XVII como una de las vías de transmisión de catecismo y representación católica. El ejemplo de Cohoni demuestra que en pleno periodo de conversión de los indios, la iglesia católica se encontraba en polémicas discusiones acerca de cuál metodología fuera más aplicable y efectiva en la búsqueda de conversos¹. Esta discusión se inició en encuentros que tuvo la Iglesia Católica para definir la metodología a emplear para la evangelización. El Tercer Concilio Limense (1582- 1583), considera que, no obstante los dos Concilios anteriores, todavía no se había podido penetrar adecuadamente en las costumbres paganas de los indígenas, y la labor evangelizadora presentaba todavía mucha desorganización, descuido e improvisación². Dos fueron los grandes temas de la reunión conciliar: la promoción religiosa y social de los indígenas y la reforma del clero. La enseñanza de la doctrina cristiana impartida a los indígenas debía ser lo más clara posible. Por este motivo se decidió elaborar un catecismo único en castellano, quechua y aymara. Para los años 1584 y 1585 estaban listas las ediciones de los catecismos, que fueron los primeros libros impresos en América del Sur, como principal instrumento de evangelización³, y el catecismo, a la vez, estaba apoyado por las imágenes de cuadros y esculturas que mostrarían de una manera eficaz y visual el mensaje religioso. Para éste propósito, al inicio se importaron obras y luego se formaron talleres de pintura

y escultura a cargo también de pintores y escultores que estaban ligados a la iglesia, tal el caso de Bernado Bitti, Angelino Medoro y Perez de Alesio, que vienen a trabajar en el Virreinato del Perú⁴.

Las imágenes de Cohoni no responden a este canon y son por tanto ajenas al lineamiento evangelizador de la Iglesia Católica, puesto que el catecismo es una fuente doctrinal que parte de un solo Dios; de la Trinidad, que es Padre, Hijo y Espíritu Santo; de Jesucristo, que es hijo de Dios y se hizo hombre. Por tanto, las imágenes que servían para apoyar al catecismo en toda Latinoamérica estaban representadas sobre todo por las imágenes del Nuevo Testamento. Esto explica el hecho de la escasa representación del Antiguo Testamento, desde México hasta toda la América del Sur, si hacemos una comparación con la inmensa producción de obras referidas a la Iglesia, y a través de las ordenes religiosas que llegaron al Virreinato del Perú, de los santos y la vida de Cristo y la Virgen.

La problemática es aún mayor, puesto que Cohoni no sólo demuestra que no sigue la forma establecida de catecismo, sino que además presenta libertades en la interpretación y representación en el Antiguo Testamento. Mientras en el siglo XVII los colonizadores de este continente se esmeraban en pasar de un sistema de lenguaje pictórico a uno alfabetizado, los modelos iconográficos operantes no daban fin a la idolatría, como demuestra claramente el caso Cohoni. Los modelos iconográficos en esta iglesia apuntan a la tensa relación establecida entre Europa y la América Andina. Se trata, entonces, de indagar en las selecciones temáticas y compositivas

que se llevan a cabo a partir de grabados de origen generalmente flamenco, italianos, alemanes o franceses, en la creación de obras americanas⁵. La importación de cuadros y en especial de grabados, fue habitual para el desarrollo del arte de la pintura, reproduciendo exactamente los temas iconográficos. Sin embargo, a pesar de las exigencias de la Iglesia Católica, las representaciones iconográficas de los temas religiosos vieron alterada su significación por realizarse en un contexto diferente y por estar dirigidos a una cultura que debía captar estos mensajes ajenos representados en imágenes, apropiarse de ellos y atribuirles un significado nuevo⁶. El proceso de orden, dirección, y de atribución de significado del encuentro de dos mundos tuvo que ser complejo. La serie de la historia de David, segundo rey de Israel, surge como agente organizador de este nuevo ordenamiento que se habría visto confrontado desde su inicio por varias trabas, empezando por la diversidad de lenguas, la mirada de la otredad y, finalmente, la creación de una simbología que trataba de introducir elementos que podrían ser captados por los indígenas del lugar.

Entendemos entonces que Cohoni presenta dos características únicas en Latinoamérica: la representación de un tema del antiguo testamento en una serie tan completa de la vida de David y además, la incorporación de símbolos propios de los indígenas incas que ocupaban la región. Desde mediados del siglo XVI, la administración colonial apresuró la construcción de templos cristianos en los poblados indígenas porque vieron en ello la posibilidad de suplantar la religión autóctona. Las iglesias de indios se diferenciaron claramente de las que correspondían a los españoles. Este es el caso de la comunidad de Cohoni, que en época prehispánica estuvo ocupada por culturas incaicas como lo demuestran las prospecciones arqueológicas realizadas por Fernandez⁷ y que hasta la actualidad se encuentra rodeada de antiguas terrazas que se conservan hasta hoy, y tienen una vasta producción agrícola que alimenta a la ciudad de La Paz. En la zona, desde aquella época, fue común el intercambio de productos agrícolas con otros pisos ecológicos (Palca, a donde pertenece la comunidad de Cohoni, con Calamarca y Ayo Ayo,⁸). En el siglo XVI se estructuran haciendas en la zona, en torno a estas tierras excepcionalmente ricas por la cantidad de vertientes y cascadas de agua que bajan, durante todo el año, desde el Illimani. Estas antiguas haciendas y concretamente la de Tahuapalca son las que también se ocuparon de la construcción y decoración de la Iglesia. No es clara la pertenencia de esta hacienda, si en origen perteneció a alguna orden religiosa ó era propiedad de un hacendado.

Varios son los autores (Fernández, Barragán, Loza, Squier, Gisbert) que describen Cohoni desde diferentes

intereses temáticos: la arqueología, la estructura de la hacienda a finales del siglo XVI, el intercambio de productos por pisos ecológicos, la ritualidad en las faldas del Illimani, y poco sobre la Iglesia y la serie de cuadros de la vida del Rey David, obras pintadas por el maestro Leonardo Flores hacia 1680⁹.

Se trata de una Iglesia de nave única, posiblemente de inicios del siglo XVII, de cubierta de par y nudillo, de estructura sólida, de gruesos muros de adobe. En su distribución se destaca la Sacristía al lado izquierdo de la nave y el baptisterio, desde el que se accede al coro alto que tiene planta en forma de U. La Nave está dividida en el último tercio por el arco toral que delimita al altar, donde también se encuentra un bello púlpito tallado del siglo XVII. La Iglesia fue intervenida en los años 60 del siglo XX, distorsionando su imagen original, sin embargo al interior guarda retablos incompletos del siglo XVI y XVII. A pesar de haber perdido la marquería de los cuadros, ha conservado la serie de cuadros pintados por Leonardo Flores.

Los investigadores Mesa- Gisbert publicaron la biografía del pintor en la serie Biblioteca de Arte y Cultura¹⁰, y consideran a Leonardo Flores, después de Melchor Pérez de Holguín y Bernardo Bitti, como el pintor más importante de toda la Audiencia de Charcas. Flores desarrolla su arte en la región del Collao y encontramos su obra en la ciudad de La Paz, en Italaque, Ilabaya, Yunguyo, Calamarca, Collana, Cohoni y Puerto Acosta. Se guarda correspondencia suya, 1683, sobre contratos que tiene con el Obispo Juan Queipo del Llano. El arte de Leonardo Flores se caracteriza por estar basado en la composición de grabadores flamencos como Jerónimo Wierix, Crispinianus van der Passe, Basano y Luis de Alcazar, de acuerdo a la misma fuente. No conocemos si la serie tenía más cuadros sobre la vida del Rey David, sin embargo es poco probable, ya que la iglesia no muestra otro lugar para que pudiera caber otro cuadro de las mismas dimensiones.

La iglesia de Cohoni guarda la serie de diez cuadros de la mano del artista, de grandes dimensiones, con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, cinco se refieren a pasajes de la vida del Rey David, un cuadro de Esther ante el Rey Asuero, uno de Judith y Holofernes, uno a la Cena del rico Epulón y el pobre Lázaro, el Juicio Final y la Conversión de San Pablo. Los cuadros de Flores están inspirados en composiciones realizadas durante el renacimiento, el manierismo y el barroco temprano por artistas como Guiseppe Porta (*Saúl y David*, Venecia, Santa Maria de la Salute), Fiammenghino (*La Toma de Jerico*, Plegio, Iglesia de San Eusebio), Miguel Angel (*David y Goliat*, Roma, Capilla Sixtina; Caravaggio, Madrid, Museo del Prado); Rubens (*David y Abigail*, Los Angeles, J. Paul



Iglesia de Cohoni.

Getty Museum), Grabado de la Biblia Kölner, 1493 (*La muerte de Absalón*), Caravaggio (*Judith y Holofernes*, Roma, Galería Nacional de Arte)¹¹. Sin embargo, los cuadros de Flores son únicos por la razón que antes exponíamos. Las representaciones de escenas bíblicas del Antiguo Testamento no son frecuentes en el Arte Virreinal y por otra parte, ninguna serie muestra una cronología tan completa de los más importantes pasajes de su vida. Las que existen, se refieren generalmente a reyes, profetas y otros a personajes destacados de la historia hebrea y no constituyen conjuntos de la vida de un personaje del Antiguo Testamento. Por otra parte, estas representaciones no incluyen elementos indígenas en la iconografía cristiana.

En el caso de Cohoni al entrar, el primer cuadro a la derecha de la Nave es el de “Esther ante el Rey Asuero.” Esther, mujer judía se arrodilla frente al Rey de Persia que

pasa en su carroza, para convertirse luego en la favorita del soberano. Éste, la convierte, entonces, en reina. Posteriormente, Esther salvará al pueblo judío del decreto de Asuero, en el que se ordenaba a todos los dignatarios exterminar a los judíos¹². El cuadro tiene una composición con los personajes principales rodeados de público, tiene las características de Leonardo Flores, con los paños en movimiento, intenso colorido y el paisaje de fondo con arquitectura renacentista. Este cuadro fue pintado también en la Iglesia de Italaque, en el departamento de La Paz, con variaciones en la composición, mientras en Italaque se representa al público con turbantes, en el caso de Cohoni se representa a los soldados con casco y plumas. La composición es barroca, con un dibujo suave, intenso colorido y muchos personajes en movimiento, que delatan el contenido barroco.

El segundo cuadro de la serie que se refiere a otra mujer del Antiguo Testamento y es: “Judith y Holofernes.” Judith, también judía. En la escena se representa a las fuerzas del mal representadas por el Rey asirio Nabucodonosor, quien pretende destruir a la religión que no sea la del culto al rey. Con tal motivo, Nabucodonosor envía a su general Holofernes a cercar Betulia. La bella Judith se presenta en el campamento, le brinda un banquete, lo seduce y cuando Holofernes duerme borracho en una tienda, lo decapita¹³. La escena muestra el momento en que Judith sale de la tienda sosteniendo la cabeza de Holofernes, mientras su sirvienta le entrega una bolsa para guardarla. Ambas mujeres están ricamente ataviadas con finas telas de brocado, Judith lleva sobre la cabeza un penacho de plumas. Judith se convierte en el símbolo de la resistencia y de la liberación de la nación judía.

La vida de David se inicia con la escena de “David y Goliath”. David, joven pastor, que durante la guerra de Saúl contra los filisteos, se asomó al campamento y tumbó al gigante Goliath con una honda¹⁴. El cuadro muestra una doble escena, la primera donde se ve a Goliath tendido en el piso, David le quita su espada y le corta la cabeza, en la segunda escena, David sostiene en una mano la cabeza de Goliath y en la otra su espada. El fondo del cuadro une a los dos pasajes mediante la escena de los ejércitos de Saúl y los filisteos, el ritmo de las lanzas nos recuerdan a las obras de Ucello. Llama la atención el nevado que se ve al fondo, que podría ser el último pico del Illimani visto desde Cohoni. Puesto que este nevado se repetirá en otros cuadros de la serie, es posible que el pintor se haya inspirado en esa vista, o haya querido transmitir un mensaje localizado a los indígenas incas de Cohoni, que adoraban el Apu, la montaña o el cerro. Comenzamos entonces las interpretaciones sincréticas del Antiguo

Testamento, ya aquí despojadas de su pureza y recurriendo a significantes locales.

La siguiente escena, “Saúl y David”, muestra el momento en que Saúl invita a David a formar parte de su corte, debido a sus éxitos militares en la guerra contra los filisteos. Un coro acompaña la escena en primer plano, uno toca el tambor y otro el violín y mujeres bailan alrededor, mientras cantan: “Saúl hirió sus miles, y David sus diez miles.”¹⁵ En segundo plano, el ejército festeja y al fondo-centro, encontramos nuevamente el nevado antes mencionado. En la Biblia, se estima que es a partir de este momento que Saúl empezará a tener celos de David.

En la obra, “David y Abigail”, muestra cuando David huye de Saúl hacia el desierto de Parán. Ahí encontró al rico Nabal, esposo de Abigail y le pidió comida para él y su ejército. Nabal se resistió y los criados le avisaron a Abigail, entonces ella tomó panes, cueros de vino, ovejas guisadas, frutas y fue al encuentro de David¹⁶. En el cuadro, ella se postra ante él y sus criados entregan la comida. David, vestido como guerrero, lleva casco con corona y también un penacho de plumas; viene acompañado de su ejército. Luego David la tomaría como esposa. En este cuadro también aparece el nevado del Illimani. En el cuadro Flores desarrolla todas sus características estilísticas, las joyas adornando a Abigail, los brocados de su vestido, los bodegones de panes, frutas y comida que ofrece a David.

El cuadro más destacado es indudablemente “La entrada de David a Jerusalem.” Después de ser ungido Rey de Israel en Hebrón, David subió a Jerusalén, haciéndola la capital política y religiosa del reino. El cuadro muestra la entrada de David a Jerusalén, llevando el Arca de la Alianza. La Biblia relata este pasaje: “Y pusieron el Arca de Dios sobre un carro nuevo, y lleváronla de la casa de Abinadab. Ahí iba delante del Arca. Y David y toda la casa de Israel danzaban delante con toda suerte de instrumentos de madera de haya; con arpas, salterios, adufes, flautas y cimbalos...”¹⁷ En la obra vemos a David en el extremo izquierdo bailando y contorsionándose de júbilo. En la parte central los sacerdotes portan el arca, un cofre rectangular de madera de acacia de dos codos y medio de largo. La composición, en general, responde a la iconografía clásica; sin embargo, tiene un elemento adicional sobre el Arca de la Alianza: un sol.

Este significativo visual altera la totalidad de la obra, su significación va ciertamente dirigida a receptores de mentalidades y creencias indígenas incaicas. El dios Inti, en este caso referido a Punchao¹⁸, quién para la cultura incaica, como lo describe Duviols y Calancha, estaba sentado sobre un trono, tenía rayos solares y una caja o

recipiente con las cenizas de los Incas. Punchao, según Gisbert era una de las tres personas que constituía la divinidad del Sol, correspondía a Churi-Inti y representaba el día. Las otras dos personas eran Apu Inti, que era el mismo sol, e Inti Guanqui o “hermano sol”. Lo sugerente del cuadro, y por ello nuestra interpretación es el arca que en la iconografía cristiana contiene las Tablas de Moisés, y en este caso la caja de Punchao o Inti contiene las cenizas de los Incas. Ludovico Bertonio en su obra publicada en 1612 “Vocabulario de la Lengua Aymara”¹⁹, en su introducción dedicada a los Sacerdotes y Curas, dice: “No soy amigo de encarecer nuestras cosas, pero volviendo por la verdad digo que en este pueblo del Inti, y aunque se pone cuidado de enseñar el Verbo y opere la doctrina evangélica conforme la capacidad de los indios, se ven almas muy aprovechadas,... y otros que no son tales y prefieren sus vicios y maldades.. acuden a misa y se confiesan cada año y juntamente guardan los ritos Gentilicios adorando a los cerros, confesándose con sus hechiceros...” Bertonio nos indica que en la región se sigue venerando a Inti y a los cerros, como este cuadro nos muestra el paralelismo de la veneración al sol y el Arca de la Alianza, y que plasma el pintor Flores ó el obispo Queipo Llanos entre el Antiguo Testamento y la etapa prehispánica.

Para terminar con los pasajes de la vida de David, encontramos la “Muerte de Absalón” que era el tercer hijo de David, quienes pelearon debido a la violación de su hermana Tammar por su hermano Amnón, a quien, por esta causa, lo mata. Absalón huiría a Gessur, donde su abuelo durante muchos años prepara batalla en contra de David. Joab era el jefe y capitán del ejército de David y cuando Absalón huía, su cabello se enredó con las ramas de una encina y quedó suspendido de ella, situación que aprovechó Joab, desobedeciendo a David, para clavarle tres dardos en el corazón. La escena muestra el momento que Absalón está atrapado en la encina y Joab le clava una lanza en el corazón. En primer plano vemos el scorzo de un guerrero, forma utilizada al inicio del renacimiento para mostrar el manejo de la perspectiva y pocas veces utilizada en la América Andina. Al fondo del cuadro vemos al ejército de Joab, arquitectura y paisaje. El mismo tema esta representado en la Iglesia de Italaque con pequeñas variaciones.

Flores también pinta “La cena del rico Epulón y el pobre Lázaro”. En la escena se ve la figura de Epulón ricamente ataviado al igual que sus cinco acompañantes, un niño abanica la figura central, la mesa muestra viandas, dulces y frutas. En el piso Lázaro sentado extiende un plato hacia los comensales, mientras dos perros le lamen las piernas, detrás un personaje trata de quitarle el plato.

Este tema fue pintado también para la iglesia de San Pedro de La Paz, y repetido en las Iglesias de Collana e Italaque. Flores copió la escena del grabador flamenco Crispinianus van der Passe, que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, la composición es casi exacta hasta en los detalles de los bodegones de comida sobre la mesa.

En “La Conversión de San Pablo,” la escena central representa el momento que realizaba un viaje a Damasco, cuando al ver una gran luz, Pablo cae de su caballo y tiene la visión de Jesús. A la izquierda, en escena paralela, lo llevan a Damasco, donde pasó tres días ciego sin comer ni beber, Ananías lo visita, le impuso las manos y le dijo que era enviado del Señor.

El último cuadro de la serie es “El Juicio Final.” En la mitad del cuadro se encuentra el mundo celeste, con la figura central de Cristo, con un brazo en alto, que tiene a su madre, María a su lado arrodillada y al otro San Juan Bautista. A los lados de este triángulo, se sitúan santos, patriarcas, profetas...separados por nubes, en la mitad inferior vemos a los ya juzgados que, o bien suben al cielo por la izquierda o son empujados por un demonio al infierno por la derecha. En el centro unos ángeles despiertan a los muertos de sus tumbas. En la parte izquierda representa la “resurrección de los muertos” y en la derecha el traslado de los condenados a la boca de Leviatán.

Hemos visto que el “Juicio Final” esta representado en muchas Iglesias de la zona andina, en fechas, este sería paralelo a Carabuco, sin embargo se lo presenta sólo, no como los conjuntos de postrimerías que encontramos en Laja, Curahuara de Carangas o Caquiaviri, entre otros.

Es posible que los cuadros que faltan de esta serie, sean los que actualmente se encuentran en la Iglesia de Collana, donde Flores representa al Infierno.

La serie de Flores en Cohoni responde a un mensaje entre el Antiguo y Nuevo Testamento transmitiendo la relación del Árbol de Jesé, que representa el árbol genealógico de Cristo. Este tema iconográfico tiene sus raíces en el Antiguo Testamento, en la profecía de Isaías. Jesé era el padre del Rey David y según las profecías el Mesías procedería de la Casa de David. (Mateo y Lucas). Por otro lado, los padres de la Iglesia identifican la Genealogía de Jesé con la Virgen María. Así, Flores termina la serie del Rey David con el Juicio Final donde representa a Cristo y María.

Este cuadro posiblemente sea parte de la serie del Infierno, El Juicio y la Gloria que se encuentra en Collana y en algún momento fueron cambiados entre ambas iglesias de indios que se encuentran muy cercanas.

Como planteamos al inicio, existen mensajes velados entre la iconografía católica y la inclusión de elementos como el sol o Inti sobre el Arca de la Alianza, la posible representación del pico del nevado Illimani visto desde Cohoni y finalmente, el Juicio Final que generalmente fuera representado en capillas de indios con el afán de evangelizarlos, pero también prevenirlos del pecado y contra la idolatría. En Cohoni, estos elementos se presentan visualmente en armonía con la representación de la vida de David, es por tanto que concluimos que Flores hace uso de elementos idólatras para afirmar su posición retórica dentro del catecismo andino.



Esther y Rey Asuero.



Judith y Holofernes.



David y Goliat.



David y Abigail.



Entrada del Rey David a Jerusalén.



Muerte de Absalon.



Conversión de San Pablo.



Juicio Final.
Fotos: Cecilia Lampo.

NOTAS

- ¹ Tineo, Primitivo, *Los Concilios Limenses en la Evangelización Americana*, Ediciones Universidad de Navarra, 1990, p. 77.
- ² Idem, p. 283.
- ³ Scheuchpool, Martin, *Historia de la Iglesia en el Perú*, Cap. V, Implementación de la Iglesia en el Perú.
- ⁴ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, p. 31.
- ⁵ Idem, p. 19.
- ⁶ Rodríguez Romero, Agustina, *Presencia del Grabado Francés en el Virreinato del Perú*, p. 1.
- ⁷ Fernández, María Soledad, *La Ocupación Inka en el Valle de Cohoni*, Revista. de Arqueología 22.
- ⁸ Barragán, Rossana, *El acceso vertical y el nacimiento de la Hacienda en Palca*. (1596-1644), Colección Avances de Investigación, Musef, 1982.
- ⁹ La serie de cuadros fue catalogada por el Centro Nacional de Catalogación del Viceministerio de Cultura de Bolivia.
- ¹⁰ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Leonardo Flores*, Biblioteca de Arte y Cultura, 1963.
- ¹¹ Capoa, Chiara de, *Old Testamente Figures iin Art*, The J. Paul Getty. Museum, 2003.
- ¹² Cream Editores. *Diccionario Bíblico Ilustrado*, 2003.
- ¹³ Idem.
- ¹⁴ Idem.
- ¹⁵ Idem.
- ¹⁶ Idem.
- ¹⁷ Idem.
- ¹⁸ Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, Plural editores 1999, p. 49.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José de, *Historia Natural y Moral de las Indias* en Biblioteca de Autores Españoles, 1954.
- BARRAGÁN, Rossana, *El acceso vertical y el nacimiento de la hacienda en Palca (1596-1644)* en Colección Avances de Investigación, Editor Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 1982.
- BERTONIO, Ludovico, *Vocabulario de la Lengua Aymara*, 1612, CERES, IFEA, MUSEF, 1984.
- CAPOA, Chiara de, *Old testament Figures in Art* en The Getty Museum, Los Angeles, 2003.
- CORVERA POIRÉ, Marcela, *La enseñanza de las Sagradas Escrituras en la América hispana desde el enfoque de la tipología: el sueño de Jacob y sus diversas interpretaciones* en Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, 2008.
- DICCIONARIO BÍBLICO ILUSTRADO Cream Editores 2002.
- DUVIOIS, Pierre, *Cultura Andina y Represión*, Cusco, 1986.
- FERNANDEZ, *La ocupación Inka en el Valle de Cohoni*, Revista Arqueología, La Paz.
- GISBERT, Teresa, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes, La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de La Paz, 1999.
- *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Gisbert y CIA. S.A. Libreros Editores, La Paz, 1980.
- MESA, Jose de, GISBERT, Teresa, *Holguín y la Pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial “Juventud”, La Paz 1977.
- *Leonardo Flores* en Biblioteca de Arte y Cultura, Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, La Paz, 1963.
- *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- RODRIGUEZ ROMERO, Agustina, *Presencia Del Grabado Francés en el Virreinato del Perú. Aportes Iconográficos de Claude Vignon*, en Consejo Nacional de Investigaciones y Técnicas, 2003.
- LISI, Francesco, *El tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos. Estudio crítico con edición, traducción y comentarios de actas del Concilio Provincial elaborado en Lima entre 1582 y 1583*, Editorial Universidad de Salamanca, 1990.
- VALLÍN, Rodolfo, *El Maestro Isidro Vargas Machuca en Potosí*, en Arte y Arqueología 8-9, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz 1982-1983.
- VICEMINISTERIO DE CULTURA; *Catalogación de la Iglesia de Cohoni*, Centro Nacional de Catalogación, La Paz, 2007.



EL CIELO Y EL INFIERNO EN LAS MISIONES DE CHIQUITOS. LOS SERMONES

ALCIDES PAREJAS MORENO / BOLIVIA

INTRODUCCIÓN

El fin último de las reducciones jesuíticas era la evangelización de los indígenas. Para ello los misioneros –que sólo estuvieron 76 años en territorio chiquitano, de 1691 a 1767– pusieron lo mejor de sus esfuerzos. “Es necesario –dice el P. Fernández, uno de los protagonistas– estar en continuo ejercicio de todas las virtudes, en especial de la paciencia, del celo y de aquella que todo lo obra, la caridad, sufriendoles impertinencias y necedades, acomodándose a su modo y transformándose en cada uno de ellos para ganarlos y conducirlos a Dios”¹. Al respecto otro misionero, el P. Knogler, dice. “A causa de un modo desordenado y bárbaro de vivir y del estado salvaje que acabamos de describir, esta gente no es capaz, por lo menos al comienzo, de una enseñanza religiosa, de comprender un razonamiento. Debemos, por lo tanto de buscar otros métodos de implantarles el conocimiento, la adoración y el temor de Dios; es decir, debemos hacer uso de cosas exteriores que salten a la vista, que halaguen su oído y que puedan tocar con las manos, hasta que su mente se desarrolle en este sentido. Por eso tratamos que tengan, en su remoto país de naturaleza salvaje, lo mismo que hay en el mundo civilizado, ante todo esa casa prodigiosa en la cual nos reunimos y podemos conseguir todo lo que necesitamos si lo pedimos al dueño de la casa, es decir a Dios. Hemos logrado este objetivo –sigue diciendo el misionero– y las iglesias que construimos en los pueblos de nuestros indios son tan

hermosas que quedarían muy bien en cualquier país europeo”².

De acuerdo a lo que dicen estos dos experimentados misioneros, Juan Patricio Fernández y Julián Knogler, en Chiquitos como casi en todo el territorio americano, se recurrió a los mismos recursos didácticos que “halagan los sentidos” como la palabra, la música, la imagen, el teatro. Mientras que el padre Fernández dice que los misioneros para evangelizar deben hacerlo “acomodándose a su modo y transformándose en cada uno de ellos”, el padre Knogler insiste en “hacer uso de las cosas exteriores que salten a la vista, que halaguen su oído y que se puedan tocar con las manos”. Cuando Knogler dice que se ha logrado este objetivo refiriéndose a los templos que han levantado en las reducciones, está significando que los chiquitanos tienen un anticipo del cielo cuando entran a estos espacios luminosos y alegres.

Sin lugar a dudas uno de los recursos más usados en la evangelización americana y también uno de los más efectivos es la imagen plástica, tanto en pintura como en escultura. La explicación de los sacramentos o de algunos principios de la doctrina cristiana o la existencia del cielo y del infierno, que es el caso que nos ocupa, resultaba mucho más sencilla y daba ocasión a un diálogo más participativo si se hacía delante de un cuadro alusivo al tema. De la misma manera resultaba mucho más fácil la devoción, tanto dentro como fuera del templo, ante una imagen pintada o tallada que represente la figura de Cristo, la Virgen María o algún santo.

CIELO E INFIERNO; ÁNGELES Y DEMONIOS

En el caso de Chiquitos pareciera que tanto la pintura como la escultura no fueron usadas como elemento estrictamente catequético. De acuerdo a los inventarios de 1767 en Chiquitos había 45 crucifijos, 32 esculturas y 143 obras pictóricas. Un minucioso estudio que hizo María José Díaz Gálvez sobre los bienes muebles de estas misiones nos muestra que “la mayor parte de los 143 lienzos registrados corresponden a aquellas obras de las que desconocemos la temática al estar mencionadas como cuadros ‘de varias imágenes’ o de ‘varios santos’, y también a los que simplemente se registran como ‘cuadros’, sin mayores datos excepto quizás alguna referencia al tamaño... Con esta mínima información –concluye la investigadora–, sólo podemos deducir que existían 15 cuadros dedicados a la Virgen (incluyendo la Visitación), frente a 3 dedicados a Cristo y los 6 a distintos santos (incluyendo el Pentecostés). De los otros 117 cuadros no tenemos información en este momento”³.

Si bien es cierto no se dan indicios sobre la existencia de “pinturas catequéticas” (ni de caballete ni mural), es decir que muestren ideas abstractas y que hubieran podido ser utilizadas en la evangelización, no lo es menos que tampoco se han encontrado referencias documentales sobre las mismas. Es por eso que en 1989 llegué a la conclusión que servían como “ayuda a la oración y al encuentro personal con Dios, pues fomentaba la devoción al acercar al hombre a lo divino a través de un casi contacto físico”⁴.

El tema del cielo y del infierno reviste una gran importancia en el proceso evangelizador, pues los misioneros están creando un “hombre nuevo” que deberá rendir cuenta de sus actos y recibirá el premio o el castigo. El hecho de que en las misiones de Chiquitos no se hubieran encontrado evidencias de la existencia de pinturas con esta temática nos ha llevado a pensar que los misioneros recurrieron a otros métodos para adoctrinar sobre tan importante tema.

LOS SERMONES

Aunque en Chiquitos los misioneros jesuitas echaron mano de todos los métodos didácticos que tradicionalmente se han utilizado en el proceso de evangelización, se apoyaron de manera especial en los sermones y la música. En el caso concreto que nos ocupa, tenemos que hablar de los sermones, pues fue a través de la palabra que los misioneros “pintaron” el cielo y el infierno. “La gran

importancia del anuncio del mensaje cristiano por medio de sermones –dice Tomichá–, iniciada ya a partir de los primeros contactos con las etnias chiquitanas y continuada después durante el proceso reduccional, es tal que perdurará a través de los siglos en la memoria indígena. En las reducciones los sermones solían ser cortos, claros, teológicos, sin argumentación, fáciles de comprender y de memorizar por parte de los indígenas...”⁵.

En las misiones de Chiquitos el día empezaba con la asistencia a la Santa Misa. En los días ordinarios la misa era rezada, mientras que los domingos y días festivos era cantada y acompañada de órgano y orquesta. Además, los domingos antes del oficio divino había una catequesis y un sermón “que los caciques suelen repetir en voz alta por la tarde del domingo cuando oscurece y todos los ruidos cesan”⁶.

Para poder comprender en su verdadera dimensión el papel que los sermones han jugado –y que todavía mantienen vigencia en estos pueblos que la UNESCO declaró Patrimonio Cultural de la Humanidad– en el proceso evangelizador de Chiquitos hay que tener en cuenta los siguientes aspectos:

- 1 Se trata, como se advierte en la nota que se acaba de transcribir de Tomichá, de piezas cortas, claras, sencillas y directas, que están escritas en *besüro*. Para ello los misioneros tuvieron que superar la barrera de un idioma que curiosamente presentaba diferencias sexuales. Con una gran economía de palabras se explicaba en forma directa y clara los fundamentos de la doctrina cristiana. Este trabajo se inició con el padre José de Arce, fundador de San Xavier, pues se supone que a él se debe la primera gramática de esta lengua.
- 2 Estos sermones eran preparados por los misioneros para ser dichos por ellos mismos; sin embargo, para poder llegar al mayor número de personas y acelerar el proceso evangelizador se encargaba a algunos miembros de la comunidad que ya habían sido adoctrinados para que los repitieran constantemente. “En el anuncio del evangelio, los misioneros americanos trataron de tocar en profundidad la persona integral de los indígenas, es decir, los corazones y la mente, con el propósito de convencerlos de que la conversión a la fe cristiana valía realmente la pena. La predicación por sermones era pues un método o ‘camino del convencimiento’ en la comprensión y vivencia personal de la totalidad del misterio cristiano”⁷.
- 3 Cuando los jesuitas llegaron a llanos de Moxos y a Chiquitos se encontraron con un panorama lingüístico

muy variado, a diferencia de lo que habían encontrado en Paraguay. Algunos de estos primeros misioneros –tal el caso del P. José de Arce– habían recibido entrenamiento misionero en Juli, donde, como es natural, se instruía a los frailes en el conocimiento del *quechua* y el *aymara*. Así, pues, cuando llegaron a las tierras bajas del Oriente Boliviano se encontraron en las mismas condiciones de los primeros que llegaron al Nuevo Mundo, con la diferencia que ahora el tiempo apremiaba. Como siempre, se hizo camino al andar y se aplicó una fórmula que dio magníficos resultados: establecer una *lengua franca*; la *moxa* o *moxeña* en Moxos y la *chiquita* o *besüro* en Chiquitos. En poco tiempo se impone la lengua chiquita en las recientemente formadas misiones de Chiquitos. Se trata, de acuerdo a Galeote Tormo, de una lengua “más bien difícil, compleja en su artificio y amplia en sus variaciones”⁸. Todos los misioneros coinciden en que el idioma chiquito o besüro es “diferentísimo y difícil”. “Las particularidades de la lengua chiquita que complicaban a los jesuitas radicaban en su misma estructura gramatical, a saber, la definición de los verbos, la distinción del habla masculina y femenina, e incluso la pronunciación”⁹.

Tal vez lo que más dificultó el uso de esta *lengua franca* fue la distinción del habla por sexo. “Hay –dice el misionero Knogler– un lenguaje de hombres y otro de mujeres, de modo que un muchacho habla desde joven con su madre el lenguaje de los hombres y su madre le contesta en el lenguaje de mujeres que también usa la mujer para hablar con el marido, y esto les parece perfectamente natural. El hombre dice por ejemplo en chiquito *naqui yy*, que significa *mi padre*, empero la mujer usa la palabra *yxup* para expresar lo mismo. Ellos van a cazar se traduce al lenguaje de los hombres como *ciromat aquibama*, al lenguaje de mujeres con *omenot apaquibara*; para van a pescar dice el hombre *bopachero me opiocamaca*, la mujer *upa pachero opinioca*; hacen ejercicios militares lo expresa el hombre con las palabras *bapiuzoma*, la mujer dice *upapiuzo*”¹⁰. Esto, sin lugar a dudas, dificultó enormemente la comunicación, sobre todo cuando se trataba de los sermones, pues la confusión de palabras podía provocar graves incidentes y perjudicar el proceso evangelizador; tal vez fue por ello que los misioneros usaron a los mismos chiquitanos para repetir los sermones de adoctrinamiento. Sin embargo, es de justicia afirmar que muchos misioneros consiguieron dominar esta lengua y elaboraron gramáticas, diccionarios, catecismos y sermones, “útiles para

la enseñanza del cristianismo a los neófitos y para la iniciación de los nuevos misioneros”¹¹.

El hecho que fueran los propios chiquitanos los que repetían los sermones aseguraba que el idioma era correctamente manejado.

- 4 Sieglinde Falkinger, estudiosa de la lengua chiquita, va más allá. “Encontraron en Chiquitos –dice– una lengua que tenía variación debido al sexo, en una forma conveniente para la tarea misional. Pues, los hombres distinguían en forma gramatical cuando hablaban de ‘Dios, ángeles, demonios u otros hombres’. Y las mujeres no debían pronunciar esas palabras. Considerando la palabra del apóstol San Pablo ‘que la mujer calle en la iglesia’. Son condiciones ideales para cristianizar”. Esta autora dice, además, que “las preguntas de los confesionarios están en ambas variantes, pero oraciones elementales como el ‘Padre nuestro’ y el ‘Ave María’ no”. Esto lo justifica porque “los jesuitas eran monjes que vivían el celibato. Se cuidaban lo más posible del trato con mujeres. Por ejemplo, se dice que del padre Schmid que él nunca entró solo a una casa particular de indígenas, ni daba la mano a una mujer, tampoco enseñó a las mujeres ninguna labor.” Y concluye diciendo que “este mismo padre Schmid instruyó a los sacristanes para corregir a los sacerdotes cuando dijeren alguna ‘barbaridad’. Esto ilustra que han sido hombres los informantes y colaboradores de los padres jesuitas en cuanto a la lengua”¹².
- 5 Al margen de la dificultad que entrañaba el idioma, la evangelización en Chiquitos estaba dirigida fundamentalmente a los hombres. “El orden en el que estaban agrupados los feligreses en la iglesia es estrictamente observado y es el siguiente: A partir del enrejado del comulgatorio, forman el primer grupo los muchachos y jóvenes que están arrodillados delante del altar, vigilados por sus capitanes o celadores quienes son muy celosos en el ejercicio de su cargo y castigan una falta cometida durante el culto divino enseguida que termina éste. Luego siguen los hombres cuyo grupo llega hasta el centro de la iglesia. Detrás de ellos están postradas las muchachas con sus inspectoras, y al final vienen las mujeres cuyas jefas observan desde la puerta a su grupo y a la reunión entera”¹³. Teniendo en cuenta que la voz del misionero o del que repite el sermón escasamente se escucha más allá del centro de la iglesia sólo era aprovechado por los varones jóvenes y los hombres. Las mujeres estaban marginadas de este proceso, como lo estaban de las actividades musicales.

Como ya hemos visto, el P. Juan Patricio Fernández dice que en el proceso evangelizador hay que “acomodarse” al modo indígena. Esto fue lo que hicieron en un tema tan importante como el cielo y el infierno, pues casi todas estas etnias creían en otra vida, “lo que mostraba el entierro de las armas y víveres con los muertos”¹⁴. Para los *manasica*, y de acuerdo al P. Lucas Caballero, el cielo es una inmensa selva donde abunda la miel y el pescado y está poblada de grandes árboles de donde las almas obtienen una comida especial. Además, las divinidades celestes tienen en esa selva grandes y bellas mansiones. Para llegar a ese “cielo” hay que recorrer un camino muy “malo y áspero, muy pantanoso y de muchos ríos”. Antes de alcanzarlo es necesario llegar hasta un ancho río que tiene un gran puente de madera; en este puente está *Tatusito*, que es un dios *manasica* “que no tiene otro oficio que pasar las almas”¹⁵. Para poder llegar a este lugar es necesario que las almas sean acompañadas por los sacerdotes, pues de otra forma se pueden perder en el camino; por otra parte, este “cielo” se divide en diversas regiones que son ocupadas por las almas dependiendo dónde han muerto¹⁶.

En líneas generales este es el tipo de cielo que presentan las etnias de la Chiquitania, un lugar en el que la selva –su habitat natural– se muestra en toda su magnificencia y sostiene un diálogo amoroso con los hombres. En cambio el infierno no se aparece como un lugar concreto y se reduce a las amenazas que hacían los sacerdotes y shamanes de castigos temporales, incluso la muerte, por incumplimiento de las normas establecidas.

Los misioneros jesuitas adoptaron y adaptaron el paraíso chiquitano y lo presentaron a la comunidad de forma sencilla y atractiva y el infierno, pro el contrario, como el colmo de la infelicidad. Asimismo, los ángeles aparecen como hombres de gran belleza y ricamente vestidos, mientras que los demonios son seres horribles, en una buena parte de los casos, zoomorfos. De acuerdo al P. Fernández ¹⁷ las siguientes son las características del cielo y el infierno del proceso evangelizador en Chiquitos.

1 El camino para llegar al cielo de los cristianos es muy similar a la creencia de los *manasica*, pues se presenta como “una senda estrecha y difícil y sembrada toda de abrojos y espinas”; pero, como para dar ánimo y para diferenciarlo del camino de la tradición pagana, las espinas estaban “tejidas entre sí a manera de cruces. En este tránsito las almas estaban acompañadas de ángeles que se presentaban con bellos rostros y vestidos y que “alientan y confortan con la amabilidad de su vista y con la luz que echaban de sí”, de la misma forma

que antes de los jesuitas eran acompañados por un sacerdote o shaman. Pronto se presenta al alma “un camino real, ancho y llano y bellissimo a la vista por su verdor, hermosamente esmaltado de todo género de flores”, pero que remata “en ciertas profundidades y altísimos precipicios, de donde salían disonadísimos gritos y vocinglería” provocadas por “una cuadrilla de demonios feísimos con terribles semblantes y descompasados movimientos del cuerpo; unos con caras de tigres, otros de dragones y cocodrilos y algunos con apariencias de tan monstruosas y terribles formas” que “echaban por la boca y por las partes del cuerpo llamas de color negro” y “remedaban danzas y bailes de los indios”.

2 El infierno se presenta de forma terrorífica. En la mayor parte de los casos el alma condenada es arrastrada “como a un vilísimo jumento, atadas las manos y los pies con cadenas de acero ardiendo”; además, “traía a la garganta un collar ancho de hierro que le forzaba, mal de su grado, a tener derecha la cabeza para su mayor confusión y vergüenza; daba en tierra a cada paso por la violencia que el inhumano verdugo le tiraba; pero los demonios que venían detrás, con una tempestad de azotes que llovían sobre su cuerpo y con otras crudelísimas befas, le obligaban a caminar”. Finalmente el alma llegaba al espacio del fuego eterno, “donde ardía todo en vivas llamas como también el demonio que le tiraba, el cual traía a la cintura, en señal de oficio, un grande haz de víboras, que le despedazasen”.

3 El purgatorio se muestra de manera tradicional, pero el tiempo que las almas permanecen en él está considerado en días. Refiriéndose al caso concreto de un tal Andrés Zurubí el P. Fernández dice “que después de tres días de Purgatorio voló al cielo.

4 En el cielo, que frecuentemente se menciona como la Celestial Jerusalén, el alma es recibida por ángeles, que se presentan como “bellísimos jóvenes” que traían en las manos “cruces resplandecientes”. El cielo es “un ameno jardín donde por la fragancia de las flores, que no se puede comparar con ninguna de acá”. Le presentan al alma “una fruta semejante a la granada”, que nada mas llevarla a los labios el alma siente “inundado el corazón de tanto gozo y consuelo”. Pero esto era sólo la antesala del dominio de los bienaventurados. De pronto al alma “le sale al encuentro la reina del cielo, servida de gran multitud de santos, que despedía de su rostro tantos rayos y resplandores, que quedó pasmado de la belleza y atónito de la majestad de su

semblante”. Finalmente se produce el prodigio “de cómo las almas son bienaventuradas, no menos porque se ven en Dios que porque ven a Dios en sí mismos”.

CONCLUSIONES

A partir de este estudio sobre la enseñanza del cielo y el infierno en el proceso evangelizador en Chiquitos se pueden llegar a las siguientes conclusiones:

- 1 Los jesuitas no sólo superaron el obstáculo de la enorme diversidad lingüística estableciendo una lengua franca, sino que además superaron la enorme dificultad que traía consigo el hecho de la diferenciación sexual del idioma y la convirtieron en una ventaja, pues en cierta forma una buena parte de la evangelización estaba dirigida al sexo masculino. Esto se muestra en el hecho de que los encargados de repetir los sermones eran hombres y la forma en que los catecúmenos ocupaban la Iglesia.
- 2 Ante la ausencia de cuadros que se refieran al cielo y al infierno, así como otros aspectos importantes de la doctrina, es lícito afirmar que los sermones hicieron un excelente trabajo.
- 3 Si bien es cierto que no hay cuadros que muestren lo que es el cielo, esto era suplido en gran medida por la magnificencia de los templos. Cuando un chiquitano entraba en esas enormes estructuras madereras, debía sentir un anticipo de cielo. Así, por ejemplo, cuando entraba a mediodía en verano en el bellissimo templo de la misión de San Francisco Xavier, construido por el padre Schmid, se encontraba con un bosque maravilloso, con la luz atenuada y el frescor que le daban los aleros de la construcción maderera; con esa maravillosa sensación dirigía su mirada hacia los lados donde se encontraba con simpáticos angelotes que sostenían velas y finalmente llegaba al altar mayor donde casi podía tocar con las manos la divinidad.
- 4 La labor evangelizadora de los sermones era complementada con la ayuda de la música y el teatro, pues muchos aspectos de la doctrina debieron ser musicalizados y teatralizados.
- 5 Los sermones han sido una de las tradiciones jesuíticas que se han conservado a través del tiempo hasta nuestros días, como se puede ver sobre todo durante algunos oficios religiosos de la semana Santa.

NOTAS

- ¹ FERNÁNDEZ S. J., Juan Patricio, *Relación historial de las misiones de los indios que llaman Chiquitos*. UPSA. Santa Cruz de la Sierra, 2004. p. 34.
- ² En: HOFFMANN, Werner, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buenos Aires, 1979. p. 170.
- ³ DIEZ GÁLVEZ, María José, *Los bienes muebles de Chiquitos. Fuentes para el conocimiento de una sociedad*. Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid, 2006.
- ⁴ PAREJAS MORENO, Alcides; SUÁREZ SALAS, Virgilio, *Chiquitos. Historia de una utopía*. UPSA Fundación ITOS. Fondo Editorial Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra... Santa Cruz de la Sierra, 2007. p. 115.
- ⁵ TOMICHA CHARUPÁ, Roberto, *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691-1767). Protagonistas y metodología misional*. Pontificia Universitas Gregoriana. Roma, 2000. p. 317.
- ⁶ En: HOFFMANN, Werner, *Op. cit.* p. 174.175.
- ⁷ TOMICHA CHARUPA, Roberto, *Op. cit.* p. 319.
- ⁸ GALEOTE TORMO, Jesús, *Manitana auqui besüro. Gramática moderna de la lengua Chiquitana y vocabulario básico*. s.e. Santa Cruz, 1993. p. 13.
- ⁹ TOMICHÁ CHARUPÁ, Roberto, *Op. cit.* p. 156.
- ¹⁰ HOFFMANN, Werner, *Op. cit.* p. 143.
- ¹¹ TOMICHÁ CHARUPÁ, Roberto, *Op. cit.* p. 157.
- ¹² FALKINGER, Sieglinde, "...cuesta entender a las mujeres..." *La diferencia en el lenguaje femenino y masculino en Chiquitano (besüro)*. Actas Primer Congreso Sudamericano de Historia. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Universidad Autónoma Gabriel René Moreno. Digital. Santa Cruz de la Sierra, 2003.
- ¹³ HOFFMANN, Werner, *Op. cit.* p. 174.
- ¹⁴ FERNÁNDEZ S.J., Juan Patricio, *Op. cit.* p. 96.
- ¹⁵ En: TOMICHÁ CHARUPÁ, Roberto, *Op. cit.* p. 226.
- ¹⁶ METRAUX, Alfred, *Tribes of Eastern Bolivia and the Madeira Headwaters. The Chiquitoans and other Tribes of the Province of Chiquitos*. En: STEWARD, Julian H. *Handbook of South American Indians*. Smithsonian Institution. Washington D.C., 1948. Vol. 3, p. 392.
- ¹⁷ FERNÁNDEZ S. J., Juan Patricio, *Op. cit.* pags. 94 - 98.



CASAS DE DIOS Y PUERTAS DEL CIELO: LAS IGLESIAS MISIONALES DE CHIQUITOS Y EL TEMPLO DE JERUSALÉN

ECKART KÜHNE / SUIZA

1 EL TEMPLO DE JERUSALÉN. LA TIERRA PROMETIDA

Encima de la portada de las iglesias de San Rafael y San Javier en las Misiones Jesuíticas de Chiquitos se lee la inscripción: “DOMUS DEI ET PORTA COELI Genesis Cap. 28, V. 17”. (Fig. 1) Esta cita se refiere al patriarca Jacob que soñaba con una escalera con ángeles que bajaban y subían al cielo. Al despertar, Jacob tomó la piedra que le sirvió de cabecera y la colocó como señal de la santidad del lugar. Así se fundó el primer santuario del pueblo israelita, el altar o templo de Bet-el, predecesor del Templo de Jerusalén¹.

Sin duda, el arquitecto Martín Schmid escogió esta cita con mucha reflexión para la portada de sus iglesias. El evento bíblico evocado corresponde al momento cuando los Israelíes dejaron su nomadismo para una vida sedentaria, rechazando al mismo tiempo a los otros dioses. De la misma manera, la construcción de las iglesias misionales designa el rechazo de la “vida nómada” y la “idolatría” por parte de los indígenas chiquitos. Al entrar en la “casa de Dios y puerta del cielo”, los indígenas aceptaban la llamada de Dios así como Jacob aceptó sus mandamientos.

Si se habla aquí de la “vida nómada” de los chiquitos, esta palabra no está usada en el sentido etnográfico, sino en un sentido metafórico y teológico. En los ojos de los jesuitas, los indígenas eran “nómadas”, no por su modo de vida, sino porque eran errantes, sin conocer al camino a Dios. Por esta razón, en muchos textos de la época, la palabra “nómada” se usaba como sinónimo de “infiel”,

“pagano”, “bárbaro”, “salvaje” o “fiero”, mientras que “sedentario” se usó como sinónimo de “cristiano”. En verdad, los chiquitos pre-misionales, igual como los guaraníes del Paraguay antes de su conversión no eran ni nómadas, ni “semi-nómadas”, sino agricultores sedentarios. Muchos informes de los jesuitas lo prueban, por ejemplo el misionero jesuita anónimo que decía de una nación recién descubierta en 1736 que era gente “que vive en aldea y se dedica a la agricultura, circunstancia que les hace más aptos para recibir el Santo Evangelio, mientras gente nómada suele conservar su inconstancia”².

Pero volvemos al tema de la conferencia. Cada iglesia católica es una imagen del Templo de Jerusalén, tanto del Templo histórico de la Biblia como del Jerusalén imaginario celestial. Teresa Gisbert y José de Mesa nos han mostrado en sus publicaciones muchos ejemplos de referencias al Templo de Jerusalén en iglesias coloniales americanas³.

En pocos edificios esta analogía es tan evidente como en las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, y sobre todo en las tres iglesias de Martín Schmid (1694-1772). Ya en las cartas del misionero, músico y arquitecto suizo a sus familiares hay varias referencias al templo de Jerusalén. En una carta sobre la construcción de sus iglesias escribe: “Dios me ayuda, porque quiere ser alabado, honrado y glorificado mediante estas iglesias y altares (como mediante del Templo Salomónico) también por estos Indios”⁴. En otras cartas compara los bailes decentes de los misioneros con el baile de David alrededor del arca⁵, y describe las columnas de las iglesias como “grandes y gruesos troncos



Fig. 1 El pórtico de la iglesia de *San Javier de Chiquitos*, obra de Martin Schmid, 1749-52, con la inscripción "Casa de Dios y puerta del cielo" en latín encima del portal. Foto: Eckart Kühne, 2004.

de árboles, muy bien labradas, como columnas salomónicas"⁶. El adjetivo "salomónico" designa aquí tanto la forma como el significado de estas columnas.

Según la leyenda, unas columnas torcidas romanas, conservadas en la Basílica de San Pedro en Roma son restos del famoso Templo de Jerusalén, y por esta razón se llaman "salomónicas". Estas columnas se colocaron en las tribunas del crucero y sirvieron de modelo a las columnas monumentales de bronce del baldaquín de Bernini sobre la tumba de San Pedro en la misma iglesia (1624-33). A partir de mediados del siglo XVII hasta fines del siglo XVIII, las columnas salomónicas eran muy populares en la arquitectura barroca española e hispanoamericana, no solo por su forma atractiva, sino también por su referencia al templo salomónico. Fueron propagadas en varios tratados de arquitectura, como orden equivalente a los órdenes clásicos griego-romanos, sobre todo, en el libro "Architectura civil recta y obliqua" de Juan Caramuel de Lobkowitz (1678) (Fig. 2), y más tarde en "Perspectiva

pictorum et architectorum" de Andrea Pozzo (1693 y 1698) y en "Architettura civile" de Guarino Guarini (1737)⁷.

A pesar de su popularidad en la arquitectura colonial, las columnas salomónicas casi siempre se usaron solamente de manera decorativa, en sagrarios, retablos, portales y fachadas de iglesias, en capillas y campanarios, pero casi nunca como elementos estructurales. Una peculiaridad de las iglesias de Chiquitos es justamente que aquí estas columnas soportan el techo de la nave, del pórtico y de los corredores de iglesia y casa parroquial. Este uso tiene sus antecedentes en las columnas torcidas de piedra de la arquitectura gótica, que no tenían todavía la connotación simbólica agregada por Bernini. En la era barroca, el uso estructural de la columna torcida se perdió. Fuera de las Misiones de Chiquitos y Mojos, parece que la iglesia protestante de madera de Kezmarok en Eslovaquia es el único ejemplo barroco conocido con columnas salomónicas en posición estructural⁸ (Fig. 3).



Fig. 2 Título de la edición latina del libro "Architectura civil recta y obliqua" de Juan Caramuel de Lobkowitz (1678), que tenía gran importancia para la propagación de la columna salomónica.

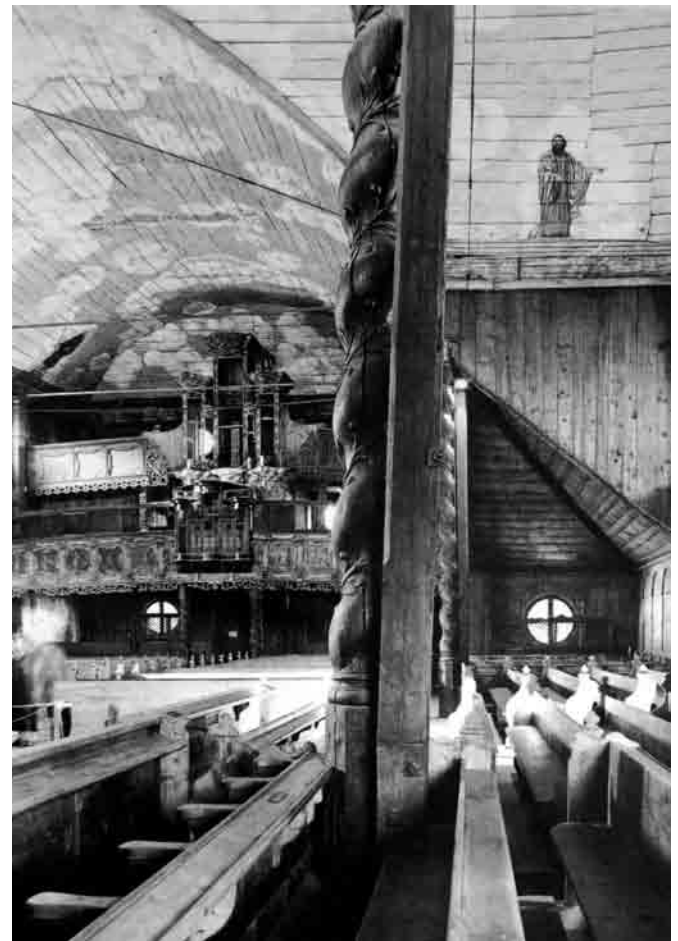


Fig. 3 Columna salomónica de madera en posición estructural en la Iglesia Protestante de Kezmarok en Eslovaquia, el único ejemplo barroco conocido fuera de Chiquitos y Mojos. Fuente: Zwerger, 1997, fig. 62.

Es muy probable que Martín Schmid recordara las columnas torcidas góticas que soportan las bóvedas de un anexo de la catedral de Eichstätt en Alemania, la iglesia de su ordenación sacerdotal (Fig. 4). Más tarde usó columnas torcidas de manera similar en sus iglesias, muy distintas a todas las reglas constructivas europeas. Las columnas salomónicas de Chiquitos son horcones o gruesos troncos de madera con bases enterradas en el suelo, según un sistema constructivo indígena muy en uso en el Oriente Boliviano y en el Paraguay⁹. Así, Schmid unió una forma gótica y un significado barroco con una construcción indígena (Fig. 5).

Dos otros elementos decorativos de las iglesias de Schmid se refieren también a Jerusalén y su templo: los querubines y las palmeras. Encima de las ventanas, en las paredes y altares de sus iglesias hay un gran número de querubines de cerámica pintada y dorada. Y en los altares laterales y el bautisterio de San Javier, las columnas de

adobe tienen la forma de troncos de palmera (Fig. 6). En algunos pueblos de Chiquitos, Mojos y Guarayos se conserva hasta hoy la costumbre de decorar las iglesias misionales para las fiestas más importantes con palmeras enteras en cada columna del pórtico y de la nave.

¿Porqué pienso que estos dos elementos se refieren al Templo Salomónico? Porqué los querubines y las palmeras aparecen también en el dibujo del Santísimo del Templo de Jerusalén, que forma parte de una reconstrucción muy famosa del Templo, diseñada por el jesuita Juan Baptista Villalpando, que se basaba en las visiones del profeta Ezequiel¹⁰ (Fig. 7). El libro monumental "Commentarii et explanationi supra Ezechielis" de Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando fue publicado en tres volúmenes en Roma entre 1596 y 1604. Tenía gran influencia en la arquitectura barroca, sobre todo en el diseño del Palacio Real del Escorial, como también en muchas iglesias americanas¹¹. Se sabe que la biblioteca del Colegio Jesuita



Fig. 4 Columna torcida gótica en el mortuarium de la catedral de Eichstätt, la Iglesia de la Ordenación Sacerdotal de Martín Schmid. Posiblemente un modelo para las columnas salomónicas en posición estructural en Chiquitos. Foto de internet.



Fig. 5 Columna salomónica de madera en *San Rafael de Chiquitos*, el único ejemplar original conservado hasta la restauración de la iglesia. Foto: Georg e Ingrid Küttinger, 1971.



Fig. 6 Retablo de la Cruz en la iglesia de *San Javier de Chiquitos*, con columnas de adobe en forma de troncos de palmeras y un querubín de cerámica en el remate del retablo. Palmeras y querubines remiten también al Templo de Jerusalén. Foto: Felix Plattner y Albert Lunte, 1957.

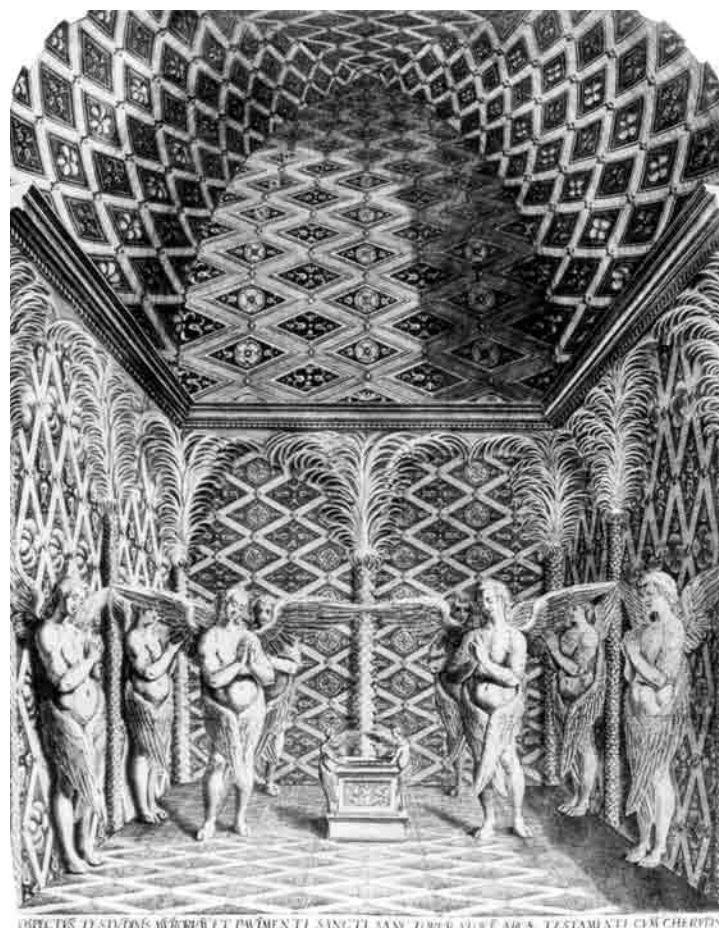


Fig. 7 El *Santísimo del Templo de Jerusalén* en la reconstrucción de Juan Baptista Villalpando (1602), con palmeras, querubines a cuerpo entero y ornamentos romboides en bóveda, paredes y piso.

de Córdoba tenía un ejemplar de este libro –quizás solamente el segundo volumen con las láminas–¹². No es necesario que Schmid haya tenido un ejemplar del libro a su alcance. El grabado del *Sancta-sanctórum* es tan llamativo y de tanta transcendencia que basta haberlo mirado una vez para poder recordarlo más tarde en los ejercicios espirituales o al diseñar la decoración de una iglesia.

El dibujo muestra una sala con bóveda, sin puertas o ventanas visibles. En el centro se encuentra el Arca con las tablas de los diez mandamientos. Se destacan tres elementos de decoración, o más bien de exaltación del Santuario: los querubines de cuerpo entero, las palmeras también enteras, y una decoración de romboides con flores que cubre todas las paredes, la bóveda y el piso del espacio. No sé en que se basaba Villalpando al diseñar esta decoración singular –no pudo consultar el texto que está en latín–. El mismo motivo aparece también en otra escala

en los espacios entre las repisas de la cornisa del orden salomónico, con frutas de granados en vez de flores. Como el libro se publicó antes de la identificación de las supuestas columnas salomónicas en Roma, el “orden salomónico” propuesto por Villalpando no tiene columnas torcidas.

Esta decoración de romboides parece muy ajena a toda ornamentación barroca, que siempre prefería las formas movidas e ilusionistas, sea vegetales o arquitectónicas, a formas esquemáticas y geométricas como estas. Pero la encontramos también en los techos de dos iglesias andinas peruanas, en Andahuailillas y Canincunca, donde forman parte de suntuosas decoraciones barrocas¹³ (Fig. 8). Muy pocas policromías de techos en iglesias coloniales se conservan, de manera que no sabemos si este motivo prestado de Villalpando y del templo de Salomón fue algo muy común en la arquitectura colonial o si fue excepcional.

No parece mera coincidencia que este mismo motivo aparece también en los techos de las iglesias de Martín

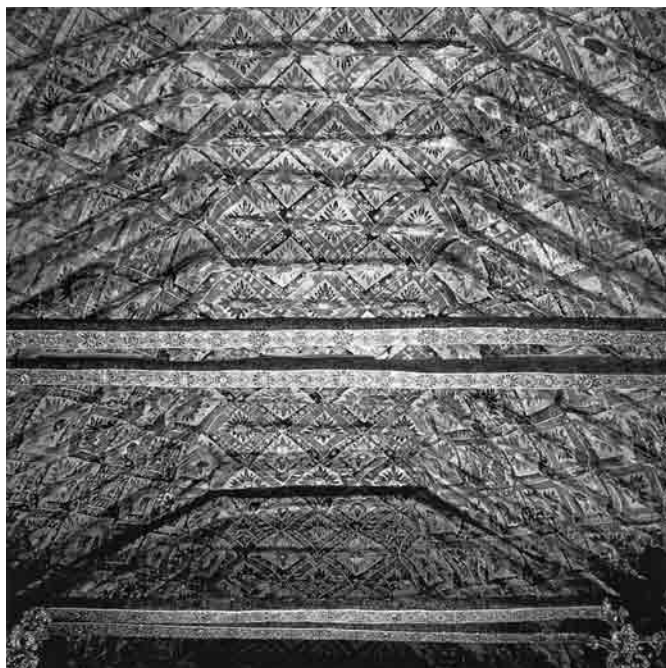


Fig. 8 Pintura ornamental en el techo de la iglesia de *Andahuailillas*, cerca de Cusco, Perú, que recuerda la los ornamentos del templo de Jerusalén en la reconstrucción de Villalpando. Fuente: Alcalá, 2002, p. 140.



Fig. 9 Techo de la iglesia de *San Javier de Chiquitos*, con la pintura de romboides reconstruida en base de fragmentos conservados. Foto anónima, 1991, Archivo Misional, Concepción.



Fig. 10 Techo del presbiterio de la iglesia de *Concepción de Chiquitos*, con restos de una pintura de romboides, desfigurada por repintes posteriores. Foto: Felix Plattner y Albert Lunte, 1957.

Schmid en Chiquitos. En la iglesia de San Javier, solo se conservaban pocos restos de esta pintura en vigas, tijeras y techo de nave y presbiterio, pero éstos eran suficientes para reconstruir todo el esquema y volver a aplicarlo en la iglesia restaurada (Fig. 9). En Concepción, se conservaba hasta la década de 1970 una decoración semejante en el techo del presbiterio y encima de los altares laterales, que estaba muy desfigurado por repintes posteriores (Fig. 10). Estas pinturas tenían una función doble: de un lado el significado simbólico de la probable referencia al templo salomónico, de otro lado la tarea estética de romper las líneas de las vigas, de disimular así la construcción maderera y de dar al techo una impresión vibrante y resplandeciente¹⁴.

Pero en las iglesias de Schmid, los romboides no se limitan al techo, sino son casi omnipresentes. En todas partes hallamos ornamentos en formas de romboides, de cuadrados colocados diagonalmente y de romboides vegetales, con 6, 8, 12 o 16 hojas, con centro redondo, romboide o en forma de estrella. Estos ornamentos son de cerámica prefabricada en los arcos y en las bases de los pilares; de madera tallada en las puertas, comulgatorios, muebles de sacristía y bases de los altares; pintado con plantillas en las vigas y cielorrasos del techo y entre los tallados de los altares. Los zócalos de los muros están pintados con ajedrezados colocados diagonalmente, igual como las baldosas cuadradas y hexagonales del piso.

Hans Roth, el restaurador de las iglesias de Chiquitos sospechaba que Schmid había usado a propósito un ornamento y símbolo indígena, como el que aparece en los tejidos de los ava-guaraníes en el Chaco Boliviano. La hipótesis me parece poco probable, considerando que Schmid mostró poco interés por la expresión artística indígena y trató de controlar perfectamente todos los detalles decorativos, ejecutados con plantillas y elementos prefabricados.

La analogía entre el pueblo misional y Jerusalén no se limitó a la iglesia. La topografía sagrada de los caminos procesionales transformó todo el pueblo misional en una imagen de Jerusalén¹⁵. En la Misión Jesuítica guaraní de Loreto, un eje procesional de unos 2 km y que simbolizaba toda la vida de Cristo conducía de la capilla de Loreto, la casa de María, en la entrada sur del pueblo, pasando por la iglesia en línea recta hasta el Calvario en una loma al norte¹⁶. En la entrada principal de cada pueblo de Chiquitos se encuentra una capilla de Betania, recordando el lugar donde Jesús resucitó a Lázaro, su último y más grande milagro y de donde se fue el Domingo de Ramos a Jerusalén –lo que se repite cada año con una procesión–. Así, cada evento importante de la Semana Santa tiene un lugar y espacio correspondiente en el pueblo misional.



Fig. 11 Altar de ánimas de la ruina de la *Iglesia Jesuítica de Trinidad del Paraná*, Paraguay, con un relieve del purgatorio que sirve de retablo y otro relieve de los tres jóvenes en el horno ardiente en el frontal. Foto: Eckart Kühne, 1990.

Cuando el arquitecto Hans Roth decoró los nuevos bancos de la iglesia de Concepción con un ciclo de escenas bíblicas talladas, demostró esta analogía entre los pueblos misionales y Jerusalén de manera didáctica, invirtiendo la relación entre modelo y copia, dándole al templo salomónico la forma de una iglesia chiquitana, y a la de Jerusalén celestial, el aspecto de una Misión Jesuítica.

2 EL CIELO. EL PURGATORIO. EL INFIERNO.

La evangelización de los pueblos indígenas de Chiquitos y Mojos por parte de los Jesuitas fue muy exitosa, gracias a una didáctica basada en símbolos, fiestas y estímulos sensitivos. El éxito se basaba entre otro en su aptitud de demostrar y visualizar el paraíso celestial a los indígenas. La magnificencia de las iglesias, la belleza y alegría de la música y de las fiestas religiosas eran algo como escenografías del paraíso prometido. El texto de la “opera

chiquitana” San Francisco Javier es en gran parte un diálogo entre San Javier y San Ignacio. El apóstol aparece después de su muerte al fundador y le describe la abundancia y alegría de la vida celestial, traduce una lista de términos teológicos al chiquitano –las obras de misericordia, los pecados mortales etc.– y añade las “ocho bienaventuranzas” en el único párrafo con explicaciones detalladas¹⁷.

La pedagogía misional tenía, por supuesto, también su lado oscuro y feo. Los jesuitas trataban de visualizar de la misma manera también el purgatorio y el infierno. En la ruina de la iglesia de Trinidad en las Misiones del Paraguay hay un altar de las ánimas, con un relieve del purgatorio que sirve de retablo. Un pequeño relieve en el frontal muestra los tres jóvenes en el horno ardiente como historia análoga del Antiguo Testamento¹⁸ (Fig. 11). No se conocen ciclos de pinturas misionales parecidos a los ciclos andinos, pero los grabados de un libro impreso en las misiones guaraníes tienen muchas semejanzas con

estas pinturas y se basaban probablemente en partes en los mismos modelos. Se trata de una traducción del libro “De la diferencia entre lo temporal y lo eterno” del jesuita Juan Eusebio Nierenberg, decorado con muchos grabados grandes. Entre ellos destacan una serie horrorosa de las tormentas en el infierno¹⁹. Una traducción manuscrita del mismo libro al chiquitano se conserva hasta hoy²⁰. También en los sermones en chiquitano sobre los diez mandamientos hay ejemplos horrorosos de los castigos para los pecadores.

A pesar de estos esfuerzos, parece que los misioneros tenían muchas dificultades y no lograron a convencer a los indígenas chiquitanos y guaraníes de ciertos conceptos teológicos, como los del pecado original, de la confesión y del purgatorio.

El jesuita José Cardiel escribe en su carta-relación de 1747 sobre las Misiones del Paraguay: “Por más que se fatigue el confesor en poner delante de los ojos con todo fervor y energía a un pecador el juicio de Dios y el infierno, está tan sereno el indio como si tuviera en una suave conversación: por lo cual no sacamos en los sermones

Santo Cristo ni otros espectáculos que tanto mueven a los más rústicos europeos”²¹. Y más adelante dice, que “cuando hay calamidades de hambres etc. no sucede lo que entre cristianos europeos, que luego acuden a Dios y a sus Santos, con misas, oraciones, novenas, procesiones y penitencias. Aquí no es así, sino que todo es tristeza, melancolía y desgracias en el pueblo” y la gente se retira de la iglesia y del pueblo misional. Al contrario, cuando hay abundante cosecha, la devoción y el concurso al culto divino son muy grandes²².

Los fieles europeos creyeron que todas las desgracias son castigos de Dios por sus pecados, mientras que los neófitos guaraníes y chiquitanos pensaban en la misma situación, que los jesuitas y su Dios no cumplió con sus promesas, a pesar de toda la devoción. ¿Entonces, porqué alabarlo?

Por esta razón, parece que no hay purgatorio ni infierno en la visión del mundo de los chiquitanos actuales²³. Pero lo que si hay, es un San Diablo o al menos hay un lugar que se llama así. Y después de la muerte, todos llegan al cielo.

NOTAS

- ¹ Génesis 28, 10-22; Génesis 35, 1-7, 14-15.
- ² *Litterae Anuae Provinciae Paracuariae anno 1735 [ad annum 1743]*, cap. VI, § 4, según Leonhardt, 1932, p. 92.
- ³ Gisbert/Mesa, 1985, pp. 6-9, 250-251; Gisbert, 1999, pp. 193-199; Gisbert, 2003.
- ⁴ Martín Schmid, *Carta del 28 setiembre 1761*, según Fischer, 1988, p. 116.
- ⁵ Martín Schmid, *Carta del 10 octubre 1744*, según Fischer, 1988, p. 95.
- ⁶ Martín Schmid, *Carta del 28 setiembre 1761*, según Fischer, 1988, p. 113.
- ⁷ Kruft, 1985, pp. 253-254; Gisbert/Mesa, 1986, pp. 18-21; Fernández, 2002; Evers/Thoenes, 2003, p. 388.
- ⁸ Zwerger, 1997, figura 62.
- ⁹ Kühne, 2008, pp. 19-39.
- ¹⁰ *Ezechiel* 40-44.
- ¹¹ Kruft, 1985, pp. 249-252; Evers/Thoenes, 2003, pp. 366-377.
- ¹² Aspell/Page, 2000, p. 242.
- ¹³ Macera, 1993, pp. 85-100, 129-130; Alcalá, 2002, p. 140.
- ¹⁴ Kühne, 2008, p. 150-151, 154-155.
- ¹⁵ Cazzato, 1984; Strack, 1991, pp. 104-105; Cazzato, 1994.
- ¹⁶ Thomas, 1993.
- ¹⁷ Kühne, 2008, p. 375.
- ¹⁸ *Daniel* 1-3.
- ¹⁹ Furlong, 1962.
- ²⁰ Archivo Parroquial de Santiago de Chiquitos.
- ²¹ Furlong, 1953, p. 128.
- ²² Furlong, 1953, p. 140.
- ²³ Riester 1971.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Luisa Elena, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, El Viso, 2002.
- ASPELL, Marcela / Page, Carlos, editores, *La Biblioteca Jesuítica de la Universidad Nacional de Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional, 2000.
- CAZZATO, Vincenzo, “Le ‘reducciones’ gesuitiche: la città, la foresta, la festa”, en *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, vol. 2, Roma, Instituto Italo Latino Americano, 1984, pp. 197-208.
- CAZZATO, Vincenzo, “Missioni Gesuitiche: architettura, città e rituali”, en *La Costruzione di un nuovo mondo*, ed. Giovanna Rosso Del Brenna, Genova, Sagep, 1994, pp. 247-256, 261-276.
- EVERS, Bernd / Thoenes, Bernd, editores, *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln, Taschen, 2003.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- FISCHER, Rainald, editor, *Pater Martin Schmid SJ, 1694-1772, Seine Briefe und sein Wirken*, Zug, Kalt-Zehnder-Druck, 1988.
- FURLONG, Guillermo, *José Cardiel S. J. y su Carta-Relación (1747)*, Buenos Aires, Librería del Plata, 1953.
- FURLONG, Guillermo, *Misiones y sus pueblos de Guaraníes*, Buenos Aires, Balmes, 1962.
- GISBERT, Teresa, *El Paraíso de los Pajaros Parlantes, La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 1999.
- GISBERT, Teresa, “Copacabana y Manquiri como imagen del templo de Jerusalén”, en *Anuario ABNB*, Sucre, 2003, pp. 211-226.
- GISBERT, Teresa / Mesa, José de, *Arquitectura Andina 1530-1830, Historia y Análisis*, La Paz, Embajada de España, 1985.
- GISBERT, Teresa / Mesa, José de, *La tradición bíblica en el arte virreinal*, folleto, La Paz / Cochabamba, 1986.
- KRUFT, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Beck, 1985.
- KÜHNE, Eckart, *Die Missionskirchen von Chiquitos im Tiefland von Bolivien, Bau und Restaurierung der Kirchen von Martin Schmid (1694-1772)*, tesis inédita, Zürich, ETH, 2008.
- LEONHARDT, Carlos, editor, *Documentos inéditos sobre el Chaco Boreal y las antiguas misiones de la Compañía de Jesús de indios Chiquitos*, manuscrito inédito, Buenos Aires, 1932.
- MACERA, Pablo, *La pintura mural andina, siglos XVI-XIX*, Lima, Milla Batres, 1993.
- RIESTER, Jürgen, “Überlieferung und Wandel in der Religion der Chiquitos”, en *Verhandlungen des 38. Internationalen Amerikanistenkongresses*, vol. 3, München, 1971, pp. 65-75, 77-86.
- STRACK, Peter, Vor Gott, *Gemeinschaft und den Gästen, Karwoche und Patronatsfest in den ehemaligen Jesuitenreduktionen von Chiquitos*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 1991.
- THOMAS, Oscar, *La vía procesional de Loreto*, folleto informativo, Posadas, Programa Misiones Jesuíticas, 1993.
- ZWERGER, Klaus, *Das Holz und seine Verbindungen, Traditionelle Bautechniken in Europa und Japan*, Basel, Birkhäuser, 1997.



EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL EN LA COSMOVISIÓN DE LOS CHIQUITANOS

SIEGLINDE FALKINGER / AUSTRIA

El Arcángel San Miguel (en hebreo: Mija-El, que significa "¿Quién como Dios?") es el primero de los siete arcángeles y junto con Gabriel y Rafael, el encargado de derrotar a Lucifer o Satanás.

En obras de arte europeo aparece como ángel con armadura de militar romano, amenazando con una lanza o espada a un demonio o dragón. También suele ser representado pesando las almas en la balanza, pues según la tradición, él tomaría parte el día del juicio final tocando la trompeta (1° Tesalonicenses 4, 16). A veces porta una espada de llamas con la cual cuida la entrada al paraíso. En la mayoría de los retratos se lo observa botando al diablo al infierno. Un diablo con cara fea, cuernos, garras, cola y su pie de cabra o potro.

La Iglesia Católica considera al Arcángel Miguel como patrono y protector de la Iglesia Universal y evocaba siempre su apoyo para la derrota de sus adversarios. La caída de los Ángeles ha sido en Europa el gran tema de la contra-reforma. La propaganda de la iglesia demostraba en esa su pretensión absoluta y su ejemplo en la lucha contra toda clase de herejes. La batalla del Arcángel Miguel contra Lucifer significa el triunfo de la luz sobre la oscuridad, de lo bueno sobre lo malo, del cielo sobre el infierno.

RAÍCES BÍBLICAS

En el Antiguo Testamento Miguel está descrito como cabecilla del ejército celestial. En el nuevo testamento aparece como jefe de los ángeles. En Génesis hay mención

de Ángeles que cayeron en el pecado, usando su libre voluntad para sublevarse ante Dios. El más conocido de ellos es Luzbel o Lucifer (Isaías, 14:12) quien se rebeló contra Dios y tenía que caer. Su pecado era la soberbia, no quiso subordinarse a la voluntad de Dios. Así se convirtió en el adversario de Dios, en el Satanás (Apocalipsis, 12:7) el dragón o la víbora. El libro de Daniel señala que Miguel es quien defendería al pueblo de Israel durante las tribulaciones: (*Daniel 10:13-14 y 21 y Daniel 12:1*). En el libro de Josué se nombra al Arcángel Miguel, como "Capitán de los Ejércitos del Señor".

Diferentes raíces forman la imagen del Arcángel Miguel dejando su reflejo en la religiosidad popular y en las representaciones artísticas.

EL ARCÁNGEL MIGUEL PATRONO DE LA IGLESIA CATÓLICA

La Compañía de Jesús –en Europa defensores destacados de la iglesia católica contra la reforma luterana– usaban con frecuencia la iconografía del Arcángel Miguel. Su historia además servía perfectamente en la evangelización cuando los jesuitas iban al nuevo mundo y fundaron misiones entre los paganos, como las reducciones en el Paraguay.

“Las expresiones religiosas de los pueblos nativos americanos fueron consideradas idolátricas por evangelizadores. Para los misioneros, los dioses indígenas “eran nada más y nada menos, que auténticos demonios, y auténticos, no en sentido

metafórico, sino plenamente real”, pues “los ídolos o dioses paganos eran algo así como una auténtica representación o encarnación viable del demonio” (Borges, 1960, p.264) Esta identidad de los dioses indígenas con los demonios lleva a los religiosos a considerar que las expresiones culturales de los chiquitanos eran vistas realmente como adoración del demonio. Los jesuitas generalizan “los falsos Dioses o Demonios: omnes Dii Pentium Demonio”¹.

Evocando al Arcángel Miguel se metieron a la lucha para salvar almas, como demuestra la oración del P. Lucas Caballero entre los quiniquicas:

“Glorioso Patrón mio como me ayudas a echar los demonios de los templos, echa ahora las enfermedades de los cuerpos de estos gentiles p.a gloria de N.o S.r Jesé Xp.to: no digan estos gentiles que han tomado un Dios justiciero sin misericordia; y que puede pedir un privado a su Reyna, que se lo niegue, q.do interesa la gloria del Rey su hijo”².

La devoción de los fieles al protector y defensor Arcángel Miguel sigue entre los chiquitanos hasta hoy en día, sobre todo en el pueblo San Miguel, una de las 10 Reducciones, fundadas en la región de Chiquitos por los jesuitas: San Javier (1691), San Rafael (1696), San José (1696), San Juan Bautista (1699), Concepción (1709/1722), San Miguel (1721), San Ignacio (1748), Santiago (1754), Santa Ana (1755) y Santo Corazón (1760)³.

EL ARCÁNGEL MIGUEL EN LA MISIÓN SAN MIGUEL

En la iglesia de San Miguel se encuentra un hermoso altar mayor, en cuyo centro está una escultura del Arcángel Miguel que ha dado lugar a muchas especulaciones sobre su origen y su autor. Investigaciones recientes han demostrado que todos los altares fueron terminados después de la expulsión de los jesuitas, siendo obra de Antonio Roxas. El cual habría aprendido su arte en el Altiplano y tal vez era originario de allá. El mismo se declara ciudadano de Santa Cruz. Es Padre del cura Manuel Rojas el cual por haberse criado en las Misiones de Chiquitos dominaba la lengua chiquitana y posteriormente serviría de intérprete entre los chiquitanos y autoridades gubernamentales y eclesiásticas.

Las cinco estatuas del altar mayor de San Miguel son obras de Antonio Roxas, también el dorado de los altares.

“ Item declaro, que hize cinco imágenes de mas de una vara y media, los que siempre he fabricado, a cien pesos cada

uno, más por aquella misión la madera y el lienzo. Haciendo toda equidad cobrara 50 pesos por cada uno; que los cinco hacen la cantidad de 250 pesos”⁴.

Además él ha pintado en el tumbado del presbiterio el tema que nos interesa aquí:

“Item declaro, que el techumbre lo pinté con mis colores donde esta grabado la batalla de San Miguel, y donde el arco con los misterios de Nuestra Señora y en la cumbre el Padre eterno con los ángeles, junto con el trono de San Miguel, todo lo que hago de limosna, y de lo que no cobrará mi albacea”⁵.

Aparte de la representación en escultura y pintura, se conservó la misma historia del Santo San Miguel en forma de sermones hablados en lengua chiquitana (besiro), en la fiesta del pueblo de San Miguel y en la comunidad San Miguelito. Se trata de un tipo de pláticas jesuíticas que relatan la vida y la historia del Santo del día. La catequesis en lenguas indígenas ha sido parte del proyecto evangelizador y debido a eso existen textos antiguos. Los textos son transmitidos oralmente y por escrito.

Hay que resaltar que la tradición de escribir en chiquitano en esta región desde el tiempo jesuítico nunca se ha cortado. Se mantuvo a pesar de que no se enseñaba en la escuela. Este conocimiento no era general en toda la población, pero un cierto número de personas lo dominaba y lo transmitía de generación en generación. Por lo general los Maestros de Capilla y los Síndicos son los encargados de guardar este patrimonio. Ambos importantes actores en las celebraciones de las fiestas religiosas sobre todo en tiempos sin sacerdotes.

El sermón tiene su lugar en espacio y tiempo. Lo recitan a definidas horas generalmente en la puerta de la iglesia mirando hacia adentro. El Cacique General entrega su bastón al sermonero y con eso obtiene el poder de hablar. Terminado el sermón, devuelve el bastón al General. El Cacique General abraza y felicita al sermonero. Lo mismo hacen los otros Caciques y demás oyentes. Como se trata de textos hasta 40 minutos de largo, el sermonero necesita practicar y prepararse días antes. Muchos tienen cuadernos copiados que le sirven para leer y memorizar el Sermón. Algunos saben los textos de memoria. El Cacique General pide el Sermón y tiene que hablar a tiempo con el sermonero de turno.

El sermón tiene su ritmo, su tonada que se parece por un lado a los cantos del evangelio en misa solemne en lengua latina, por otro lado, tiene algún parecido con los cantos de los chamanes.



Iglesia de San Miguel.



Altar Mayor de la Iglesia de San Miguel.



Arcángel San Miguel. Detalle.



Presbiterio. Pintura del techo de la Iglesia.



Pintura del techo de la Iglesia. Detalle.

“La recitación de versos consagrados y exhortaciones morales, por parte de funcionarios del cabildo (...) tenía sus raíces en las formas de gobierno y observancia espiritual tanto aborígenes como misioneras. Los sermones nativos estaban vinculados con tradiciones católicas de enseñanza doctrinal y con la procesión; su contenido aludía a los santos y el contexto de su entrega seguía el calendario litúrgico cristiano. Antes de la misionización, sin embargo, la oración era un sello de la autoridad del cacique para ordenar lealtad y trabajo a sus congéneres y pobladores. El discurso elocuente imponía la masculinidad del estatus caziquil”⁶.

Aquí hay que mencionar que en la lengua chiquitana hay diferencias en el hablar del hombre y de la mujer. El hombre tiene que usar la forma masculina cuando habla de sus semejantes, dioses o demonios⁷.

“La repetición de sermones, junto al mantenimiento de cargos del cabildo y la observación de festivales religiosos sostienen perdurables tradiciones de identidad cultural hasta nuestros días”⁸.

En San Miguel se conservaron textos escritos, copiados en cuadernos. Hay sermones para el 8 de mayo: Aparición de San Miguel.

Para la fiesta del pueblo (29 de Septiembre) son cinco diferentes textos:

- Sermón para la víspera a las doce.
- Sermón para la víspera en la tarde.
- Sermón para la fiesta, después de misa.
- Sermón para las doce (después de la bendición de comida).
- El surquito - para terminar la fiesta a las 4 de la tarde. Este último obtiene su nombre de la cita latina con la que comienza: *Surquite mortis venites audicimus* (Levantense mortales venid y escuchemos).

Los sermones comienzan generalmente con: “Anauxti Jesu Kristo” que significa: “Alabado sea el Sr. Jesucristo” y los oyentes contestan “Amen”. Después se dirige el sermonero a la gente con un saludo y comienza el relato que toca este día, recordando la doctrina cristiana. Los protagonistas del relato tienen nombre y apellido y hablan directo. Este estilo hace que los hechos relatados parecen presente. La presentación en cambio es muy seria y formal.

EL SERMÓN DEL SANTO SAN MIGUEL

En una Comunidad, San Miguelito de Santa Rosa, a más de 100 kms de distancia del pueblo San Miguel –cuyos fundadores venían de San Miguel en los comienzos del siglo XX, por una sequía– también se mantienen los sermones para su santo patrono y hasta más bonitos, dicen.

Sermón del Santo San Miguel de San Miguelito de Santa Rosa:⁹

“Todos los Ángeles fueron cuando había nacido Jesús a Belén. Solo Jusifel dijo: “Y como voy a ir a adorar a ese que recién nació sí es hijo de mujer es hecho de basura. El debía de venir a adorarme porque yo no tengo padre, no tengo madre” dijo José Jusifel. “Es mejor que el venga a adorarme a mí”. Dijo. Y eso fue lo que [molestó a] Jesucristo cuando resucitó y se fue al cielo. Y el Padre y el Espíritu Santo que eran dos que estaban en el cielo, con el eran tres y que con el Jusifel eran cuatro, pero Jusifel de un lado era el Príncipe del cielo, era Arcángel. Pero Jesús ya dijo a su Padre, al Padre Eterno, que estaba mal, porque esta el pecado en el cielo y así que el Padre eterno dijo, no: “Bueno, vos estas en el poder, ahora vos tenés que sacarlo, (si) vos querés sacarlo”. Entonces fue ahí ya dónde dijo ya a San Rafael que salga, que (...) Que lo saca de su casa.

Y entonces dijo Rafael que no, “no puedo, que soy chico y soy gordo, me puede agarrar, que vaya Miguel, es delgado y es alto, como el, Jusifel. El era alto, como tres, tres varas, dicen, de tamaño, si era muy alto. Entonces Miguel tambien no queda atras, es alto tambien, no lo puede prender. Y entonces fue Jesús, lo hizo llamar al Arcángel San Miguel y el dijo: “Por su orden yo voy, pero Ud. tiene que ayudarme para mi fuerza”, dijo. Entonces Jesús le dijo: “Cuando te cancéis Miguel, acordáte de mi, cuando estén ya luchando”. Entonces se fue Miguel. Entonces Santa Barbara dijo: “Bueno, andá hermano, yo te voy a ayudar cuando ya vos lo tumbés ya estoy listo con el rayo, para deshacer toda su carne de él”. Entonces Santo Rosario dijo: “Yo también te voy a ayudar. Yo lo voy a guasquear con el collar del Rosario, que vaya al infierno” Y San Vicente dijo: “Yo también estoy listo para tocar mi trompeta, para que vaya” dijo “al Infierno”. Esos son los tres Santos que ayudaron a San Miguel. Entonces se fue Miguel. Llegó en su casa. No estaba él, estaba en su canchón, viendo su jardín, mirando su jardín, José Jusifel. Llegó Miguel en su asiento, como el nunca quiere que sus mismos ángeles se sienten en su asiento, en su silla, es él no más. Entonces llegó Miguel, recto se sentó en su silla y éste fue en la sala. El se volvió y le dijo: “Que quiere este muchacho aquí en mi silla sentarse?” dijo “no tiene ocasión (...)”. Miguel le contestó: “Yo” dijo Miguel “vengo (por)

orden de Dios, de Nuestro Señor Jesucristo, que murió y resucitó. En nombre de él vengo a sacarle su inteligencia que tiene Ud. dice. “Porque Ud. no quiere ir a adorar al Señor, ahora vengo a terminarlo”. “Bueno, muy bien, si puede” dice “vamos a ver” dice. Trajo su mesa, su silla, su libro su tintero, todo y se pusieron a escribir. Bueno, le dijo Jusifel a Miguel: “Bueno, vos Miguel vas a escribir primero, primero vas a escribir” “No” dijo “Ud. tiene que escribir primero, porque esta en su casa” “No” dijo, “no, sos vos”. “No, yo vengo” dijo “(por) orden de Dios a terminarlo su inteligencia por eso Ud. tiene que escribir” Entonces escribió Jusifel. Terminó de escribir y lo leyó su escritura y lo que el iba hablando iban saliendo las viboras, los murciélagos, ranas, todo eso. Le tocó a Miguel. Agarró el libro y se puso a escribir. Y terminó de escribir, siempre pensando en Dios, no, salieron ángeles, muchos ángeles, apoyandolo a Miguel, a su lado de el. A los tres veces que escribieron se levantó Jusifel. Lo pecheó al Arcángel San Miguel. Se levantó Miguel y se pusieron a pelear. Pelearon. Se cansó Miguel y se acordó lo que le dijo Jesucristo, y puso la señal de la Cruz en la frente, le puso vuelta y lo tumbó. Sacó la espada de la vaina lo picó al cielo, lo botó al infierno. Ya salieron las Santas, (con) rayo la otra y la trompeta. Dicen que nueve días estaba abierto la cortadura del cielo, lo que cortó San Miguel. [Y los hijos de Jusifel se quejaron a Jesus Nazareno. Decían: “Nos estamos cayendo del cielo” Pero el dijo]: “... gritenle a Miguel” dijo Miguel, (es) el que sabe, fue el que sacó su padre de Uds. Y hablaron a Miguel y se fue Miguel y tapó todo lo que habia cortado del cielo lo tapó y algunos se cortaron, quedaron la cabeza, a medio cuerpo. Todo lo cerró Miguel.

Y ese es la Sermonía para la fiesta de San Miguel”.

Este sermón del Santo San Miguel nos permite entender el impacto que tuvo el arte de leer y escribir, introducido por los jesuitas. Recordamos que José Jusifel hace traer la silla del Filio, la mesa, el libro, la pluma y la tinta. Y los dos se ponen a escribir. Es una pelea intelectual. Después, lo escrito se convierte en realidad –“el verbo se hizo carne”– impresionante ejemplo del poder y de la magia de la palabra.

Los Chiquitanos no tenían problemas para integrar un nuevo Dios en su panteón y su cosmovisión, que además no venía solo.

Tenemos en esta historia varios protagonistas:

- Jesús Nazareno, quien después de todo tenía resentimientos.
- El Arcángel San Rafael, quien no quiso enfrentarse con el Lucifer.
- Santa Bárbara quien le ayudó con el fuego.

- El Arcángel San Miguel quien obedeció y venció a Lucifer.
- La virgen del Rosario quien le ayudó con su Rosario.
- San Vicente con su trompeta.
- José Jusifel, quien se niega a adorar a Jesús cuando nace en Belén.
- Los hijos de José Jusifel, que caen del cielo.

Al traducir me explicaron que los hijos de José Jusifel son los Jichis los “amos de la naturaleza”, en la creencia de los Chiquitanos.

Se distinguen: el *jichi-tuux*, el amo del agua, el *jichi-xoes*, el amo de la pampa, el *jichi-kaax*, el amo de las piedras, el *jichi-iúx*, el amo de la selva¹⁰.

“El hichi toma perfectamente la forma de una víbora grande y vive en el lugar para el designado, cuyo amo y dueño es él mismo. El hichi-tuúrsch es visto, entre otras, con forma de una gran serpiente de agua y el amo de la selva, con la de una fiera monstruosa. Se pudo observar que, antes de salir de pesca, la gente ofrecía sacrificios al amo del agua, se echaba hojas de tabaco al agua y se suplicaba a los hichi-tuúrsch que concedieran éxito en la pesca”¹¹

Precisamente en Apocalipsis se lee:

“Hubo un gran combate en los cielos. Miguel y sus ángeles lucharon contra el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya lugar en el Cielo para ellos. Y fue arrojado el Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles con él.”
(Apocalipsis 12, 7-9).

Víboras y murciélagos son compañeros del mal en la tradición cristiana-europea. Como los misioneros consideraron todo lo desconocido “del diablo”, la distinción de los espíritus fue su principal preocupación. Para enseñar la verdadera fe usaban imágenes fuertes y absolutos, como la historia del Arcángel San Miguel. Para los Chiquitanos los *jichis* no son solamente dañinos. Ofreciéndoles sacrificios ayudan a los seres humanos por ejemplo en la pesca.

Dicen y creen que los *jichis* tienen poder sobre el hombre cuando piensa en ellos. Por eso hay que saber en qué pensar, tenemos que pensar en el que nos da la vida y la fuerza: en Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo.

El sermón del Santo San Miguel demuestra cómo los Chiquitanos lograron integrar armónicamente en sus prácticas religiosas los valores cristianos con los valores culturales ancestrales.

NOTAS

- ¹ Caballero 1708: f. 4v en Tomicha, 2002, p. 359.
- ² Tomicha, 2002. p. 631.
- ³ Querejazu, 1995, p. 272.
- ⁴ Fischermann, 2000, p. 142.
- ⁵ Fischermann, 2000, p. 142.
- ⁶ Radding, 2005, pp. 272-273.
- ⁷ Ver Falkinger, el lenguaje femenino y masculino en idioma chiquitano, 2002, pp. 117-153.
- ⁸ Radding, 2005, p. 274.
- ⁹ Falkinger, S., Diario Investigación de campo, Agosto 1997, Traducción - Interpretación Francisco Ortiz, Transcripción del grabado.
- ¹⁰ ver Riester, 1976, p. 150.
- ¹¹ Riester, 1976, p. 150.

BIBLIOGRAFÍA

- LA BIBLIA, Traducción presentada y comentada para las comunidades de Latinoamérica y para los que buscan a Dios, 92.a Edición revisada, Editorial Verbo Divino, 1995.
- FALKINGER, S., “El lenguaje femenino y masculino en idioma chiquitano”, *Revista Lengua 13*, La Paz, 2002, pp, 117-153.
- FALKINGER, S., Diario Investigación de campo, Agosto 1997, inédito.
- FISCHERMANN, B., *Los Rojas, artesanos y sacerdotes cruceños en la Chiquitanía*, En: Festival Internacional de Música “Misiones de Chiquitos” III. Reunión Científica, 10 y 11 de agosto 2000, APAC, Santa Cruz 2000, pp 141-150.
- QUEREJAZU, P., ed, *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, 1995.
- RADDING, C., *Paisajes de poder e identidad: fronteras imperiales en el desierto de Sonora y Bosques de la Amazonía*, Fundación cultural del Banco Central de Bolivia, Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre, Bolivia, 2005.
- RIESTER, J., *En busca de la Loma Santa*, La Paz, 1976.
- TOMICHA, R., *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1961 - 1767)*, Editorial Verbo Divino, Cochabamba, 2002.



ENTRE EL INFIERNO Y EL PARAÍSO: EL CHACO Y SUS HABITANTES EN LAS “ESCRITURAS JESUÍTICAS” DEL SIGLO XVIII

MARTA PENHOS / ARGENTINA

En el marco de una investigación acerca de la representación de espacios y cuerpos en las “escrituras jesuíticas”¹, este trabajo presenta los avances realizados hasta el momento con el análisis de las obras de los padres Pedro Lozano, cronista de la Compañía, Florian Paucke y Martin Dobrizhoffer, estos últimos misioneros en el Chaco argentino desde mediados del siglo XVIII hasta la expulsión de la orden en 1767². El estudio de estos testimonios abre la posibilidad de ahondar en el papel de las imágenes –tanto aquellas plasmadas materialmente como las eidéticas– en la producción de espacialidades y corporalidades, teniendo en cuenta el lugar que adquirió la imagen en la doctrina y la práctica misional jesuita³.

Como otras regiones de la América española, durante el periodo colonial, el Gran Chaco, o Chaco Gualamba⁴ se mantuvo al margen de un dominio efectivo por parte de la corona. Los innumerables intentos de conquista chocaron contra su gran extensión y difícil acceso, y su población escurridiza y rebelde⁵. Dice Beatriz Vitar que “las características naturales de la región ayudaron a reforzar la visión de un Chaco salvaje y feroz... A su vez, esta visión retransmitida continuamente quedó arraigada entre los españoles como un código para la percepción del mundo chaqueño, aumentando las reticencias a explorar los espacios selváticos...”⁶. Si la fundación de ciudades fue infructuosa⁷, las reducciones de la Compañía de Jesús, ubicadas en la línea de fuertes y presidios de frontera, no tuvieron la estabilidad que en otros sitios⁸.

Así, el carácter de la región terminó configurándose con la intervención de antiguos mitos y leyendas que la

geografía americana actualizaba en la imaginación de los conquistadores: son conocidas las referencias a la búsqueda de *El Dorado* o la convicción, todavía a fines del siglo XVIII, de que el Chaco escondía riquezas fabulosas, o que era posible hallar allí pueblos de enanos o de gentes enteramente peladas⁹.

Sin embargo, los miembros de la Compañía de Jesús, quienes recorrieron y estudiaron la región, si bien no fueron ajenos al influjo de lo fantástico, contribuyeron a un conocimiento de la misma a partir de otras matrices. Los relatos, crónicas y descripciones jesuíticas, acompañados a veces por mapas y dibujos o grabados figurativos, muestran diversos recursos para dar a conocer la geografía chaqueña y las características de sus habitantes, así como para poner de relieve la tarea evangelizadora de la orden. Muchas de estas representaciones están atravesadas por tensiones entre ideas y concepciones negativas y positivas: se presenta en ellas una región impenetrable y peligrosa paralelamente a un espacio vasto, fértil y rico, y los chaqueños aparecen como seres condenados por su paganismo a la vez que como inocentes neófitos o nobles caballeros. En este sentido, la *Descripción corográfica del Gran Chaco*, escrita por el historiador de la orden Pedro Lozano y publicada en 1733, puede considerarse un modelo influyente, que sirvió, de modo directo o indirecto, a otros autores para la elaboración de sus textos.

Desde el inicio de la *Descripción*..., Lozano presenta una asociación entre los rasgos de la geografía chaqueña, de “impenetrables bosques y peligrosísimas breñas”, y la condición de infieles de los chaqueños, “perdidos en las tinieblas de su gentilidad”¹⁰. Pero también sus descripciones

conforman una versión del espacio del Chaco en la que concurren una apelación al goce estético del paisaje, constituido como tal a partir de esta mirada peculiar, y una atención detallada de sus cualidades, que se destacan incluso en términos económicos con la abundancia como rasgo principal¹¹. Examinemos ambos polos de la representación, para verificar en qué medida remiten al imaginario del infierno y el paraíso, y de qué modo aparecen en la obra de Paucke y Dobrizhoffer.

Ya en la presentación del texto de Lozano, el padre Antonio Machoni compara a los miembros de la Compañía que misionaron en el Chaco con valientes soldados, que han “ido a pelear estas batallas del Señor... y consiguieron tantos triunfos de la ignorancia, tantos trofeos del infierno, cuantos fueron los innumerables infieles que convirtieron”¹². El discurso del cronista de la orden continúa en este sentido al insistir en la visión de un espacio oscuro, vedado al entendimiento de la razón, y habitado por “hombres carnales, sangrientos... entregados a sus abominables vicios”¹³. Lozano relata que el demonio había aconsejado a los indígenas del Tucumán huir del avance del cristianismo hacia ese interior recóndito, donde hallarían refugio. Pero allí, explica, los indios resultaron “presas seguras de sus infernales furias”¹⁴. Las “naciones” chaqueñas, por ello, están “destinadas para pasto de los incendios del abismo”¹⁵.

La presencia permanente del demonio pauta gran parte del texto, transformando el Chaco en un sitio donde él es señor absoluto. El diablo persuade a las indias de dejarse pelar la cabeza como parte de su iniciación, y es quien se aparece a los hechiceros acompañándolos en sus “maléficos” ritos¹⁶. Las ceremonias de bebida o “borracheras”¹⁷ resultan ser objeto de los pasajes más significativos en cuanto a esta percepción del espacio chaqueño y de quienes lo habitan como “infernales”. Para describir estas celebraciones, que según el autor los indios llaman “junta del diablo”, toma como referencia los aquelarres. Pero además llega a comentar el triste espectáculo de los cuerpos retorcidos y los rostros desfigurados de los participantes, que evocan a las víctimas de castigos del infierno¹⁸.

Como es natural, sólo la evangelización es capaz de revertir el “desamparo (de los indios) en noche tan lóbrega de vicios, errores e ignorancias” e iluminar con la luz de la fe el oscuro territorio en el que viven¹⁹. Por ello, Lozano dedica una buena parte de su texto a historiar los intentos misionales y a enaltecer la virtud de los miembros de la Compañía, muchos de ellos mártires de la causa. Los esfuerzos de los padres se desarrollan en un espacio de “cañaverales muy espesos, hoyas muy profundas, lagunas pantanosas, y campos sembrados por agudas espinas”²⁰.

Se enfrentan al propio “Satanás” —una figura claramente definida, el antagonista perfecto de los héroes del relato—, que con “diabólicas argucias” pretende retardar el progreso de la predicación evangélica. En esta extensa sección es reiterado el recurso al tópico de las tentaciones y la identificación del Chaco como sitio de los pecados carnales: “en aquellos desiertos”, los Padres hubieron de rechazar las jóvenes hermosas que el demonio enviaba para desviarlos de su camino, demostrando “la fuerza y eficacia de la divina gracia, que en medio de los incendios de la concupiscencia refrigera y conforta a los ministros del santo evangelio, para que por el amor de Cristo y salvación de las almas, anden seguros e indemnes entre las llamas de la Babilonia del mundo”²¹. El uso de palabras como “incendio” y “llamas” concurre a configurar un escenario infernal que supera la simple caracterización de “desierto” como territorio carente de civilización (cristiana), y la mención de Babilonia como símbolo de la vida pecaminosa.

En cuanto a los cuerpos de los indios, Lozano insiste en su desnudez como rasgo que denota salvajismo y animalidad, mientras que sus prácticas corporales —sobre todo pinturas y tatuajes, así como la indumentaria y los ornamentos— no hacen más que completar una corporalidad “otra”, diferenciada de la de los misioneros. Los cuerpos también se definen a partir de una matriz polar: los indios, cuyo aspecto los distingue con facilidad de los españoles, “cuando se tiñen de colores, que es muy ordinario y acá llaman embijarse, están sobremanera feos, que parecen unos demonios”, y espantan a quien no está prevenido de “su horrible fealdad”²². En cambio, los cuerpos de los misioneros parecen definirse en el límite último de su tarea, el sacrificio de la vida, que los acerca al ejemplo de Cristo. En los abundantes relatos de martirios, Lozano pone en el centro de la atención el cuerpo de los padres, primero sometido a unas condiciones de vida precarias, acechado por los indios insumisos y por las alimañas salvajes, para terminar víctima de tormentos propios del infierno. Los muchos capítulos dedicados a historiar los intentos de evangelización, y el énfasis en los relatos de martirios, merecen un estudio aparte que preste atención a los modelos preexistentes que Lozano pudo utilizar²³.

Pero como ya adelanté, la *Descripción...* también trae una caracterización del Chaco como un vergel, fértil y promisorio. Son varios los pasajes en el que Lozano muestra el Chaco con tintes paradisíacos. Uno de ellos²⁴ presenta un espacio atemporal —las serranías *son* altas, *está* todo poblado de bosques—, con recursos disponibles —*hay* buenas lagunas—, lo que contribuye a transmitir la idea de un espectáculo estático. Todo el párrafo está armado mediante parámetros que evocan experiencias visuales.

Los “espesísimos bosques” y las “dilatadas selvas”, que son en otros capítulos sinónimo de oscuridad y peligro, tienen aquí la capacidad de recrear la vista²⁵. Las lagunas pantanosas se transforman en “manantiales muy frescos”, y las interminables planicies áridas en “arboledas muy frondosas” y “vegas muy apacibles”, dispuestos por “la providencia del Autor de la naturaleza”. Lozano nos presenta el espacio chaqueño y aquello que lo integra como un todo indiferenciado que es motivo de alabanza por su abundancia y diversidad²⁶.

La escritura del cronista es compatible con un modo estético de concebir el universo como una gran pintura, cuyos diferentes elementos son admirados por su belleza o rareza, pero sin ocupar lugares jerárquicos ligados a su funcionamiento en la naturaleza, es decir con prescindencia de cualquier intención clasificatoria.

Sólo para poner otro ejemplo de esta visión holística de la naturaleza, citaré a Anton Sepp, misionero jesuita en Yapeyú, actual Argentina, que escribía a principios del siglo XVII una descripción similar:

“Parece que la naturaleza hubiera creado con toda intención el lugar de Yapeyú para vivienda de los hombres. Hacia el oeste corre el río Uruguay con su agua cristalina, dulcemente murmurante, que en sanidad supera a todas las plateadas fuentes y manantiales europeos. Esta agua es nuestra agua de mesa común. Es limpiada y purificada extraordinariamente... Este río es tan abundante en pesca, que en determinadas épocas los indios pueden pescar los peces con las manos...

Además se encuentran en este río numerosas islas muy hermosas, sombreadas de árboles y montes. Enfrente mismo de mi pueblo, en el medio del río, hay una islita sumamente amena y fructífera, donde se desarrollan especialmente bien los melones. Allí voy a menudo hacia la noche con mis jóvenes indios y músicos para tomar aire fresco, rezar las horas y alabar a Dios Nuestro Señor en sus criaturas. La belleza de esta isla y su bosquecillo es indescriptible, y ningún grabador en cobre de Augsburgo o Bruselas podría representar paisajes más hermosos que precisamente éste...”²⁷.

Barbara Maria Stafford ha mostrado el peso de esta concepción en la pedagogía de los jesuitas²⁸, ya que posibilitaba el reconocimiento de la bondad de la creación, cuyos frutos quedan al alcance del hombre para usarlos en provecho de una vida recta²⁹. Por ejemplo, en la obra de Jerónimo Nadal encontramos ciertas composiciones de lugar que refieren a jardines cuyos elementos —árboles, fuentes— deben ser contemplados en forma indiferenciada en un primer momento del ejercicio. Fabre las caracteriza como “paradisíacas, utópicas”, y preámbulos de una oración

sobre las virtudes, ya que cada árbol, en el que la atención se posa en una segunda etapa, representa una virtud³⁰.

Más allá de la asociación con estas posibles fuentes, es necesario remarcar que Lozano representa un espacio deshabitado. Los indígenas no participan de esta versión positiva del Chaco, y es justamente su ausencia la que parece habilitarla. Podemos pensar que más que un paraíso poblado de seres inocentes que no conocen el pecado, Lozano nos muestra un espacio dado a la contemplación, que expresa un dominio simbólico por medio de la mirada, anticipando así el dominio efectivo sobre el territorio, que sólo puede lograrse por medio de la evangelización. No deja de ser notable esta paradoja: los indios no forman parte de una elaboración en clave paradisíaca, pero son la condición indispensable para que ella se transforme en realidad.

Veamos entonces de qué modo esta representación de percepciones y valoraciones ambivalentes y hasta contradictorias del espacio chaqueño queda puesta en evidencia en la obra de Paucke y Dobrizhoffer. *Hin und Her (Hacia allá y para acá)*, que Paucke redactó en Europa después de la expulsión de la orden, es un relato de su experiencia de 18 años en la misión de San Javier, “su labor, el paganismo y cristianismo de los mencionados indios [...] como también el clima, terreno, aguas, productos, bosques, animales (cuadrúpedos) aves, peces, sabandijas reptantes y voladoras, junto con otras exóticas y especiales...”³¹. Escrita hacia la misma época, la Historia de los abipones guarda también semejanza con el texto de Paucke por su contenido y el ámbito geográfico al que refiere, la provincia jesuítica del Paraguay, y específicamente el Chaco. En ambos casos la palabra está acompañada de imágenes, dibujos realizados por el propio Paucke y láminas grabadas para las ediciones en latín y en alemán del texto de Dobrizhoffer³², respectivamente.

En otro trabajo mostré de qué modo algunas imágenes de Paucke representan el espacio chaqueño a partir de la propia misión de San Javier, limitada y segura, frente a la geografía amenazante que la rodea. Las ortogonales que organizan tanto las edificaciones como los desfiles que allí se llevaban a cabo para la fiesta del santo patrono, tienen un contrapunto con las formas circulares que indican el espacio externo y sirven para pautar las representaciones de “borracheras” y otras prácticas tradicionales.

En lo que respecta al texto, Paucke conserva la ambivalencia que notamos en Lozano, cuya obra conoció a juzgar por una cita y por ciertas expresiones que toma de él, como la que caracteriza a los indígenas del Chaco como seres “sumidos en la tenebrosidad de su paganismo”³³. Por una parte son repetidas las referencias a la abundancia y fertilidad, “dones divinos” derramados en la tierra

chaqueña³⁴. En su relato de la travesía desde la ciudad de Santa Fe hacia la reducción nos dice incluso que pensaba en el paraje de San Javier como en una “tierra de promisión”³⁵. Esta valoración positiva se plasma mediante términos estéticos: la misión se funda en el “sitio más bello”, de pastos verdes, bosques amenos y aguas frescas; las islas del Paraná son de “agradable aspecto”, “hermosas”, y allí se encuentran “lindos bosques” de palmeras.

Una singular apreciación de la naturaleza chaqueña se tradujo en toda una sección y en casi 70 dibujos dedicados a la descripción de las especies vegetales y animales que Paucke observó en el norte santafesino. Lejos de la totalidad integrada de la “vista” lozaniana, bajo su mirada la variedad de seres vivientes adquiere individualidad y especificidad, y su representación en el texto y las láminas dan cuenta de un conocimiento descriptivo derivado de la observación atenta.

Sin embargo, paralelamente, la “región desértica” como la llama una y otra vez, es el espacio de peligros, incertidumbres, ignorancias y vicios. En el trayecto que recién mencioné, Paucke es acompañado por unos mocovíes que lo conducen a la misión. De día el viaje es narrado con notas pintorescas, como el modo de cruzar los ríos, pero por la noche las fieras que acechan el campamento, los probables ataques de “salvajes”, “la violenta y continua lluvia” que se desata sobre los viajeros, ponen a prueba la vocación del jesuita³⁶. Esto se intensifica cuando Paucke describe las noches en la aldea. Son dos páginas en las que incluye una serie de elementos negativos que aparecen en otras crónicas e informes sobre el Chaco, concentrados en el espacio acotado de su choza de cueros: allí, imposibilitado de dormir por el bramido de los bueyes, que además se rascan contra las viviendas, y el aullido de los perros (según él más de seiscientos), sarnosos y llenos de gusanos, el “calor exagerado y [la] pesadez del aire”, sufre la invasión de moscas, mosquitos, pulgas, gallinas, serpientes y culebras. Las “Mariposas mayores y menores, orugas aladas y lombrices” y otras “plagas” y se posan sobre la comida y en la cuchara. Y además se escucha el “continuo machacar” de las mujeres en sus morteros para hacer “la bebida con la que se emborrachan”. Resulta un “griterío”, unas “batallas de unos contra otros”, una “mortificación” y “tormentos”, que quedan reducidos al final de estos párrafos en “incomodidades” fáciles de superar gracias la intervención milagrosa de Dios, que alivia con su gracia a quienes difunden su palabra³⁷. Si bien de un modo indirecto, esta sección evoca esa aguda agresión a los sentidos que es propia de la experiencia infernal.

La caracterización del Chaco, en este caso metonímicamente ubicado en la aldea, y aún más en la vivienda del misionero, se extiende al área fuera de la misma, la

“selvática región” donde habitan los indígenas no reducidos. Como en Lozano, la contraposición entre un espacio atravesado de valoraciones negativas y positivas se traslada a los propios chaqueños, que son “niños” llenos de disposición para la fe y de talento para los oficios, o exponentes de la barbarie, carentes de todo entendimiento. Es cierto que a menudo este contraste se resuelve en el pasaje entre el paganismo y el cristianismo, que sobre todo en los jóvenes obra cambios notables que llegan a advertirse en el cuerpo y el rostro: “un indio bautizado [...] parece tener otro aspecto después de haber recibido el santo bautismo... Los no-bautizados parecían más salvajes y más huraños que los bautizados, pues aquellos no eran tan alegres ni tan confiados; no sólo sus gestos sino toda su postura y figura indicaban un salvajismo, cuando al contrario en los bautizados se notaba una vivacidad y una animación decidida”³⁸.

Algo similar sucede con los caciques y sus familias, a los cuales la conversión transforma en espejos de conducta virtuosa³⁹. Uno en particular, Cithaalin, resulta un personaje sobresaliente del relato, ya que si bien vivía en la misión con sus allegados, no se avino a bautizarse hasta pasado mucho tiempo y fue objeto de los mayores esfuerzos por parte de Paucke. Con él mantiene una conversación sobre la muerte, que lo decide a aceptar la fe cristiana⁴⁰. Nalangain, otro cacique que se convierte después de reconocer que “antes he asemejado más a un animal que a un ser humano”⁴¹. A punto de ser bautizado, expresa: “Yo no temo el agua del bautismo, sólo temo al fuego del purgatorio, justamente por esto quiero ser bautizado”⁴².

En realidad, en la obra de Paucke las alusiones más frecuentes al infierno se hallan en relación directa con la tarea evangelizadora. En una ocasión le dice a Cithaalin, quien borracho había herido a un hombre, que “semejante conducta no es de un cristiano sino la obra del enemigo de las almas, o sea del diablo”⁴³. Se trata de transcripciones de los sermones y conversaciones que el misionero tenía con sus neófitos para instarlos a la conversión o para reconvenirlos por sus pecados, un discurso dirigido a los indios más que una referencia a partir de la cual comprender el espacio chaqueño y sus habitantes, como vimos en Lozano.

El demonio aparece también en la parte dedicada a los tatuajes, escarificaciones y otras prácticas corporales, que en las láminas parecen volcarse con una intención etnográfica, y en el texto son llamados “los puntos del Diablo” o “marcas del Diablo”. Su uso, en especial en las mujeres, tiene por resultado “un retrato del diablo: este es tanto mejor y más noblemente acertado cuanto más feo y abominable está pintado”⁴⁴. Aquí “diabólico” es sinónimo de fealdad extrema.

Finalmente, Paucke se acerca a Lozano en su consideración de las prácticas curativas de los mocovíes o “hechicerías”, que identifica a veces con la influencia del demonio, aunque más frecuentemente las atribuye a la ignorancia de los indios.

Es evidente que, si bien el misionero no escapa a la general percepción ambivalente del espacio chaqueño y sus habitantes, esta ambivalencia no se encuentra ligada al par infierno-paraíso. Sus representaciones, fuertemente ancladas en la propia experiencia, presentan una sencilla contraposición entre la misión, como lugar a salvo del desorden que reina en la “tierra selvática”, y ese espacio vasto y peligroso, sin límites precisos, que se abre más allá; entre los fieles neófitos, quienes ya bautizados llevan una vida más recta que la de muchos cristianos españoles, y los bárbaros, cercanos a las bestias en su aspecto y costumbres.

En el caso de Dobrizhoffer, al comienzo del texto parece más afín a Lozano en otorgar a las fuerzas malignas una entidad concreta y una incesante actividad contra los intentos de evangelización de los abipones: la fundación de una nueva reducción “marchó conforme se deseaba [...] cuando el Infierno impidió el feliz progreso de mi empresa y malogró todas mis esperanzas”⁴⁵. “De una nación tan numerosa, tan obediente y además bonachona pudo esperarse mucho para el cristianismo, pero también aquí el Infierno agrió todas nuestras esperanzas”⁴⁶. Existen asimismo agentes del mal: un español deshonesto “ha empeñado su alma al infierno en tantas veces...”⁴⁷; y los mamelucos son “satélites del infierno”⁴⁸. Por otra parte, los indios conocen “al demonio [y lo] llaman añá o añangá, pero sin venerarlo”⁴⁹. Como Lozano, a quien cita en varias ocasiones, Dobrizhoffer se condele de la situación de los indígenas: “Su pertinaz sumisión a su superstición, adquirida desde su niñez, y los malos ejemplos de los cristianos que siempre están a la vista, unidos a la mísera esclavitud de

los indios que están sometidos a los Españoles, les hacen temible y odiosa la ley cristiana. Yo me compadecía siempre por tener que contemplarlos como víctimas del infierno...”⁵⁰.

Pero, como expresa a lo largo de su obra, el propósito de Dobrizhoffer es hacer una historia de los abipones, pueblo al que compara con los más nobles de la antigüedad pagana, y al que de acuerdo con la ambivalencia predominante, atribuye valor y generosidad, a la vez que salvajismo y carácter sanguinario. Ni el espacio chaqueño es objeto de detalladas descripciones ni su flora y fauna merecen la atención que tienen en Paucke.

Tampoco parece haber percibido Dobrizhoffer las reducciones en las que estuvo como refugios o pequeños remansos, como sucede con Paucke. Su experiencia estuvo marcada por traslados a diversas misiones, la mayoría de ellas inestables y precarias, amenazadas por el abandono de los neófitos o por el ataque de indígenas “selváticos”. Un historiador jesuita, Guillermo Furlong, llegó a escribir a mediados del siglo XX que la estancia de Dobrizhoffer entre los abipones había sido “un infierno”⁵¹. Hacia el final del texto el misionero deja traslucir sus decepciones y amarguras, consciente del relativo fracaso de la evangelización entre los abipones, cuyas causas ya no achaca a la obra del demonio sino a las limitaciones y fallas de los propios hombres.

Recóndito y peligroso, fértil y promisorio, el Chaco, con más de infierno que de paraíso, permanecería al margen de todo dominio efectivo hasta finales del siglo XIX, cuando el estado argentino realiza las campañas militares que incorporarían el territorio a la nación en forma definitiva. Permanecen, sin embargo, en nuestros días, resabios de aquella ambivalente y contradictoria matriz con la que se configuraron desde temprano su espacio y sus gentes.

NOTAS

¹ Parto de la premisa de que las ideas de espacio y espacialidad, y las de cuerpo y corporalidad, refieren no a entidades fijas y concretas, sino a configuraciones histórico-culturales en las que participan por igual la experiencia y la imaginación. Al respecto ver por una parte Massey, Doreen, “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Arfuch, Leonor, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005; por otra el aporte de la antropología crítica: Clifford, James, “Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology”, en *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1997; Gupta, Akhil

y James Ferguson, “After ‘peoples and cultures’”, en *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Durham/London, Duke University Press, 1997. Finalmente, tomo de Martín Morales SJ el concepto “escrituras jesuíticas” para referir a un amplio espectro de textos producidos por los miembros de la orden, desde crónicas hasta cartas, informes, etc. Ver *A mis manos han llegado. Cartas de los PP. Generales a la Antigua Provincia del Paraguay (1608-1639)*, Monumenta Historica Societatis Iesu. Nova Series, vol. I, Universidad Pontificia Comillas, Institutum Historicum Societatis Iesu, Madrid-Roma, 2005.

- 2 Lozano, Pedro S.J., *Descripción Corográfica del Gran Chaco Gualamba* (1733), Buenos Aires, Coni, 1941; Paucke, Florian S.J., *Hacia allá y para acá (una estada entre los indios mocobíes 1749-1767)*, traducción de Eduardo Wernicke, Universidad de Tucumán, 1942, tres vol.; Dobrizhoffer, Martin S.J., *Historia de los Abipones*, traducción de Edmundo Wernicke y Clara Vedoya de Guillén, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1967, tres vol. La obra de Paucke, redactada a su regreso a Europa, se conserva en una copia manuscrita en el monasterio cisterciense de Zwettl, Austria. Dobrizhoffer escribió su *Historia de Abiponibus* en tres volúmenes entre 1777-1782, aunque no llegó a publicarla hasta 1783 y 1784, casi al mismo tiempo en alemán y en latín.
- 3 Al respecto, ver Fabre, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola. Le lieu d'image*, París, VRIN-EHESS, 1992.
- 4 Área geográfica limitada al norte por las mesetas brasileñas, al sur por la pampa argentina, al oeste por los Andes, y al este por el río Paraguay.
- 5 Son varios los trabajos que bindan un panorama de la conquista y colonización del Chaco. Una síntesis de la misma en Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, primera parte.
- 6 Vitar, María Beatriz, *Guerra y misiones en la frontera chaqueña del Tucumán (1700-1767)*, Madrid, CSIC, 1997, p. 60.
- 7 Concepción de la Buena Esperanza, fundada sobre el río Bermejo en 1585, subsistió hasta 1632 en que fue abandonada a causa de las dificultades para su mantenimiento.
- 8 Ver Vitar, M. B., *op. cit.*, pp. 23-25 y 110-111. Las crónicas de la orden dan cuenta de las dificultades para misionar en el Chaco, por ej. Lozano, P., *op. cit.*, caps. XVIII-LXXXII; Furlong, Guillermo SJ, Joaquín Camaño S. J. y su "Noticia del Gran Chaco, 1778", Buenos Aires, Librería del Plata, 1955, pp. 123-124.
- 9 Así se comprueba en el Diario oficial de la expedición que Gerónimo Matorras realizó al Chaco en 1774, ver Penhos, M., *op. cit.*, cap. 1.
- 10 Lozano, P., *op. cit.*, p. 14.
- 11 Un análisis del texto de Lozano en relación a su uso en informes de expediciones al Chaco en Penhos, M. "Sobre lo visto y lo sabido. Aspectos de la construcción del paisaje en las fuentes escritas de una pintura salteña del Siglo XVIII", en *Memoria del I Encuentro Internacional de Barroco Andino*, La Paz, Viceministerio de Cultura/Unión Latina, 2003.
- 12 "A las religiosísimas y doctísimas provincias de la Compañía de Jesús en Europa", Antonio Machoni de la misma Compañía, etc., en Lozano, *op. cit.*, p. 2.
- 13 *Ibidem*, p. 14.
- 14 *Ibidem*, p. 56.
- 15 *Ibidem*, p. 14.
- 16 Ver por ej. *ibidem* pp. 85 y 95.
- 17 Para un abordaje de estos eventos y sus representaciones ver Penhos, M., "Cuerpos de fiesta. Entre el desfile y la borrachera en el testimonio del padre Florian Paucke (1749-1767)", en *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*, La Paz, Unión Latina/GRISO-Universidad de Navarra, 2007.
- 18 Lozano, P., *op. cit.*, p. 101.
- 19 *Ibidem*, p. 106.
- 20 *Ibidem*, p. 159.
- 21 *Ibidem*, p. 155.
- 22 *Ibidem*, p. 61.
- 23 Por ejemplo el texto de Matthias Tanner SJ *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans...* publicado en Praga en 1675, ver Shore, Paul, "Death is swallowed up in victory": the transformation of Jesuit martyrdoms in South America in the *Societas Jesu usque ad sanguinis...* of Matthias Tanner, SJ, en *XXII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas: "Interacciones y sentidos de la conversión"*, Buenos Aires, 2008, CDRom.
- 24 Lozano, P., *op. cit.*, p. 38.
- 25 Lozano dice que "toda la tierra se divide en varios y diversos países". El término parece funcionar en su doble significado de "región" o "nación" y "paisaje".
- 26 Esta descripción fue objeto de varias apropiaciones en informes y crónicas posteriores, mientras que en su formulación parecen haber intervenido fuentes cartográficas. Ver Penhos, M., Ver..., *op. cit.*, cap. 1; y "Sobre lo visto...", *op. cit.*
- 27 Sepp, Anton, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 46.
- 28 Stafford, B.M., *Artful Science. Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*, 1994, Cambridge/London, The MIT Press, cap. 4.
- 29 Lozano no ensaya un orden clasificatorio en el que integrar los elementos de flora y fauna. En el caso de la flora, las referencias, a veces muy detalladas vinculan la madera, los frutos o las hojas a aplicaciones prácticas, sobre todo curativas.
- 30 Fabre, P.-A., *op. cit.*, pp. 177-178.
- 31 Paucke, F., vol. 1, p. 1.
- 32 Dobrizhoffer escribió su *Historia de Abiponibus* en tres volúmenes entre 1777-1782, aunque no llegó a publicarla hasta 1783 y 1784, casi al mismo tiempo en alemán y en latín. He usado la siguiente edición moderna: Dobrizhoffer, Martin S.J., *Historia de los Abipones*, traducción de Edmundo Wernicke y Clara Vedoya de Guillén, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1967, tres vol.
- 33 Paucke, F., *op. cit.*, vol. II, p. 134.
- 34 *Ibidem*, vol. I, p. 65.
- 35 *Ibidem*, vol. I, p. 163.
- 36 Paucke, F., *op. cit.*, vol. I, pp. 166-168.
- 37 *Ibidem*, pp. 171-172.
- 38 *Ibidem*, vol. II, p. 86.
- 39 Ej. de ello son las conversiones de Cithaalin y Aletin, *Ibidem*, vol. II, p. 110.
- 40 *Ibidem*, vol. II, pp. 115-121.
- 41 *Ibidem*, vol. II, cap. XVII.
- 42 P. 128.
- 43 *Ibidem*, vol. II, p. 213.
- 44 *Ibidem*, vol. II, p. 148.
- 45 *Ibidem*, vol. II, p. 1.
- 46 *Idem*, p. 69.
- 47 *Idem*, p. 7.
- 48 *Idem*, p. 86.
- 49 Dobrizhoffer, M., *op. cit.*, vol. I, p. 151.
- 50 *Ibidem*, vol. II, p. 38.
- 51 Furlong, Guillermo SJ, noticia biográfica, *Ibidem*, vol. I.



LA ZARABANDA Y LA CHACONA DE POTOSÍ SIGLO XVIII

BEATRIZ ROSSELLS / BOLIVIA

La sola enunciación por parte de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela en la Historia de la Villa Imperial de Potosí de la existencia de la zarabanda y la chacona, danzas del siglo XVIII en esa ciudad, abre las puertas para una serie de aproximaciones y propuestas en esta ponencia. Revisaremos por una parte, el trasfondo histórico de estas danzas, tanto la zarabanda que parece no tener límites en cuanto a su oscuro y lejano origen y difusión y la chacona, muy próxima a la primera, cuyos ancestros son también discutidos pues han viajado y han sido apropiadas allende los mares ubicándose en muy diversas formas musicales del mundo clásico y popular así como en connotadas fuentes literarias, las obras de Cervantes y otros escritores del Siglo de Oro. Veremos en el marco histórico del Potosí de ese período la presencia de la zarabanda y la chacona en relación a la aplicación de principios morales y religiosos a la “muy humana” conducta de la población.

A partir de esta breve pero valiosa información sobre el “folklore coreográfico potosino” como llama Gunnar Mendoza a las actividades de los danzantes del Potosí de Arzáns, evaluaremos la fuerza de influencias musicales y coreográficas en Potosí debido a la multiplicidad de gentes de diferentes “naciones” que llegaban a ese enclave de esplendor económico en los diferentes períodos de su historia. Finalmente analizaremos la constitución de imaginarios y representaciones bajo la impronta de estas famosas danzas.

LAS DANZAS AQUÍ Y ALLÁ. VIAJES Y CONQUISTAS

La cuestión del origen de la zarabanda y la chacona continúa siendo un asunto controversial por su pluralidad. Existen varias hipótesis: la del origen europeo que se remonta a Roma donde habría sido una danza de bailarinas (gaditanas) de la hispania romana en Andalucía llevadas a Roma para cautivar a sus huéspedes con sus provocativas canciones y movimientos ondulantes. Los investigadores están de acuerdo en su antigüedad pero sus propuestas difieren: léxicos árabes, hebreos o persas cambiarían la proveniencia hispánica aunque el período de gran florecimiento coreográfico español del siglo XVI, avala este desarrollo. Empero, las vinculaciones de la zarabanda con orígenes tan dispares no son gratuitas.

Existe también la hipótesis del origen novo hispano (Panamá, Guatemala, México), ésta última sustentada recientemente, se basa en el expediente de un proceso inquisitorial contra Pedro de Trejo (español) autor de la “Zarabanda a lo divino” (1556) considerada blasfema. Muy diferente es el caso de la hipótesis de la zarabanda en la cultura africana del Nuevo Mundo, esencialmente en Cuba, cuya naturaleza es étnico-religiosa de función social y ritual, y representa una verosímil ascendencia africana, pues zarabanda es un sincretismo congo-lucumí.

El aporte de estudios filológicos, musicales e históricos tanto sobre la España árabe andaluza como sobre la

influencia africana en América alumbra esta “oscura génesis” que constituye una manifestación más allá de épocas, territorios y sociedades como dice la autora cubana Mara Lioba Juan Carvajal quien ha compilado en su libro *La zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical* (2007) gran parte de las diversas propuestas y de él se ha tomado en este trabajo la información del primer capítulo.

La apertura hacia una mejor comprensión de la danza parte por reconocer la importancia de la presencia musulmana en España y su influencia como crisol de distintas culturas árabes peninsulares, omeyas, sirios, bagdadíes mesopotámicos, persas, egipcios, sudaneses, norafricanos magrebíes, bereberes. El largo recorrido de estos pueblos en su conquista de territorios (ver mapa) muestra a los bereberes que emigran de Yemen, suben por Asia Central, fundan Samarkanda y Bagdad, bajan al Asia Menor, se establecen en el norte de la India con el imperio mongol, siguen por la costa mediterránea africana, cruzan Gibraltar hacia Europa y fundan el califato de Almorávides en Granada permaneciendo en esa península ocho siglos.

Más aún, la expansión Islámica (632-750), señala el alcance de esta influencia al anexionar al actual Irak, arrebatar provincias de Palestina, Siria y Egipto a Bizancio, conquistar el Imperio Persa, pasando luego a dominar el Mediterráneo, exterminando a los Bizantinos del norte de África y del reino hispanovisigodo en la península ibérica e incorporando a los Bereberes.

Por otra parte, es fundamental considerar la presencia del islam en África en el imperio de Ghana, región de Sudán (1076), imperio mandingo de Malí, imperio Kanem-Bornu, así como el comercio en la costa oriental de África: Mogadiscio, Zanzíbar, Mozambique y el comercio persa en la India.

La expansión musulmana enriquecida por influencias sirias, persas, bizantinas, palestinas, egipcias, indostánicas, recoge la riqueza de pueblos mediterráneos y la recrea en el norte de África en un gigantesco intercambio cultural civilizatorio de dos vías: África negra y península ibérica (cultura Andalusí) más la Europa cristiana.

Por estos intrincados caminos, la zarabanda se convierte en una danza de ida y vuelta, recorriendo un vasto circuito al ser incorporada y aceptada en territorios y épocas diferentes, lo que explica las mutaciones posteriores con productos irreconocibles hasta la suite barroca. Por su parte, España lleva la Zarabanda a América bajo dos formas y dos caminos: por los conquistadores y por los negros saharianos (islamizados) (Juan Carvajal, 2007).

La Zarabanda viene a ser parte de una corriente musical popular de mezcla cultural “más ínfima aún que la mora”, más sencilla, de estratos inferiores, de pueblo bajo,

de mozárabes, mozajemes, bereberes y negros, del populacho, siervos y soldadesca —dice Fernando Ortiz— lo que es reiterado por los escritores españoles del Período de Oro.

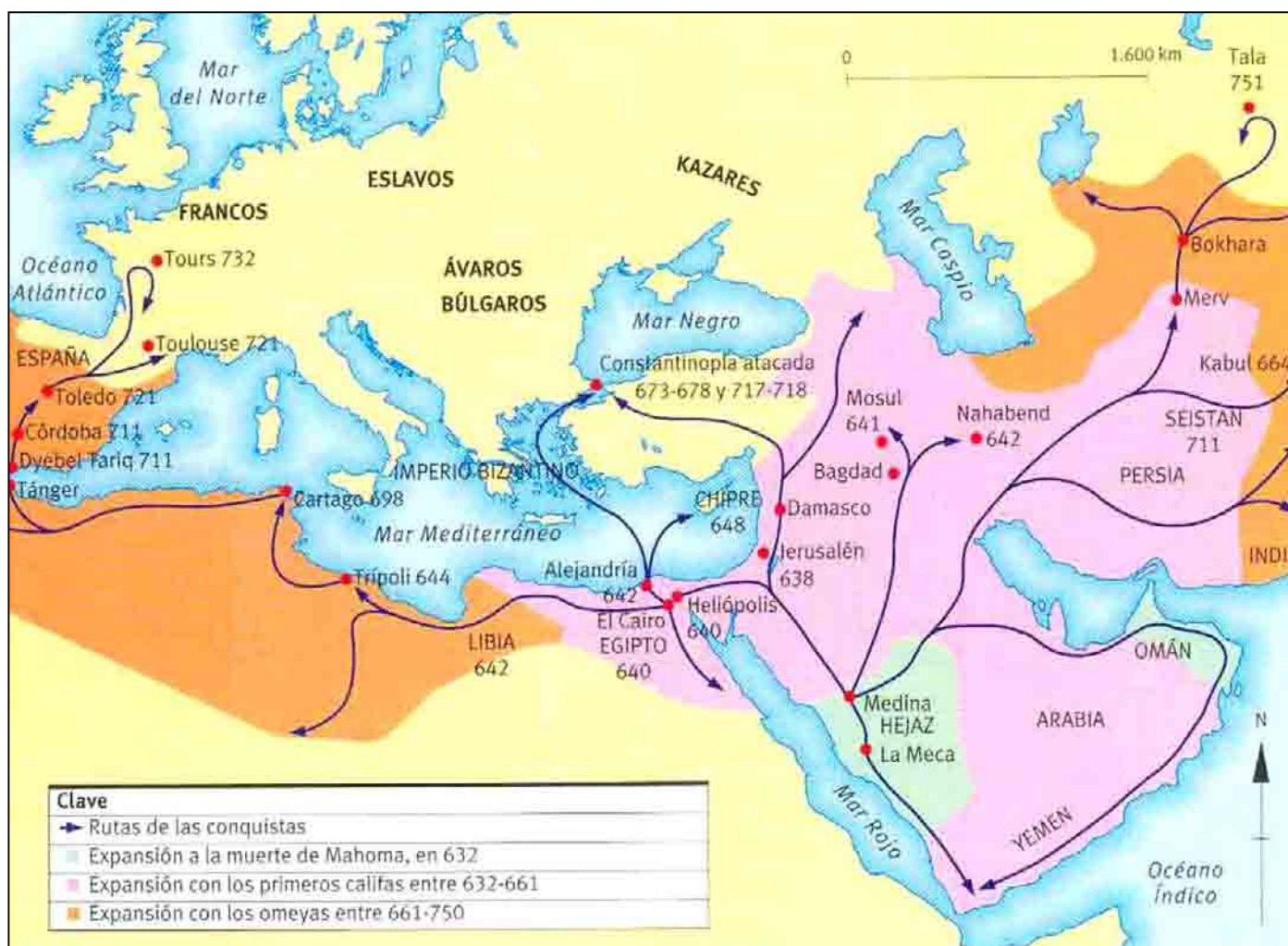
Asimismo, hay que considerar dentro de esta corriente, conceptos y valoraciones que definen el espacio de la zarabanda: “cosa de infieles” que pasó de moros a cristianos españoles: danza, música, instrumentos (laúd, rabel, chirimía, atambor); proximidad a la “danza del vientre” de origen egipcio, fenicio, turco, nubio, berebere y árabe; desnudez del cuerpo y uso de castañuelas. Espacios culturales donde las danzas sensuales tienen un arraigado misticismo erótico. Finalmente, de este conjunto de influencias y fusiones surgen también el cante jondo, la farfura y danza flamenca que implican, según algunos autores, un tipo de violencia y sexualidad.

En tiempos del Período de Oro, la chacona era una música alegre y divertida preferida por el pueblo por sus letras desenfadadas, también frecuentada por la nobleza en distintas modalidades. Precisamente, la chacona instrumental estuvo ligada a las élites en versiones para guitarra y teclado durante el Barroco. Ingresó a la corte francesa y al repertorio teatral y a la danza clásica. En el siglo XVII, se difundió por toda Europa particularmente, Francia, Italia, Inglaterra y Alemania estableciéndose en el repertorio escrito de la música cortesana y urbana con una elaboración culta y evolución diversa en los países. Grandes compositores desde Bach a Couperin, Lully y Rameau la incluyen en sus obras, así como Monteverdi y Frescobaldi utilizan ritmos más lentos del tipo zarabanda.

LA ZARABANDA Y LA CHACONA DE POTOSÍ: LOS PECADOS DEL CUERPO Y LOS CASTIGOS CELESTIALES

Bartolomé Arzáns, Orsúa y Vela sitúan esta legendaria danza en la historia de Potosí, el 22 junio de 1719, día de San Juan, mientras los “buenos” oraban:

“Se juntaron en cierta casa a celebrar el día de cierta mujer forastera (perdición de almas en esta Villa) 11 hombres y nueve mujeres, y se pusieron aquella noche a bailar aquel maldito son que a un mismo tiempo se canta y se baila, que en el idioma de los indios se llama Caymari vida, que es el estribillo, y en el castellano es lo mismo que decir “Esta es la vida, éste es el gusto”, muy semejante a la chacona de España y a su zarabanda tan celebrada por la juventud vulgar. Siendo, pues, las 10 de la noche y habiendo procedido varias deshonestidades, cantaban unos y bailaban otros con aquel estribillo de “Esta es la vida”, cuando (caso raro) se oyó una voz



muy sonora y espantable que por detrás de la cama salía, que dijo: “No es sino la muerte” (Arzáns, Tomo III, pg. 88).

La narración de Arzáns merece varios tipos de consideraciones, y para empezar, el propio al ámbito específico de los bailes y las valoraciones éticas y estéticas sobre el hecho y el lugar en el que ocurre. Es muy útil para ello, el estudio de Soux “Potosí y La Plata: Una visión al interior de la vida urbana dedicada a los siglos XVI y XVII” (Soux, 2008), en el que propone la lectura de la sociabilidad urbana de Potosí desde novedosas ópticas. El acontecimiento narrado por Arzáns pertenece al ámbito privado pues se realiza al interior de la vivienda de una mujer a quien califica como “perdición de almas en esta Villa”, pero aquí interviene el autor convirtiéndolo en un hecho público de trasgresión y asignándole un carácter dramático propio del pensamiento barroco que pasará al imaginario

social como una enseñanza del mal y sus consecuencias. Una especie de representación con epílogo fantástico pues los pecados cometidos por un grupo de hombres y mujeres salen al conocimiento público y lo más importante, se convierten en un caso que merece el castigo divino que es la misma muerte a los pocos días del suceso, con excepción de una doncella, perdonada gracias a sus ruegos y a la intervención de la Virgen.

Es curioso el asignar irremediabilmente la extinción de la vida de casi veinte personas por un pecado del cuerpo, sabiendo que en los numerosos casos de prostitución que se conoce en Potosí colonial, aún tratándose de pecados mortales, muchas mujeres tienen la posibilidad de ser redimidas con la intervención de la divina providencia o de personas santas. Podría ser que en este caso, la culpa fuera mayor por la presencia de la danza y la música con sus propios agravantes, tratándose de una manifestación vulgar, profana, libertina y además “mestiza”

por la nominación mitad en el idioma de los indios. Se especifica que las danzas son “semejantes” a la chacona y la zarabanda, pues han debido sufrir transformaciones en el ritmo o la manera de ser ejecutadas respecto de las peninsulares que igualmente eran consideradas pecaminosas. En todo caso, como el mismo Arzáns lo hace notar, estas danzas no son precisamente de alcurnia y distinción sino que corresponden al nivel de la población baja, podrían los danzantes mestizos populares.

Arzáns no proporciona más detalles sobre las mencionadas danzas, no obstante, éstos llegan abundantemente de la península. Por sus características, la zarabanda y la chacona son consideradas las danzas más inmorales de su tiempo. A los ojos de la iglesia, se convierten incluso en bailes sacrílegos, censurables por la letra, pero sobre todo por los movimientos corporales. En 1599, el fraile Juan de la Cerda previene a las mujeres de la obscenidad de estos bailes. La fuerza de la censura se incrementa progresivamente, y en 1615, la chacona es suprimida en las representaciones teatrales debido a su manifiesta sensualidad (Juan Carvajal, 2007). Paradójicamente, son las obras teatrales y las novelas las que dan más información sobre ellas y dejan una impronta imborrable. En efecto, todas las descripciones de la danza subrayan su carácter picaresco, provocador, sensual y lascivo:

El Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias (1611?) dice: Zarabanda: bayle bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se haze con meneos del cuerpo, descompuestos.... Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas,.... (En: Juan Carvajal, 2007: 18).

Pero no solo los movimientos de la parte superior del cuerpo eran repudiados por la iglesia, sino también por dejar al descubierto los pies de las bailarinas al dar saltos en sus evoluciones.

Lope de Vega en “*La Dorotea*” dice: “...con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoro, so silencio de las damas”. En “*La ilustre fregona*”, Cervantes Saavedra, no solo se refiere a su origen sino que realiza una rica descripción, elevándola por su fama y poder en el sentimiento y la corporalidad de las gentes, a la vez que la denigra:

“Entren, pues, todas las ninfas/ y los ninfos que han de entrar,/ Que el baile de la chacona / es más ancho que la mar./ Requieran las castañetas/ y bájense a refregar/ las

manos por esa arena/ o tierra del muladar / El baile de la chacona/ encierra la vida bona [...] Vierten azogue los pies, / derrítase la persona/ [...] El brío y la ligereza/ en los viejos se remoja/[...] ésta, a quien es tributaria/ la turba de las fregonas,/ la caterva de los pajes/ y de lacayos las tropas,/ dice, jura y no revienta,/ que, a pesar de la persona/ del soberbio zambapalo,/ ella es la flor de la olla,/ y que sola la chacona/ encierra la vida bona”.

UN PARAÍSO AMERICANO IMAGINADO: EL PODER DE LAS REPRESENTACIONES

Las letrillas de las danzas tienen como leit motiv frecuente la referencia a lugares lejanos que sugieren una especie de paraíso: Un sarao de la chacona/ se hizo en el mes de las rosas/ hubo millares de cosas y la fama lo pregonó/ A la vida, vidita buona/ vida, vámonos a chacona....(Juan Arañes s. XVII). En la Farsa Sacramental de La Locura de Valdivieso, versión “a lo divino”: Alma: ¡Dónde Bamos?/ Gula: A Chacona/ Alma: Pues bámonos por Tambico/ Canta uno o más, y baylan:/ Vita, vita, la vita bona,/ Alma, y bámonos a Chacona.

Tambico o Tampico es un espacio paradisíaco en el Caribe. La isla y esta chacona no son otro lugar que una primitiva Jauja. Carlos Urani Montiel en su estudio “Imaginando Jauja. Espacio representado y reinterpretado” (2007) sostiene que las referencias a este último lugar en documentos histórico-literarios españoles tienen que ver con la intención de mostrar una *imago mundi* de fábulas, pesares y prodigios en mundos en continuo vaivén. En una publicación virtual de “*La Gatomaquia*” de Lope de Vega, se dice:

‘El baile de la chacona / encierra a vita bona./ antes que os de cuenta larga,/ sumada en palabras pocas,/ de la tierra que pisáis,/ de la gente y de sus cosas,/ sabed que los de esta isla/ no podemos decir cosa/ sin la guitarra, cantando,/ a este son y desta forma:/ Esta tierra, amigos míos,/ es la isla de Chacona,/ por otro nombre Cucaña,/ que entrambos nombres se nombra’.

Sostiene Urani Montiel que la reinterpretación de tierras míticas y legendarias fue una de las muchas consecuencias de la llegada de los europeos y sus nociones cosmológicas a un continente desconocido para ellos. La asimilación de la geografía americana ofreció gran cantidad de historias y leyendas que acapararon la imaginación popular en la Península Ibérica. El concepto imaginado ya existía en el medioevo en la Europa central, pero al movilizarse de Europa a América y retornar se incorpora a la literatura popular hispánica como un referente nuevo.

Jauja según Julio Baroja es un ejemplo modelo de la representación de dichos territorios.

El país o tierra de la Cucaña es la variante laica del paraíso terrenal, con la particularidad del exceso de alimento, el ocio y el placer carnal (Hansen, 2002 en: Urani Montiel, 2007). La interpretación de la leyenda se realizó por conquistadores, evangelizadores, cronistas de Indias y en distintos niveles sociales de la cultura popular o del hidalgo desmonetizado. Las características exageradas del paraíso terrenal no son realistas; sugieren una concepción lúdica de inversión de jerarquías; parodia y sátira de lo inalcanzable. Jauja castellanización de 'xauxa', sustituye a 'cucaña' durante la Conquista. Jauja es un lugar histórico en el departamento de Junín en Perú. En el siglo XV, la ciudad de Xauxa fue un centro administrativo de gran riqueza en el norte del imperio inca. Pero las nuevas connotaciones de Jauja tienen que ver con la reinterpretación de la sociedad hispana del Nuevo Mundo donde no solo descubrió al "otro" sino que debió reinterpretarse a sí misma al tener que asimilar lo americano desde parámetros que no ahorran la creencia en lo misterioso y extraordinario del mundo (Maravall, 1951 en: Urani Montiel, 2007).

Las referencias literarias de Jauja revelan los avatares y vicisitudes de la empresa colonial, así como lo contradictorio de los discursos que la describieron. No sólo fue el traslado de la fantasía hacia lo lejano sino el regreso de las desigualdades y la confirmación de la minoría. La tierra de la Cucaña viajó en el imaginario de navegantes y exploradores, pero regresó a Europa con connotaciones ideológicas distintas (Ibid, 2007).

En este fenómeno de creación de imaginarios podemos ver con nitidez la enorme fuerza y poder de las representaciones tanto de los espectadores –españoles– que desde la insistencia de un supuesto origen americano de la danza a la que le atribuyen determinadas características estéticas y éticas así como en la conformación de un imaginario americano de utopía y riqueza fácil o de desventura, revelan una asociación de "la otra tierra" y el "supuesto estereotipado nuevo ethos del español americano, el indiano y del criollo" (García de León: 167).

Podemos observar el otro lado del imaginario americano, el de los nativos o criollos habitantes de esta tierra que construyen, se apropian, modifican y transforman los valores y atributos europeos. Se reinterpretan a sí mismos y reinterpretan su espacio y sus condiciones históricas y culturales frente a parámetros europeos. Para ello, consideramos otro leit motiv de las letrillas: "la vida bona" como espejo de ilusiones, amores y felicidad. El Cancionero Tradicional (1991) fechado en Valencia, 1616, dice:

"Así, vida, vida bona,/ Vida, vámonos a Chacona"/ Así, vida, vida mía,/ Tú eres el alba de mi día y/ Así, vida, vida, amores/ Vos sois rosa de estas flores".

La zarabanda y chacona de Potosí de Arzáns transforman el significado de "vida buona" o "vida bona" por el de "Caymari vida", mezcla de castellano y quechua cuyo significado es: "Esta es la vida" con un sentido de complacencia espiritual y corporal pero también de referencia al lugar y espacio que se ocupa, el "aquí y ahora". Se sustituye un ideal ubicuo por una nominación específica y cultural. El uso de la palabra quechua "caymari" es de gran eficacia para expresar el reconocimiento de la experiencia vital a través del cuerpo y la idea. El término de transculturación, subraya la interacción entre sistemas de culturas que se afectan mutuamente. "La tierra de Jauja, como objeto cultural, ofrece una nueva perspectiva a la luz de ambas orillas, en su viaje de ida y vuelta, entre superposiciones de códigos y migraciones de sentido" (Urani Montiel, 2007). "La vida buona", convertida en "Caymari vida", sería el otro lado de la representación desde la otra orilla como afirmación de su territorio y su identidad.

Ambas danzas, zarabanda y chacona, junto con las folías, seguidillas, pasacalles, la jácara jiga, gallarda, fandango, zarandillo, zambapalo y otras muchas son parte del fenómeno de transculturación expuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, situando la relación entre centro y periferia con las características de las condiciones coloniales. En efecto, se conformaron rutas y circuitos de intercambio como resultado de la interacción entre sistemas culturales, no obstante las condiciones de dominio y poder de unos pueblos sobre otros.

Así como las numerosas representaciones de lo negro, lo moro, lo árabe, introducidas por los americanos en sus danzas y músicas, que por su lejanía parecen misteriosos rastros de siglos atrás y culturas y territorios desconocidos, los circuitos históricos se van revelando paulatinamente, en la medida en la que, los estudios de las danzas y la música se profundizan. Desde la zamacueca cuyo origen está ligado a muy diversas vertientes hasta la Morenada cuyas formas de relación con el mundo africano son aún inciertas.

Como advierten Leonardo Acosta y Maria Lioba Juan Carbajal, estas mezclas o amalgamas no se cristalizan solamente en el campo de la música sino en la composición social de toda una generación cultural (Acosta, 1982). Visto de este modo, diversas civilizaciones de distintos continentes, África, Asia y Europa sellaron una convergencia con América que significó una mezcla más profunda que los aportes migratorios, en lo que Alejo Carpentier

denomina “la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. ¿Por qué asombrarnos de semejantes mezclas musicales y coreográficas?, si en los barcos en los que iban y venían gentes de todas clases, señores y esclavos, ricos y pobres, hombres y mujeres, venía también la mercadería, los productos alimenticios, muchos de los cuales se han quedado para siempre en las cocinas y sin los cuales gran parte de la alimentación de los distintos continentes no existiría y por cierto, múltiples formas culturales de los grupos humanos.

La propuesta final de este análisis es de orden conceptual y metodológico, en sentido de ver la zarabanda y la chacona como danzas paradigmáticas en el estudio interdisciplinario a partir de un horizonte de tiempo y espacio universales. Desde la alianza de diversos investigadores, instituciones y países y una propuesta de la larga duración y flexibilidad de conceptos y contenidos que cambian en el tiempo y

la geografía, será posible recuperar información perdida hasta el momento, de danzas y músicas vivas desde las chaconas de Bach hasta las rumbas y sonos del Caribe, transfiguraciones de la zarabanda, y ésta misma interpretada por pueblos de Guatemala al son de la marimba. Y por otra parte, los rituales y danzas de grupos negros cubanos y brasileños que responden también a este famoso nombre, Zarabanda. El reto no va más allá de 50 a 100 años de historia entre fines del período colonial y los inicios de las repúblicas independientes de escasa información. En estos años se cribaron y cristalizaron los sonos y ritmos, coreografías y significados que habían estado en ebullición en los siglos coloniales, para más tarde regionalizarse y consolidarse como “danzas y músicas nacionales”. La tarea es reconstruir los aportes de miles de años de lo foráneo lejano y lo nativo próximo que construyeron los sentidos perdurables que nos animan.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Leonardo, (1982) *Música y descolonización*. La Habana. Arte y Literatura.

ALÍN, José María, (1991) *Cancionero Tradicional* Editorial Castalia, Norte de la Poesía Española (Valencia, 1616).

ARZÁNS DE ORSUA y VELA, Bartolomé, (1991) *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, Edición de Lewis Haenke y Gunnar Mendoza. Tomos II y III., X.

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, (2002) *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical: historia y Contrapunto*. Siglo XXI.

JUAN CARVAJAL, Mara Lioba, (2007) *La zarabanda pluralidad y controversia de un género musical*, México. Plaza y Valdés Editores.

LOPE DE VEGA, (1983) *La Gatomaquia*, Madrid. Ed Castalia.

SOUX, Maria Luisa, (2008) “*Potosí y La Plata: Una visión al interior de la vida urbana* (Siglos XVI y XVII)”, La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata. Siglos XVI y XVII. Sucre. Ministerio de Cultura de España/ Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia/ Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Gran Enciclopedia Cervantina, Casa de Moneda. Juan de la Cueva, Madrid Centro de Estudios Cervantinos. Editorial Castalia (volumen III).

CARLOS-URANI MONTIEL, (2007) *Imaginando Jauja*. Espacio representado y reinterpretado, The University of Western Ontario WORD – HTML.

CONGRESO ABIERTO 2007 XLIII

Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2007 U. of Saskatchewan(Saskatoon, Canadá),

http://fis.ucalgary.ca/ACH/Congreso_abierto/2007/Montiel.htm



ÁNGELES Y DIABLOS EN EL CARNAVAL DE ORURO

Fernando Cajías de la Vega / Bolivia

INTRODUCCIÓN

Los españoles introdujeron en nuestro territorio la concepción que, después de la muerte, de la resurrección de los muertos y del juicio final, a los seres humanos, según su comportamiento, les está destinado el cielo o el infierno. Desde la Edad Media hasta hace pocos años, también se concebía un destino intermedio: el purgatorio.

En Hispanoamérica, como en Europa, artistas y literatos se encargaron de presentar imágenes de cómo podrían ser el cielo, el infierno y el purgatorio.

Se han conservado numerosas obras de arte de la época colonial en las que se representa el cielo, paraíso o gloria, a los ángeles y virtudes; así como el infierno o averno con sus torturas, sus demonios y los pecados capitales.

En muchas de estas obras se percibe el seguimiento fiel a la iconografía católica, pero también las libertades creativas de los artistas por iniciativa individual o por influencia del medio geográfico y social. Si eso sucede con las imágenes de Jesús y de María, más aún con las imágenes de los ángeles y de los demonios.

Las “Postrimerías”, tema profundamente estudiado por los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert, han quedado plasmadas en magníficas obras de arte, como las series de Caquiaviri y Carabuco, el mural de Curahuara de Carangas y el monumental cuadro de Melchor Pérez de Holguín. Los ángeles de la época colonial con mayor personalidad americana son los Ángeles de Calamarca y los Ángeles de las Misiones de Chiquitos.

Uno de los cuadros más didácticos para comprender la lucha entre el bien y el mal, entre los pecados y virtudes,

es el cuadro de la “Muerte” de Caquiaviri. Este cuadro está dividido en dos partes. En la primera, se representa la Muerte del Bueno (ver Imagen 1). El “Bueno” es asistido por un ángel y está recostado sobre tres almohadas; en cada una de ellas están pintadas, sucesivamente, tres virtudes: la Fe, representada por una mujer con los ojos vendados, una cruz y un cáliz; la Esperanza, como una mujer que lleva un ancla, y la Caridad, como una mujer amamantando a un niño. Alrededor, en forma de esculturas, están las representaciones de: la Prudencia, mujer leyendo con cirio; la Justicia, mujer con espada y balanza; la Fortaleza, mujer con columna (atributo de Hércules) y la Templanza, mujer escanciando una copa de vino. Todas las representaciones coinciden exactamente con los manuales de iconografía cristiana. Las virtudes tienen figura femenina, así como la representación de la “Carne”, que se encuentra vencida debajo de la cama.

En la otra parte, el “Malo” (Imagen 2) está representado en el momento en que el Ángel lo abandona (tapándose la nariz). Su cabeza posa también sobre tres almohadas, en las que están pintados, sucesivamente, tres Pecados Capitales: la Soberbia, representada por un pavo real; la Avaricia, por el cuerno de la abundancia; la Lujuria, por una cabra. Rodean al moribundo “malo” demonios de rostros monstruosos, cuatro de ellos son los otros Pecados Capitales: la Envidia, con rostro de perro, lo mismo que la Ira; la Gula, con rostro de cerdo, y la Pereza, con rostro de asno. Tampoco en ello hay contradicción con la iconografía oficial cristiana. La seducción diabólica está representada por dos mujeres: una lleva un espejo en la mano; la segunda se levanta el vestido, dejando ver la cola del diablo.



(Imagen 1) *Muerte*. Iglesia de Caquiaviri.



(Imagen 2) *Muerte*. Iglesia de Caquiaviri.

En la representación del Infierno de Caquiaviri, como en la de Carabuco, se detallan ejemplos de pecados y sus respectivos castigos; en ello ya aparecen las visiones más locales y personales del artista. En todo caso, son una comprobación de que el arte cristiano colonial hispanoamericano tenía, como en Europa, un fin didáctico: enseñar, informar, conmover a los fieles.

A las imágenes plásticas, se sumaban la narración, el teatro y la danza, en los que se representaba la lucha entre el bien y el mal, entre los ángeles y los demonios, entre los pecados y las virtudes.

Todas esas representaciones han quedado como una herencia cultural en toda Hispanoamérica, como patrimonio material e inmaterial; material, por las obras de arte e inmaterial, por las representaciones populares del cielo, del infierno, de los ángeles y de los diablos, especialmente en el folklore. Estas últimas son dinámicas; si bien guardan una fuerte herencia del pasado, han cambiado y cambian constantemente gracias, precisamente, a la creatividad popular.

Uno de los mayores ejemplos de esa herencia y ese dinamismo es la danza folklórica. En muchas fiestas de Hispanoamérica existe la representación de los diablos, pero en cada una de ellas, la vestimenta, la coreografía, la música son diferentes.

Uno de los casos más peculiares es la representación de la Diablada en el Carnaval de Oruro, que mantiene un relato central universal: la lucha del Arcángel San Miguel con los demonios, encabezados por los siete pecados capitales y la victoria del Arcángel, pero, a la vez, construye su propia imagen del diablo y la diablo, mezcla los contenidos católicos con los de la religiosidad andina; tiene su propia vestimenta, música y coreografía.

Las peculiaridades de los Diablos de Oruro, históricas como presentes, son su relación con la minería, con el Carnaval, con la Virgen del Socavón, la simbiosis religiosa de lo católico con lo andino; antiguos y nuevos personajes; los intérpretes y la feminización de la diablada; el arte, manifestado a través de la música, la coreografía y, especialmente, el vestido y la máscara.

DIABLOS, MINERÍA, CARNAVAL Y VIRGEN DEL SOCAVÓN

Existe un origen legendario y un origen histórico de la diablada orureña. El origen legendario, vinculado con la religiosidad andina, se remonta hasta la época de los urus, primigenios habitantes de la región, cuya presencia hoy muy disminuida ha quedado en la toponimia, especialmente en el nombre de la ciudad. Como señalan

Mauricio Cazorla y varios autores orureños expertos en el tema, la tradición oral más difundida refiere que el dios principal de los urus, Huari, castigó a los que no le querían rendir tributo enviándoles plagas, de las que pudieron salvarse gracias a la intercesión de una bella ñusta, asimilada luego a la Virgen del Socavón. Los urus interpretaban una danza evocando la leyenda y para evitar futuras plagas, cubriéndose la cabeza y parte de la espalda con piel de vicuña, de una forma que a los primeros españoles llegados a Oruro les parecía una evocación de Mefistófeles (Cazorla, 2002: 44).

Carlos Condarco afirma que existe la fuerte creencia en Oruro de que el advenimiento de la Virgen del Socavón fue en épocas prehispánicas como ñusta vencedora de Huari, pero que el culto se afianzó y consolidó en el pueblo cuando se difundió el milagro de la aparición de una bella imagen de la Virgen de la Candelaria en el refugio de un famoso ladrón de mote Chiru Chiru (Condarco, 2002: 22 y siguientes).

Si bien estas leyendas están muy arraigadas en la tradición orureña y tienen su valor indiscutible, como afirma el propio Condarco, haciendo eco de los estudios de Julia Elena Fortún, el origen de la danza de los diablos no puede ser resultado de un solo hecho, es resultado de un largo proceso en el que se fusionaron y fusionan tiempos y rituales sagrados de la tradición andina y la tradición cristiana.

En todo caso, en la segunda mitad del siglo XIX, la prensa da referencias concretas de la fusión de los diablos con la minería, el carnaval y el culto a la Virgen del Socavón. Noticias como ésta aparecen frecuentemente en la prensa decimonónica. Por ejemplo, el periódico “El País” publica el 16 de febrero de 1890 la siguiente noticia:

LOS DIABLOS

Hicieron su entrada tradicional con el entusiasmo de siempre. Numerosa concurrencia iba tras ellos y gozaba con verlos brincar y depositar sus ofrendas a los pies de la Virgen del Socavón.

Pero una cosa me ha llamado la atención en esta fiesta. He creído reconocer a través de la grotesca máscara que cubría el rostro de los hijos del Averno a más de un ciudadano del lugar que usa tarro, gusta leva y no deja el bastón ni para dormir.

También me ha parecido haber visto un cura muy amigo mío, entre esos diablillos y puedo asegurar que era el que más y mejor brincaba.

Estos pacíficos hijos del infierno son los que han empezado el carnaval (más citas en Cajías, Fernando, 2009).

Con base en las fuentes periodísticas, se deduce que existían dos carnavales en el Oruro decimonónico y de principios del siglo XIX: el de la elite, con sus mascaradas y juegos en los salones prefecturales, y el del pueblo, con sus bailes ya entonces dedicados a la Virgen del Socavón.

Los trabajadores mineros bailaban de diablos en honor a la Virgen del Socavón; este culto permanece hasta hoy y no es exclusivo de los diablos. Todas las danzas bailan en honor a la “Mamita del Socavón”, pero, sin duda, los intérpretes de las cinco diabladas se caracterizan por estar entre los más devotos.

Como se sabe, el carnaval universal forma parte del calendario cristiano como preludio de la cuaresma, pero, como tal, es más bien de transgresión y lo que menos tiene es de ritual religioso. En cambio, el carnaval de Oruro está cargado de momentos rituales cristianos como bendiciones, novenas, misas; la majestuosa Entrada Folklórica del sábado de Carnaval es considerada como una peregrinación al templo para terminar el baile postrados de rodillas ante la imagen de la Virgen.

En el caso de la diablada, los diablos y diablitas son conducidos por el Arcángel Miguel a postrarse y rendirse ante la Virgen, Lucifer volverá al infierno, el grueso de la tropa será perdonado.

Si bien el culto a la Virgen del Socavón, una especial representación de la Virgen de la Candelaria, es el más importante, profundo y expandido, como en muchas otras manifestaciones religiosas católicas en Bolivia, es necesaria, respecto a la religiosidad, una segunda lectura: la lectura relacionada con la simbiosis religiosa del catolicismo y la cosmovisión andina.

Esta simbiosis se presenta en rituales, en destinatarios del rito y en las propias danzas. Por ejemplo, así como el sábado de Carnaval es día de la Virgen, el viernes lo es del Tío de la Mina y el martes de la Madre Tierra y de los Kuntur Mamani, deidades protectoras de los bienes más preciados. El Martes de Challa es común a toda el área andina boliviana.

En cuanto a la diablada, su vinculación con el Tío de la Mina es evidente. El Tío es la divinidad dueña de las vetas, es el Suphay, el diablo andino que, a decir de mi hermano Francisco, no es ni bueno ni malo, es simplemente peligroso, especialmente su esposa, la China Suphay.

La versión andina narra que el diablo andino, proscrito y condenado a vivir en el interior de la mina, aprovecha la licencia y la transgresión del carnaval para salir a bailar y disfrutar.

Así, la diablada orureña está vinculada a dos vertientes: la católica y la andina, vertientes que luego de siglos de coexistencia, coinciden en el calendario ritual, especialmente del Carnaval. En toda el área andina boliviana,

los ritos de la primera cosecha están profundamente relacionados con la Virgen de la Candelaria; por eso, empiezan el 2 de febrero y duran hasta el sábado de Tentación. Estos ritos sirven para agradecer y pedir productividad, petición que también la realizaban los mineros y todos los participantes del carnaval; a cambio, prometen a la Virgen bailar en su honor por tres años.

LOS INTÉRPRETES DE LA DIABLADA ORUREÑA. LA FEMINIZACIÓN DE LA DIABLADA

Como lo testimonian los periódicos del siglo XIX, los principales intérpretes de la diablada orureña en esa época eran los trabajadores mineros, pero no exclusivamente; ya entonces, personas vinculadas a la clase media, aunque como excepción, se convertían en diablos el sábado de Carnaval.

En el siglo XX, de alguna manera coincidente con la crisis de la minería, los mineros fueron reemplazados paulatinamente por otras clases sociales y otros gremios. De las cinco diabladas que participan actualmente en el Carnaval de Oruro, ninguna tiene como eje articulador al trabajador minero.

Desde la primera década del siglo XX, los conjuntos folklóricos vinculados al Carnaval se fueron institucionalizando; el año de su fundación les da el sitio en el orden de la Entrada. De las diabladas institucionalizadas, la primera es la “Gran Auténtica Tradicional Diablada Oruro”, fundada en 1904, cuyo eje articulador, hasta la actualidad, es el gremio de los carniceros, también conocidos como matarifes o mañazos. En la actualidad se la reconoce como la Diablada del Centenario.

La segunda es la “Diablada Oruro”, fundada en 1944, cuyo eje articulador son artesanos, peluqueros, sombrereros. La tercera diablada en crearse fue la “Fraternidad Artística y Cultural La Diablada”, fundada también en 1944, articulada por profesionales y personas de la clase media y alta, conocida como la diablada de “los pijes”. Esta fundación muestra la expansión del carnaval popular orureño a todas las clases sociales orureñas.

En 1956, se fundó la “Diablada Ferroviaria”, articulada por los trabajadores ferroviarios, cuyos cánticos y símbolos tienen mucho que ver con la actividad de los trenes. El último conjunto en fundarse fue la “Diablada Urus”, en 1960, también vinculada a la clase media.

Actualmente, la Diablada es la danza estrella del Carnaval de Oruro y en ella participan todas las clases sociales. Se la interpreta también en todas las otras fiestas urbanas de la zona andina de Bolivia, así como en fiestas de provincias, en la Entrada Universitaria de La Paz, por

ejemplo, están los Diablos de Medicina, los Diablos Rojos de Comunicación, los Diablos de Geología y los Tecno Diablos de la Facultad Técnica. En la Festividad del Gran Poder participan tres diabladas: Unión de Bordadores, Artes Illimani y Relámpagos del Gran Poder. Es famosa también la Diablada del pueblo orureño de Eucaliptos.

La interpretación de las diabladas mantiene estructuras tradicionales, pero también, como todo patrimonio inmaterial, su interpretación es dinámica; el más importante cambio de los últimos tiempos está relacionado con la masiva participación de la mujer.

Como en todo, en el carnaval orureño y en casi todas las festividades bolivianas, una constante importante es la paulatina feminización de la fiesta y, por ende, también de la diablada.

Augusto Beltrán, uno de los mayores estudiosos del carnaval orureño, al describir los componentes de la Diablada, afirmaba en 1954: “Todos los danzantes son hombres a semejanza de la composición del ‘Tocontín’ centroamericano y otros bailes indígenas que exigen resistencia y hasta pujanza. Entre los pequeños bailarines recientemente se han notado una o dos niñas” (La Patria, 10 de febrero de 1954, en Beltrán, 2004: 68).

En cambio, en la actualidad, la participación femenina es igual o mayor que la masculina; mujeres de todas las edades han irrumpido en todas las diabladas. Esta participación es reflejo del poder femenino, siendo la misma mujer quién no quiso quedar fuera del gran tributo a la Virgen del Socavón, también participa con la sensualidad y culto a la belleza de la mujer que se da en la mayoría de las fiestas del mundo, especialmente las de carnaval.

Lo interesante es que la participación femenina no simplemente es cuantitativa, sino cualitativa porque ha enriquecido la coreografía y los personajes de la danza. Actualmente existen cuatro personajes femeninos en la diablada: la china suphay, la diableza, la china diablo y la ñaupa, las que se diferencian por las caretas y las vestimentas.

LOS PERSONAJES

Las tradiciones más remotas narran que los personajes centrales fueron y son: el Arcángel Miguel, Lucifer y la tropa de diablos. Beltrán afirma que, hacia 1950, los personajes centrales eran: el Arcángel Miguel, Luciferes, Satanases y sus compañeras, las Diablas o China Suphays (interpretadas por hombres) y la corte infernal o los Diablos. Personajes secundarios eran: el cóndor, disfrazados de pumas, gatos y monos y, posteriormente, aparecieron familias de osos negros y blancos (Beltrán, 2004: 67).

Tanto por la participación femenina como por la creatividad de cada uno de los conjuntos, se han añadido nuevos personajes, pero manteniendo la estructura central de la pugna entre el Arcángel Miguel y los Diablos, encabezados por Lucifer.

Tomamos como ejemplo la “Fraternidad Artística y Cultural la Diablada”, como producto del trabajo de campo y la información de Adriana Villafuerte, guía de las diablesas 2009. Encabezan la fraternidad el coche alegórico con su cargamento de platería y la imagen de la Virgen del Socavón, así como los directivos de la fraternidad, acompañados por las señoras de la Cofradía, quienes elegantemente vestidos portan el estandarte de la institución. Luego, el bloque de niñas y niños, como muestra palpable de la transmisión de generación en generación de la tradición.

“Sigue un bloque enorme de osos y osas, cuya misión es divertir al público; entre ellos se reconoce al oso “Jukumari”, ser que habita en las serranías del altiplano; en la danza es quién roba a las doncellas para convertirlas en diablesas. Forma parte también del bloque de entrada el Cóndor, símbolo patrio, vestido con verdaderas plumas de cóndor guardadas como tesoro por años. En la danza de la diablada el Cóndor presenta al conjunto”. (Villafuerte Adriana: 2009).

“Luego viene el bloque de “Las Diablesas”, las más jóvenes mujeres, entre 13 y 21 años, solteras, “doncellas atrapadas momentáneamente por el mal”, quienes facilitan la tarea de Satanás para dominar a los humanos; no beben alcohol, por su edad, ni el domingo. Llegan al santuario para ser perdonadas, se quitan la máscara para ser perdonadas, bailan así el domingo y luego de toda la fiesta del carnaval vuelven a su vida cotidiana” (Villafuerte Adriana: 2009).

A continuación, aparecen los y las “Ñaupas”, bloque mixto de hombres y mujeres, grupo que representa al diablo viejo junto a su esposa también mayor. En seguida los Siete Pecados Capitales, elegantes diablos de enorme capa que representan la Soberbia, la Envidia, la Gula, la Lujuria, la Avaricia, la Pereza y la Ira.

El primer Arcángel Miguel conduce a Luciferes y China Suphays. Lucifer, rey del Infierno, no baila solo; a su lado está la China Suphay, su esposa, quien mantiene su nombre aymara, herencia de la simbiosis religiosa. En las diabladas más tradicionales, la principal de las Chinas, personaje femenino, es interpretada por un hombre.

Los Siete Satanases o Karka Trompos, grupo de elite de la fraternidad, lucen una capa negra; a diferencia de los Luciferes, bailan solos.

El segundo Arcángel Miguel conduce a las China Diablas, mujeres jóvenes y adultas, mayores de 21 años,



Osos y osas.



Diablasas.



Diablasas sin máscara.

muchas ya casadas, quienes representan no a las diablas eternas, como las China Suphay, sino a las pecadoras. A diferencia de las Diablasas, es un bloque masivo.

El tercer Arcángel Miguel es el Ángel Mayor, joven-adulto, el personaje de mayor jerarquía en la danza, al que todavía no han accedido las mujeres; conduce a la tropa de aproximadamente 160 Diablos. Las tropas de diablasas, china diablas, diablos son los seres humanos pecadores que son conducidos por el Arcángel Miguel al templo; allí son perdonados, dejan de ser demonios y vuelven a su condición de seres humanos.

También en el último bloque aparece un segundo Cóndor, que en algunas fraternidades lleva en su pecho bordado el escudo boliviano, símbolo de la identidad boliviana al igual que los pañuelos tricolores.

Desde hace algunos años, un sacerdote colabora al ángel mayor en la tarea de conducir a los diablos.

No hace mucho, la Diablada Urus así como la Diablada de la Facultad de Medicina han incorporado la representación de las Siete Virtudes; como llevan alas, han sido confundidas con ángeles femeninos. Como puede verse en la imagen, llevan en su mano un letrero que las identifica con la virtud que interpretan.

Para comprender el carácter ritual de la Diablada orureña, no basta observarla el sábado y el domingo de carnaval. Es fundamental el lunes, cuando, después de la misa, proceden a la demostración y a la interpretación del "Relato" de la diablada, heredado por siglos. En este drama o autosacramental se enfrenta de palabra y danzando el Arcángel Miguel contra los Siete Pecados Capitales; en el último acto, vence el Arcángel y destrona a Lucifer de su trono. El Arcángel va definiendo y llamando a cada uno de los pecados capitales, los que se presentan bailando y provocando hasta luego rendirse.

Este es uno de los diálogos recapitulados por Beltrán:

Miguel: La Ira es demostración de venganza; pasión que mueve hasta la inconsciencia el enojo y la rabia, rencor inaudito... ¿Dónde está la ira?

Ira: (Dando saltos, mesándose los cabellos y agitando con violencia las manos) Aquí está la Ira... Arr... Arr... La Ira, pasión del alma que arrastra consigo la indignación y el odio; ansia infinita de venganza; fuerza que ciega la razón, impulso que llega hasta el crimen... Esa es la maldición que pesa sobre mí y que me impide ver la cara de Dios... (Beltrán, 2004: 30).

Uno a uno los Pecados se humillan, inclusive el propio Lucifer, y queda plenamente consolidado el reinado de la Virgen del Socavón.



Ñaupas.



Arcángel Miguel.



Lucíferes y China Suphays.



Las siete virtudes.



LA DIABLADA COMO ARTE: MÚSICA, COREOGRAFÍA, VESTIMENTA Y MÁSCARAS

La Diablada es también una obra de arte, como todo el Carnaval, una bella muestra de arte efímero, que, como obra integrada de música, danza e indumentaria, dura lo que dura cada una de las representaciones, pero, por separado, como música, como máscara, como vestimenta, como relato, como coreografía, tiene una duración mucho más permanente, especialmente en la mente de cada uno de sus intérpretes.

Existen un centenar de composiciones musicales y otro tanto de coreografías. Son famosas las coreografías denominadas “el ovillo”, “la estrella”, “la escuadra”, “el saludo”, varias de las cuales fueron creadas por la Fraternidad, cuya descripción excede el alcance de esta ponencia.

Si bien la vestimenta es muy similar, cada fraternidad en Oruro tiene sus peculiaridades, especialmente en los colores. Por ejemplo, la Fraternidad Artística usa el color blanco; la ferroviaria, el rojo y la Urus el celeste.

Veamos algunos detalles de la vestimenta, máscara y baile con base en la “Fraternidad Artística y Cultural”. “En cuanto a los personajes femeninos, las diablesas llevan una máscara que les cubre todo el rostro, tiene colmillos, orejas grandes y lleva la representación del dragón. Visten botas, body y un pollerín corto; su pechera tiene el fondo plateado, finamente bordado; en una mano llevan un pañuelo amarillo y en la otra mano, una víbora. A manera de capa, llevan lo que se conoce también como “pañuelo”, finamente bordado y cuyos colores varían. Es el bloque que más ensaya debido a los complicados pasos del personaje; su número es reducido, pues en general no pasan de 30 muchachas; su baile es suave y delicado”. (Villafuerte Adriana: 2009).

La máscara de las ñaupas, las de mayor edad, muestra las arrugas de la edad, las trenzas están blanqueadas y la pollera es la más larga del grupo.

Las china suphays también llevan pollera larga; su careta es muy femenina, con cuernos, sin dragón, sin orejas grandes y lo principal es que ostenta corona como reina del infierno.

Las china diablitas llevan, al igual que las diablesas, pollera corta y una máscara similar, la diferencia es que les cubre sólo la mitad del rostro. Su pechera es menos trabajada. Es un bloque masivo de un centenar y medio de mujeres, cuyo paso es más atlético y menos delicado que el de las diablesas.

Las Siete Virtudes (con base en la Diablada de Medicina) son muchachas jóvenes, llevan alas y polleras cortas, no llevan máscara para lucir sus bellos rostros; en una mano llevan una banda con el nombre de la virtud a la



Vestimenta de la diablesa.

que representan. Es tan evidente el esfuerzo estético de la representación que decía un colega: “la que representa la templanza me ha dejado destemplado”.

En cuanto a los personajes masculinos, el más importante es el Ángel Miguel, cuyo atuendo recuerda al de un soldado romano, como la mayor parte de las representaciones pictóricas y escultóricas coloniales. Como jefe del ejército de Dios, en el pecho lleva la cruz, porta una espada y un escudo y unas alas con plumas naturales, finamente escogidas. Su máscara es angelical, con ojos de vidrio y dientes naturales. Lleva tres pañuelos: rojo, amarillo y verde, recordando la bandera boliviana. Esos pañuelos le sirven para organizar las tropas.

“Los diablos llevan unos, pañuelo rojo y otros, verde; colores de la Fraternidad Artística, en cambio, las china diablas y demás bloques llevan el color amarillo; cuando, por la coreografía, el bloque se vuelve mixto, se organizan de tal manera que con los pañuelos componen la tricolor boliviana. Llevan hermosas máscaras, cada una con sus particularidades; llevan, además, pechera, pañuelos espalderos, el pollerín de las cinco aletas, calzón largo blanco y botas” (Villafuerte Adriana: 2009).

Los Siete Pecados Capitaes bailan en línea, ostentan una bella capa; cada pecado se reconoce por la máscara y el color del pañuelo. Por ejemplo, la careta de la gula, además de los rasgos comunes de todas las caretas de diablos, tiene referencia a un cerdo y lleva pañuelo amarillo; la lujuria, pañuelo verde.

Lucifer baila en pareja con la China Suphay; ostenta también una gran capa, su mayor identidad está en su gran corona como Rey del Infierno. Los Satanaces tienen

una gran capa negra; al igual que Lucifer, una máscara muy grande, pero sin corona. Otros personajes que acompañan el último bloque son el condenado o la muerte y el sacerdote, ambos vestidos con túnicas largas y oscuras.

Las músicas y coreografías que existen son comunes a todas las diabladas, pero también especiales de cada fraternidad.

CONCLUSIÓN

Una de las herencias de las épocas prehispánica y colonial, en casi toda Hispanoamérica, es la representación de ángeles y demonios, de cielos e infierno, de virtudes y pecados. Una de las más conocidas representaciones actuales es la que se realiza en el Carnaval de Oruro, imitada parcialmente en otras ciudades de países vecinos.

Esas recreaciones son, sobre todo, de la vestimenta, ya que no tienen la ritualidad religiosa, ni el culto a la Virgen del Socavón, ni la simbiosis religiosa; tampoco existen muchos parecidos en cuanto a la música y coreografía; en cambio, sí existe una similitud muy grande en cuanto a la vestimenta y, especialmente, la máscara.

En todo caso, como afirmamos al principio de esta ponencia, las imágenes de ángeles y demonios tienen las mismas únicas referencias bíblicas, pero luego cada cultura, cada artista, han creado su propia imagen.

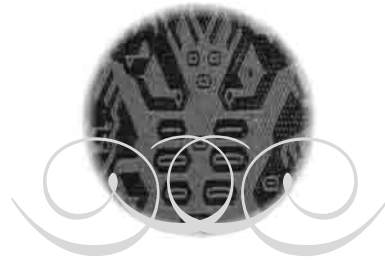
La diablada y todo el carnaval orureño son una de las mayores muestras de la simbiosis cultural profunda que existe en Bolivia, alimentándose tanto de elementos andinos como de la religión católica.



Máscaras de la Diablada: Diablesa, Satanases, China diablada, Condor, Diabla, Ángel. Fotos: Adriana Villafuerte.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN HEREDIA, Augusto, *El carnaval de Oruro, Bolivia*. Fundación para el Desarrollo Cultural de Oruro. 2ª. Edición. Latina Editores. Oruro - Bolivia, 2002.
- CAJÍAS DE LA VEGA, Fernando, *Apuntes históricos sobre el Carnaval de Oruro*. En *Historia y Cultura*.33. Sociedad Boliviana de Historia. La Paz - Bolivia, 2008.
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía cristiana*. Editorial Istmo. Madrid - España, 2001.
- CAZORLA MURILLO, Mauricio, “Desarrollo histórico de la danza de la Diablada”. En: *El carnaval de Oruro (Carlos Condarco, compilador)* Casa Municipal de la Cultura de Oruro. Latina Editores. Oruro - Bolivia, 2002.
- CONDARCO SANTILLÁN, Carlos, “La Virgen María y los Diablos danzantes”. En: *El Carnaval de Oruro I*. Casa Municipal de Oruro, Latinas Editores, Oruro - Bolivia, 2002.
- LARA BARRIENTOS, Marcelo, *Carnaval de Oruro. Visiones Oficiales y Alternativas*. Latina Editores. Oruro - Bolivia, 2007.
- GISBERT, Teresa, *La Fiesta en el tiempo*. Unión Latina. La Paz- Bolivia, 2007.
- Fraternidad Artística y Cultural, *65 años de la Fraternidad Artística y Cultural “La Diablada”*. Oruro - Bolivia, 2009.
- FORTÍN, Julia Elena, *La danza de los diablos*. Ministerio de Educación y Cultura. La Paz - Bolivia, 1961.
- LÓPEZ GARCÍA ULPIÁN, Ricardo, “Las máscaras de Oruro”. En: *Máscaras y Danzas de los Ayllus de Oruro*. Latina Editores. Oruro - Bolivia, 2007.
- NAVA RODRÍGUEZ, Ascanio, *Referencias sobre el Carnaval de Oruro*. Latina Editores. Oruro - Bolivia, 2004.
- Revista del Carnaval de Oruro*, Año 2, número 2. Honorable Alcaldía Municipal de Oruro. Oruro - Bolivia, 2007.
- REVOLLO FERNÁNDEZ, Antonio, “El Arcángel San Miguel y génesis del Carnaval de Oruro”. En: *Textos Antropológicos Volumen 1 -2* Carrera de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz - Bolivia, 2001.
- ROMERO, Carlos Ricardo, Marco Antonio y Javier, *El carnaval de Oruro*. Muela del Diablo Editores. La Paz - Bolivia, 2003.
- VILLAFUERTE, Adriana, *Entrevista sobre los personajes y vestimenta de la Diablada*. La Paz - Bolivia, 2009.



Demonios, barroco y diseños textiles

Verónica Cereceda / Bolivia

¿Podemos considerar como barroco un estilo de diseño que se ha desarrollado en textiles étnicos, en el centro sur de Bolivia? Esta pregunta inicial conlleva otras tantas interrogantes: ¿Es pertinente realizar comparaciones entre el arte del XVI y del XVII y su modo de representar la realidad, con imágenes tejidas mucho más rústicas (en comparación con la pintura de tipo occidental)? Y más aún, que se están tejiendo en nuestros días, fuera de la época del florecimiento del barroco y en circunstancias socio-políticas tan diferentes. Y luego, ¿de dónde provendría la inspiración para estas imágenes? Lo que me mueve a esta puesta en paralelo de lo que fue un arte mayor en Europa y los Andes, con simples piezas del vestuario indígena femenino, son los muchos rasgos, que sus diseños, recuerdan, vivamente, al barroco. Diseños tejidos hoy que tienen la extraordinaria peculiaridad de romper con el estilo ordenado, simétrico, centrado, brillante en colores, de los textiles étnicos actuales más conocidos en otros lugares de los Andes.

¿SON LOS TEXTILES JALQ'A ACTUALES IMÁGENES CERCANAS AL ESTILO RECONOCIDO COMO BARROCO ANDINO?

Los diseños que estamos interrogando se ubican en la parte inferior de los *aqsus* (los trajes de las mujeres indígenas en varias regiones de Bolivia)¹, en una región cultural conocida como Jalq'a, situada hacia el norte y el oeste de la ciudad de Sucre. El amplio espacio decorado de la

prenda es llamado *pallay*, a diferencia de las partes llanas conocidas como *pampa*². ¿En qué rasgos estas imágenes tejidas evocarían al barroco? (Fig. 1).

Es difícil encontrar categorizaciones específicas sobre el barroco andino. Los distintos investigadores analizan imágenes concretas (en pintura, escultura, arquitectura y otros medios) pero no tenemos aún una teoría del llamado, también, arte virreinal. Sin embargo, a lo largo de los trabajos publicados ya sobre estos “Encuentros Internacionales”, en los cuatro tomos que ya han salido a luz, es posible ir encontrando categorías del barroco andino, propuestas por los distintos autores, que han sido un apoyo para este análisis³.

Se atribuye, por ejemplo, al barroco una ruptura del equilibrio en la imagen⁴. Lo que se percibe en una primera mirada a un textil jalq'a actual, es algo más fuerte aún que el desequilibrio. No hay segmentos o partes que podamos equiparar unos con otros. Aunque existan figuras de distinto tamaño, no podríamos decir que un conjunto se impone y crea un desequilibrio, más bien, la impresión es que se trata de una multitud de figuras ubicadas de modo tal, que llevan a la lectura de una idea de desorden, a veces, incluso, de caos. Este desorden tiene su lexicalización en el decir “*Chaqrusqa kanan tian*” (tiene que ser desordenado, caótico) de las maestras indígenas cuando enseñan a las niñas como debe ser el *pallay* jalq'a, para que sea reconocido como tal.

Tampoco percibimos alguna estructura que ayude a la mirada, es decir, una imposición geométrica sobre lo representado, que lo sostenga, o, por último, algún ritmo, algo que nos lleve a una noción de un orden interno en

la imagen⁵. Este rasgo es insólito en los textiles históricos de Bolivia. En efecto, la simetría o la equivalencia entre partes, ha sido considerada hasta aquí como una característica de los textiles andinos y de un pensamiento dual que regiría las concepciones del mundo. Es cierto que a veces, se da un efecto de arbitrariedad (o libertad) en la disposición de figuras icónicas en algunos tejidos étnicos, pero siempre en estos casos, algunas bandas las organizan y contraen, no llegando a producir la impresión de un desorden. Es un problema interesante ya que tampoco encontramos caos en textiles de proveniencia arqueológica, por denso que parezca su diseño. Siempre es posible descubrir una secuencia, algún elemento que organiza el espacio y lo cierra.

(Fig. 2) Este “no orden” se exagera por la amplitud del *pallay* que se despliega sobre la tela que cubre caderas y piernas de la mujer. Esta amplitud es, también, excepcional entre los textiles actuales que llevan un diseño icónico. Sin embargo, a pesar de la posibilidad que se brinda de penetrar en la imagen dado su tamaño, varios efectos, voluntariamente buscados, hacen difícil tal acceso. Una percepción retardada y la comprensión no inmediata –que, serían para Wölfflin otras características posibles del barroco– son deseadas igualmente por las tejedoras, que recurren a varios procedimientos plásticos para lograrlos:⁶

- A la ausencia de ejes, estructuras, ordenamientos, se suma el tratamiento cromático. Extraña el hecho de que se utilizan muy pocos tonos, generalmente dos (y ocasionalmente tres o cuatro, no más), que deben crear la impresión de una armonía a pesar de sus diferencias⁷. Aquí, los tonos diferentes (rojo intenso, rosa casi fuxia, naranjas en sus variantes más oscuras, que distinguen a las figuras), logran una cierta unidad, una armonía con el fondo siempre oscuro (verde o azul casi negros, negro rojizo). Esta condición de “no contraste”, lleva, también, su expresión en quechua: “*Tinkuna kanan tian*”, que pronuncian las mujeres cuando explican algunas características que deben tener sus diseños. Se refieren al encuentro de colores (*tinkuna*), logrado por procedimientos tintóreos específicos⁸ y que es uno de los rasgos por lo cuales ellas son reconocidas como pertenecientes al grupo jalq'a por otras poblaciones del entorno.

- A pesar del intercambio tonal que provoca la tintorería entre un tono con el otro para evitar la impresión de contraste, todos los tonos aparecen como saturados, intensos. Y se evita el efecto de luz que proyectan tanto las desaturaciones, como las degradaciones y colores que evocarían directamente presencias luminosas como el blanco, el amarillo. Todos los tonos están levemente oscurecidos. Hay un efecto de oscuridad en la imagen total.

- La percepción se hace aún más difícil por las formas sinuosas y los contornos rotos de las figuras. (Fig. 3) Los contornos rotos –que ya en la lectura icónica, dan la apariencia de representar animales emplumados o peludos– tienen el efecto óptico de entrelazar fondo y figura y hacen difícil, a una primera mirada, captar cada personaje en sí mismo. Más aún, los personajes que aparecen en el interior de otros, y que necesariamente por la técnica llevan el color del fondo, crean una confusión visual entre fondo y figura, una ambigüedad de qué es lo uno y qué es lo otro. El mismo efecto es logrado con las formas sinuosas que acercan estos *pallays* a otras manifestaciones del barroco.

¿Qué buscan las tejedoras? ¿Obligar al que observa a tomarse un instante –a traspasar una puerta– antes de ingresar a la captación plena de motivos y colores? El resultado es un *pallay* ‘no bien comprensible de inmediato’, ‘no explícito’. Podríamos sugerir, clandestino, secreto. La representación, como veremos más adelante, alude a un espacio sagrado al que no penetramos fácilmente.

No es posible lograr con las técnicas tradicionales de obtener dibujos, el efecto de tridimensionalidad buscado por el barroco. Y sin embargo, se logra una impresión de profundidad, casi de abismo –no presente en ningún otro diseño de textil etnográfico– con lo oscuro del fondo, utilizado siempre como espacio donde flotan las figuras, por lo amplio del espacio decorado y la ausencia de listas de colores que, como bandas luminosas, sostienen a las figuras en *pallays* de otras regiones. Notemos, igualmente, el movimiento sugerido por la posición de cuellos y patas de los personajes, como el escorzo insinuado en aquellos seres (canónicos entre los animales representados en los textiles jalq'a) que llevan un rostro de perfil y dos ojos de frente. Ver ilustraciones 3, 6 y otras. Y como no señalar el espacio lleno⁹, que otros autores atribuyen al barroco andino y que ha sido explicado como un “horror al vacío” de los pueblos originarios, sin ver en él, sin embargo, connotaciones semánticas.

¿Por qué han creado las tejedoras un estilo que nos recuerda al barroco? ¿Para expresar qué tipo de contenidos han desarrollado este lenguaje plástico? Y, luego, ¿por qué sucede este fenómeno estético –recordemos que se trata de un arte étnico donde cientos de señoras tejen en esta modalidad– ahora, ante nuestros ojos, en tiempos tan tardíos, cuando las imágenes barrocas ya no están presentes del mismo modo en el entorno y en el imaginario indígena? Si los textiles jalq'a de hace cien años atrás o incluso de cincuenta eran ya especiales y contenían gérmenes de lo que es el desarrollo de las imágenes hoy, no podríamos calificarlos de barrocos. (Fig. 4) Es un proceso que sucede desde, tal vez, hace sólo veinte años.

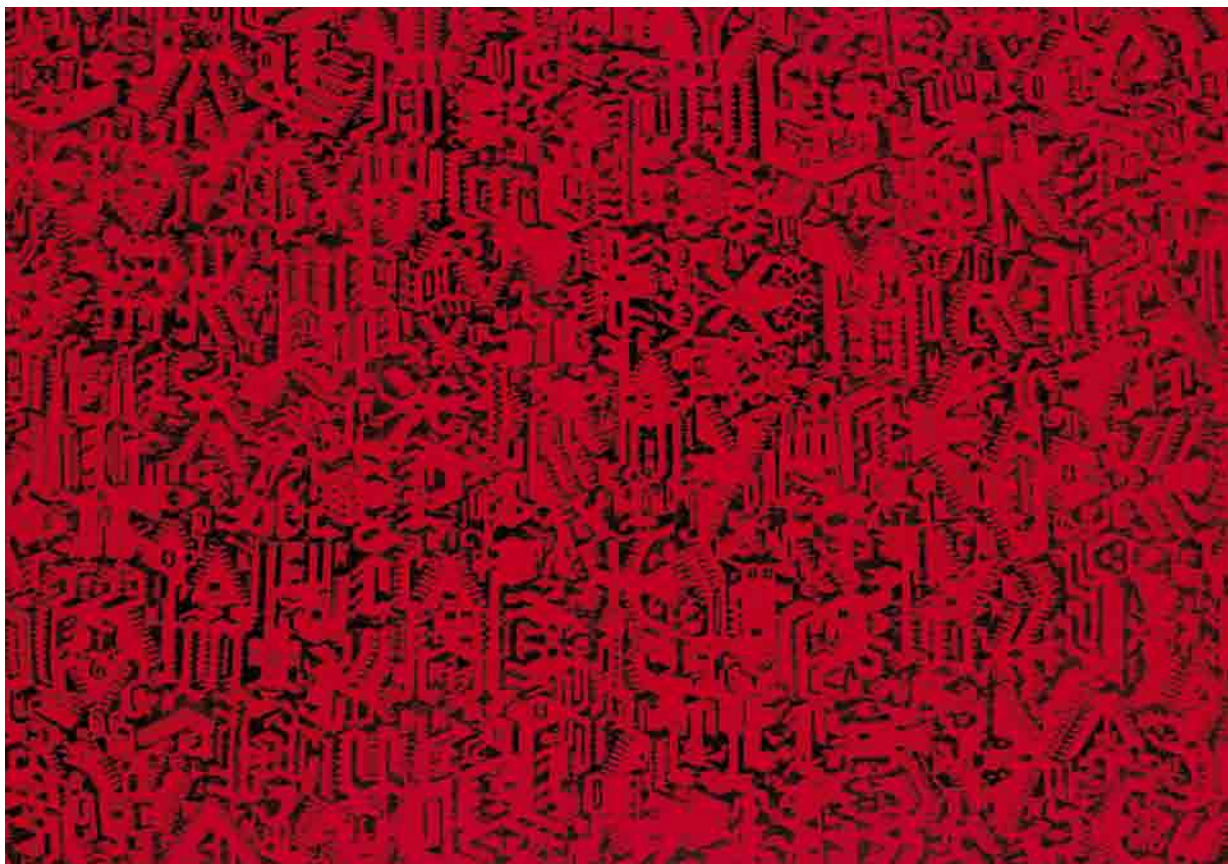


Fig. 1 Decoración (pallay) en la parte inferior de un aqsu jalq'a. 2008.



Fig. 2 Amplio detalle de otro pallay.

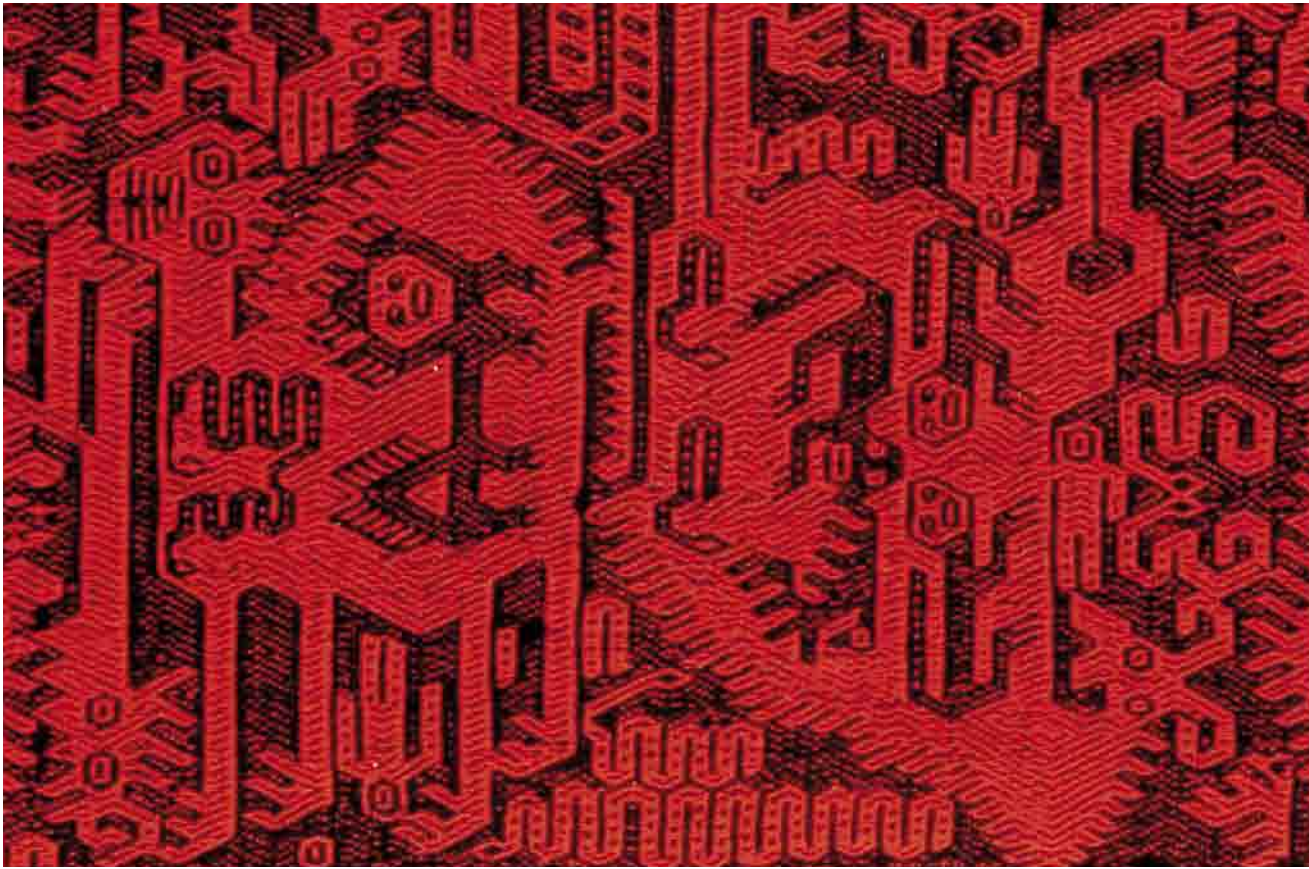


Fig. 3 Sinuosidad y contornos rotos de las figuras.



Fig. 4 Pallay de fines del siglo XIX. Aún no se establece el caos.

LOS POSIBLES MODELOS BARROCOS PARA ESTAS IMÁGENES

Según las tejedoras, los diseños tejidos actuales de la región jalq'a son *supay pacha*, es decir, diseños del demonio o diablo andino. Y serían, por lo tanto, también imágenes, del *ukhu pacha* o infierno andino, el espacio propio de esta deidad y de otros personajes demoníacos. Recordemos las enormes dificultades que tuvieron los evangelizadores de la temprana Colonia, para explicar algunos conceptos en torno a la visión religiosa del mundo europeo de esos momentos¹⁰. *Supay* o *supaya* fue seleccionado, después de otros intentos, para nombrar en quechua, al Diablo, al Demonio, a Satanás mismo, usado en singular o plural. Para el Infierno propiamente tal, se creó el término *ukhu pacha*, tal como lo afirman los antiguos diccionarios.

*"Infierno ucupacha çupay huacin"*¹¹

Supay arrastraba contenidos más antiguos, relacionados con muertos y antepasados, contenidos que no se pierden hasta el día de hoy, a pesar del uso del término, ya por siglos, equivaliendo a demonio. En cambio, *ukhu pacha* fue una construcción léxica: *Ukhu* no denominaba, antes de la Colonización, al parecer, más que accidentes geográficos, lo hondo o las depresiones del terreno, sin connotaciones demoníacas, es decir, tal como se entiende ahora lo demoníaco. Y *pacha* (espacio, tiempo, en aymara y quechua) fue elegido para expresar cada una de las tres partes del cosmos cristiano: cielo bautizado como *janaq pacha*; *kay pacha*, equivaliendo a 'este mundo', el espacio humano, y *ukhu pacha*, concretamente para el infierno¹².

Lo interesante es que no hay referencias, en las concepciones religiosas precolombinas, de esta división tripartita del mundo¹³. Nuevos contenidos para antiguos léxicos, nuevas estructuraciones del espacio del cosmos, con nuevos valores. Es así que es posible imaginar el profundo impacto espiritual, intelectual, visual e incluso físico¹⁴, que sufrieron las poblaciones originarias ante las constantes prédicas e imposiciones de las ideas religiosas europeas. Y pensar, entonces, en las poderosas imágenes del infierno que aparecen en las pinturas sobre las Postrimerías, como una fuente directa de las imágenes del infierno andino, reflejadas en los textiles¹⁵. ¿Fueron esas pinturas, representando al espacio infernal, tan vivamente coloreadas, tan visibles, cubriendo enormes espacios de los muros en las iglesias coloniales y capillas de indios, la inspiración barroca de los *pallays* jalq'a, surgidos siglos después?

Una puesta en comparación, muy breve, de las propuestas visuales para el infierno católico colonial y las

propuestas para un *ukhu pacha* de hoy, nos permite buscar semejanzas y diferencias tanto en un nivel sensible como inteligible¹⁶. Perseguimos, de este tema tan amplio, sólo aquello que permitiría intuir la presencia de otras inspiraciones no europeas en las imágenes tejidas.

Las pinturas sobre las Postrimerías son ampliamente conocidas y han sido reproducidas ya muchas veces en los anteriores tomos de estos Encuentros. De modo que un sólo ejemplo bastará para enfrentarlas con los infiernos tejidos: las Postrimerías pintadas en la iglesia de Carabuco situada en las orillas del lago Titicaca, por Joseph López, en 1684. (Fig. 5) ¿Qué tomaron las poblaciones andinas de esta ilustración y de otras similares en otros templos y capillas coloniales y en estampas que circulaban profusamente con estos temas? ¿En qué se apartaron de ellas para construir su propio espacio de lo de adentro, de lo interior del mundo?

En el nivel sensible de la plástica, impactan dos grandes efectos que repiten los *pallays* jalq'a: uno de desorden y otro de oscuridad.

El desorden. Si bien en las imágenes sobre el infierno cristiano el espacio no está estructurado y el caos es impresionante, hay, al menos, una orientación que ayuda a la mirada: es la presencia de la gravedad. La atracción del fondo de la tierra, se percibe en la caída de los cuerpos (como aquellos que entran en las fauces de Leviatán) como en la ubicación abajo de esa figura más grande. En esta pintura y en otras del infierno, los objetos de más peso están colocados abajo. Parece existir un límite a la profundidad, un suelo. En términos semánticos, diríamos así que este infierno no es un espacio absolutamente distinto al humano: está sometido a las leyes del peso, aunque muchas figuras floten como esperando su descenso. En el diseño jalq'a no hay línea de horizonte ni punto de mira. No actúa la atracción terrestre: evoca, así, un espacio 'otro', otra realidad. Completamente distinta, propia de un lugar sagrado al modo andino.

La oscuridad. En las pinturas de los muros de las iglesias, la oscuridad necesaria para expresar el interior de la tierra, es, más bien, una manipulación ideológica del color: una desaturación (color no intenso de los cuerpos), y un resplandor rojizo que proviene, en este caso, de una fuente invisible del fuego, permiten la plena visibilidad de las figuras. En otras Postrimerías, el fuego está plenamente presente¹⁷. ¿Para qué esta desaturación, para qué este resplandor? Con estos procedimientos plásticos, los personajes y sus circunstancias, en todas las representaciones del infierno, se hacen totalmente explícitos. La intención es de un evidente adoctrinamiento, y la imagen golpea los sentidos sin ambigüedades. En los *aqsus* jalq'a, en cambio, nadie trata de convencer a nadie y los que

observan, desde otras comunidades no jalq'as, están, también, plenamente interiorizados sobre la existencia de un *ukhu pacha*. Al realizar sus *pallays*, las mujeres demuestran su competencia en el tema de lo interior del mundo, y si bien comunican su inspiración sobre este espacio que nunca nadie ha visto, más que la comunicación misma, parece importar la presencia de las imágenes en el vestuario, que, como en un rito, deben ejercer su poder sobre otras realidades humanas.

A pesar de estas diferencias los diseños tejidos no dejan de evocar a las pinturas del infierno en iglesias y capillas. Pero es en los aspectos inteligibles, ya en la lectura de las imágenes, donde se produce una mayor distancia que nos permite apreciar la creatividad extraordinaria de un *ukhu pacha*, como respuesta a las prédicas cristianas.

Los personajes. Los principales personajes en los diseños tejidos, no son los condenados, sino los llamados *khurus*, designación que comprende, para las tejedoras, toda una taxonomía de lo natural. (Fig. 6) *Khuru*, en el lenguaje coloquial, es por una parte, todo animal silvestre, equivaliendo a *k'ita* o *sallqa*, en aymara. Es decir, aquello indomable, donde el ser humano no puede poner su impronta. Pero, curiosamente, esta taxonomía incluye, también, a animales fantásticos desde nuestro punto de vista. Los *khurus*, en las distintas representaciones, tienen rasgos especiales o imposibles, es decir, una libertad anatómica, que los define como perteneciendo a otra realidad no cotidiana, aunque algunos hombres aseguran haberlos visto en sus viajes a las tierras más bajas o en lugares apartados de sus propias comunidades, en momentos de intensa neblina. Mencionaremos de paso, sólo dos características de este conjunto:

- Se dice de los *khurus* que fueron el principio del mundo, cuando todavía estaba oscuro, antes del nacimiento del sol. “Eran lo primero”, dicen, “cuando aún no había nada”. Pero subsisten hasta hoy como los seres principales que pueblan los espacios interiores del mundo que se corresponden con los infiernos cristianos.

- Además, los animales del *supay*, son su esfera: “*saqra* o *supay parti* del mundo” dicen las tejedoras sobre los *khurus*. (*Saqra*, en la región jalq'a, es también el nombre del diablo andino, sin hacer muchas diferencias con la denominación de *supay*, como ocurre en otros lugares de los Andes)¹⁸.

Se supone que viven lejos de la gente y de los pueblos, y, en cierto sentido, aunque muchas veces producen miedo, serían tímidos como el *supay* mismo, que no quiere ser visto¹⁹. Se los relaciona, también, con la selva tropical²⁰, que viene a ser considerada como un espacio infernal por varias razones como su desorden, la imposibilidad de una

visión nítida del paisaje a la distancia, la presencia de animales extraños.

Aunque los condenados dominan, el infierno europeo tiene, igualmente, presencia de animales. Pero éstos son grotescos, desproporcionados –y muchos son domésticos aunque deformados– y tienen la misión de producir horror a quienes los contemplan. Los *khurus*, en cambio, para transmitir su mensaje, deben ser bellos en el tejido, aunque produzcan pánico si uno se los encuentra en los espacios solitarios, más allá del caserío. Hay un abismo entre la concepción animal de uno y otro infierno. A pesar de que algunas veces se muestran con la boca abierta y dientes, los *khurus* no muerden a nadie y las tejedoras los tratan, mientras los tejen, con especial ternura. “Voy a poner aquí este *khuritu*” comentan, así, en diminutivo. Justamente por llevar tantos detalles y una corporeidad sensual en sus formas no estilizadas, los *khurus* producen esa ilusión de realidad a pesar de ser imposibles en lo real²¹.

Nada los lleva a la noción de pecado y castigo. Es, sin embargo, otra dimensión semántica de los *khurus* y del mundo de los demonios andinos, su fecundidad, su capacidad para crear vida, la que los aleja definitivamente del contenido de las imágenes coloniales del infierno. A menudo, los animales en los diseños jalq'a llevan las figuras de otros animales dentro de su cuerpo. Se explican porque se dice que son las “*uñas*” palabra que en quechua designa a las crías de animales, otras veces se dice “son sus *wawas* de los *khurus*” (sus hijos). Los animales del infierno andino están constantemente reproduciéndose, generalmente en especies distintas a ellos mismos, como si las especies en el *ukhu pacha* estuvieran todavía indefinidas. (Recordar Figuras. 2, 4 y otras). Aparecen acoplándose en algunos *pallays*, en otros, pariendo. Hay, incluso, algunos diseños con hileras de fetos.

Los seres más extraños que habitan este espacio interior demoníaco, son figuras que evocan personajes humanos, pero estáticos, rígidos, sin los detalles que presentan los animales, sin su desarrollo ni belleza. Es interesante que siempre lleven una misma forma: una cabeza en forma de escafandra en cuyo centro va un solo ojo, nunca dos. (Fig. 7) Aparecen en cualquier lugar contribuyendo a enloquecer ese espacio ya lleno de *khurus* y sus crías. Según los hombres –las mujeres dicen “están ahí, nomás”– son los muertos y por eso “no es posible ponerles rostro”. Las concepciones andinas actuales juntan, en el espacio del *ukhu pacha*, a muertos antepasados, diablos y otros demonios, junto a los *khurus*²². Vida y muerte, presentes juntas, terminan de contradecir los contenidos semánticos de un infierno cristiano definido por una no vida y una no muerte definitiva, de los condenados.



Fig. 5 Vista parcial de las Postrimerías en la iglesia de Carabuco.



Fig. 6 Khuru: cuadrúpedo con alas, apéndices, dientes y lengua y figuras que surgen de su interior.



Fig. 7 Presencia de muertos en el ukhu pacha: tanto en el espacio como en el interior de khurus.



Fig. 8 Una figura del supay tejido entre muchas otras que pueden observarse en los pallays.

La figura del diablo andino, vuelve a reunir los infiernos europeos y sudamericanos, evocando, directamente, una representación del Demonio, de Lucifer o Satanás. Pero varios rasgos llaman la atención en estos personajes que las tejedoras denominan *supays* o *saqras*. Curiosamente, van colocados en lugares no protagónicos y, a veces, es difícil reconocerlos entre la multitud de los otros seres con formatos más grandes. Un pequeño supay –no fácil de encontrar– se ubica, por ejemplo, en el *pallay* de la ilustración 1, hacia la derecha y un poco hacia abajo, del espectador. Con muchas variantes, otros aparecen casi siempre en una posición discreta en las distintas imágenes de los *pallays*. (Fig. 8) Su figura evoca al Satán cristiano, aunque pocas veces lleva sólo dos cuernos. Una multitud de apéndices coronan su cabeza²³, pero recuerda al diablo de la tradición cristiana, por la presencia de una cola y de alas, que le dan la apariencia de un pájaro o de un ángel. ¿Pájaros o ángeles caídos, con sus cuerpos siempre peludos o emplumados?²⁴ Sus alas no salen de la espalda

como protuberancias independientes del cuerpo, como lo es, por el contrario, en las imágenes clásicas de los ángeles. En las representaciones del *supay*, a menudo, las alas reemplazan a los brazos. Muchas veces, las tejedoras colocan dos protuberancias o cintas que salen de la cintura de los *supays* y que son interpretadas como las cadenas que les pusieron los curas para amarrarlos, pero que ellos siempre rompen, de modo que sólo vemos pedazos. (Recordar ilustración 8). Pero lo que los aleja definitivamente de una concepción cristiana del rey del mal, es que llevan, a veces, un bastón de mando –pero torcido, nunca derecho²⁵– símbolo de las autoridades indígenas, y se dice del *supay* que es *mallku*. *Mallku* tiene dos acepciones principales: es uno de los nombres del dios tutelar de los cerros²⁶, como, también, uno de los nombres posibles de la máxima autoridad de un grupo social indígena. De este modo, el *supay* se identifica plenamente con las concepciones originarias del poder y la sacralidad.

¿OTRA INSPIRACIÓN PARA LAS IMÁGENES JALQ'A?

¿De dónde surgen estos contenidos diferentes que exigen, igualmente que las escenas y personajes del infierno cristiano, una modalidad barroca para expresarse plenamente? Creemos que la inspiración máxima para los diseños tejidos, no son solamente las pinturas murales en las iglesias de indios, por lo demás, no presentes en Chuquisaca, sino la propia imaginación sobre el mundo de lo interior, es decir sobre el *ukhu pacha*. Como espacio, el *ukhu pacha* debió irse formando, construyendo en el pensamiento de las poblaciones indígenas desde el siglo XVI en adelante, afectado y provocado por imágenes, discursos y rituales impuestos en la Evangelización. Ya la extirpación de idolatrías llenó parte de ese nuevo infierno que estaba gestándose en los Andes, al enviar a residir ahí, junto con el demonio, a los antepasados no bautizados y a muchas prácticas originarias, como las músicas, las danzas, la chicha, las fiestas y otras costumbres. Otros contenidos del mundo de abajo, pertenecen, indudablemente, al pensamiento indígena que no sólo reordenó su visión cosmológica, sino hizo suyo, con sus propios valores, este espacio. Hoy, en las artes plásticas indígenas de muchas regiones de los Andes, todo lo que es luminoso, contrastado, ordenado (más otras determinaciones gráficas como recto, anguloso), pertenece a las representaciones de Gloria o el Cielo. En cambio, lo oscuro, sinuoso, curvo, confuso, evoca al *ukhu pacha*. Nada nos permite asegurar que esas distinciones ordenaban, también, los espacios, en tiempos precoloniales. De ahí la intensa creación y recreación de

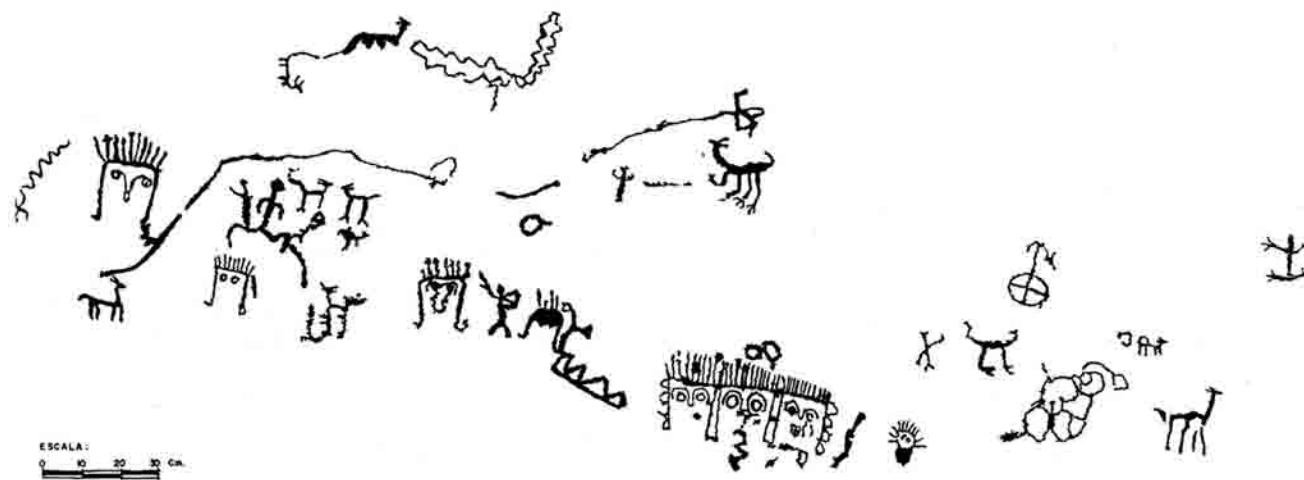


Fig. 9 Grabados rupestres en la comunidad de Quila Quila (región jalq'a). Dibujo de Renán Cordero.

visiones del universo, que podemos imaginar, forjándose por siglos hasta nuestros días, en la mente de las poblaciones originarias.

Dos grandes categorizaciones: orden vs desorden, y luminoso vs oscuro, más otras como nítido y discreto vs confuso, continuo; afuera (visible) vs adentro, oculto, etc., organizan así los espacios del mundo en las concepciones de las comunidades²⁷. Este *ukhu pacha* (que lleva hasta hoy el nombre que le dieron los colonizadores al infierno), si bien está ubicado también en las entrañas de la tierra²⁸, y sus entradas son consideradas las minas, las quebradas, los manantiales, las cavernas, tiene una presencia especial en el interior de las grandes rocas. No es posible saber si imágenes en los textiles del pasado precolombino representan personajes y proposiciones plásticas de un mundo de lo de adentro, aunque existen seres imposibles anatómicamente que no son atribuibles directamente a una visión de *ukhu pacha*. Es tentador pensar, en cambio, que no sucede lo mismo con muchas pinturas o grabados rupestres del pasado. A menudo, los lugares en que se encuentran son justamente grandes rocas o cuevas, los lugares a través de los cuales, en las concepciones de hoy, el mundo interior se asoma al mundo visible y, podríamos considerar este arte, muchas veces, como emergente de lo *ukhu* o interior²⁹. (Fig. 9) ¿Qué reúne a estos personajes y las formas abstractas que los acompañan, a veces, con los diseños tejidos jalq'a de hoy? En primer lugar, la no intención de estructurar el espacio. Lo que ha permitido que se siga pintando o grabando sobre otras manifestaciones del arte rupestre más antiguas, ya que no se trata de expresiones ni limitadas y encerradas, ni ordenadas según algún principio espacial. Luego, la existencia de representaciones de animales muy libres o no reales. Los campesinos hoy leen estas figuras como *khurus*, al igual que en el tejido. La intención antigua pudo ser otra, pero contienen, para las poblaciones indí-

genas actuales, valores del *ukhu pacha* como su fecundidad: en esas cuevas o junto a esas rocas, se hacen diversos rituales para la procreación del ganado³⁰, o para la inspiración de los diseños tejidos, sean cuales sean sus estilos.

Por último, las nociones demoníacas que surgen de los discursos de las comunidades, acercan lo demoníaco a un estado del alma. Es el efecto llamado “tentación”, propio del *supay* y de otras manifestaciones de su esfera, que atraen con intensa emoción y su exceso de belleza, pero conllevan el peligro de pérdida de la conciencia. Peligro que puede llevar a la locura o a la muerte. Estas atracciones se producen, por ejemplo, cuando los músicos van a buscar sus melodías a los lugares conocidos como “serenos” o “sirenas”, donde seres del mundo interior templan los instrumentos y dan la inspiración musical. O, cuando en carnaval, los *supays* llegan, a los cerros, en la forma del *Tata Puqllay*, tocando su pinkillo y gritando. Oírlos tocar produce tanto encanto, que se pierde la razón, se camina sin saber por donde. El que los sigue, aparece loco, accidentado o muerto. ¿No es ese un poco el juego del barroco, atraer los sentimientos, el placer, más que el juicio sobre lo representado?³¹

¿Por qué se ha producido este movimiento hacia el barroco sólo a mediados y fines del siglo XX? No existen documentos que permitan saber cuando se organiza esta identidad reconocida hoy como jalq'a, ya que los documentos coloniales y de la temprana república no mencionan un grupo con este nombre. Sólo recorriendo los lugares donde la gente se autodenominaba jalq'a en los años ochenta del siglo pasado, y utilizaba un mismo traje y otros distintivos étnicos comunes, pudimos establecer un mapa, bastante amplio, de extensión de esta área cultural donde las poblaciones comparten tipos de músicas, danzas y rituales, pero, curiosamente, con distintas procedencias en épocas anteriores a la Conquista³². Tampoco sabemos en qué momento empiezan estas áreas a unificarse

con este tipo de diseños. Sólo tenemos dos o tres textiles, de tejedoras que ya se consideraban jalq'a, en 1890. (Recordar figura 4) ¿Qué procesos sociales, qué conmoción espiritual, impulsa, en los años sesenta del siglo XX, primero la insinuación de un desorden y luego, el estilo tan barroco que caracteriza hoy a lo jalq'a? Sugerimos, tímidamente, una respuesta: estos procesos pudieron ser provocados por los movimientos indígenas que antecediéron a la Revolución del año 1952, seguida de la Reforma Agraria del 53. Un poderoso movimiento de recuperación de tierras y de anulación de la servidumbre en las Haciendas, llevado adelante, a menudo, con prácticas clandestinas³³, y los cambios sociales ocurridos luego –aunque no satisficieron las demandas indígenas– pueden haber provocado una exaltación de lo propio, acompañada del intento de expresar plástica y visualmente una idea de libertad (presente en los diseños jalq'a actuales, con personajes que no se someten a leyes ni anatómicas ni de la gravedad) como, especialmente, definir una identidad más relacionada con lo demoníaco y el *ukhu pacha*, como una reivindicación de pueblo originario.

Modos de pensar andinos de larga duración, definen tanto al mundo interior demoníaco como a los diseños jalq'a. Recordemos, por ejemplo, el paso fluido entre distintas esferas de la realidad, y el uso no negativo de la ambigüedad. Cuando el antropólogo, conversando en las

comunidades, trata de perfilar muertos, diablos, *chullpas* (también llamados, a veces, demonios) por separado, y entenderlos en sí mismos, se encuentra con un discurso que no tiene la menor intención de realizar estas divisiones tajantes y definir, nítidamente, cada ser o cada una de las esferas que les corresponden. Están sugeridos, igualmente, en los diseños tejidos como en los relatos sobre el *supay*, el necesario encuentro de contrarios, anulando diferencias (*tinkuna*). La posibilidad de no contradicción lógica entre términos opuestos, presente tantas veces en el razonamiento originario, tal vez, se reivindica en la construcción textil de este imaginario infernal. Tantos aspectos de la cultura fueron enviados al infierno³⁴ –y con ellos, a casi todo lo indígena– y, tal vez, ahí germinaron. Es posible sentir un acercamiento entre las maneras en que se ha ido construyendo el imaginario sobre el *ukhu pacha* y ciertas manifestaciones intelectuales y visibles del arte barroco, más allá de coincidencias accidentales entre culturas y épocas. Una cierta mirada común sobre el comportamiento de realidades del mundo, parecen dar mayor profundidad a esta relación que hemos venido explorando. ¿Podríamos definirla como una flexibilidad –más allá de los moldes occidentales– que en un momento histórico, caracterizó algunas de las posiciones del pensamiento barroco, pero que es consustancial al pensamiento originario indígena? (Fig. 10).



Fig.10 Diseño intensamente barroco.

NOTAS

- ¹ *Aqsu* es la denominación quechua del traje precolombino de las mujeres (*urku* en aymara) que en las regiones del centro sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca) no es ya un vestido que cubre el cuerpo entero, como era en épocas anteriores. Se ha estrechado y cae como un manto –ajustado a la cintura por una faja– sobre la espalda o cubriendo, también, parte del costado y un poco la parte delantera del cuerpo femenino. Intuimos que ese achicamiento, es el que ha permitido la emergencia actual de los dibujos que lo definen, ya que se trata de un espacio menor para decorar.
- ² *Pallay* es la denominación quechua de una técnica que permite obtener figuras en los textiles originarios y que se aplica, también, a las figuras mismas. En aymara, *salta*.
- ³ Junto, naturalmente, a los trabajos magistrales de Wölfflin, para la pintura europea.
- ⁴ Sarmanaéz, Roberto. “Orígenes y difusión del barroco cusqueño”, 2003: 103.
- ⁵ “Atectónico”, diría Wölfflin de este rasgo también propio de barroco. “Forma cerrada y forma abierta”, en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, 2002: 141.
- ⁶ Hemos desarrollado más ampliamente esta descripción plástica de los diseños jalq’a, en otros textos, entre ellos, Cereceda (2003). *Una diferencia, un sentido. Los diseños de los textiles jalq’a y tarabuco*. Pero la intención de este trabajo no es considerar las diferencias interétnicas que permiten una aproximación al sentido, sino las relaciones con el estilo barroco que presentan las imágenes jalq’a y preguntarnos el por qué de esta relación.
- ⁷ Notemos la contradicción con la profusión de colores y contrastes presentes en otros textiles étnicos.
- ⁸ Cada tono utilizado lleva una pequeña dosis del otro contra el cual se destaca.
- ⁹ “En los retablos portátiles pervive el horror al vacío característico de barroco, un abigarrado mundo lleno de figuras...”. Muñoz, Mireya, “Del barroco mestizo al arte popular actual. Los retablos portátiles”, 2003: 221-227.
- ¹⁰ Ver, por ejemplo, Estensoro, Juan Carlos (2003): 104 y siguientes.
- ¹¹ Es decir: “Infierno: mundo interior, casa del demonio.” Gonzáles Holguín [1608] (1989): 556.
- ¹² *Araq pacha*, *aq pacha* y *manqa pacha*, respectivamente, en aymara.
- ¹³ Bouysse, T. y Olivia Harris, 1987.
- ¹⁴ Nuevas posturas del cuerpo en los rituales, en las danzas, etc., al ubicarse las deidades antiguas y las nuevas en otros espacios.
- ¹⁵ En las iglesias de Caquiaviri, Carabuco, Curahuara de Carangas, etc., citadas ya muchas veces en los tomos anteriores de estos Encuentros del Barroco.
- ¹⁶ Hemos desarrollado más extensamente esta comparación en un trabajo anterior “Mito e imágenes andinas del infierno”. En *Mitologías Amerindias*. 2006. Lo que ahora nos interesa, sin embargo, es otro tema: el por qué de lo barroco en los textiles actuales, tema no abordado en el trabajo anterior.
- ¹⁷ Como en el conocido Infierno de Tadeo Escalante, en la iglesia de Huaró, Perú.
- ¹⁸ No podemos desarrollar aquí dos relaciones: la que establecen los *khurus* con el pasado, con el origen y la época *chullpa* de la humanidad sin luz solar, y la relación de deidades andinas con las especies de animales silvestres que cumplen a menudo, en los relatos, el papel de las domésticas, para los grandes cerros sagrados que poseen su propio ganado mítico.
- ¹⁹ Por falta de espacio, no es posible seguir en este trabajo el origen de las representaciones de algunos *khurus*, tema que hemos avanzado en Cereceda, 2006.
- ²⁰ Cereceda, 2006 y 1993.
- ²¹ Que se corresponde con el efecto barroco conocido como Trempe l’oeil (engaño del ojo). “Sugestión y engaño de la vista por diferentes medios, para ir más allá de ella”. Querejazu, Pedro. En “*Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la audiencia de Charcas*”, 2003: 290.
- ²² Basta recordar en los rituales de Carnaval, la ceremonia llamada *puqllay*, donde los hombres vestidos como *Tata Puqllays* (diablos específicos del Carnaval) bailan en torno al altar de la *Pukara*, que lleva en su base las cruces de las almas de aquellos que fallecieron de muerte violenta y que se desean recordar por milagrosos. Incluso, en un momento dado, estos diablos bailan con las cruces en sus brazos, como si las mecieran. Cereceda, 2004.
- ²³ Estas cabezas irradiantes, son interpretadas por los estudiosos de las pinturas rupestres donde aparecen a menudo, como cabezas que llevan un atuendo de plumas. Evocan, también, a las cabezas irradiantes de la cultura Tiwanaku.
- ²⁴ La posible permanencia de ángeles caídos, en la cultura jalq’a, se refuerza por la existencia de una danza regional llamada Liwiria, Liberia o Lewría (a la gente en el campo le cuesta pronunciar claramente este nombre que evidentemente no es quechua). En ella, dos, tres o más danzantes, bailan llevando unas pesadas alas, hoy de lata, pero que antaño fueron de plata. Los Liberias recuerdan a los personajes disfrazados de ángeles guerreros –los Liberias llevan igualmente una espada en la mano y, antes, todavía usaban el casco– presentes en procesiones, en las pinturas coloniales. Es interesante que estos ángeles actuales son considerados de la esfera del demonio andino –del *supay*– y no del mundo de arriba llamado Gloria o *Janaq pacha*.
- ²⁵ Lo “torcido” es en sí ya una expresión del *ukhu pacha*.
- ²⁶ *Jilakatas*, *Kurakas*, *Acachilas*, en otras regiones.
- ²⁷ El desorden y la confusión están presentes en otras manifestaciones demoníacas no necesariamente tejidas, como la música de carnaval: Rosalía Martínez (2004) en su artículo inédito “Música y tejido” resalta la semejanza entre estas determinaciones del *pallay* y lo que ocurre con el universo sonoro de la música del *supay* que, entre los jalq’a, evocan los distintos instrumentos del carnaval. Hay momentos en que todos tocan juntos e incluso diferentes “tropas” de músicos se superponen. El efecto es una extraordinaria confusión, pero donde cada cual, aisladamente, está tocando con perfección. 2009.
- ²⁸ Puede estar ubicado en la cima de un cerro si tiene un agujero profundo.
- ²⁹ Hay gran variedad de arte rupestre, precolombino, colonial y actual. Nos referimos a los grabados y pinturas en rocas en la región jalq’a o en sus cercanías como Potosí, pertenecientes, al parecer, en su mayoría, a las culturas post Tiwanaku (Intermedio Tardío, para los arqueólogos).

BIBLIOGRAFÍA

- 30 Igualmente, agujeros sagrados, conocidos como *juturis*, en poblaciones de habla aymara, son considerados como “aviadores” del ganado, especialmente de las llamas, cuyos prototipos surgirían así de las profundidades. Martínez, Gabriel (1989):46-51. Esta fecundidad animal del *ukhu pacha* está, también, presente en los discursos de los músicos que tocan en los corrales para carnaval. Martínez, Rosalía (1996): 315.
 - 31 “... hizo que el Barroco intensificara la dialéctica entre conceptos contrapuestos relacionados con la percepción.” (Llevó a) “...una distinción entre el juicio (que era científico) y el gusto (que era subjetivo)”. Portus, Juan Javier. En “*La convivencia con la imagen en el barroco hispánico*”, 2003:39.
 - 32 En parte, Yamparas, en parte, Moro Moros, en parte Qhara Qharas.
 - 33 Como los llamados, en la región jalq'a, *pureq runas*, es decir “caminantes”, que se trasladaban de noche de comunidad en comunidad, alentando la revuelta. Junto a, naturalmente, reivindicaciones constantes como las de los “Caciques apoderados” o los movimientos kataristas de los años setentas.
 - 34 Ver Martínez, José Luis, 2009.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse y HARRIS Olivia, 1987
“Pacha: en torno al pensamiento aymara”. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol. La Paz.
- CERECEDA, Verónica, DÁVALOS, Jhonny y MEJÍA, Jaime, 1993
Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles tarabuco y jalq'a. ASUR. Sucre.
- CERECEDA, Verónica, 2004 *Almas, puqllays y pukaras*. Colección Cartillas Comunitarias No 10. ASUR. Sucre.
- CERECEDA, Verónica, 2006 “Mito e imágenes andinas del infierno”. En *Mitologías Amerindias*. Enciclopedia iberoamericana de religiones N° 5: 313-359. Trotta. Madrid.
- ESTENSORO, Juan Carlos, 2003 *Del paganismo a la santidad*. IFEA. Lima.
- GONZÁLES HOLGUÍN, Diego, [1608] 1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca*. Prologo: Raúl Porras Barrenechea. Universidad Mayor de San Marcos. Lima.
- HARRIS, Olivia, 1983 “Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia”. *Chungará* No 11. Universidad de Tarapacá. Arica.
- MARTÍNEZ, José Luis, 2009 “Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*: 283-389. En prensa.
- MARTÍNEZ, Rosalía, 1996 “El sajjra en la música de los jalq'a”. En P. Baumann (Ed.). *Cosmología y Música en los Andes*. Vervuert Iberoamericana. Madrid.
- MARTÍNEZ, Gabriel, 1989 “El sistema de los uywiris en Isluga”. *Espacio y pensamiento*: 46-51. Hisbol. La Paz.
- 1996 “Saxra (Diablo) y Pachamama: Música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a”. En P. Baumann (Ed.). *Cosmología y Música en los Andes*. Vervuert Iberoamericana. Madrid.
- MUÑOZ, Mireya, 2003 “Del barroco mestizo al arte popular actual. Los retablos portátiles”. *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 221-227. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- PORTUS, Javier, 2003 “La convivencia con la imagen en el barroco hispánico”. *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 37-47. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- QUEREJAZU, Pedro, 2003 “Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas”. *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 287-304. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- SAMANEZ, Roberto, 2003 “Orígenes y difusión del barroco cusqueño”. *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 107-117. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 2002 “Forma cerrada y forma abierta”. En *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Óptima. Madrid.



CIELO / INFIERNO / TENTACIÓN LA MUERTE EN CAQUIAVIRI

LUCÍA QUEREJAZU ESCOBARI / BOLIVIA

La intención de este trabajo es la de indagar acerca de la relación entre las pinturas y los pobladores que habrían vivido en Caquiaviri durante el proceso de creación y colgado de las pinturas, proceso del que lamentablemente hoy se sabe muy poco. Buscar y tal vez encontrar una respuesta, una relación entre la cotidianidad del pueblo y la espectacularidad de las pinturas para entender el por qué de su existencia y su contenido con respecto al pueblo y la región. Esto gira en torno a la información que es necesaria pero aparentemente inexistente acerca del productor de la obra y sus solicitantes

CIELO

La iglesia de Caquiaviri es una de las más antiguas de la región del altiplano, fue construida hacia 1560¹ por los primeros misioneros franciscanos que llegaron al Alto Perú donde crearon varios asentamientos construyendo importantes iglesias. A diferencia del caso de Jesús de Machaca, pueblo cercano y con el cual Caquiaviri peleó por la cabeza de la provincia de Pacajes, sobre la iglesia de Caquiaviri se sabe muy poco. René Arze publicó el contrato de fines del siglo XVI entre el cacique de Jesús de Machaca y Juan Tinoco para la construcción de la iglesia del pueblo y otras en la zona². El proceso de mejoras en esa iglesia fue largo y parte de las obras pías de los caciques de Pacajes. Las pinturas de la iglesia de Caquiaviri fueron realizadas mucho tiempo después de su construcción,

han sido fechadas en 1739³ momento en el que aparentemente el pueblo habría logrado sobreponerse a Jesús de Machaca en la pugna por ser el centro de poder cacical de Pacajes.

Uno de los rasgos más importantes e interesantes de la vieja provincia de Pacajes es que ahí vivieron algunas de las familias nobles cacicales más importantes de la región. Los Cusicanqui y los Fernandez Guarachi se dividieron Pacajes quedando Tiahuanaco bajo el poder Cusicanqui y las Machacas y Caquiaviri bajo los Fernandez Guarachi. Ambos linajes han sido objeto de estudio en las últimas décadas, Marta Urioste y Roberto Choque han trabajado alrededor de la genealogía y linaje de los Fernandez Guarachi mientras que Laura Escobari ha dedicado su trabajo a la familia Cusicanqui. Estos trabajos han contribuido tanto al estudio genealógico del cacicazgo como a profundizar en las relaciones económicas y de poder que manejaban estas dos familias en Pacajes. Para el caso de los Fernandez Guarachi la documentación existente relativa a su actividad ha permitido desglosar el trabajo que realizaron en la región por generaciones.

De todos los caciques Fernandez Guarachi probablemente el más conocido sea Gabriel. Estuvo activo entre los años 1644 y 1657 pero aparentemente ya ostentaba el título de cacique desde el siglo XVI. Este cacique dejó en su testamento la orden de que se fabricara de nuevo la Iglesia, que se construyera un Hospital, un Beaterio y una escuela, para lo cual dejó dos mil pesos corrientes que debían ser ejecutados por sus herederos⁴. Entre estos herederos se encontraba Pedro Fernandez Guarachi de



Detalle de la Gloria. Foto: Pedro Querejazu.

quien sabemos que fue a estudiar al Cuzco al Colegio de San Bernardo, relación que pudo haber sido determinante para el posterior encargo de las pinturas. Ejecutó las disposiciones póstumas de su tío Gabriel y contribuyó personalmente al enriquecimiento de la iglesia dotándola de un órgano por el cual pagó más de cinco mil pesos corrientes. En carta dirigida a Pedro Fernandez Guarachi en marzo de 1682 pero sin firma se lee: *“nuestra iglesia que es la mejor del arzobispado en adornos y hermosura, oi se esta acabando un grandioso retablo i no estara lusido ni se gosara sino se le abren dos ventanas en el presbiterio la una a prometido d. Bonifacio Fernandez Guarache su primo, y la otra D. Diego Sirpa”*⁵, es posible que se trate de una carta de Gabriel Fernandez Guarachi, quien fue a Potosí en más de 18 ocasiones⁶, en todo caso lo que es importante resaltar es que estos caciques en especial se dedicaron a la construcción y embellecimiento de iglesias y la creación de pinturas para ellas.

El hijo de Pedro Fernandez Guarachi, Joseph, también estudió en los colegios de la Compañía de Jesús de La Paz y en San Bernardo del Cuzco. Tras la labor de dos generaciones en las obras de la iglesia de Jesús de Machaca, tasada en 193.520 pesos corrientes, fue Joseph quien la

inauguró en 1706, solo unos años después de haber fundado un Beaterio y Recogimiento de mujeres hijas de caciques indios de la Tercera Orden. Es Joseph quien recibe en 1720, por Cédula Real, el título de Alcalde Mayor de los Cuatro Suyos, el uso de blasón y armas reales, casa de cadena y otros⁷. Por su poder, largo gobierno y relaciones con Cuzco considero muy probable que fuera este cacique quien se encargara de hacer pintar las series de la vida de San Antonio Abad y la de las Postrimerías en la iglesia de Caquiaviri.

Las series sobre las Postrimerías son un tema frecuente en la región, siendo la más célebre la serie de la iglesia de Carabuco pintada por Juan Lopez de los Rios. Estas series inspiradas en los grabados flamencos que tanto impacto tuvieron en la zona tienen variaciones y particularidades cada una. En el caso de Caquiaviri, el pintor que se ha venido a llamar Maestro de Caquiaviri, es el que menos cambios introduce haciendo prácticamente una reproducción fiel del grabado. Ahora bien, su poca intervención no va en desmedro de su calidad y claridad. “Los cuadros, bien delineados, pero un poco duros de dibujo no siguen ni el estilo de Flores, ni el de López de los Ríos, tampoco se puede pensar en Juan Ramos, que



Detalle del Juicio Final. Foto: Pedro Querejazu.

es, con respecto al Maestro de Caquiaviri, un artista menos dotado. Iconográficamente estos cuadros siguen la tradición propia de los pueblos de indios que arranca, como hemos visto, en las reducciones jesuitas de finales del siglo XVI.”⁸

En este ambiente religioso rural la presencia del cura era de gran importancia. En muchos casos se sufría, como todavía sucede en estas regiones altiplánicas, que el cura debe asistir a varias parroquias a la vez, proceso que termina por deformarse en la sostenida ausencia de un párroco en los pueblos. En el caso de Caquiaviri en este momento tan llamativo de su historia, el cura era Diego Vasquez de Castilla. Este religioso tomó su compromiso con la comunidad de Caquiaviri muy seriamente y denunciaba constantemente la imposibilidad que tenía de hacer su trabajo por faltar el apoyo necesario por parte del alguacil especialmente.

En un documento cuyo encabezamiento se ha perdido por el deterioro, Diego Vasquez de Castilla manifiesta su intención de que “...los muchachos aprendan la lengua castellana y supiesen rezar en ella (...) echar a la gente a la doctrina y a los muchachos a la escuela (...) de mi parte he hecho los posibles esfuerzos para que todos acudan, no he podido mas por no tener ayuda”⁹. Efecti-

vamente este cura habría adaptado los espacios de su vivienda para poder enseñar a los niños del pueblo, sin embargo, éstos también tenían que cumplir con su trabajo ganadero, sobretodo ante la ausencia de aquellos hombres partidos a la mita.

INFIERNO

Caquiaviri está ubicado en una zona con poco acceso al agua, sin embargo a su alrededor existen buenos pastos para el trabajo ganadero, especialmente ganado camélido y ovino el cual se dividía entre ovejas de la tierra y las de Castilla traídas por los españoles, asimismo “poseía algunas salinas y minas de tierras colorantes.”¹⁰ Como explica Roberto Choque, el problema de Pacajes en la transición de los siglos XVII al XVIII es la ausencia de mitayos la cual afectaba directamente a los caciques y capitanes enteradores de la mita. Sin embargo la actividad económica primordial de los caciques Fernandez Guarachi era el comercio del vino y la coca, vino que llevaban de Moquegua hasta Potosí y Oruro¹¹. Estas eran las opciones laborales de los indios de la zona de Caquiaviri, trabajar con ganado propio o bien trabajar con la recua de los caciques además de lo cual tenían la obligación de asistir a la mita de Potosí.

Desde su nombramiento en 1680 el alguacil de la provincia, Diego Ortuño de Amoragas causó constantes molestias a los caciques quienes no dudaron en hacer llegar al corregidor Diego de Barrasa varias solicitudes para solucionar aquel problema. Este alguacil aparentemente habría conseguido la bara de su cargo ilegalmente ya que al ser hijo natural de una india tributaria del pueblo de Caquiaviri no era legítimamente español. Este hombre no sólo no hacía su trabajo, que consistía en llevar a los indios a la doctrina o buscar a los indios huidos, sino que abusaba de todos en su paso por los pueblos de la provincia. En Caquiaviri los caciques presentaron la siguiente declaración:

“se ha estado en este pueblo de Caquiaviri haciéndonos gravísimos agravios y molestias inquietándonos pidiéndonos servicio haciendo chacras en nuestras tierras con mano poderosa quitándonos los indios que para nuestros trajines tenemos porque el solo quiere hacerlos poniendo en la cárcel a los que se le antoja como si fuera justicia maltratándonos de obra y de palabra, y ha venido a tanto su atrevimiento que estando ud. tan cerca de este pueblo, en el de Machaca, azotó a un indio llamado Francisco Choque sobre un borrico alrededor de esta plaza solo por su autoridad...”¹²



Detalle del *Infierno*. Foto: Pedro Querejazu.



Detalle del *Infierno*. Foto: Pedro Querejazu.

La presencia de españoles en Caquiaviri, era una licencia que daban los caciques como ellos mismos lo declaraban respecto del temor que el alguacil generaba no sólo era cosa de indios sino también de aquellos españoles que vivían en Caquiaviri los cuales eran conservados por conveniencia del pueblo “porque los hemos experimentado que no son dañinos ni hombres de mal hacer”¹³. Era tal el poder que tenían los caciques en la provincia y en la medida que el alguacil no hiciera lo que ellos querían o en lo que tenían sus intereses harían todo lo posible por verse libres de su intervención y en este caso el alguacil es un verdadero problema ya que la utilización de indios de trajines para otras labores dejaba a los caciques sin mano de obra. Considerando que los pueblos de la provincia estaban en una delicada situación demográfica incurrir en estos abusos era un problema de mayores dimensiones.

Adicionalmente el alguacil llevaba una vida abiertamente libertina al tener una manceba india llamada Juana, natural de Oruro, con la cual aparentemente viajaba por lo pueblos de la Provincia con toda libertad. Lo peor parece ser que la lleva a la misa en la iglesia de Caquiaviri. Como si eso no fuese suficiente la madre del alguacil, que como se ha dicho ya, era india tributaria del pueblo de Caquiaviri, también iba a la iglesia a hacer “indecencias de india”. Es muy interesante cómo es la iglesia el espacio de encuentro y de enfrentamiento, el espacio en el cual los pecados se visibilizan y enfrentan a la doctrina en vez de darse todo esto en espacios alternos. El cura, ante esta situación habría tratado de remediar “tan grave escándalo” sin embargo él como los caciques y los indios, se encontró con el exceso de violencia y hostilidad del alguacil¹⁴.

Todo el problema con el alguacil gira en torno al maltrato a los indios en la medida que los caciques deben velar por su permanencia en los pueblos para poder trabajar en los trajines y poder cumplir la obligación en la mita de Potosí. Esto nos lleva a revisar la situación por la que pasaban los indios de la doctrina de Caquiaviri en este periodo y es que la documentación sugiere constantemente, expediente tras expediente, que las condiciones en las que estaban viviendo los indios de Pacajes eran verdaderamente extremas. Una relación de estas condiciones fue levantada por el Corregidor Antonio de Vidaurre para constatar las causas del abandono por parte de los indios del pueblo de Caquiaviri.

Se presentaron tres testigos, Luis Chirino de Godoy, cura del pueblo de Caquiaviri, Antonio Clavijo y Luis Jerónimo Mexia Loaiza de doce o trece años. Según el cura los caciques se suceden unos a otros sin durar más de uno o dos años porque las exigencias para con la corona son demasiado altas y no pueden cumplir con ellas, lo

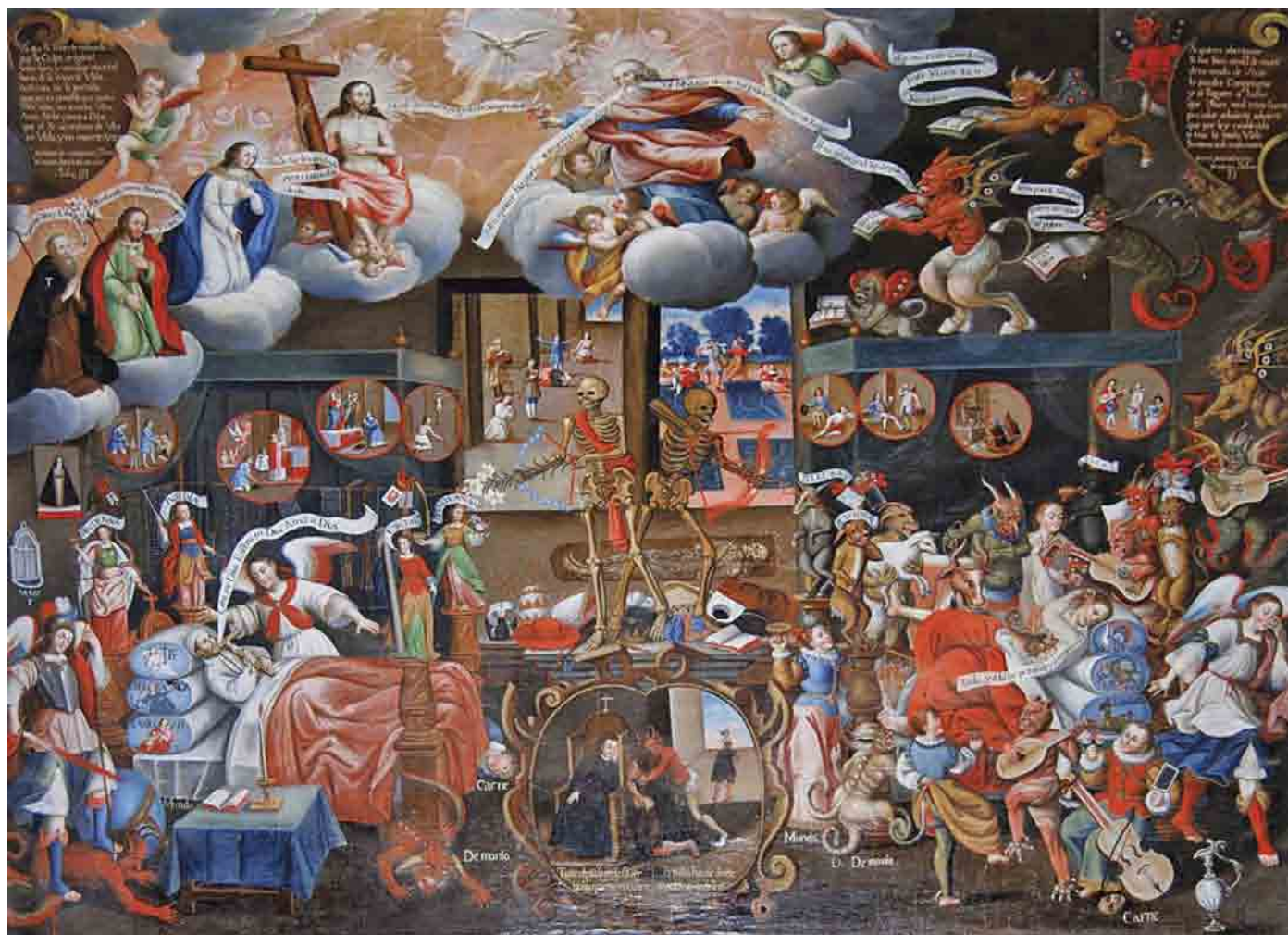
que deriva en la colocación de cualquier indio como cacique para que al ver la pobreza en la que se halla, se evite el cobro excesivo del entero en plata de la mita, aún así, la situación general para fines del siglo XVII, de todos los indios que quedaban en la región, era de pobreza extrema y hambre. En carta compuesta por los caciques de Pacajes a su majestad calculan que de doce pueblos y tres asientos, son 333 los indios que se deberían enterar, sin embargo solo unos sesenta logran presentarse teniendo que cumplirse con el resto en plata lo cual dicen los caciques: “vendemos, empeñamos a nuestras mujeres, hijos y ganados”¹⁵.

Entre las presiones cotidianas de la labor rural, los trajines y la mita, los indios huían constantemente con el riesgo siempre presente de ser aprendidos y castigados, sin embargo esta era de todas formas una mejor opción que quedarse en el pueblo corriendo el riesgo de ser escogido para ir a Potosí, ya que muchos ni siquiera llegaban a la Villa Imperial muriendo de pesadumbre en el camino. Ahora bien, como justifican los caciques, en realidad los ministros y jueces de la corona no se empeñan demasiado en la búsqueda de los indios refugiados en ciudades o quebradas y que en realidad descuidaban esta tarea por ser el entero en plata mucho más efectivo y directo que el trabajo en la mita, esto claro es un problema para los caciques porque la plata salía de sus bolsillos hasta que aparecieran los indios.

Con el mismo tono Antonio Clavijo declara que en el pueblo de Caquiaviri habían muy pocos indios porque todos estaban en la mita de Potosí y el niño Luis Jerónimo Mexia explicó que los indios que ya habían ido a la mita demoraban mucho tiempo en volver pues lo tomaban como un descanso, pues si volviesen e inmediatamente fuesen escogidos de nuevo no podrían soportarlo. Como si esto no fuera poco o suficiente, la región se vio azotada por tres o cuatro pestes que según los testigos no dejaron piedra sobre piedra en las comunidades del pueblo que quedaron pobladas por indios viejos que tienen poco mas de una o dos ovejas y sufren hambre.

TENTACIÓN

Dentro de este contexto las pinturas de la iglesia de Caquiaviri no son tal vez nada más que una tentación, un secreto simulado pero completamente explícito y claro ante nuestros ojos que son los que buscan con ansias un misterio. Esta es la tentación del análisis, la tentación de creer que la evangelización y sus métodos tridentinos funcionaron, la tentación de resolver el problema de la significación de una retórica visual que nos es ajena



La Muerte. Foto: Pedro Querejazu.

cuando en realidad como dice Michel De Certeau, todo está ahí, bien señalado. La composición de las imágenes es tan abigarrada y sugestiva como las mejores obras del Bosco pero, al igual que ellas, sólo presentan una ilusión de misterio en tanto que exponen claramente lo que quieren decir, como tomando la máscara cifrada del barroco para ser plenamente transparentes y auto explicativas y así, de nuevo, sumamente barrocas.

La monumentalidad de las pinturas y el impacto que tienen sobre el feligrés es imponente, llaman al detenimiento y el detenimiento lleva al horror. Caquiaviri es una iglesia que entre todas sus pinturas rebasan las dos decenas de representaciones de muertes, entre muertes de santos y muertes simbólicas, hasta narraciones aparentemente históricas de muertes locales hasta la visión teológica de las muertes históricas. Con todo, es definiti-

vamente la muerte la protagonista del programa iconográfico de la iglesia, sin embargo hoy se nos esconde tras la fascinante serie de las Postrimerías que han sido generalmente vistas al margen del resto de las pinturas que las acompañan y de las que son corolario así como al margen de la historia del pueblo y de su comunidad.

MUERTE

La omnipresencia del tema de la muerte en las pinturas de la iglesia de Caquiaviri podría parecer al espectador de hoy un tema ajeno a la comunidad, o bien, referido, como en tantos otros casos a la reflexión barroca de la fragilidad de la vida. Sin embargo la documentación de archivo nos dirige en otra dirección.

“Y en cuanto a que por esta destrucción general del pueblo e imposibilidad de buscar socorro para el entero de la mita se mataron este año por el mes de noviembre pasado de este año dos indios el uno que se ahorco porque le nombraron por asistente de la mita de Potosí del ayllu Chaco y el otro que nombraron por asistente de la parcialidad del ayllu Collana se despeño porque supo que su compañero se había ahorcado”¹⁶

Es recurrente, pues, la muerte y el sufrimiento de los indios de Caquiaviri. El drama de la mita tiene aquí un reflejo impactante. Solo el viaje hasta Potosí dejaba muchos muertos en el camino, el trabajo ahí era inimaginablemente duro, una relación con el sufrimiento y el dolor que sólo se compararía tal vez con aquel representado en los infiernos de las postrimerías de la región. Entonces, lo indios mitayos habiendo conocido ya el infierno de la mina, ¿por qué habrían de temer más aquel que se ofrecía en la iglesia? Un destino de tortura que tal vez podría ser justificado por las malas acciones en vida, sin embargo la desgracia del trabajo en la mina no tenía razón de ser, por lo tanto todo caía en reflejo.

“porque suceden muchas desgracias entre los indios por rehusar el cargo de la mita y enterar en ella por indios ausentes y faltos y verse ellos pobres e imposibilitados que han tomado veneno por sus propias manos y sucedido otros desastres”¹⁷

El suicida, es decir, su cuerpo, es privado de sepultura y generalmente también castigado por el ultimo pecado negándosele la sepultura y con ella la posibilidad de ser salvado en la Segunda Venida. Toda esta situación de los suicidios es sumamente inusual y se presentan hoy como una denuncia de la brutalidad del trabajo forzado en Potosí ya que casi funciona como un adelanto de lo que de todas formas pasaría, la tortura y el fuego, bajo tierra.

“y este testigo vio en el pueblo de Caquiavire al dicho indio ahorcado al cual por mandato de la justicia lo arrastraron por las calles y no le dieron sepultura”¹⁸

CONCLUSIÓN

Este es el panorama del pueblo de Caquiaviri y la región de Pacajes para cuando se pintaron las Postrimerías de la iglesia. ¿Estarán destinadas a organizar este pueblo abandonado a la muerte? “El cuadro de la muerte de Caquiaviri, es uno de los más expresivos dentro de la mentalidad barroca. Ante todo está concebido como en un espejo, cuanto ocurre en el lado derecho (del cuadro) donde está el lecho del moribundo bueno, tiene su contrapartida en el lado izquierdo donde agoniza el pecador. La misma imagen de la muerte está desdoblada.”¹⁹ El mismo análisis que se hace de la pintura de la muerte se puede hacer del reflejo entre la temática de las pinturas y la realidad vivida por fuera de los muros de la iglesia.

¿Que tan terrible tiene que ser el miedo al trabajo en la mina que simplemente la promesa del séptimo círculo del infierno dantesco, reservado para los violentos con uno mismo²⁰, sea más atractiva? Todo lo que puede amenazar la imagen, todo el impacto que puede generar en la población indígena queda pues sujeta a una realidad mucho o tanto más cruda que la representada en las pinturas. En este sentido ¿qué representa el Infierno de las postrimerías de Caquiaviri para los indios del pueblo?, ¿es realmente un mas allá o está mas bien ubicado en los socavones del Cerro Rico? La pregunta queda abierta porque tal vez no se pueda responder y queda sujeta sólo a lo que alcancemos a ver del pasado a través de sus pinturas y sus documentos. Por ahora solo nos queda la memoria del sufrimiento y el reconocimiento del dolor.

NOTAS

- ¹ Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Monumentos de Bolivia*. Editorial Gisbert. La Paz. 2002, p. 41.
- ² Mesa, *Monumentos...*, p. 41.
- ³ *Monumentos...*p. 42.
- ⁴ Urioste, Marta. Estudios bolivianos en homenaje a Gunnar Mendoza La Paz. 134.
- ⁵ ALP/PJJ caja 6 1682.
- ⁶ Choque,...p. 44.
- ⁷ Urioste,..p. 137.
- ⁸ Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. Editorial Juventud. La Paz. 1977, p. 96.
- ⁹ ALP/PJJ Caja 6, 1685.
- ¹⁰ Choque Canqui, Roberto. *Sociedad y economía colonial en el sur andino*. Hisbol. 1993, p. 20.
- ¹¹ Choque,...p. 122.
- ¹² ALP/PJJ Caja 6 1689.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ ALP/PJJ Caja 6, 1685.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ ALP/PJJ caja 1, 1660.
- ¹⁷ ALP/PJJ caja 1, 1660.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Mesa y Gisbert, *Holguín...*p. 97.
- ²⁰ Minois, Georges. *Historia de los infiernos*. Paidós. Contextos. Barcelona. 1994.



ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO: EL TIPO ICONOGRÁFICO DEL ÁNGEL CUSTODIO¹

Vicent FRAncesc Zuriaga Senent / España

*“Dios ha dado órdenes a sus ángeles,
para que te guarden en tus caminos”.
Salmo 90*

El origen de la tradición sobre los ángeles custodios se remonta al Antiguo Testamento. La patrística y la doctrina del magisterio de la Iglesia confirmarán esta tradición que se concretará en obras literarias que sirvieron de base a la definición de su tipo iconográfico.

En el libro del Génesis (Gen. 3:24) se dice:

“...Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén un querubín con espada de fuego, para guardar el camino del árbol de la vida”.

Esta representación de Ángel Custodio del paraíso se concretará con posterioridad en advocación como protector de lugares, ciudades, naciones o reinos.

CUSTODIO DE LA CIUDAD

El tipo iconográfico de Custodio de la Ciudad, tiene su origen en la representación del Ángel del paraíso. Sus atributos se concretan de manera unívoca en la espada y el escudo del reino o la ciudad a la que custodian. En algunos casos, cuando las ciudades son Villas reales, el ángel porta en la mano izquierda la corona real.

Es abundante su iconografía pues en muchas de las ciudades amuralladas existía –como recuerda en su topónimo– la puerta del Ángel, esta solía estar presidida por la representación icónica del custodio de la ciudad.

Un buen ejemplo lo encontramos en las tablas de un retablo valenciano del siglo XV que en la actualidad se conservan en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Las tablas fueron adquiridas en 1907 por el Consejo de Bellas Artes. La tabla superior representa al Arcángel San Gabriel con la inscripción “Ave María, Gratia plena, Dom...”, y la inferior al Ángel Custodio del Reino de Valencia. Ambas tablas formaban parte de un retablo de mayor tamaño realizado hacia el año 1460 por el pintor valenciano Joan Reixach. En la mano izquierda el Ángel porta la corona real, atributo de la protección del reino de Valencia.

“La figura del Ángel Custodio tiene en Valencia un valor emblemático desde que los Jurados proclamaran su fiesta en 1446 como protector de la ciudad y reino. Su efigie está presente desde antiguo en los blasones de la Generalitat valenciana junto a San Jorge y la Virgen”² (Fig. 1).

El Ángel Custodio de ciudad de Valencia, (España) se venera de manera particular desde 1446 fecha en que los Jurados de la ciudad proclamaran su fiesta como protector de la ciudad y reino. Su efigie está presente en muchos de los edificios construidos en los siglos XV y XVI y se manifiesta desde antiguo en los blasones de la Generalitat valenciana junto a San Jorge y la Virgen que a la vez representan los brazos nobiliario y eclesiástico. Gracias al relieve conservado en el Palacio de la Generalitat de Valencia donde podemos observar el antiguo emblema de la Generalitat, este se ha convertido en la actualidad en símbolo de las cortes Valencianas. En el



Fig. 1 Juan de Juanes. *Ángel Custodio del Reino de Valencia*. S. XVI. Catedral de Valencia. España.



Fig. 2 El Ángel Custodio del Reino de Valencia y los Jurados valencianos a la entrada de la ciudad junto a las torres de Serranos.

relieve también podemos ver las tres imágenes que representaban a los tres brazos organizativos de la Generalitat Valenciana: San Jorge correspondiente al brazo militar, la Virgen correspondiente al brazo eclesiástico y el Ángel Custodio con el escudo de la ciudad, correspondiente al brazo civil o ciudadano. Esta misma representación la encontramos en el altar mayor de la capilla de la Generalitat obra del pintor Juan de Sariñena (Fig. 2).

Con la difusión de las estampas devocionales a través de los grabados, se popularizan las representaciones del Ángel Custodio protector de la ciudad. El grabado más antiguo que recoge la protección del Ángel Custodio de la ciudad procede de la primera edición impresa del libro *Regiment de la cosa pública*. De Francesc Eiximenis, Valencia, publicado en Valencia en 1499.

El Ángel Custodio del Reino de Valencia figura con un espada en la mano derecha y una corona real en la mano izquierda.

Resulta curioso que la advocación del Custodio de la ciudad de Barcelona este asociada a un santo nacido en la ciudad de Valencia, San Vicent Ferrer. Cuenta la tradición que en el año 1398, llegando San Vicente Ferrer a la ciudad de Barcelona, vio a un Ángel Custodio a la puerta de la muralla, y le preguntó:

- Àngel de Déu ¿Qué fas aquí? (Ángel de Dios, ¿Qué haces aquí?).

El Angel respondió:

- Estich guardant Barcelona per ordre del Altíssim (Estoy guardando Barcelona por orden del Altísimo).

En 1466 y en memoria de este prodigio, se inauguró en el lugar de la aparición una capilla en la que se veneraba la imagen del Angel Custodio (Fig. 3).



Fig. 3 San Vicente Ferrer y el Ángel Custodio de la ciudad de Barcelona. (Grabado anónimo catalán del siglo XVII).

En Zaragoza tercera capital de la antigua corona de Aragón también existía la puerta del Ángel, custodiada por la escultura de un Ángel de la Guarda, que se conserva en la actualidad en el Museo de Zaragoza. La imagen es de Pere Joan, y fue realizada en alabastro de Aragón policromado hacia el año 1442.

PREFIGURACIONES DE LA IMAGEN DEL ÁNGEL DE LA GUARDA ANTERIORES A TRENTO

En el Éxodo (Ex. 23, 20-23) leemos:

“Así habla el Señor: Yo voy a enviar un ángel delante de ti, para que te proteja en el camino y te conduzca hasta el lugar



Fig. 4 Ángel Custodio, relieve románico en el pórtico de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Camino de Santiago. España.

que te he preparado. Respétalo y escucha su voz. No te rebeles contra él, porque no les perdonará las transgresiones, ya que mi Nombre está en él. Si tú escuchas realmente su voz y haces todo lo que yo te diga, seré enemigo de tus enemigos y adversario de tus adversarios. Entonces mi ángel irá delante de ti.”

Mateo (Mt.18,10) dice en su Evangelio:

“... Guardaos de menospreciar a uno de estos pequeños; porque yo os digo que sus ángeles, en los cielos, ven continuamente el rostro de mi Padre que está en los cielos.”

San Basilio:³

“Todo fiel tiene junto a sí un ángel como tutor y pastor, para llevarlo a la vida” (Fig. 4).

En la iconografía medieval encontramos otra singular representación del Custodio en los tímpanos y frescos del juicio final. No es infrecuente encontrar ángeles que acompañan a las almas de los justos y los presentan para que Dios los acoja en su gloria. Ejemplos como el de Santa María de Sanguesa, en Navarra, (España), o el de Saite-Foi de Conques, en Francia son significativos.

También encontramos a Custodios que guían a los patriarcas y profetas o apóstoles y evangelistas, en temas muy frecuentes como *el sueño de José*⁴, en pasajes de la vida de Abraham, (el Ángel deteniendo la mano de Abraham en *el Sacrificio de Isaac*, etc.). El Ángel de Habacuc, lo transporta hasta el pozo de los leones donde alimenta a Daniel. El ángel inspira a san Mateo, libera a san Pedro de la cárcel, o se convierte en heraldo de las iglesias en el Apocalipsis de San Juan.



Fig. 5 Biblia iluminada. *Vangeli di Ebbone* Evangelista Mateo. Epemay. Bibliothèque Municipale. Ms. 1 f 18 v. S. VIII.

Daniel, 14, 33-36

“Vivía entonces en Judea el profeta Habacuc, el cual, cocida la comida y mojado el pan en la cazuela, se iba al campo para llevarlo a los segadores. Pero el ángel del Señor dijo a Habacuc: “Lleva la comida que tienes preparada a Daniel, que está en Babilonia en el foso de los leones”. Y contestó Habacuc: “Señor, nunca he visto a Babilonia y no sé qué es el foso de los leones”. Y tomándole el ángel del Señor por la coronilla, por los cabellos de su cabeza, le llevó a Babilonia, encima del foso, con la velocidad del espíritu”.

La intervención del Ángel protector la encontramos en el sacrificio de Isaac, un Ángel detiene la mano de Abraham, y le muestra el cordero del sacrificio. La imagen del Ángel como inspirador nos la da el Ángel de Mateo, una de las imágenes más antiguas la encontramos en la Biblia iluminada conocida como *Vangeli di Ebbone*, datada de manera aproximada en el siglo VIII. (Fig. 5).

Como Ángel Custodio lo vemos referenciado en la liberación de Pedro, el texto de los Hechos (Hechos, 12, 7-16) narra la salida de la cárcel con la ayuda de su ángel refiere como el resto de discípulos creen en realidad que es el ángel de Pedro quien les visita *“...sin duda será su ángel”*⁵

Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*⁶ abunda en toda la literatura referida tanto por la patrística como por la tradición cristiana y concreta la obligación de venerar a los Ángeles por ser nuestros Custodios.

“...Por muchas razones estamos obligados a recordar y venerar a estos espíritus angélicos que son nuestros guardianes, nuestros servidores, nuestros hermanos y conciudadanos. A su cargo corre la misión de llevar nuestras almas al cielo y de presentar ante Dios nuestras oraciones. Estos nobilísimos soldados del rey eterno, dedicanse también a consolar a los afligidos. Tenemos el deber de honrar a los ángeles primeramente porque son nuestros guardianes. A cada uno de los humanos se le han asignado dos espíritus: uno malo para que le pruebe y otro bueno para que le proteja. La asignación al hombre de un ángel bueno tiene lugar en el mismo momento en que tal hombre es concebido, de tal manera que todo individuo de nuestra especie, desde el instante en que inicia su andadura en el útero materno, tiene a su lado su propio ángel custodio. Este ángel no se apartará más de él mientras viva.... De ahí la necesidad que toda persona tiene de ser asistida por un ángel bueno que la custodie, la oriente, la anime y la estimule a practicar la virtud, la ayude a superar la molición y la defiende de las opresiones violentas a que frecuentemente se ve sometida”.

Eugenio d'Ors⁷, en su libro *Introducción a la vida angélica* ve la imagen del Custodio referenciada en el Antiguo y

Nuevo Testamento en dos pasajes muy distintos: en el Ángel que entrega el cáliz a Jesús, en la *Oración en el Huerto* (Lucas 22,39-44) y en como recibe Jacob (Gen. 32, 22-23) el nombre de Israel, como bendición del Ángel a quien combate, según d'Ors:

“ En esta substitución del combate por la amistad está la clave de todo progreso en la actitud humana ante el Custodio. Es el progreso entre la ley Antigua y la Nueva. La oración en el huerto, es de todos modos una agonía, a saber una lucha. Eso es la vocación.”

Édouard Pommier⁸, citando a Camille Belmón, recuerda que la solemnidad de la fiesta del Ángel de la Guarda fue impulsada por François d'Estaing, obispo de Rodez, quien obtiene la confirmación del Papa Clemente VII, para poder celebrar la misa propia de los Ángeles guardianes, que se ofició por primera vez el 3 de junio de 1526.

EL ÁNGEL CUSTODIO Y LA CONTRARREFORMA

Emile Mâle⁹ en su libro sobre el Barroco concreta el origen de la difusión devocional al Ángel de la Guarda.

“Su devoción se propagó en el siglo XVI en medio de las luchas religiosas; los católicos se consagraron a ella tanto como Lutero y Calvino la condenaron¹⁰. En el siglo XVII llegó a estar tan generalizada que Clemente X (en 1670) la impuso a la Iglesia universal¹¹. En Roma, y en muchas otras partes del mundo, se levantaron iglesias, capillas, altares, en honor del ángel de la guarda y se crearon cofradías bajo su patrocinio¹². Numerosos libros¹³, algunos de ellos llenos de poesía, fueron consagrados al ángel de la guarda”.

Tras el Concilio de Trento que definió el magisterio de la Iglesia sobre el Ángel Custodio, libros como el del padre Francesco Albertino de Catanzao, S.J. *Trattato dell'angelo custode*. Roma 1612; el P. de Barry, *Dévotion aux anges*; el P. Segneri, *Sermons sur l'ange gardien*. Editado en Venecia, 1728 que en su libro de sermones dedica dos al Ángel Custodio; el libro de Trombelli, *Trattato degli angeli custodi*. 1767, aparte de los tratados de sobre los Ángeles de Maldonado y de Suárez.

La idea fundamental de estos textos es que un ángel nos acoge al nacer y nos ama desde nuestra infancia; camina a nuestro lado, vela por nosotros y sin que lo sepamos, aparta de nosotros la muerte. Una de las misiones que concreta Mâle citando al Padre Cotton, es la de tranquilizar a las madres, “que sin él hubiesen vivido en inquietud perpetua”¹⁴.

Bousset¹⁵ *Sermon sur les saints anges gardiens* afirma que:

“...ofrece a Dios nuestras oraciones, estas pobres oraciones que abandonadas a sí mismas, caerían, por su propio peso”.

La doctrina tridentina sobre el Custodio lo sitúa, en nuestra conciencia y en el ánimo, en defensa contra las tentaciones y en la superación del fracaso. El Padre Catánzao en su *Trattato dell'angelo custode*:

“...los encuentros decisivos de nuestra vida, los de un hombre, de un libro, de un gran pensamiento, son ángeles de Dios. El ángel de la guarda no abandona al cristiano después de su muerte; permanece cerca de él, esperando la hora en la que podrá llevar su alma purificada al cielo, vela también por sus cenizas y las junta piadosamente en espera del gran día de la resurrección”¹⁶.

Según Mâle, uno de los primeros jesuitas, el Padre Lefevre¹⁷ nos narra en su *Memorial* que tenía una devoción particular por su Custodio y fue él quien la propagó en el ámbito de la Compañía de Jesús. Estas ideas, difundidas por los libros y por la predicación, inspiraron hacia el Ángel de la Guarda una profunda veneración.

Todos los místicos de la época compartieron la devoción de los jesuitas. Este hecho —que propiciara abundante iconografía— y los Custodios, adquieren en el barroco un nuevo protagonismo formando binomio con los santos, que son propuestos como modelos de beatitud. Muchas de las estampas devocionales posteriores a Trento presentan a los Santos propagados, junto a sus custodios (Fig. 6). En los memoriales de canonización, se incluirán series de estampas que recogen los pasajes más singulares de las vidas de los Santos, y es ahí, en donde encontramos también a los Custodios (Fig. 7).

Interián de Ayala en su *Pictor Crhistianus*¹⁸ dedica un capítulo a la manera de representar al Ángel de la Custodia. *De las Pinturas, é Imágenes del Angel Custodio, y de lo que ocurre más digno de notarse sobre este punto.*

“...Si tuviera que referir aquí, aunque de paso, lo que varios Escritores píos, y eruditos han dicho de los Ángeles Custodios; me tomaría un trabajo excesivo. Descendiendo, pues, á lo que es propio de mi asunto, supongo como cosa cierta, y que salva la Fé, que no puede ponerse en duda, que todos, á lo menos desde el momento en que nacemos, hasta el fin de nuestra vida, tenemos destinado un Angel Custodio, que nos sirva de guía, y sea compañero perpetuo, é inseparable de nuestra peregrinación, y de nuestra vida”.



Fig. 6 Jerónimo J. de Espinosa. *La última comunión de María Magdalena*. 1665. Valencia. Museo de BBAA.



Fig. 7 Basilio Santa Cruz, (atr.) *Los ángeles portan al coro a San Pedro Nolasco*. S. XVII. Claustro de la Merced de Cuzco. Perú.

Interián fundamenta la doctrina de los Padres de la Iglesia en las palabras de Mateo 18, 10 al referirse a los Ángeles Custodios de los niños:

“... los cuales sientan esto con tal conformidad, que sería superfluo poner aquí un índice de ellos. Ciertamente, en los mismos principios de la Iglesia, tenían los Fieles esta verdad por tan constante, que siempre causa admiración lo que se refiere en los Hechos Apostólicos: allí vemos, que habiendo el Angel libertado de la cárcel á S. Pedro; como este llamase después a la puerta de la casa de María madre de S. Juan, y una muchacha llamada Rhode dijese a los que estaban dentro, que había oído la voz de Pedro, y ellos no la creyesen; insistiendo mucho la muchacha en que la voz, que ella había oído era la de Pedro; no pudieron pensar otra cosa, sino, que el que estaba llamando afuera, no era Pedro, sino su Angel Custodio. (Hechos 12. 15.) Ellos decían (refiere el Sagrado Texto) su Angel es. Lo que podría confirmarse con otros varios pasajes”.

También comenta como argumento de autoridad:

“ Por lo que á la Sagrada Escritura, aquel Angel, que de noche se apareció al Doctor de las Gentes San Pablo, que iba navegando hacia Italia, era sin duda alguna su ángel de guarda, como lo insinúan bastantemente aquellas palabras del mismo Apóstol (Hechos 27. 23): Aparecióseme esta noche el ángel de Dios, de quien yo soy, y á quien sirvo, diciéndome: Pablo, no temas.” Y a firma Interián “Porque, si bien estas palabras, de quien yo soy, y á quien sirvo, se refieran mas cómodamente á Dios; sin embargo, si se penetra bien el sentido de todo el Texto, se manifiesta bastante, que el ángel, que se le apareció, no era otro, sino aquel á cuya guarda, y tutela estaba el Apóstol particularmente encargado. Y por lo que mira á las Historias Eclesiásticas, así antiguas, como modernas, nada hay en ellas más frecuente, que el haberse aparecido los Santos Ángeles de guarda á aquellos, que estaban bajo su tutela. Paso en silencio muchas Historias pías, y sagradas, tanto de los antiguos, como de los modernos”

“... Con efecto, de mi Gran Padre, y Patriarca S. Pedro Nolasco, se refiere expresamente lo mismo con estas palabras: Tuvo el honor de que se le apareciese á menudo el Ángel Custodio, y la misma Santísima Virgen”(Fig. 8).

Viniendo ahora a lo que es mas de mi intento, digo, que ya por lo que nos representan estas apariciones, o ya por considerar la cosa, como ella es en sí, pintan comúnmente los pintores al Ángel Custodio, representándonos a un hermoso joven con sus alas, que toma de la mano a un muchacho, y con la otra, le está enseñando el Cielo. Una y otra cosa me parece muy bien: porque primeramente está muy claro, y es cosa que puede manifestarse copiosa-



Fig. 8 Basilio Santa Cruz (Atr.) *Muerte de San Pedro Nolasco*. S. XVII. Claustro de la Merced de Cuzco, Perú.

mente por la Escritura e Historias Eclesiásticas, que los Ángeles se han aparecido muchas veces en figura de jóvenes, ó de mozos, aunque frecuentemente se llamen varones¹⁹ y por otra parte tiene bastante conformidad el pintar en figura pueril, o de muchacho aquel que está bajo la tutela del Ángel; así por haber dicho Cristo, hablando de los Ángeles Custodios, que los párvulos y pequeñuelos estaban bajo su custodia y tutela, cuando dijo: “Cuidado no despreciéis a ninguno de estos párvulos (y diciendo esto Jesucristo les estaba enseñando a un párvulo, que estaba cerca de sí); porque yo os digo, que sus Ángeles en el Cielo, como también la naturaleza humana, aunque racional, comparada con la Angélica es inferior, por cuyo motivo está muy bien representada en la persona de un párvulo (Fig. 9).

Pero ya que hemos llegado aquí, casi tendría por un grave delito el pasar en silencio lo que cuenta de sí misma aquella prudentísima Virgen y Madre Seráfica Santa Teresa de Jesús (á quien solo nombrarla, es colmarla de muchos, y singulares elogios), la que escribió tan bien, y con tanto acierto, que nos dice la Iglesia nuestra Madre, que nos alimentemos con sus escritos y que aprendamos de ellos el modo de rogar a Dios. Refiriendo, pues, esta Santa por precepto de obediencia (que de otro modo nunca lo hubiera hecho), los singulares beneficios que en ella había obrado Dios dice las siguientes palabras, que ella misma escribió con aquella propiedad de lenguaje en que sobresalió tanto²¹:

“Quiso el Señor, que viese aquí (esto es, en el lugar donde entonces moraba la Santa) algunas veces esta visión. Ví a un Angel hacia el lado izquierdo, en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla: aunque muchas veces se me representan Ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor la viese así. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los Ángeles muy subidos, que parece todos se abrazan. Deben ser los que llaman Serafines, que los nombres no me los dicen; más bien veo que en el Cielo hay tanta diferencia de unos Angeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir. Ví en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y me llegaba a las entrañas: al sacar, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.”



Fig. 9 Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*. S. XVII. Santa María de la Victoria.



Fig. 10 Bartolomé Esteban Murillo. *El Ángel Custodio*. S. XVII. Sevilla. Catedral.

EL TIPO ICONOGRÁFICO DEL ÁNGEL DE LA GUARDA

La iconografía del Ángel de la Guarda sigue el modelo de las representaciones de Tobías y san Rafael, esta tradición icónica se inicia en el siglo XV. El arte del siglo XV multiplicó este tipo de imágenes porque el Arcángel Rafael fue considerado el patrón de los viajeros.

La iconografía del Ángel de la Guarda sin ninguna duda se inspira en el tipo iconográfico del arcángel. Si dudáramos en considerar al Arcángel Rafael como una imagen del Ángel de la Guarda, algunos textos eliminarían pronto todas nuestras dudas. Imaginaros, dice San Francisco de Sales a Filotea, estar completamente sola con vuestro buen Ángel, como estaba el joven Tobías yendo a Ragués.

Resulta evidente la analogía entre la representación del Arcángel San Rafael y las del Ángel de la Guarda, la pintura del XVII insiste en la coincidencia. Su tipo iconográfico terminará concretándose en forma de un bello



Fig. 11 Bartolomé Román (atr). *El Ángel Custodio*. S. XVII. Lima. Iglesia de San Pedro.

Ángel que lleva de la mano a un niño. Algunas veces es un niño muy pequeño, puesto que se enseñaba que el Ángel de la Guarda era enviado al hombre en el mismo momento de su nacimiento; pero más a menudo el niño está en esa edad en la que la idea del mal empieza a insinuarse en el alma. Algunas veces es un adolescente inquieto de aspecto melancólico. Los dos avanzan por el camino de la vida y el Ángel, con su mano levantada, señala el cielo. Malê afirma que las primeras imágenes del Custodio surgen en la pintura italiana del finales del XVI, coincidiendo con el final del Concilio de Trento. En el Museo de Nápoles, el Ángel del Domenichino coloca su gran escudo entre el niño que reza y el demonio que se arrastra.

Otras veces, como en el cuadro de Carlo Bonone de la pinacoteca de Ferrara, el demonio pone ya la mano sobre la espalda del tembloroso niño, pero el Ángel, tranquilo como un hijo de la luz, le anima con dulzura y le muestra el cielo (Fig. 10).

En el mundo hispano un modelo sirvió de referencia, el Ángel de la Guarda de Murillo, de la Catedral de Sevilla, si bien su procedencia es el antiguo Convento de Capuchinos de Sevilla. Resulta evidente que sigue los modelos italianos. Grabados y cuadros multiplicaron escenas análogas. A menudo estas obras estaban destinadas a las cofradías del Ángel de la Guarda, también fueron hechas

para los oratorios particulares de las importantes familias del siglo XVII. La dogmática tridentina sobre las imágenes gozó de una liberalidad en el continente americano que luego se plasmó en una apoteosis imaginativa de motivos angélicos y como muy bien han estudiado don José de Mesa y doña Teresa Gisbert entre otros, superó en riqueza y variedad a las representaciones del viejo continente (Fig. 11).

NOTAS

- ¹ La ponencia que presento se enmarca dentro del trabajo que un grupo de investigadores, el grupo APES de la Universidad a de Valencia dirigidos por el profesor Rafael García Mahiques, que tiene por finalidad la creación de un repertorio de tipos iconográficos planteado con un sentido diacrónico.
- ² www.avadolci.org/patrono.html
- ³ cf. San Basilio, *Adversus Eunomium*, III, 1; véase también Santo Tomás, S. Th., I, q. 11, a. 3.
- ⁴ San Juan de la Peña. *El sueño de José*. S. XI. Huesca. (España).
- ⁵ Hechos12, 15-16.
- ⁶ Santiago de la Voragine *La Leyenda Dorada*. Cap.145, San Miguel Arcángel. Ed Alianza Forma pp. 627-630.
- ⁷ Cfr. Pablo d'Ors Führer "La angeología de Eugenio d'Ors. Hacia una teoría de lo biográfico", en *Diálogo Filosófico*, 52 (2002) 95-115.
- ⁸ Edouard Pommier "El ángel desde el Génesis hasta Bossuet" Catálogo de la exposición *El retorno de los ángeles*. Unión Latina. La Paz. 2006. P31.
- ⁹ Emilê Male. *El Barroco, el arte religioso del siglo XVII*. Ed. Encuentro. Madrid 1985 pp. 264-281.
- ¹⁰ Calvino, *Inst. chrét.* lib. 1, cap. XIV, 1 8; Coton, *Instit. cathol.* prefacio y p. 74 y ss.
- ¹¹ En 1670. La fiesta del ángel de la guarda fijada el 2 de octubre.
- ¹² Piazza, *Opere pie di Roma*. 1679, p. 472. Un grabado del gabinete de las Estampas de París prueba que existía una cofradía del ángel de la guarda en la iglesia Saint-Leu-Saint-Gilles, calle Saint-Denis, París, Est. Re 13, f 3.
- ¹³ Citamos, aparte de los tratados de Maldonado y de Suárez, a Francesco Albertino de Catanzao S.J. *Trattato del'angelo custode*. Roma 1612; Drexelius, *Horolo. tutel. angeli*. Colonia, 1631; el P. de Barry, *Dévotion aux anges*; el P. Segneri, *Sermons sur l'ange gardien*. Op. t. 1, p. 454, y t. II, p. 636, edit. de Venecia, 1728; Trombelli, *Trattato degli angeli custodi*. 1767.
- ¹⁴ Cfr. Mâle Op. Cit p 264. Este delicado pensamiento pertenece al P. Coton.
- ¹⁵ Bossuet, *Sermon sur les saints anges gardiens* (iglesia del noviciado de los fuldenses), 1659.
- ¹⁶ F. Albertino de Catanzaro, *Tratado del ángel custodio* p. 131 y ss. Roma 1612. Esta imagen coincidiría con la llamada a la resurrección de los muertos en el frontón de Sainte-Foi de Conques.
- ¹⁷ Cfr. Mâle Op. Cit *El Mémorial de Lefevre* (Faber) ha sido reeditado. p 264. *Monum. Ignat.* Un antiguo grabado representa al P. Faber conducido por un ángel. Clair, *Vie de saint Ignace*. p. 304.
- ¹⁸ Juan Interian de Ayala: *El Pictor Cristinus*, Madrid 1730.
- ¹⁹ Hechos 1. 10.
- ²⁰ Matt. 18. 10.
- ²¹ Teresa de Jesus *En su vida*. cap. 29.



LO INFERNAL, LO TERRENAL Y LO CELESTIAL EN LA MISIÓN DE MOXOS

VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA

ABSTRACTO

El propósito de éste trabajo es demostrar el grado en que el proyecto jesuita en las reducciones de la Misión de Moxos, se aproximó a los antecedentes religiosos premisionales de los pueblos indígenas, construyendo ingenua pero inteligentemente, una efectiva estrategia de atracción y motivación a la permanencia, fundamentada en la espacialidad barroca. Se describe las características premisionales mítico-religiosas de los diferentes pueblos y naciones indígenas que conformaban la región de Moxos en las llanuras y bosques amazónicos de la Audiencia de Charcas, en el actual departamento del Beni en Bolivia, y se la compara con las características de la misión organizada por la Compañía de Jesús entre 1780 y 1767. Se plantea que los jesuitas lograron, a través de un proceso pragmático, promover la internacionalización de conceptos como cielo (premio) e infierno (castigo), en una vida misional organizada a partir de lo terrenal (productivo) y que los misioneros aplicaron una estrategia “vivencial” de esos conceptos dentro del espacio misional, de manera que éstos lograran internalizarse en la cultura reduccional, y así lograr afectar positivamente las conductas y comportamientos “terrenales” que el proyecto misional encaraba. En ese marco, el proyecto misional se apoyó en las posibilidades que ofrecía la sensibilidad del barroco en cuanto al manejo ritualístico y simbólico en una empresa que exigía construir una nueva sociedad, la que al final expresaría un sincretismo entre un pasado politeísta y el presente cristiano.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación aborda parcialmente el complejo proceso a través del cual misioneros jesuitas lograron construir una “nueva sociedad” en la región de Moxos desde fines del siglo XVII hasta su expulsión en 1767; la que se propone se fundamentó en la imposición de tres nuevos modelos epistémicos: el mítico-religioso, el espacial-urbano y el económico-productivo. Éstos modelos facilitaron el proceso de modificación estructural de los modos de organización y pensamiento de las poblaciones indígenas, creando un nuevo sistema cultural, conocido como cultura o sociedad misional. Mientras el autor ya había abordado en otros trabajos las características de los dos últimos modelos, el modelo espacial urbano (fundamentado en la estética del barroco urbano y arquitectónico) y el modelo económico-productivo (espacio reduccional productivo y haciendas), quedaba pendiente el análisis de las características del modelo mítico-religioso que impusieron los misioneros.

Las investigaciones previas demostraron que la evangelización jesuítica implicó un radical reemplazo de los sistemas mítico-religiosos premisionales, en un proceso simultáneamente catequizador y civilizador, que transformó la vida y la cosmovisión de miles de indígenas que vivieron en las reducciones de la Misión de Moxos. Esta experiencia de “cristianización” y “occidentalización” se fue definiendo a partir de la aplicación pragmática de criterios productivos

de organización del espacio, que entendió y convirtió a las reducciones en grandes establecimientos industriales y agropecuarios, y como consecuencia de esta perspectiva, se adoptó y adaptó criterios de la estética urbana y arquitectónica del barroco, como instrumento formal de jerarquización del espacio, que simultáneamente contribuía al logro de dos objetivos misionales interligados: el catequístico y el productivo¹.

Detrás de esos dos modelos constructores de esa nueva sociedad, se encontraba un tercero, el mítico-religioso, que en realidad es el central o fundamental, pues justifica la totalidad del esfuerzo. Si bien la aplicación en la región de Moxos del modelo mítico-religioso cristiano no difiere fundamentalmente de los modos en que se lo aplicó en el resto de América, la imposición de este tercer modelo, debió enfrentar y superar, en el caso de los pueblos mojeños, un sistema mítico-religioso particularmente heterogéneo y abierto, cuya diversidad, impuso dificultades particulares. Al respecto, la investigación indaga en los esfuerzos jesuíticos en lograr una efectiva internalización de conceptos motivadores como “cielo” e “infierno”, que en la vida premisional presentaban una vaguedad que apenas afectaba las conductas de la cotidianidad, al menos desde la perspectiva cristiana jesuítica.

METODOLOGÍA Y FUENTES

La investigación se desarrolla en base al método histórico-crítico de base hermenéutica, para analizar y establecer relaciones al respecto de las conductas culturales vinculadas a las relaciones mítico-religiosas de los diferentes pueblos mojeños, estableciendo los siglos XVII y XVIII como su marco temporal. Se aprovecha primero un conjunto de fuentes bibliográficas para reconstruir primero las características del sistema mítico-religioso premisional, enfatizando conductas culturales y espaciales. Posteriormente, se toma en cuenta fuentes iconográficas, artísticas y espaciales para reconstruir y caracterizar las conductas espaciales de la cultura misional, siempre referidas a los aspectos mítico-religiosos. Aprovechando los resultados de las investigaciones anteriores, desde una perspectiva holística, se establece una serie de relaciones que permite dar sentido integral a la estrategia jesuítica en cuanto a su propuesta espacial urbana como instrumento de catequización, en donde lo celestial y lo infernal “enmarcan” lo terrenal.

El Archivo Nacional de Bolivia en Sucre es el principal depositario de documentos mojeños, junto a archivos peruanos, argentinos y españoles. La labor de recopilación e investigación que realizara durante la segunda mitad

del siglo XIX el historiador cruceño Gabriel René Moreno, también se constituye en referente importante sobre el tema². 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 sobre la cultura premisional y misional que pudieron observar y vivenciar. Para ésta investigación, se contó con las descripciones de las relaciones escritas por los mismos misioneros, algunas redactadas mientras ejercían su trabajo y otras, luego de su retiro. Es particularmente amplia e ilustrativa la Relación de Francisco J. Éder (c. 1772), escrita poco después del regreso del misionero a su país natal. Los informes, noticias y relaciones de otros misioneros ofrecen la oportunidad de comprender la realidad del Moxos temprano, como la de Pedro Marban (1700) y Diego Francisco Altamirano (1713), mientras otras permiten conocer el estado de las mismas en una fase avanzada de organización, como los Julián de Aller (1670), Alberto de Quintana (1756), Juan de Beingolea (1763) y de un Anónimo (1754), estos tres últimos documentos publicados por primera vez el 2005. Fueron útiles para la investigación comparativa, y para saber lo ocurrido en Moxos después de la expulsión, los informes de los gobernadores y las descripciones de viajeros como el francés Alcide D’Orbigny, así como las publicaciones de Gabriel René Moreno, José Chávez Suárez y Manuel Limpias Saucedo. Los documentos iconográficos, fundamentales para las investigaciones previas ya mencionadas, precisan los detalles y caracteres que la descripción textual no puede expresar. Entre ellos se destacan los grabados de D’Orbigny (1832), las acuarelas de Melchor María Mercado (1859), y los grabados de Gibbon (1852) y Keller (1874). Las obras de arte, púlpitos, esculturas, tallados y ornamentos, de madera y plata, que todavía se encuentran en algunos templos mojeños y en los museos nacionales, especialmente de los Museos Universitarios de Charcas y del Museo de Arte Catedralicio de Santa Cruz, fueron también referencias importantes para el análisis. Lo mismo se puede indicar del diseño urbano persistente en la mayor parte de los pueblos mojeños actuales, y los pocos templos construidos posteriormente a la expulsión de los jesuitas en 1767³.

1 HISTORIA PREMISIONAL

La Misión Jesuítica de Moxos se asentó en una región ocupada previamente por naciones de las llanuras y bosques tropicales del corazón de Sudamérica. Algunos de esos pueblos o naciones estaban originalmente constituidas por nómades que vivían de la caza y la pesca, pero otros,

como los Baures, ya habían logrado organizarse en sociedades sedentarias relativamente complejas, capaces de construir decenas de kilómetros de terraplenes, canales, centenares de terraplenes residenciales y miles de hectáreas de camellones destinados a la agricultura⁴. *Cuando los jesuitas llegaron a la zona durante el último tercio del siglo XVII, parte de esta antigua infraestructura permanecía en uso pero la organización social que los había diseñado y construido hacía tiempo que ya no existía*. La denominación de “Moxo” o “Mojo”, como gentilicio aplicado arbitrariamente para toda la región, se estableció desde mediados del siglo XVI, cuando se promueven las primeras exploraciones a la zona desde Lima⁵.

El jesuita Éder describe de manera detallada las características de la cultura material mojeña. Al respecto de la vivienda, indica que: “Las etnias... construyen sus casas más para alejar los mosquitos y cínifes que para su comodidad. Su estructura es circular, de cuatro o, a lo más, cinco varas de diámetro...”⁶ Las viviendas colectivas o plurifamiliares eran muy comunes en la región, como lo eran en todas las zonas bajas de Sudamérica⁷. En varios pueblos, una “casa de los hombres”, llamada “bebedero” por los primeros misioneros, podía albergar indistintamente al cacique, a los jóvenes solteros, ser albergue provisional de los forasteros y lugar destinado a las ceremonias de iniciación guerrera o sacerdotal y adoración de sus dioses⁸. La ubicación privilegiada en el conjunto, construida al lado del espacio abierto central, contribuía a fortalecer su sentido simbólico. A diferencia del resto de las edificaciones, era construida por toda la comunidad. Allí se colgaba los trofeos de guerra y de caza, y pueden reconocerse como una especie de templos.

Los cronistas de la conquista señalan que los pueblos nativos estaban rodeados de una empalizada, con una o más puertas de ingreso controladas⁹. Los pueblos, sean estos constituidos por viviendas uni o plurifamiliares, variaban en dimensiones y población. Mientras algunas aldeas más pequeñas contaban con 15 familias, otras podían tener hasta 800, con más de 3.000 habitantes¹⁰. En los pueblos de mayores dimensiones, los cronistas mencionan la existencia de “barrios”, con la existencia de varios bebederos o casas de los hombres¹¹.

Un espacio abierto, en posición central en relación al conjunto de casas, flanqueado por el bebedero y la casa del cacique, constituía el núcleo espacial del conjunto. Era de hecho, una “plaza” ceremonial. No existían calles en el sentido occidental, pero los cronistas reconocen el concepto en los accesos del exterior hacia el espacio central. Schmidel menciona que los Jarayes contaban con un camino de ocho pasos de ancho, bordeado de flores y pulcramente limpio, que llegaba hasta la casa del cacique¹².

Así, a pesar de su precariedad, las construcciones y el urbanismo prehispánico en Moxos son un antecedente importante en cuanto definen patrones posteriores de construcción y asentamiento, que influirán en el modo en que se desarrollará la cultura material durante el periodo jesuítico y el colonial.

2 RELIGIOSIDAD PREMISIONAL

La heterogeneidad cultural de los pueblos que habitaban los Llanos de Moxos durante el siglo XVII dificulta la sistematización de las características de su cosmovisión y conducta mítico-religiosa. Contribuye a ello la carencia, en la época, de una práctica o una episteme antropológica capaz de orientar a los primeros españoles al respecto de cómo identificar o caracterizar las nuevas culturas con las que se iban relacionando conforme ampliaban sus fronteras coloniales. A pesar de los sesgos preconceptuosos, las contradicciones, inconsistencias y parcialidad de los relatos de jesuitas y exploradores, éstos coinciden en varios aspectos, los que permiten identificar los elementos y características de la cultura mítico-religiosa de los pueblos mojeños, constituida por un sistema primario mítico-religioso, abierto y ecléctico en su estructura conceptual y conductual.

En el marco heterogéneo de las culturas mojeñas, fundamentada en la transmisión oral del conocimiento y sin el apoyo ordenador de una conciencia o discurso teológico articulador y común al conjunto, no debe extrañar que el concepto, y también figura mítica, de *Maymona*, presente diferentes características –y denominaciones– entre los diferentes pueblos, así como sea interpretado de manera distinta por cada relator. Lo mismo ocurre con la valoración del tigre y otros animales, con la comprensión y simbolismo de los astros y demás fenómenos naturales, con el animismo, las prácticas de chamanismo e “idolatría”. No faltan relatos que creen reconocer un notable escepticismo indígena al respecto de la vida después de la muerte y otros aspectos centrales para los cristianos, así como destacan que no poseen ídolos ni creencia alguna. Al respecto de la fragilidad documental sobre estos temas, la extraordinaria diversidad lingüística que presentan estas poblaciones, a la que se ha acusado de contribuir al aparente caos referencial sobre la religiosidad durante los tiempos premisionales, tampoco debe observarse como responsable de que la cosmovisión mojeña resulte imposible de sistematizar¹³. Evitando caer en las pretensiones unificadoras propias del pensamiento occidental, las contradicciones, superposiciones, incoherencias, inconsistencias y yuxtaposiciones observables en las

relaciones e informes deben más bien comprenderse como expresión auténtica de una realidad mítico-religiosa verdadera y genuinamente asistemática, inorgánica aún dentro de un mismo pueblo o tribu, sujeta a estructuras de pensamiento libres de cualquier intencionalidad unificadora.

2.1 Heterogeneidad mítico-religiosa en Moxos

Las relaciones, cartas e informes emitidos por los misioneros y exploradores coinciden en reconocer que los pueblos mojeños adoraban a varios dioses, sin que necesariamente esa “adoración” implique un culto organizado o sistematizado, aunque en algunos casos se mencionan adoratorios o lugares de culto y sacrificio. Marbán indica que su religión se complementa con “...dioses particulares, a quienes, por la esperanza o el miedo, les atribuían divinidad...” y al respecto de la relación que tenían con esos dioses o divinidades, la Descripción de 1754 indica que “...A estas cosas que temían aplacaban con sacrificios y dádivas; pero a las que les eran propicias aunque les atribuían divinidad, no les sacrificaban.”¹⁴ Los misioneros mencionan entre las divinidades a Acsane o Choquigua (Demonio) en primer lugar, luego a Maymona (gobernador del universo), después al Tigre, el Arcoiris, los Vientos, del sur y del norte, y los Remolinos, el Sol, la Luna, las estrellas. Daban a los eclipses interpretaciones mitológicas diversas, y otorgaban a otros animales, aves y peces ciertos poderes o los consideraban como agüeros particulares¹⁵.

Las afirmaciones de algunos misioneros, como Orellana, de que los indígenas “...no tienen artículo o dogma que sea objeto de su creencia...” o la de la Descripción de 1754, que indica que “...no tenían templos, ídolos, ni lugar determinado para oración y sacrificio” permite reconocer más que todo la dificultad de los misioneros en comprender o al menos, aceptar que existían diferentes modos de enfrentar la religiosidad. Invariablemente, esas afirmaciones se contradicen inmediatamente o después del mismo texto¹⁶. Julian de Aller, quien se relacionó con los pueblos de Moxos antes de la conversión, también señala que “no tienen rastro de idolatrías ni adoración algunas...” para inmediatamente después señalar que “...a Dios le llaman *Maymona*”, que según la frase de su lengua, vale “el que lo mira”.¹⁷ Por su parte, Orellana recuerda que algunos “...imaginan en cada cosa un espíritu, que algunas veces se irrita contra ellos y les envía los males que les afligen”¹⁸.

José Cháves resume sus indagaciones al respecto de la religiosidad mojeña, indicando que “...El culto a ciertos

espíritus era común en varias naciones...” citando después a Orellana cuando señala que “...adoraban en cada pueblo muchos, unos particulares de ellos, otros comunes a todos...” Chávez Suárez señala que “...se creían hijos del bosque, o del río o del lago que estaba próximo a su respectiva aldea, por este motivo consideraron el sitio donde habían nacido como sagrado... Confiaba(n) en la merced de ciertos dioses protectores, como los que presidían las cosechas, la pesca, la caza...”¹⁹ Orellana indica que “...existen indígenas que cargan “gran número de pequeños ídolos de una figura ridícula...”²⁰

Un aspecto importante de la religiosidad premisional, que preocupaba a los misioneros grandemente, era la aparente carencia de un premio y un castigo posteriores a la muerte. Altamirano se lamentaba indicando que era gente “...sin premio a la virtud, sin castigo al vicio...” Como se verá posteriormente, sí existía entre los indígenas algunos conceptos al respecto, pero como se diferenciaban notablemente de la cosmovisión cristiana (no había un claro “infierno” ni un claro “cielo”), su existencia era convenientemente ignorada.

2.2 Politeísmo mojeño

El politeísmo descrito por los misioneros, exploradores y gobernadores de Moxos, ofrece un panorama particularmente rico en dioses, divinidades o ídolos, tal como ya se ha mencionado líneas arriba. A continuación, se resume y describe el panteón mojeño durante el siglo XVII y XVIII, comentando aspectos relevantes sobre los mismos, tanto a nivel teológico como catequístico.

La Descripción de los Mojos de 1754 reconoce que “...Tenían estos gentiles algún conocimiento del *Dios verdadero* y le llamaban estos gentiles *Maymona* (que quiere decir intelectivo invisible)...” otorgándole ciertos atributos como gobernador del universo, atribuyéndole ciertos poderes, “...pero no le adoraban ni daban ningún culto...”²¹ Chávez Suárez indica que entre los Moremonos, el dios que adoraban se llamaba *Arairiqui*, y en otras naciones le llamaban *Uchiabaré*²².

Una suerte de *genio maligno* o *demonio* recibía distintos nombres y atributos, siendo el más común el de *Achane* o *Acsane* aunque también es mencionada varias veces la denominación Itonama de *Choquigua*. Los Canichana le llamaban *Yanizam*, los Movima le conocían como *Canilabakilure*, los Cayubaba, de *Mainaje*, para otros Itonama era *Tumacke*, y para los Pachuara era *Ivckina*, según D’Orbigny²³. Chávez Suárez plantea que presentaba una dualidad, una que presidía a la naturaleza y otra, a los hombres. Era entonces el responsable de las inundaciones,

tormantas e incendios, y también de las enfermedades humanas.

Como intermediarios de esas dos dimensiones demoníacas o maliciosas, sistema del que quedaban excluidos los animales, estaban los sacerdotes, pudiendo estimarse que para la dimensión de la naturaleza inanimada los intermediarios eran los *Tiharauqui*, para la dimensión humana, los *Motire*, y completando ese marco, hasta podría reconocerse a los *Comocoi*, como intermediarios ante el tigre, el caimán y los animales. En todo caso, semejante estructura no llegó a constituir un sistema articulado ni consistente de la cultura mítico-religiosa de los mojeños, siendo ésta muy flexible y abierta en su composición microregional.

Una descripción anónima de 1754 indica que El Demonio "...también se les aparecía visiblemente en figura humana espantosa, arrojando fuego en el aliento y hacía los últimos esfuerzos para retraerlos del trato con los misioneros..." e intentaba disuadirlos de relacionarse con ellos "...diciéndoles que les obligaría a hacer casas desmedidas, de grandezas desproporcionadas a sus fuerzas; y les cargarían de tanto trabajo que morirían rendidos a la fatiga..."²⁴ Antonio de Quintana, en 1756 describe las dificultades que habría impuesto el Demonio a las tareas iniciales de Pedro de Marbán²⁵.

La estrategia misional al respecto de esta figura demoníaca, fue la del trato amable y principalmente, la de ofrecer regalos en vez de amenazas. La relación anónima indica que, al preguntárseles a los indígenas por que habían elegido seguir al misionero y no al Demonio, éstos dijeron que "...siempre el Demonio los dejaba llenos de terror y miedo y con las manos vacías y al contrario el Padre, cuando los visitaba, les dejaba muchos regalos y con la dulzura de sus palabras, alegres y consolados; (por eso) eligieron más gozar de su gustosa compañía y suave trato..."²⁶

Marbán piensa que el miedo al *tigre* o *jaguar*, convirtió a este animal en Dios entre los mojeños. (Pedro Marbán, 1700, pp. 56). La importancia del Tigre es común a todos los pueblos de mojos, en donde sólo se obtenía el derecho al sacerdocio al demostrar que se había sobrevivido al ataque del tigre, situación que según algunos, era artificioosamente tramada por los aspirantes, quienes se infligían heridas para demostrar su hazaña, la única que podía demostrar que estaban protegidos por el dios Tigre *invisible*, más poderoso que el dios Tigre *visible*, iniciando entonces el ayuno que los llevaría a la consagración.

A pesar de su carácter "divino" el constante peligro que suponía la presencia de este animal en la comarca, obligaba a los pueblos a seguirlo hasta darle muerte. Quienes lograban hacerlo merecían ser lavados y purifi-

cados por las mujeres en el bebedero o casa comunal. Orellana señala que "...celebraban el tigre muerto con grandes ceremonias, (con)... ayuno largo del matador, (quien debía)... cortarse parte del cabello, estar algunos días en el bebedero sin entrar a su casa, y hacer chicha abundante para brindar a su dios y todo el pueblo..."²⁷

El *caimán* era también venerado, aunque el temor que le tenían no era tan profundo como el que sentían por el tigre. De hecho, varios pueblos organizaban cacerías para atraparlo en los bordes de los ríos y lagos. La sobrevivencia a un ataque de caimán equivalía al del tigre en cuanto al derecho a convertirse en *Motire* o hechicero, pero no existen descripciones de ceremonias posteriores a su muerte, ni de que existan sacerdotes equivalentes a los *Comocois* o adoradores del tigre.

Se señala que "...de las aves formaban también sus agüeros: cuando volaba un picaflor cerca de alguno, esperaban huéspedes que les habían de traer nuevas alegres; cuando veían caer un ave muerta sin haberla flechado, era señal de muerte al que más se acercaba o de venida de enemigos al pueblo donde caía; cuando entraba de noche la lechuza, era señal de grandes calamidades y desgracias". Algunos *peces* como el achanepí, o "cinturón de Achane" merecía "...una cantidad notable de leyendas..."²⁸

Éder estima, que desde la perspectiva indígena, "...el *arcoiris* también es *Arama* pero femenino: nada menos que la esposa del sol, pues nada impide este astro ser polígamo. La función del aroiris consiste en curar las tierras por su marido. En efecto, observando que sólo aparece cuando llueve, los consideran la fuente de las aguas". Así mismo, consideraban que los árboles estaban bajo su protección y los árboles más altos eran su residencia, por lo que rechazaban cualquier intento de derribarlos para utilizarlos en la construcción de embarcaciones²⁹.

Consideraban dios al viento sur, "...por el frío o daño que causaba. A estas cosas que temían aplacaban con sacrificios y dádivas; pero a las que les eran propicias aunque les atribuían divinidad, no les sacrificaban." Entre ellas estaba el viento norte, que les resultaba favorable. Los remolinos de viento, que en la región se limitan a levantar polvo, eran también considerados responsables de enfermedades y hasta de la muerte, y corrían a guarecerse a sus casas cuando los veían acercarse³⁰.

Los *astros* como el Sol y la Luna eran también considerados dioses, considerándose al sol el esposo y a la Luna la esposa, siendo mucho más importante en la mitología la luna. Los eclipses de Sol en algunos pueblos eran comprendidos como coitos entre ambos astros, acto a través del cual procreaban nuevas estrellas, para reemplazar a las que se perdían o morían (estrellas fugaces). Los

Baures daban nombre a las constelaciones (tigre, caimán, oso, cola de avestruz), y las aprovechaban para prever la duración de la noche, y para saber cuándo sembrar. También comprendían a los eclipses lunares como un ataque del tigre a la Luna, para lo cual “hacían mucho ruido con cajas, palos y pieles de animales y arrojaban tizones ardiendo contra el cielo para vengar el daño que en su imaginación padecía la Luna”. Éder señala también que los eclipses eran vistos por algunos pueblos como señal de enfermedad de los astros³¹.

Las tormentas tropicales, con las inundaciones que provocaban y el peligro que implicaban las descargas eléctricas, propiciaron que el *rayo* y el *trueno*, considerados como fenómenos distintos, sean considerados como dioses, aunque no existen evidencias documentales que tal consideración les haya merecido sacrificios³².

2.3 Creencias y costumbres religiosas

La religiosidad mojeña, incomprendida en su verdadera dimensión por parte de los misioneros, presentaba una serie de creencias y costumbres de índole religiosa, entendidas como “supersticiones”, no pocas veces acusadas de “estúpidas” en las relaciones e informes.

El misionero que redactó la Descripción de 1754 se deja llevar por su prejuicio cristiano y se contradice directamente cuando, después de señalar que los indígenas “...No tenían noticia de la *inmortalidad de las almas*...” inmediatamente completa la oración reconociendo que a éstas “...les daban varios destinos después de su separación cuando muere la gente, diciendo que las ánimas de los homicidas se convierten o pasan a animar cuerpos de lobos, tigres, etc.; pero las de los demás, en aves y otros animales cuyas propiedades frisen con las costumbres que tuvieron en vida aquellas personas; y el animal de mayor aprecio entre ellos es el ciervo, gloriándose de que sus ascendientes pasasen a ser ciervos...”³³

También Éder supo del concepto y dice haber encontrado dos etnias “...que parecían admitir cierta *transmisión de las almas*, aunque obscurecida con espesas tinieblas. Decían que los buenos habían de ser recompensados con abundante bebida, comida y mujeres, mientras que los malos se transformarían en chanchos, tigres y otros animales; pero no sabían consignar ningún lugar para los primeros, mientras que los segundos habitarían la tierra...” Interesado en conocer qué pensaban los indígenas al respecto de cómo se premia o castiga a los buenos y malos después de la muerte, éstos le respondieron contradiciendo lo anterior-levantando los hombros, en señal de desconocimiento³⁴.

La muerte era percibida por los indígenas como un acontecimiento “natural e inevitable” que generalmente no implicaba mayores preocupaciones; por lo menos así lo entendieron los jesuitas. Las diferencias de creencias generaban ceremonias distintas de *enterramiento de los muertos*, así como de sus lamentos por la pérdida de un familiar. Según la Descripción de 1754, “...enterraban a sus muertos sin ceremonia alguna, no más que abrir un hoyo y sepultarlos, y esto con tanta prisa, que algunos no esperaban que acabasen de expirar para enterrarlos...” De hecho, las descripciones señalan que se enterraba a los muertos muy rápidamente, muchas veces dentro de la misma vivienda o al lado de ella³⁵.

El aparente *fatalismo* y descuido con la vida, y la negligencia que muestran los indígenas para protegerse, desconcertó a los misioneros, desprovistos de herramientas que les permitan aceptar un enfoque distinto de la vida del que ofrecía entonces el Cristianismo. Éder llega al punto de quiebre intelectual sobre este aspecto, y recordando cómo los animales hacen esfuerzos por conservarse con vida, su vivencia entre los indígenas le lleva a pensar que le “...quedan pocas dudas incluso sobre si les conviene la denominación de animales.”³⁶ No entiende que la aparente negligencia es en la práctica el resultado de una cosmovisión que entrega al “destino” la vida, en donde lo casual triunfa por sobre lo causal a tal punto que anula la prevención.

Algunas conductas mojeños resultaban difíciles de aceptar para los misioneros. Una de ellas, que aparenta demostrar *poco aprecio por la vida*, la comenta uno de los fundadores de la Misión, Pedro Marbán, quien indica que a los enfermos graves “...los matan por no verlos padecer...”³⁷ El naturalista francés D’Orbigny, ya en pleno siglo XIX, indica que los Itonama, aún mataban a sus parientes moribundos por la misma razón³⁸. Otra conducta cultural difícil de asimilar era la costumbre de *enterrar a los huérfanos con su madre*, esperando que ésta los sustente. Con los gemelos, las costumbres variaban de un pueblo a otro. En todo caso, los gemelos corrían diferente suerte. En algunos pueblos el primero en nacer llevaba una vida normal y el otro era asesinado; y en otros, el segundo en nacer era considerado especial, atribuyéndosele su origen al *Achane* u otra divinidad y merecía cuidados particulares, permaneciendo soltero el resto de su vida, pudiendo casarse solamente con otro similar. Marbán también indica que los hijos de las solteras eran muertos apenas nacidos³⁹.

Después de la sepultura, en general el duelo era breve “...y en breve se ponían a hablar, jugar, como si tal cosa hubiera pasado...” La Relación de 1754 reconoce un luto diferente entre los Mobima, entre quienes “...se hacía más sentimiento de los muertos y... lloraban con lamentos

y lágrimas las madres, las mujeres y las parientes que los habían criado...”⁴⁰ D’Orbigny señala en los primeros años republicanos, que entre los Cayubaba, el viudo se encerraba un mes después del fallecimiento de la esposa y nunca volvía a montar a caballo⁴¹.

2.4 Sacerdocio premisional

La Descripción anónima indicaba que entre el pueblo *Punuana*, con quienes el P. Antonio de Orellana fundó San Ignacio de Moxos, existía “muchos hechiceros” los que tenían trato con el Demonio⁴². Chávez Suárez plantea que existían “...dos clases de sacerdotes: los unos, especie de brujos, magos o hechiceros, con el poder de curar a los enfermos mediante ayunos forzosos, extracciones de sangre, el uso del tabaco, el rezo de especiales oraciones, con beber algunas infusiones de yerbas, etc.; los otros eran los intermediarios de los dioses, cuya ira calmaban o apaciguaban...”⁴³

En la Breve Noticia que escribe en 1700, Pedro Marbán, quien convivió con los indígenas durante años antes de lograr convertirlos, no ahonda en la clasificación planteada por Chávez, pero la sugiere implícitamente, confirmando no solamente la existencia de categorías entre ellos, sino también comenta el proceso de iniciación y el ceremonial de consagración. En su Relación dice que “...sus sacerdotes son sus brujos y hechiceros, que celebrando riguroso ayuno por algunos meses sin comer ají, ni pescado, y absteniéndose de trato de mujeres, merecen el sacerdocio y quedan como consagrados de mano del Sacerdote mayor (que es el más célebre hechicero)...” Para luego describir cómo se desarrolla la consagración. El Sacerdote mayor “...les unge los ojos con el zumo de una raíz de un bejuco picante y mordaz, que les aclare, a costa de mucho escozor y llanto, la vista para ver y conocer las cosas que su Dios les revela; porque varias veces les habla el Demonio...”⁴⁴ Chávez Suárez sugiere que la ceremonia descrita por Marbán se limitaba a un segundo nivel de sacerdocio, al que se llegaba después de un segundo ayuno de un año, consagrando a los *Tiharauquis*, o “el de la vista clara o perspicaz”. Los *Tiharauquis* “...eran los más venerados, escogidos para este ministerio por aparición de algunos dioses... que repentinamente los privaban de sus sentidos y los ponían a peligro de muerte...”⁴⁵

Confirmando la notable importancia del tigre en las comunidades mojeñas, varias relaciones coinciden en que los sacerdotes, especialmente los de la máxima categoría, debían demostrar haber sobrevivido al ataque del tigre. Esa hazaña sólo se consideraba posible con la protección

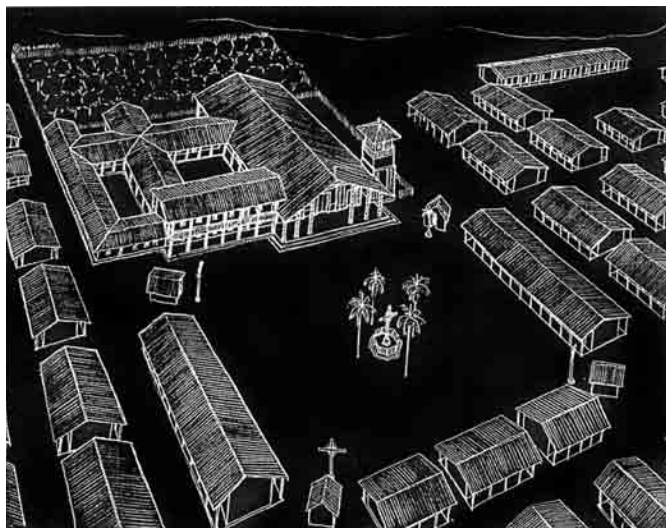
del dios Tigre *invisible*, más poderoso que el dios Tigre *visible*. “Los sacerdotes que reverenciaban al Tigre invisible se llamaban *Comocois*, quienes conocían el nombre de cada tigre de la comarca... A la muerte de un tigre los *Comocois* se retiraban al bebedero... para conversar con... el animal muerto.”⁴⁶

En su Relación, Éder cree haber descubierto, entre los hechiceros, “...indicios sólidos que demuestran la existencia de algún trato con el diablo: quienes por oficio conservaban la memoria de todos los tipos de superstición, las aumentaban, difundían y fomentaban, se llamaban *Motire*, de los que en cada etnia de las reducciones hay una multitud bastante grande...” El mismo Éder indica que “...para que uno fuera considerado *Motire* solo se requería que demostrara haber hablado, en su casa o fuera de ella, con el tigre, el caimán o –lo que es lo máximo– con el *Achane*...” como llamaban a una suerte de ente demoníaco, de explicación oscura y variada⁴⁷. Chávez Suárez pareciera confundir al *Motire* con los *Comocois* y con los *Tiharauquis*, cuando indica que éstos son “...jefes y maestros de las supersticiones, generalmente ancianos, que para tener el título bastaba pelear con el tigre o el caimán, para que sirva de intermediario ante aquél a fin de conseguir el alejamiento de la enfermedad del paciente...”⁴⁸ Sin embargo, no se debe descartar que las denominaciones podían variar de una región a otra, ante la carencia de un modelo unificado del ejercicio sacerdotal o del chamanismo, si se utiliza el léxico antropológico.

2.5 Espacialidad y ritualismo premisionales

La ocupación del espacio en la región mojeña respondió a criterios diversos, dependiente del grado de organización de cada parcialidad o nación, y lo mismo se puede decir al respecto de las costumbres ritualísticas. Mientras algunos misioneros negaban la existencia de templos y oratorio, otros hasta los describen, como también detallan algunas ceremonias.

Marbán comenta que “...Sus fiestas se reducen a beber y bailar toda la noche hombres y mujeres a las puertas de sus *adoratorios*, que son chozas de paja que las adornan con muchas tutumas, mates, chaquiras, plumas, arcos, flechas, adargas; y (en donde) emplumado, el hechicero brinda a la salud de su Dios y convida a beber aquella chicha, que está ya santificada, a los demás circunstantes”.⁴⁹ La Descripción de 1754 señala que los *Chumanos* y *Ramanos* “...tenían especie de oratorio, con algún adorno y a medianoche cantaban ciertas letras y coros.”⁵⁰ Chávez Suárez también cita al biógrafo de Barace,



Urbanismo barroco: Reducción de Concepción de Baures (Moxos).
Dibujo de Víctor Hugo Limpías en base a grabados y descripciones.

quien señala que “...En ciertos tiempos del año... estos sacerdotes juntan al pueblo en una colina poco distante del lugar...” para llevar cabo ceremonias de ritualidad compleja⁵¹.

De las relaciones se destacan dos tipos de *ceremonias*, una de las cuales incluye *rituales relativamente complejos*, que empiezan con una procesión, seguida de manifestaciones secuenciales de alegría, ayuno, fiesta, flagelación, sacrificios, libación, danza y catarsis. Chávez Suárez cita al biógrafo de Barace, quien describe el ceremonial de la luna nueva, que se lleva a cabo en una colina cercana a la aldea, en donde los “...sacerdotes juntan al pueblo... Al romper el día el pueblo marcha allí en silencio, pero llegando al término prorrumpen con gritos horrorosos, que dicen es para enternecer a sus dioses. Pasan todo el día en ayuno y dando confusos alaridos y a la entrada de la noche acaban así la fiesta y los sacerdotes se cortan el cuerpo con varias plumas rojas y amarillas y hacen traer enseguida vasijas con bebida que reciben como primicias ofrecidas a sus dioses. Beben con exceso y luego se retiran dejando al pueblo a que beba también toda la noche y danzan, entonces entona uno la canción y formando todos un gran círculo arrastran los pies con cadencia y con desaire y negligencia, inclinan la cabeza de un lado y de otro con movimientos incesantes del cuerpo. Cuantas más son las locuras y extravagancias que hacen son tenidos por más devotos y religiosos...”⁵²

Marban describe otra ceremonia relativamente compleja, la de consagración de un nuevo sacerdote o *Motire*, aunque para Chávez Suárez esa ceremonia sería la de un segundo nivel de sacerdocio, al que se llegaba después del

ayuno de un año, consagrandolo a los *Tiarauquis* (o *Tiharauquis*), o “el de la vista clara o perspicaz”. Describe que el Sacerdote mayor, una vez demostrado que el aspirante había cumplido los requisitos de ayuno y abstinencia sexual, y ya mostrando señales de debilidad “...les unge los ojos con el zumo de una raíz de un bejuco picante y mordaz, que les aclare, a costa de mucho escozor y llanto, la vista para ver y conocer las cosas que su Dios les revela; porque varias veces les habla el Demonio...”⁵³

3 RELIGIOSIDAD MISIONAL

La Misión Jesuítica de Moxos ha sido mencionada recurrentemente junto a la de Chiquitos dejando de lado el hecho que la de Moxos surge bajo el impulso del Provincial de la Orden en Lima, mientras que las de Chiquitos lo hacen bajo el impulso del Provincial del Paraguay⁵⁴. Aunque dependían administrativamente de dos provincias jesuitas ubicadas en ambos extremos del continente, ambas misiones se relacionaban con el mundo a través de Santa Cruz de la Sierra, de cuya gobernación hacían parte, y desde donde se promovió y organizó su implementación⁵⁵.

3.1 Implementación de la Misión

Entre 1682 y 1744, la Orden de la Compañía de Jesús fundó en Moxos un total de 25 pueblos⁵⁶. La creación de centros poblados seguros, en donde el indígena se sentía protegido de las temidas malocas de los bandeirantes, y en los cuales podía vivir y crecer en armonía con sus semejantes, pudiendo inclusive moverse entre una población y otra sin mayores contratiempos, contribuyó a lograr un éxito básico, tanto social, como económico, y también, espiritual. La percepción de seguridad propició en el indígena una confianza en el misionero, que se tradujo en su total inmersión en el desarrollo de una cultura mestiza que se ancló en la religión, la arquitectura y las artes, y la producción agropecuaria.

El urbanismo que definía los espacios colectivos de las misiones, además de establecer las jerarquías simbólico-religiosas necesarias para mantener al indígena consciente de la presencia divina, también contribuía al orden interno y a la producción de bienes y productos. La combinación del orden jerarquizado propio del barroco europeo encajó perfectamente con la intencionalidad productiva de los jesuitas, conscientes de que la labor evangelizadora que realizaban necesitaba de una estructura económica capaz de sostenerla a largo plazo.



Concepción de Baures: Celebración religiosa ejecutada en el marco de una espacialidad barroca remarcada por la plaza, el atrio y las posas. Grabado de Alcide D'Orbigny, 1832.



Concepción de Baures: Fiesta escenificada en el espacio barroco de la reducción. Grabado de Alcide D'Orbigny, 1832.



Ornamentación barroca: Fachada del muro del atrio del templo de Magdalena. Acuarela de Melchor María Mercado, 1859.

Los jesuitas establecieron en cada pueblo talleres de carpintería, telares y sastrería, curtiduría y zapatería, trapiches, fundición y herrería. Al mismo tiempo, ya sea en las proximidades de la reducción o en los puertos fluviales de embarque, poseían diferentes plantaciones: cañaverales, cacaotales, algodones, arrozales, maizales y cafetales, y contaban con ranchos en donde criaban ganado vacuno y caballar. Cada pueblo tenía su propio aserradero y matadero. Igualmente, contaban con su propia flotilla de carga fluvial. René Moreno indica que "...puede calcularse en 60 barcos o canoas la dotación media de cada pueblo para el debido trajín de las chacras, conducción de productos de receptoría y transportes personales de unos a otros pueblos..."⁵⁷

3.2 Espíritu jesuita

La religiosidad de la Orden Jesuítica, nacida en el marco epistémico castrense de su fundador para enfrentar y vencer al protestantismo, se articuló perfectamente con el sentido igualmente militar de la conquista española. Como bien lo señala Leopoldo Lugones, a diferencia de otras órdenes de carácter más contemplativo, la "Compañía" de Jesús no rehuyó al contacto del mundo, y adoptó, no sin reticencias, el racionalismo creciente que impuso el renacimiento y después radicalizaría el jacobismo. En tiempos de apertura de los mercados y el comercio de ultramar, y de libertad de pensamiento, Lugones afirma que "...intencionalmente o no, los jesuitas se adaptaron al nuevo molde, y esto explica su éxito sorprendente. Pusieron de acuerdo con los tiempos, representando dentro de la Iglesia una tendencia moderna, aunque por fuera parezcan los más intransigentes y sean los campeones de dogmas... pues nadie exagera más su convicción que quien necesita estimularla artificialmente". En general, los jesuitas comprendieron temprano que era necesario reemplazar "...la contrición, es decir, el dolor de haber pecado, por la atrición, o sea el temor del Infierno: de modo que el criterio utilitario primaba aún en las reglas de la conciencia..."⁵⁸

A pesar de que Lugones exagera en sus apreciaciones y ofrece prejuiciosas valoraciones estéticas, se valora el contenido esencial de su análisis, que identifica claramente los objetivos jesuíticos en cuanto a su temprana adopción de la estética del barroco para su arquitectura y ornamentación. Señala con acierto que "el predominio de la razón y el examen sobre el sentimiento se manifestó en todos los órdenes de la vida jesuítica... El arte le interesa poco, a no ser como atractivo sensual, de aquí la cargazón decorativa tan peculiar al templo jesuítico. Dorados y

colores charros, retablos churriguerescos, esplendor chillón en que lo llamativo predomina sobre lo estético, son, por decirlo así, los marbetes de la mercancía mística, resaltando su carácter comercial en razón directa de su exceso. Aquello nada tiene que ver con el arte, siendo su objeto el pregón..."⁵⁹

Enfrentado a la riqueza teológica premisional, el misionero busca encontrar las mejores estrategias y tácticas para convencer al neófito a adscribirse a la reducción. Usa la música, los regalos y la bondad con paciencia extraordinaria, logrando finalmente su propósito. Una vez reducido el grupo, tribu o nación, la tarea se vuelve más compleja: debe ofrecer una alternativa igualmente atractiva, y aunque cuenta con la inconsciente colaboración de los bandeirantes y maloqueros, de quienes huye el indígena, entiende que debe construir una nueva espacialidad, que le permita asegurar la sostenibilidad de su proyecto misional. Su racionalidad le permite comprender, a costa de varios fracasos y nuevos ensayos, que esa sostenibilidad será el resultado de una progresiva adaptación de la cosmovisión premisional hacia la misional cristiana, al menos durante la fase de transición o inicial de cada emprendimiento reduccional.

Para lograr conquistar al indígena, debe aplicar diferentes tácticas, en el marco de una estrategia general de catequización y occidentalización. Reconoce la importancia del hábitat y construye una alternativa de entorno físico caracterizado por el orden y la seguridad como oferta atractiva para el neófito temeroso, como contrapartida del entorno agresivo e inseguro del bosque y la pampa llena de peligros. Reconoce que en tiempos de crisis prolongadas, las sociedades agotadas por la persecución y el temor, están más predispuestas al cambio, por más radical que este sea. Reconoce que su oferta debe competir con la presencia constante y recurrente de los elementos naturales y humanos que constituyen la base del sistema de creencias premisional. Reconoce finalmente, que la sostenibilidad de su proyecto depende del grado de "evidenciación" o "materialización" de su discurso, ante la constatación de que su público objetivo posee una cultura ceremonial rica que no puede ignorarse completamente.

3.3 El barroco como estrategia catequizadora

Al respecto, y al margen de sus prejuicios y de no haber incluido lo urbano y arquitectónico en su análisis, quien mejor entiende entre los misioneros la importancia de las formalidades externas es Éder, cuando señala, muy "jesuítico" y muy pragmático:

*“...En efecto, en todo el mundo el lustre y brillantez externos de las cosas hacen que la piedad aumente y la devoción se inflame grandemente: y entre los indios estas cosas tienen tanto mayor efecto cuando parecen estar dotados de menor capacidad intelectual y valoran todo por su aspecto visible. Esto explica que los misioneros celebraran las fiestas con la máxima solemnidad posible, representando los misterios de nuestra salvación y de la Virgen María en estatuas e imágenes...”*⁶⁰

En una investigación previa, el autor indicaba que la manipulación teatral de la realidad que supone la construcción del espacio misional en Moxos, fue básicamente influenciada por dos preocupaciones articuladas y complementarias entre sí: la espiritual y la productiva. Mientras la primera se concentraba en la catequización permanente de los indígenas, y para ello construyó y estructuró un espacio capaz de recordar sistemática y permanentemente la presencia de la divinidad en la misión; la segunda preocupación se concentró en lograr la mayor eficiencia productiva.

La inserción del espíritu barroco en la experiencia misional en la amazonía boliviana era inevitable, a pesar del carácter marginal de las reducciones en la selva y las pampas al norte y este de Santa Cruz de la Sierra, por dos razones fundamentales. Primero, debido a que los sacerdotes jesuitas, principales protagonistas del proceso, se habían educado en las ciudades y monasterios de la Contrarreforma, proceso en el cual la Orden de Loyola era protagonista de primer orden; por lo tanto, no es de extrañar que sus esfuerzos de catequización estuvieran marcados por los ideales estéticos, teológicos y sociales que marcan a la sociedad barroca en la península y el resto de Europa. En segundo lugar, debido a que el interés jesuita en desarrollar un proyecto social sostenible a largo plazo, en un marco humano ingenuo al que se veía necesario controlar en todas las facetas de su vida para lograr su salvación, no podía encontrar mejor modelo espacial a implementar que el barroco.

De esa manera, la experiencia misional implicó la “construcción” de una sociedad “espacialmente” barroca en pleno corazón del continente, demarcando moral y materialmente las jerarquías y límites necesarios para lograr el éxito de una empresa catequizadora sostenible. Para el misionero jesuita, este proceso de reproducción de su propia sociedad (“mejorada”, en el sentido del acatamiento del orden) implicó la adopción –a veces forzada– de una serie de adaptaciones, en donde se reconoce algunos aportes indígenas y geográficos. Con todo, el sacerdote jesuita piensa y actúa en base a una ética que justifica la imposición a todo el espacio de una estética

que controle la totalidad del espacio, y genera entonces una espacialidad que favorece los controles sociales necesarios para asegurar una actividad productiva en un marco en donde la cosmovisión cristiana resulta dominante.

Los templos madereros pseudoperípteros mojeños, con sus grandes atrios cubiertos y galerías laterales, elevados campanarios y un colegio de dos plantas enfrentado a la plaza, constituyen un conjunto edilicio imponente. Los grandes aleros que cubren el atrio del templo dramatizan el ingreso, convirtiéndolo en una gran portada, acorde al concepto de “puerta del paraíso”, afín a la cosmovisión jesuítica y coincidente con las aspiraciones simbólicas de los misioneros. El colegio y el templo se construían uno al lado del otro y definían todo un sector de la gran plaza. Al conformar un conjunto compacto, delimitado por cercas, como lo permite reconocer el plano de D’Orbigny, definen una suerte de división entre una virtual “Ciudad de Dios”, en contraposición a la “Ciudad de los hombres” constituida por los cuarteles residenciales. El espacio integrador de ambos es la Plaza, que con sus posas y su atrio ofrece elementos de articulación adecuados espacialmente⁶¹.

Gracias a las donaciones de Charcas y Lima al comienzo los templos de Moxos estaban bien provistos del material necesario para sus ceremonias y rituales. Altamirano indica que estaban “...sus Iglesias bien alhajadas con ornamentos ordinarios y ricos de todos colores y con lámparas bien grandes y curiosas, blandones y candeleros. Ultra de los cálices, custodias, prioides y vinagreras con salvillas, todo hecho de plata y aún ramos del mismo metal...”⁶². Después indica que “...desde que se comenzaron estas reducciones de los Moxos, año de 1675 hasta el presente, tiene gastados más de cien mil pesos..., como en ornamentos para las iglesias, cálices, píxides, custodias, lámparas, imágenes de talla y pincel, guiones con sus cruces de plata, pálios, vestuario, sustento de vino y harina para las misas, chaquiras, cuchillos y demás donecillos para el atractivo y conversión de los indios...”⁶³

Con el tiempo, Moxos fue capaz de producir sus propios adornos gracias al aporte de hermanos centroeuropeos como Martereer y Borinie⁶⁴. D’Orbigny remarcó que “...por sus monumentos, por el número de las estatuas de santos, por las joyas que adornaban a sus vírgenes y niños Jesús, por las planchas de plata que decoraban sus altares y, más que nada, por las hermosas tallas de madera de su iglesia, San Pedro no tardó en rivalizar no sólo con las catedrales de Europa, sino también con las más ricas iglesias del Perú. Cuando entregaron la misión..., después de la expulsión, inventariaron en ella 80 arrobas (casi 1.000 kilos) de plata maciza...”⁶⁵

4 EL NUEVO ESPACIO CEREMONIAL

Altamirano exalta el esfuerzo de los misioneros cuando describe los resultados del proceso de catequización y occidentalización de la Misión: “No es explicable el aliento y consuelo que reciben aquellos Apostólicos Misioneros de ver que los que poco antes eran esclavos del demonio y eternamente se condenaban por sus abominaciones e idolatría, ya conocen a Dios, le alaban, le honran y le piden misericordia...”⁶⁶ Detrás de las ceremonias, es necesario valorar el discurso epistémico cristiano, que lograr materializarse a través de una espacialidad integral que abarca más que la arquitectura: la música y los cantos, el silencio o el rezo, la ropa colorida o el negro luto, el ritmo de la procesión y otras características visibles, generan una atmósfera particular, de la que participa la totalidad de la comunidad.

Aunque no percibe ni describe el impacto de la espacialidad construida, del relato de Altamirano queda en evidencia la efectividad de la *escenografía montada en cada reducción*, que incluye recorridos, música, canto y sermones, en una teatralización cotidiana de efecto aleccionador inexorable:

*“...Los domingos por la tarde salen todos en procesión con una imagen de Nuestra Señora, cantándole su santísimo rosario por las calles del pueblo. Los lunes se canta la misa de difuntos y se hace la procesión acostumbrada con sus responsos cantados. Los viernes se dice al alba la misa del Santo Cristo, en que se canta la Pasión del Señor en devotos versos. Los sábados por la mañana se canta la misa de la Santísima Virgen con variedad de tonos musicales; por la tarde la Salve y Letanía, rezando después el Rosario a coros. Todos los días se enseña la doctrina a todos los muchachos del pueblo y al tiempo de hacer señal para las Avemarías se juntan a rezar el Rosario...”*⁶⁷

Además de la repetición constante de ese programa semanal, el tañido de las campanas recordaba la hora de inicio y fin de las actividades, incluyendo el rezo del alba y previo a recostarse, siempre de rodillas y en voz alta, mirando al templo. Solamente estaban librados de asistir a la misa diaria los enfermos o impedidos por algún motivo. Todos “...recitaban en voz alta las oraciones fundamentales, los mandamientos, los sacramentos, los preceptos de la iglesia y el catecismo...”⁶⁸

Éder, en su relato al respecto de cómo se festeja la *Semana Santa*, deja entrever la importancia y el impacto del urbanismo misional, complementado la teatralización con la música y el ropaje apropiado a la ocasión:

*“...Los días de la Semana Santa comienzan el Domingo de Ramos, con la procesión acostumbrada. Los días restantes todo se celebra con una exactitud tan grande, que no falta nada... Los tres días se entona el Oficio de Tinieblas; luego, la pasión en su lengua. Todos los indios visten de estricto negro desde el Miércoles de Ceniza hasta el día de Pascua. Durante este período ni siquiera las mujeres utilizan el menor adorno. El Jueves Santo tiene lugar el tradicional lavatorio de los pies y la cena con doce indios. Pero nada dice tanto a favor de los indios como el silencio y la aplicación en la procesión (del)... Viernes Santo, a los que contribuyen mucho la música triste, la viveza de la escenografía con las estatuas... que representan los misterios del Señor... así como los cantos que se repiten en cada parada...”*⁶⁹

Durante el Viernes Santo, las flagelaciones que se infligían los indígenas alcanzaban a veces un grado, que el mismo Éder reconoce como exagerado. Menos acostumbrado a ellos, D’Orbigny resultó abrumado por la sangre y la violencia de esas expresiones teatrales que tanto se aproximaban a las manifestaciones catárticas de las ceremonias premisionales. Altamirano recuerda que las mismas incluían a hombres y a mujeres, quienes se azotaban en gran número, “...muchos empalados, otros con cruces a los hombros y hasta los niños con sogas a la garganta y coronas de espinas en la cabeza...”⁷⁰

La fiesta de mayor alarde ornamental es la de *Corpus Christi*. Eder señala que en una reducción se cubría toda la inmensa plaza con alfombras pintadas de colores muy elegantes, entizando que todos asistían a la procesión con su cirio. Altamirano indica que durante ese día se llevaba a cabo “muchas confesiones y comuniones” además de una misa cantada por los muchachos de las mejores voces, “...asisten al sermón del misterio y después, a la procesión solemne por las plazas y calles de los pueblos, con altares a trechos, que adornan con hermosas palmas y flores, festejando el día con alegres danzas...”⁷¹ Por su parte, Éder indica que en las reducciones hacían explotar un cañoncito delante de cada altar, y enfatiza que los adornos del templo y los altares, así como todo el ceremonial, que incluía la música más selecta, banderas de seda y arcos triunfales, le recordaban a Europa⁷².

Al respecto del impacto de éstas celebraciones comunes a la Cristiandad, es necesario establecer la diferencia de impacto que tienen estas manifestaciones religiosas en una ciudad o pueblo normal o convencional, en relación a una reducción misional. Mientras en la primera sociedad el impacto de las celebraciones religiosas se ve reducido por la competencia de otras manifestaciones igualmente significativas y del hecho de que no participan en ellas la totalidad de los miembros de la sociedad; en la segunda

sociedad reduccional, el impacto es mucho más efectivo pues ellas no tienen competencia simbólica y reúnen a la totalidad de los miembros de la sociedad. En esta diferencia, haya sido consciente o no, se encuentra la raíz de la efectividad catequística y occidentalizadora de la misión jesuítica.

CONCLUSIONES

De manera general, la investigación permite reconocer que los jesuitas lograron, a través de un proceso pragmático de escala regional, promover la internacionalización de conceptos como cielo (premio) e infierno (castigo), en una vida misional organizada a partir de lo terrenal (productivo). Si bien, la imposición y consolidación del sistema-religioso del Cristianismo en la región de Moxos no difiere fundamentalmente de los modos en que se lo aplicó en el resto de América, la estrategia de implementación debió enfrentar y superar, en el caso de los pueblos mojeños, un sistema mítico-religioso heterogéneo, en cuya diversidad las nociones y conceptos cristianos más elementales no tenían antecedentes, imponiendo dificultades particulares. La inexistencia de conceptos motivadores como “cielo” e “infierno” en la cultura premisional motivó a los jesuitas a redoblar esfuerzos para lograr una efectiva internalización de éstos, y aplicaron, con relativo éxito, una estrategia “vivencial” de esos conceptos dentro del espacio misional, de manera que éstos lograran internalizarse en la cultura reduccional. Esa internalización, que implicó una ampliación estructural y significativa de la cultura mojeña afectó las conductas y comportamientos “terrenales” que el proyecto misional encaraba. Con ello se logró asegurar tanto la productividad misional, como el proyecto catequizador.

Racionalizando las tres dimensiones espaciales fundamentales (urbana, arquitectónica y ornamental), asumidas como factores condicionadores y orientadores de la conducta social, el misionero construye una espacialidad en donde los diferentes elementos contribuyen a recordar constante y recurrentemente los elementos esenciales de su discurso epistémico, pues sólo así podrá competir

primero, y finalmente, triunfar, sobre las prácticas discursivas premisionales. Su estrategia se decanta en dos vías: una primera, que resuelve la tríada cristiana de lo celestial, lo terrenal y lo infernal, afianzando el discurso cristiano en un entorno que no conocía de tal escatología teológica; y una segunda, que resuelve el problema de la recurrencia o resonancia discursiva, imponiendo al indígena reducido una constante repetición del discurso misionero: seguridad y orden occidentales, jerarquía y divinidad cristianas. Las dos vías se expresan en el espacio misional, en su urbanismo, en su arquitectura y en la ornamentación.

A través de los cercos perimetrales, los edificios, las posas, las calles, los campanarios, los cuarteles en hila, los adornos, las estatuas y los murales didácticos, el indígena es sometido a un proceso de internalización sistemático y constante de la nueva cultura y religión, que se afianza progresivamente con la misa diaria, los rituales y ceremonias, el apoyo moral y curativo del misionero. El proyecto jesuítico se consolida definitivamente cuando los resultados del proceso de catequización y occidentalización (seguridad, alimentación y salud) son reconocidos como logrados por sus destinatarios. Así, lo “celestial” adquiere sentido en el templo, la misa y el ceremonial; lo “infernal” se asigna a los elementos del pasado premisional, al bosque y la pampa llenas de enemigos temibles; y lo “terrenal” queda entre ambos, con su dimensión productiva enmarcada y asegurada en el espacio reduccional protector y generoso que ofrece el misionero.

En síntesis, la experiencia misional de la Orden de la Compañía de Jesús en las pampas y bosques de Moxos, como proceso de reemplazo del discurso mítico-religioso de los Llanos de Moxos por el Cristianismo, se desarrolló en el marco de una estrategia catequística que se apoyó en la sistemática espacialización de la tríada cristiana “cielo-tierra-infierno”, como complemento oportuno y eficaz de las prácticas discursivas religiosas convencionales. El relativo éxito del proyecto misional jesuítico, al margen de su pertinencia moral e histórica, demuestra una vez más que el manejo consciente del espacio y el entorno físico, ofrece oportunidades y amenazas extraordinarias.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Sobre estos temas, ver las siguientes publicaciones del autor “O Barroco na Missão jesuítica de Moxos” en *Varia Historia* Vol. 24, N° 39 (Belo Horizonte: Enero-Junio, 2008) pp. 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* (Lima: 2006). pp. 519-541, “El barroco moxeño y su aporte original” en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural* (La Paz: Unión Latina, 2004) pp. 195-212, y “Arquitectura del barroco misional en Moxos” en *Barroco Andino* (La Paz: Unión Latina, 2003) pp. 161-174.
- 2 Moreno del Rivero, Gabriel René. *Catálogo del Archivo de Moxos y Chiquitos* (Santa Cruz: El Mundo, 1986).
- 3 Los templos madereros que reemplazaron a los originales generalmente imitaban a los preexistentes, en un proceso similar al reconocido en Chiquitos (caso de Santa Ana de Chiquitos) y deben reconocerse como parte de la misma categoría de análisis. Al respecto, ver Limpías Ortiz, Victor Hugo. “Hans Roth Merz: el arquitecto de la selva” en *Revista Fundación Cultural Banco Central de Bolivia N° 10* (La Paz: enero-marzo 2000) pp. 7-13. Incluye interesantes fotografías del arte mojeño Becerra Casanovas, Rogers. *Retablos coloniales del Beni* (Santa Cruz: 1985). Por su parte, en la pág. 80, Carvalho Urey, Antonio. *Visión del Beni* (Trinidad: 1978) incluye una fotografía de restos de columnas.
- 4 Sobre las obras hidráulicas construidas por las culturas precolombinas en la sabana beniana ver Ver Denevan, William M. *La Geografía Cultural Aborigen de los Llanos de Mojos* (La Paz: Juventud: 1980); Lee, Keneth. “Obras hidráulicas de Moxos” en *El Deber* (Agosto 6, 2004) y “Cultura precolombina: sorprenden vestigios de sociedad que desarrolló obras hidráulicas” en *El Deber Extra* (Santa Cruz: Abril 20, 1997) pág. 8-9; Barbery Callaú, Efraín. “Las grandes obras hidráulicas prehispánicas de la Civilización del Río Yacundá” en *El Deber* (Santa Cruz: Mayo 17, 1997) y “La civilización prehispánica del río Yacundá en las sabanas de Baures” en *El Deber* (Santa Cruz: Febrero 22, 1997); Canuda, Vanesa. “Paisajes Prehispánicos en Beni” en *El Deber Extra* (Santa Cruz: Julio 10, 2005) pág. 18-21; Herrera, Ricardo. “Llanos de Moxos: descifrando sus misterios” en *El Deber Extra* (Santa Cruz: Octubre 29, 2006) pág. 12-15
- 5 Block, Davis. *La cultura reduccional en los llanos de Mojos* (Sucre: 1997) pág. 51.
- 6 Eder, Francisco J. *Breve Descripción de las Reducciones de Mojos ca. 1772*. (Trad. y ed. de Josep Barnadas). Cochabamba: 1985. Ver otras descripciones en Monje Roca, Raúl. *La Nación de los Sirionós*. La Paz: IBC, 1981; en Riester G., Juergen. *Arqueología y Arte Rupestre en el Oriente Boliviano*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1981. pág. 17.
- 7 Ver Guidoni, Enrico. *Historia de la Arquitectura: Arquitectura Primitiva*. (Buenos Aires: Viscontea, 1982) pág. 51. y también en Nordenskiöld, Erland. *Vida de los Indios* (Traducción de Guillermo Pinkert Justiniano). Santa Cruz: UAGRM, 1985. pág. 72.
- 8 Parejas Moreno, Alcides y Suárez Salas, Virgilio. *Chiquitos: Historia de una Utopía*. Santa Cruz: UPSA-CORDECruz, 1992. pág. 37.
- 9 Schmidel, Ulrico. *Relatos de la Conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554*. Buenos Aires: Alianza, 1944. Tomado de la separata publicada por la Academia Cruceña de Letras. Ver capítulo 12. La antropóloga alemana Krekeler cita una descripción similar de Pedro Lozano; ver Krekeler, Birgit. *Historia de los Chiquitanos* (Traducción del original en alemán por Jüergen Riester). La Paz, 1993. pág. 148 y 195.
- 10 Krekeler cita a Knogler y Hernández para establecer estos límites. Ver Krekeler, Historia... *op. cit.* pág. 148. El explorador inglés Fawcett coincide con la cifra máxima, al calcular pueblos de 3.000 habitantes. Ver Fawcett, Percy H. *Expedición Fawcett* (Santiago de Chile, 1954). Parejas cita a Hernando Ribera quien menciona pueblos de “hasta 1.000 casas”. Ver Parejas, Alcides y Suárez, Virgilio. *Chiquitos: Historia de una Utopía* (Santa Cruz: UPSA-CORDECruz, 1992) pág. 41.
- 11 Parejas Moreno, Alcides. “Etnografía de la provincia de Chiquitos, Siglo XVI” en *Historia y Cultura N° 6*. La Paz: Sociedad Boliviana de Historia, Octubre 1984. pág. 120.
- 12 Schmidel, *op. cit.* Capítulo 36.
- 13 Barnadas, en su Introducción a la Relación de Éder, recordaba cómo Métraux ya había señalado las incoherencias evidentes entre las diferentes relaciones e informes sobre la vida religiosa premisional. Ver Barnadas, Josep. “Introducción” en Éder, Francisco J. *Breve Descripción de las reducciones de Mojos* (Cochabamba: Historia Boliviana, 1985), pp. xxxv.
- 14 Anónimo. “Descripción de los Mojos que están a cargo de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú-Año de 1754” en Barnadas, Josep M. y Plaza Manuel. *Mojos: seis relaciones jesuíticas, 1670-1763* (Cochabamba: 2005). pp. 115-116.
- 15 Marbán, Pedro. Breve noticia de las misiones de infieles, que tiene la Compañía de Jesús de esta Provincia del Perú en las Provincias de Los Mojos (Lima, 1700)” en Barnadas, Josep M. y Plaza Manuel. *Mojos: seis relaciones jesuíticas, 1670-1763* (Cochabamba: 2005). pp. 56.
- 16 Relación de Orellana, según la introducción de Josep Barnadas en Éder, Francisco J. *op. cit.* xxxv. y en Anónimo. “Descripción de los Mojos pp. 115.
- 17 Aller, Julián de. Relación que el Padre Julián de Aller, de la Compañía de Jesús, de la Provincia del Perú y superior de la nueva Misión de los indios gentiles, de las dilatadas tierras de los Mojos, que confinan con las de Santa Cruz de la Sierra, y se dio principio por el año de 668 (1669)” en Barnadas, Josep M. y Plaza Manuel. *Mojos: seis relaciones jesuíticas, 1670-1763* (Cochabamba: 2005).
- 18 Relación de Orellana, según la... *op. cit.* xxxvi.
- 19 Chávez Suárez, José. *Historia...* *op. cit.* pp. 34.
- 20 Relación de Orellana, según la... *op. cit.* xxxv.
- 21 Anónimo. Descripción de... *op. cit.* pp. 113.
- 22 Chávez Suárez, José. *Historia...* *op. cit.* pp. 34.
- 23 Chávez Suárez, José. *Historia...* *op. cit.* pp. 38.
- 24 Anónimo. Descripción de... *op. cit.* pp. 91.
- 25 Quintana, Alberto. “Carta-descripción a su hermano José de Quintana SJ sobre el viaje a Mojos y la Misión de Mojos (1756)” en Barnadas, Josep M. y Plaza Manuel. *Mojos: seis relaciones jesuíticas, 1670-1763* (Cochabamba: 2005). pp. 148.
- 26 Quintana, Alberto. Carta-descripción a... *op. cit.* pp. 92.
- 27 Orellana citado por Chávez Suárez, José. *Historia...* *op. cit.* pp. 37.
- 28 Anónimo. Descripción de... *op. cit.* pp. 117. y sobre el pez ver Éder, Francisco J. *Breve Descripción...* *op. cit.* pp. 111.
- 29 Éder, Francisco J. *Breve Descripción...* *op. cit.* pp. 117.
- 30 Anónimo. Descripción de... *op. cit.* pp. 115-116.
- 31 Éder, Francisco J. *Breve Descripción...* *op. cit.* pp. 58-59, y Anónimo. Descripción de... *op. cit.* pp. 115.

- ³² Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 34.
- ³³ Anónimo. Descripción de... op. cit. pp. 113.
- ³⁴ Éder, Francisco J. Breve Descripción... op. cit. pp. 380.
- ³⁵ Anónimo. Descripción de... op. cit. pp. 114.
- ³⁶ Éder, Francisco J. Breve Descripción... op. cit. pp. 96.
- ³⁷ Marbán, Pedro. Breve noticia... pp. 56.
- ³⁸ D'Orbigny, Alcide. *Viaje a la América Meridional* (La Paz: Plural, 2002) Tomo IV, pp. 1441-2.
- ³⁹ Marbán, Pedro. Breve noticia... pp. 56, y Éder, Francisco J. Breve Descripción... op. cit. pp. 113.
- ⁴⁰ Anónimo. Descripción de... op. cit. pp. 114.
- ⁴¹ D'Orbigny, Alcide. *Viaje a la...* op. cit. pp. 1470.
- ⁴² Anónimo. Descripción de... op. cit. pp. 91.
- ⁴³ Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 33.
- ⁴⁴ Marbán, Pedro. Breve noticia... pp. 56-57.
- ⁴⁵ Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 35 y 37.
- ⁴⁶ Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 35.
- ⁴⁷ Éder, Francisco J. Breve Descripción... op. cit. pp. 110.
- ⁴⁸ Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 38.
- ⁴⁹ Marbán, Pedro. Breve noticia... pp. 57.
- ⁵⁰ Anónimo. Descripción de... op. cit. pp. 115.
- ⁵¹ Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 37.
- ⁵² Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 38. Allí, menciona que ha encontrado relación similar en el *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano*. Tomo XIII, pp. 558-59, y en la Relación de Castillo, José: pp. 359.
- ⁵³ Marbán, Pedro. Breve noticia... pp. 56-7 y Chávez Suárez, José. *Historia...* op. cit. pp. 35.
- ⁵⁴ Parejas Moreno, Alcides. *Historia del Oriente Boliviano: S. XVI y XVII* (Santa Cruz: UAGRM, 1980) pág. 89.
- ⁵⁵ García Recio, José María. "Los jesuitas en Santa Cruz de la Sierra hasta fines del siglo XVII: la actividad misional y sus limitaciones" en *Historia y Cultura* N° 16 (La Paz: octubre, 1989) pp. 20-40.
- ⁵⁶ Gutiérrez da Costa, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Territorio, Urbanismo y Arquitectura en Moxos y Chiquitos" en Querejazu, Pedro (Editor) *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos* (La Paz: Fundación BHN, 1995) pp. 305-394.
- ⁵⁷ Moreno del Rivero, Gabriel René. *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos* (Santa Cruz: El Mundo, 1986). pág. 169-170.
- ⁵⁸ Lugones, Leopoldo. *El Imperio Jesuítico* (Buenos Aires: 1904), edición de 1981, pp. 75-77.
- ⁵⁹ Lugones, Leopoldo. *Ibid.* pp. 78.
- ⁶⁰ Éder, op. cit. pág. 371.
- ⁶¹ Los aspectos espaciales, con sus elementos y características, han sido ya estudiados previamente por el autor. Ver Limpías Ortíz, Víctor Hugo. *La Misión...* op. cit.
- ⁶² Altamirano, *Ibid.* pág. 98.
- ⁶³ Ver "Breve Noticia de las Misiones de Moxos" en Altamirano. *Ibid.* pág. 216.
- ⁶⁴ Éder, *Ibid.* Pág. 358 con las Notas 21 y 23. Ver también a Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Monumentos de Bolivia* (La Paz: Gisbert, 2002). pág. 263, comentarios sobre Martereer; y sobre los demás, en la pág. 267. Ver también el trabajo de Franca Calmotti "La actividad del hermano Adalberto Martereer en las misiones de Mojos" en *Festival Internacional de Música "Misiones de Chiquitos": III Reunión Científica* (Santa Cruz: agosto, 2000) pp. 151-176.
- ⁶⁵ Ver D'Orbigny, *Ibid.* Tomo IV, pág. 1476. José de Mesa y Teresa Gisbert indican, a nuestro entender con acierto, que el viajero francés no sabía de la existencia de tantos misioneros expertos y por lo tanto, atribuyó a italianos las piezas que vió en San Pedro. Ver Mesa, *Monumentos...* op. cit. pág. 263.
- ⁶⁶ Altamirano. *Historia...* op. cit. pp. 72 (Versión de Barnadas, Josep M. y Plaza Manuel. *Mojos: seis relaciones jesuíticas, 1670-1763* (Cochabamba: 2005).
- ⁶⁷ Altamirano. *Historia...* *Ibid.* pp. 72.
- ⁶⁸ Éder, op. cit. Pág. 373.
- ⁶⁹ Éder, op. cit. Pág. 372.
- ⁷⁰ Altamirano. *Historia...* op. cit. pp. 73. (Versión Barnadas, 2005).
- ⁷¹ Altamirano. *Historia...* *Ibid.* pp. 77.
- ⁷² Éder, op. cit. Pág. 372.



TEMPLO CRISTIANO VS “TEMPLO” AL DEMONIO EN NUEVA ESPAÑA

JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA / MÉXICO

En el siglo XVIII, la región de Cholula (Puebla), se caracterizaba por su población indígena dedicada a las labores agrícolas así como por la abundancia de sus templos y capillas. En esta zona, se encuentran dos poblados históricos cercanos entre sí, cada uno de ellos cuenta con edificios para el culto construidos en el siglo XVIII siendo expresiones de la arquitectura barroca popular: el santuario de Santa María Tonantzintla y un recinto en San Luis Tehuiloyocan. El presente trabajo pretende mostrar, con base en la interpretación de la arquitectura, el simbolismo y la iconografía cristiana, que el recinto se erigió para el culto al demonio en contraposición al santuario católico.

EL SANTUARIO DE TONANTZINTLA: EL TEMPLO CRISTIANO

Tonantzintla se localiza a unos cinco kilómetros de la ciudad de San Pedro Cholula, siendo un sitio que servía de paso para conectar a otros poblados que se encuentran en la misma zona hacia el rumbo de las faldas de los volcanes (entre ellos San Luis Tehuiloyocan), Atlixco y Oaxaca. Desde el siglo XVI su población fue muy devota de la Virgen María. “De ella el pueblo esperaba la fertilidad de sus tierras de sus mujeres y a ella ofrendaba las primicias de sus cosechas. En su honor fue que construyeron y decoraron uno de los templos más hermosos que posee nuestro país”¹ Se dice que en época prehispánica en aquel lugar se rendía culto a Tonantzin “nuestra madrecita”

(que los evangelizadores lo atribuyeron a la Virgen María), vocablo del que derivó el nombre de Tonantzintla “el lugar de nuestra madrecita”².

El santuario de Santa María Tonantzintla es uno de los templos de arquitectura popular que más ha llamado la atención de los estudiosos del arte mexicano, llegándose a considerar como ejemplo del “barroco sui géneris, con marcado acento indígena y popular”³. La razón de ello se debe a que en esta iglesia se utilizaron los materiales y técnicas constructivas y ornamentales imitando los diseños de la llamada “arquitectura culta”, aunque obedeciendo a un programa iconográfico culto y teológico, como lo han podido mostrar sus principales estudiosos: Pedro Rojas y Antonio Rubial⁴.

El templo de Tonantzintla se comenzó a edificar en el siglo XVII, presentando diferentes épocas constructivas. Su aspecto actual pertenece al siglo XVIII, a dos etapas primordiales: una de 1714 a 1724 y una ampliación que data de 1750 a 1760 aproximadamente.

Cabe señalar que los templos barrocos novohispanos, aún aquellos que se erigían en los poblados distantes de las ciudades principales del virreinato, se realizaron tomando en cuenta el simbolismo cristiano dictado por liturgistas medievales, ideas que llegaron al nuevo mundo a través de una serie de libros e incluso se habían vertido en tratados de arquitectura⁵.

El templo era, a la vez, el edificio sagrado en el que se llevaban a cabo las ceremonias religiosas para rendir culto, alabar y adorar a Dios; se le consideraba como la casa de Dios en la tierra al haberse efectuado a imitación del

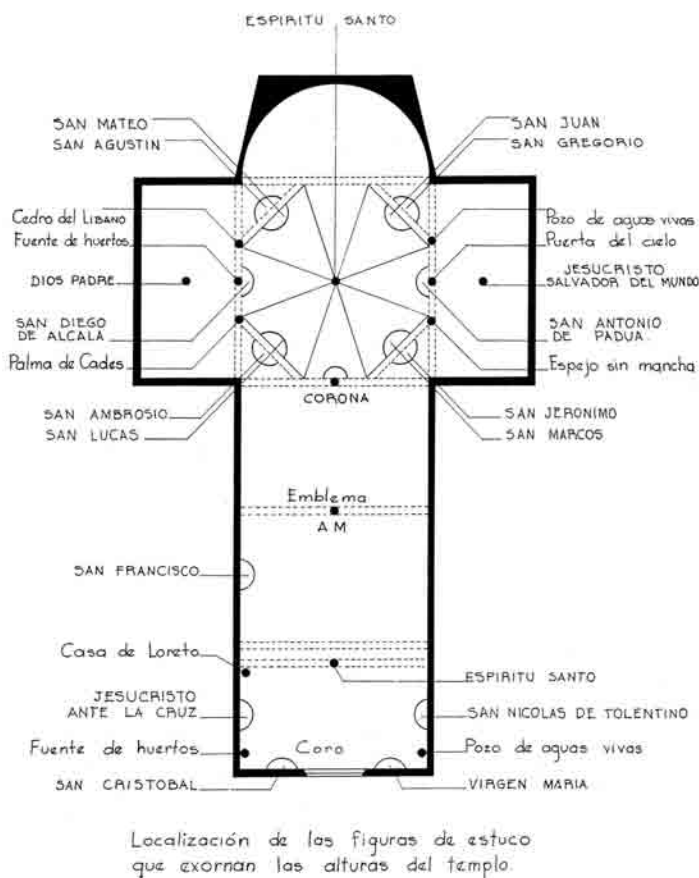


Fig. 1 Plano del Santuario de Santa María Tonantzintla. Autor Pedro Rojas.

cosmos⁶, lugar de su presencia real, siendo el sitio donde se lograba una mejor comunicación con lo Divino. Independientemente de su forma, representaba al cuerpo de Cristo, la representación de fieles –que conformaban el Cuerpo Místico de Cristo, según lo expresara San Pablo en su primera carta a los corintios⁷–, e imagen de la Jerusalén Celeste, pues el creyente, al encontrarse en él, se hallaba en el centro del mundo, o sea en el Paraíso⁸.

Las iglesias debían orientarse en dirección Este-Oeste, colocando el ábside hacia el Oriente, pues hacia dicho rumbo se encuentran los lugares santos donde nació, vivió, predicó, sufrió, murió y resucitó Jesucristo. Además, este punto cardinal señala el sitio por donde sale el sol, siendo este astro una imagen de Cristo salvador y redentor del mundo.

Para el siglo XVIII la mayoría de las iglesias novohispanas se construyeron con diseño de planta de cruz latina, posiblemente siguiendo las recomendaciones de Carlos Borromeo⁹, (tratadista que aplicó las disposiciones del Concilio de Trento a la problemática de la arquitectura sacra). Desde tiempo atrás, liturgistas como Honorio de Autum, Durand de Mende, Pedro Cataneo, entre otros,

relacionaron las partes del templo de cruz latina con el cuerpo humano y, en particular, con Jesucristo, porque Él murió en la cruz. Así, el ábside debidamente orientado, correspondía a la cabeza, el crucero a los brazos extendidos, la nave principal al resto del cuerpo –pies, piernas y torso– y el altar al corazón; este último, además considerado el centro del ser¹⁰. Cabe señalar que en el tratado de fray Laurencio de San Nicolás, (publicado en España en el siglo XVII, que sirvió para inspirar la construcción de varias obras arquitectónicas barrocas en Nueva España), recomendaba el templo de cruz latina para la erección de las iglesias¹¹.

En el santuario de Tonantzintla se aprecia que, para su diseño, se tomaron en cuenta las indicaciones de orientación y planta arquitectónica sugeridas por los liturgistas y vigentes durante el período barroco. El programa iconográfico de sus yeserías posee una clara alusión a la Virgen María (Fig. 1).

“En la cúpula y el crucero están representados los dogmas básicos del cristianismo y la exaltación de la virgen María, a quien está dedicado el templo. El primer tema es el dogma fundamental de la Iglesia católica: la Santísima Trinidad”¹². Para éste, en la parte central de la bóveda norte del crucero se encuentra la imagen que representa a Dios Padre, en la sur a Jesucristo resucitado y en lo más alto de la cúpula aparece el Espíritu Santo representado en forma de paloma. En las pechinas se dispusieron a los cuatro evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan y en las hornacinas de la cúpula se encuentran imágenes de los principales doctores de la iglesia: San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio (Fig. 2).

“La presencia de la Santísima Trinidad y de los santos difusores del dogma cristiano en los techos de Tonantzintla, no tiene otro sentido más que el de servir de marco a la figura bajo cuyo patrono se encuentra el templo: santa María. A pesar de que en ninguno de los estucos de los techos está representada la imagen de la Virgen, los signos marianos son abundantes en ellos. Seis alegorías de la letanía laurentana están labrados, rodeados de flores y caritas, en dos de los arcos que forman el crucero: el arco norte, el cedro de Libano, la fuente de aguas vivas y la palma de Engadí; en el arco sur, el pozo de la abundancia, la casa de oro y el espejo sin mancha. Dos de esos temas (el pozo y la fuente) se repiten en el coro alto, seguramente haciendo referencia al elemento agua, por el que es simbolizada la pureza de la Virgen. La corona de la Reina del cielo y el monograma de María se encuentran en las piedras claves de dos arcos de la nave, aludiendo, por su colocación, al lugar preeminente que la Señora ocupa entre los santos”¹³ (Fig. 3).



Fig. 2 Intradós de la Cúpula del Santuario de Santa María Tonatzintla.
Foto: José Antonio Terán.



Fig. 3 Tres Alegorías de la *Letanía Lauretana*. Foto: Antonio Rubial.

También pudiera ser que la presencia de estas seis alegorías de la letanía lauretana aludan a la advocación de la Virgen María en su Inmaculada Concepción, pues en la iconografía cristiana ésta con frecuencia aparece rodeada de atributos sacados de metáforas del *Cantar de los Cantares* (como la fuente de aguas vivas, el cedro y el espejo sin mancha)¹⁴, máxime que en 1760 esta advocación mariana “...fue declarada patrona de las colonias españolas”¹⁵, año en que el santuario de Tonantzintla se encontraba concluyendo su ampliación (Fig. 4).

Además, en las yaserías de este santuario se representa un segundo dogma relacionado con el primero: la encarnación de la segunda persona de la Santísima Trinidad y que para Pedro Rojas “significan evidentemente la dedicación primordial del templo a la Virgen”¹⁶ para ello, “la paloma en la cúpula [con la que se representa al Espíritu Santo] rodeada de la luz que entra por las ventanas, descende en esa luz sobre María la madre de Dios que está en el tabernáculo. En la clave del arco que une la media naranja con la nave, la imagen de un niño descendente, que a pesar de estar rodeado de ornamentación se pierde en ella, simboliza al niño Jesús que baja hacia la Virgen inmaculada para encerrarse [encarnarse] en su vientre”¹⁷. En dicha clave hay una gran corona para la virgen y en la arquivuelta de la clave del siguiente arco de la nave lleva el monograma de María. Así, “la paloma del Espíritu Santo, el niño y la corona parecen decir, que por la gracia divina y por la encarnación, María es reina del cielo y de la tierra”¹⁸.

Otro simbolismo mariano se encuentra en la fachada del santuario recubierta con azulejos con motivos de estrellas blancas sobre fondo azul, que a decir de Velázquez Thierry, simboliza el manto de la Virgen de la Inmaculada Concepción¹⁹ (Fig. 5).

EL RECINTO DE TEHUILOYOCAN: EL “TEMPLO” AL DEMONIO

En cuanto al otro edificio, éste se encuentra en la población de San Luis Tehuilooyocan, el cual dista unos tres kilómetros de Tonantzintla, siendo su población predominantemente indígena y devota. El pueblo, pequeño en extensión, tiene como centro generador la Plaza. En uno de los solares inmediatos a ella está el templo principal.

Antes de proseguir debe señalarse que, en diferentes épocas el hombre se ha manifestado contra Dios, adoptando “... una postura de rebeldía frente a las fuerzas de la naturaleza o los designios divinos, [...] aunque también, el deseo inconfesable del hombre de parecerse a Dios...”²⁰, ha hecho que practique la magia “maléfica”, también

denominada “negra o ilícita”²¹, que incluye a la hechicería, brujería, adivinación, superstición, astrología, geomancia, hidromancia, aereomancia, piromancia, onomancia, quimancia, nigromancia, uso de sortilegios, maleficios, conjuros y encantamientos así como la celebración de misas negras. Varios escritores consideran que el autor de todas ellas es el Diablo, quien se vale de dichas prácticas para que el hombre se aleje de Dios y perdiera su alma²².

Como antecedente de estas prácticas, se conoce que en España se conjuraba al demonio, pues en este lugar.

“Durante las centurias XVI al XVIII el diablo fue un personaje omnipresente en todos los estratos sociales, y a pesar de su imagen de enemigo de Dios y de la Humanidad, se le buscaba y solicitaba para satisfacer deseos inconfesables, ambiciones, venganzas; era, en definitiva, el patrón de los fines ilícitos. Lucifer, Satanás, Belcebú y otros miembros de la jerarquía infernal, eran asiduamente conjurados por gente de todos los estados y condición, y los religiosos nunca fueron una excepción”²³.

Se sabe que también esto se hacía desde época muy temprana en Nueva España, así lo hace ver fray Andrés de Olmos, quien escribiera en el siglo XVI “hay sobre la tierra dos congregaciones: una es muy buena y la otra muy mala. Aquella que es muy buena, se llama iglesia católica y la que es muy mala se llama iglesia diabólica”²⁴.

Este clérigo también advierte que la finalidad de los rituales satánicos era el que, por medio de ellos el Diablo quería ganarse adeptos y a la vez burlarse de los Sacramentos. Para que sus seguidores no fueran descubiertos sus ceremonias se efectuaban en un sitio desierto y de noche.²⁵ Además decía:

“Él, el Diablo, mucho quiere remedar en todo a la Sancta Yglesia, quiere falsificarlo todo; por eso él hace a menudo Excrementos [o antisacramentos] que se hacen bajo forma de unciones. Como quiere hacerlos parecer, hacerlos aparentar a los Sanctos Sacramentos, contrahace las unciones benditas...”²⁶

Para el siglo XVIII, en ciertos sectores de la sociedad novohispana se dio la existencia simultánea y paralela de la creencia católica y la práctica de la magia en sus diferentes formas, por esa razón, Luis González y González denominó dicho período histórico como *El siglo mágico*²⁷. Este historiador al analizar el misonéismo del pensamiento popular, explica que el pueblo prefería someterse a las costumbres, aceptar la tradición, que tomar una actitud reflexiva y crítica, postura que le permitió yuxtaponer ideas y creencias religiosas, mágicas y científicas, sin cuidarse de caer en contradicción²⁸.



Fig 4. Nave del Santuario de Santa María Tonatzintla.
Foto: José Antonio Terán



Fig. 5 Fachada del Santuario de Santa María Tonatzintla.
Foto: Antonio Rubial.

De esta manera se puede entender por qué parte de la sociedad novohispana fue afectada, en mayor o menor medida, a las prácticas de magia, al mismo tiempo que profesaba la religión católica, siendo difícil distinguir entre idolatría, brujería, superstición, hechicería y artes mágicas, pues se encontraban entremezcladas y en muchos casos emplearon en sus prácticas oraciones e imágenes de la religión cristiana. Cabe señalar que las artes mágicas se practicaban a diferentes niveles y en muy diversas manifestaciones, pero todas ellas vinculadas de algún modo al Demonio²⁹.

En cuanto al recinto de Tehuiloyocan, éste se ubica relativamente cerca de la plaza principal, en una calle secundaria; pasa desapercibido por su exterior austero. Esta construido con muros de sillares en adobe y tiene una sencilla portada de formas barrocas de ladrillo dispuesta hacia un lado de la fachada. La distribución de sus espacios arquitectónicos es el siguiente: consta de dos cuerpos de edificio —uno al frente en la entrada a manera de zaguán, y otro al fondo, en la parte posterior— separados entre sí por un amplio patio central; llama la atención tanto la distribución atípica de sus espacios —comparada con los partidos arquitectónicos de las casas-habitación de la región de Cholula—³⁰ así como las dimensiones del patio —siendo muy grande en relación a las que tienen los dos cuerpos de edificio— (Fig. 6).

El ingreso al recinto se efectúa a través de un zaguán que comunica al patio. Una vez adentro se aprecia la fachada del segundo cuerpo, llamando la atención su decoración mural;³¹ habitación que tiene forma rectangular, con una puerta central de acceso y dos ventanas que dan al patio —una de cada lado— (Fig. 7).

Toda la fachada del segundo cuerpo da la impresión de una gran escenografía propia de la época barroca a la que evidentemente perteneció³². Las figuritas que ornamentan esta fachada en apariencia no obedecen orden alguno. Las que dan la clave de la lectura del mural son las de mayores dimensiones colocadas a ambos lados de la puerta. Se trata de dos monos antropomorfos con cabeza humana, cuerpo de primate, llevando garras en lugar de manos y pies, con el pene erecto; se encuentran en actitud burlona, sonriendo y al mismo tiempo de su boca sale una larga lengua. Tienen puesto un sombrero rematado en su parte superior por una cruz; Al frente de ellos se encuentran lo que pueden ser sendos altares sobre los que hay un recipiente en llamas, al frente de los cuales hay una gran voluta en forma de “S”, y por la postura de las figuras, pareciera que quisieran sentarse en un doble círculo concéntrico colocado abajo de ambas figuras, atributos que aluden a la celebración de la misa negra.

Al diablo se le ha representado por medio de seres monstruosos o animales fantásticos de facciones bestiales, que entre otras cosas, pueden llevar garras, extremidades peludas, patas de gallo y el falo lascivo³³, estos últimos atributos visibles en los dos figuras antropomorfas de la fachada de Tehuiloyocan. Además, el arte cristiano ha empleado al mono para simbolizar “...el pecado, la lujuria, la astucia y la malicia [...] representa también a Satán...”³⁴

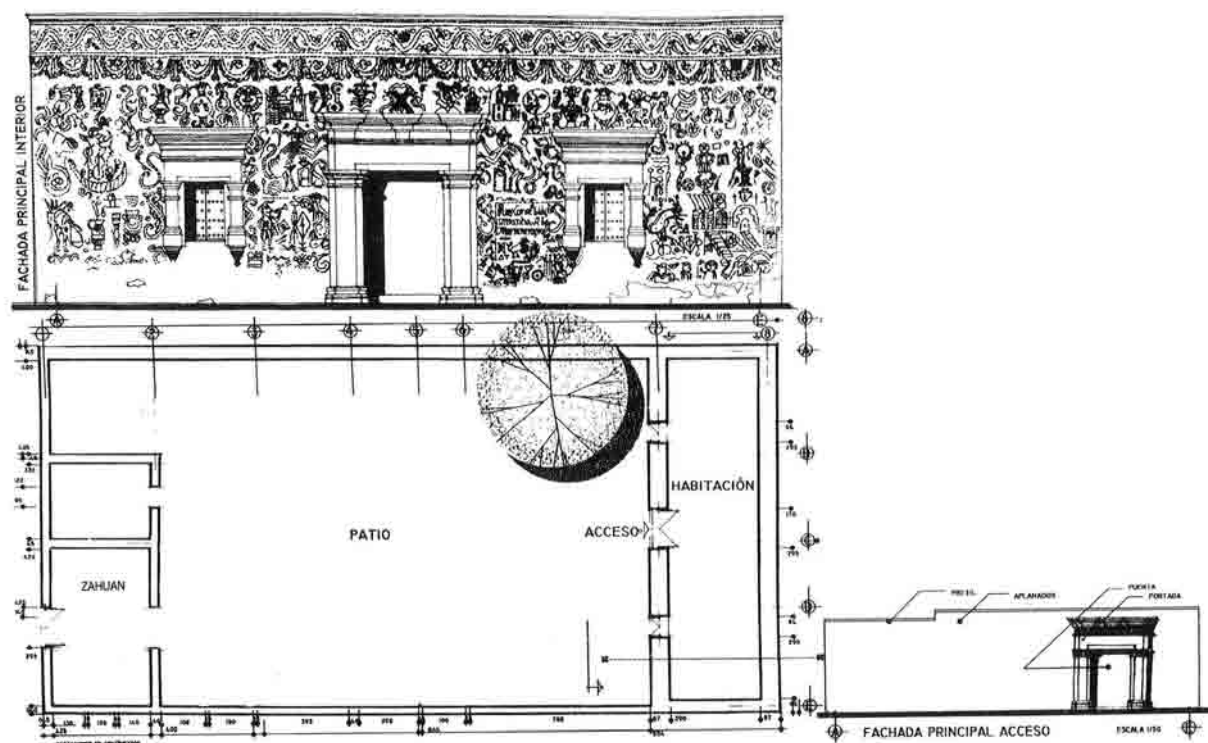
Cabe mencionar que la Santa Iglesia Católica por medio de edictos prohibió todo tipo de imágenes y representaciones obscenas³⁵. Los monos antropomorfos del mural de Tehuiloyocan se encuentran en actitud lasciva, dando ocasión a la impureza, al llevar el pene erecto, representación que de manera evidente sería rechazada por dicha Institución por dar ocasión a la impureza y ser imágenes perniciosas.

Repartidos por todo el mural aparecen “... roleos en S, forma que también afecta las numerosas volutas y vástagos serpentinos repartidos por todo el mural, como si quisiera evocar de manera encubierta pero obsesiva la letra inicial del nombre de Satanás, príncipe de este bajo mundo”³⁶. O también pueden tratarse de representaciones de serpientes, pues con este tipo de animal se alude al pecado, al demonio y a la maldad³⁷.

Posiblemente los monos antropomorfos representados en el mural personifiquen a súbditos del demonio, que burlonamente imitan al sacerdote cristiano que ofrece una misa, pero en este caso, el ritual parodiado iría dirigido a Satanás, tratándose de una misa negra, aunque según Pascual Buxó “...los simios tienen un evidente carácter protagonista [siendo representaciones...] del Diablo mismo figurado en la interpósita persona del mago o ministro que dirige sus ritos”³⁸. que se apresta a realizar una ceremonia diabólica y “...el círculo trazado bajo su posaderas, no puede sino hacer alusión al juramento de sus nuevos servidores, [por lo que...] las soñadas o efectivas actividades lujuriosas, sodomíticas y bestiales a las que —según es fama— se entregaban los ministros del Diablo, quedan ostensiblemente aludidas por el pene erecto del mono oficiante”³⁹.

En la parte inferior de uno de estos monos antropomorfos se encuentra una cartela con la inscripción en castellano un tanto incorrecto: “Pues concebida fit si manha: Abe María llena gras”, acompañada de un escudo heráldico con león rampante y la fecha “Año de 1760” pudiendo ser alusiva a la ejecución tanto del mural como del recinto, o al año en que la Inmaculada Concepción se decretó patrona de las colonias españolas, en este caso para profanarla⁴⁰.

En el mural de Tehuiloyocan la figura diabólica se colocó arriba de la cartela alusiva a la Nuestra Señora



PLANTA Y FACHADAS DEL "TEMPLO" AL DEMONIO

Fig. 6 Planos del Recinto de *San Luis Tehuilooyocan*.
Foto: José Antonio Terán.



Fig. 7 Vista del zaguán al patio.
Foto: José Antonio Terán.



Fig. 8 Mono antropomorfo con cartela.
Foto: José Antonio Terán.

quedando de manera invertida a la forma prescrita por la iconografía de la Virgen en su advocación de la Inmaculada Concepción (Fig. 8).

En el arte cristiano, cuando se ha hecho alguna alusión al diablo en representaciones plásticas, éste aparece siempre en la parte inferior de la escena, situado a los pies de Dios, y que en las representaciones alusivas a la Inmaculada Concepción, el Demonio, personificado por una serpiente, es aplastado y derrotado por la Santísima Virgen (Fig. 9).

En la representación de la Inmaculada Concepción de María, la iconografía cristiana recurrió a un pasaje del Génesis y a la descripción de la mujer apocalíptica⁴¹. Respecto a la forma de plasmar —en pintura y en escultura— esta advocación, Fernando Maccono dice: “Los artistas la representan hollando la tentadora serpiente que reptaba sobre el globo terráqueo para significar que está exenta del pecado original”⁴².

En un tratado de pintura del siglo XVIII, escrito por Juan Interian de Ayala, titulado *El pintor Christiano*, y

erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas, se retoma el pensamiento filosófico que en defensa de la concepción —sin culpa original— de María hiciera S. Pedro Pascual, quien expresaba:

“Convienes, pues, entender, y creer (...) que esta mencionada Virgen es aquella, de quien dicen los Proverbios de Salomón, que fué elegida ante toda creación para ser Madre de Dios. Luego la dicha Virgen estuvo siempre en gracia de Dios (...) y quiso, que fuese preservada del pecado original (que era mortal), y de qualquiera otra injuria, que la pudiese afeár. Esto lo hizo Dios por una gracia particular, como que era, de quien habia de tomar su carne (...) Pues si la Virgen María hubiese contraído la mancha del pecado original, debería decirse, que algun tiempo fué enemiga de Dios: lo que, ni se debe decir, ni creer; sino al contrario, que antes, y despues de su concepcion fué querida de Dios, y estuvo siempre en su gracia (...)”⁴³

Se debe señalar que en 1622 el papa Gregorio XV prohibió decir que María había sido concebida en pecado original, considerando como agresor a quien así lo afirmara y que la festividad de la Inmaculada Concepción tuvo gran importancia en América, de manera preponderante cuando —en 1760— es proclamada patrona de las colonias españolas; de ahí que se le profesara tanta devoción⁴⁴.

Por eso, la colocación de las figuras del mural del recinto, sus dimensiones, junto con lo ya descrito, muestran que la inscripción de la cartela se escribió de manera deliberada en forma incorrecta con el afán de burlarse y profanar a la Virgen María y ensalzar al diablo.

De esta manera se explicaría la gran amplitud del patio propicio para en él realizar las ceremonias al demonio, usándolo a manera de nave sin crucero, pues de acuerdo con la tradición éstas se efectuaban al aire libre y el mural donde se encuentran las figuras demoniacas emularían a los retablos de los templos cristianos.

Otro aspecto que refuerza la idea de que el recinto se dedicaba al culto al demonio es el hecho de que en algunas de las vigas del segundo cuerpo del recinto se inscribió la oración del *Magnificat* en latín, aunque de manera invertida e incompleta, por lo que debía leerse de derecha a izquierda⁴⁵ (Fig. 10).

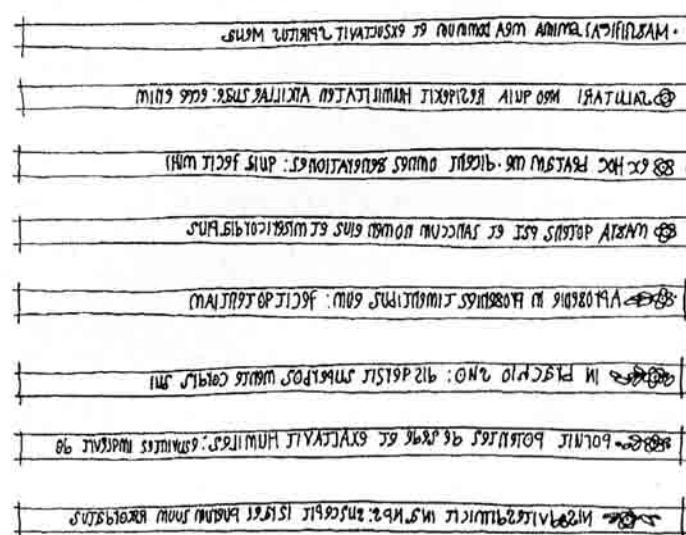
Respecto a este fenómeno el doctor Sebastián comenta que para poder leer las inscripciones latinas de las vigas, por el hecho de estar invertidas, “...hay que servirse de un espejo; tan extraño procedimiento nos declara que el dueño lo hizo con el propósito deliberado de servirse de un espejo, artilugio que cae dentro del repertorio de los juegos del barroco, si es que no hubo otras intenciones”⁴⁶.

Se sabe que en los rituales mágicos se emplearon oraciones invertidas con el propósito de quebrantarlas, por lo que la razón de escribir las de esta techumbre al revés y a la inversa “...sea signo inequívoco de una profanación ritualizada de la virginidad de la Madre de Dios, en obediencia a los dictados del Príncipe de este mundo...”⁴⁷ Por otro lado, el hecho de que el rezo se encuentre en latín indica que el usuario de la casa era una persona letrada.

Un último comentario es el referente a la orientación del recinto en dirección este-oeste, parece hecha con deliberación (de manera contraria a la prescrita por la tradición cristiana para sus templos)⁴⁸ hacia el Poniente, rumbo que indica la región de las tinieblas, cuyo príncipe es el demonio.

CONCLUSIÓN

La ubicación de este recinto en la traza urbana, su orientación, la distribución atípica del inmueble, la presencia de figuras “demoniacas” en el mural, la colocación de la cartela en un lugar inferior a dichas imágenes, así como el año 1760, hacen pensar que, en contraposición con las festividades que se hacían en Tonantzintla por el nombramiento de la Inmaculada Concepción como patrona de las colonias españolas –las buenas cosechas permitieron que en aquellos años hubiera una ampliación y engalanamiento del santuario– el recinto de Tehuiloyo-can surgiera como una antítesis del mismo.



LA ORACIÓN DEL MAGNIFICAT (EN LATÍN E INVERTIDA)

Fig. 10 Vigas de madera, La Oración del Magnificat en latín e invertida. Foto: José Antonio Terán.



Fig. 9 La Inmaculada Concepción. Foto: José Antonio Terán.

NOTAS

- ¹ Rubial García, 1991, p. 35.
- ² Rojas, 1978, p. 31.
- ³ Maza, 1951, pl 277.
- ⁴ Rojas, 1978 y Rubial García, 1991.
- ⁵ Terán Bonilla, 1998.
- ⁶ “Si la casa de dios por excelencia es el cosmos, el templo terreno no deja de ser una imitación, lo más perfecta posible, del cosmos y de la casa divina...”, Esteban Lorente, 1990, p. 177. Véase Sebastián, 1977, p. 33.
- ⁷ *Sagrada Biblia*, 1ª Cor. 12,12-28.
- ⁸ Hani, 1983. p. 122.
- ⁹ Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 7.
- ¹⁰ Durandi, “Rationale Divinorum Officiorum”, p. 4, Autum, “De Gemma Animae”, Hani, 1983, Pérez-Rioja, 1980, p. 396, Blunt, 1990, p. 136, Santiago Sebastián, 1988, p. 140, Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus ministros*, *Cartilla de prelados y sacerdotes*, tratado I, cap II, p. 7.
- ¹¹ Fray Laurencio de San Nicolás, *Arte y Vso de Architectura*.
- ¹² Rubial García, 1991, p. 49.
- ¹³ Rubial García, 1991, p. 70.
- ¹⁴ Macono, 1941, p. 23.
- ¹⁵ Sebastián, 1990, p. 143.
- ¹⁶ Rojas, 1978, p. 65.
- ¹⁷ Rubial García, 1991, p. 54.
- ¹⁸ Rojas, 1978, p. 64.
- ¹⁹ Velázquez Thierry, 1984, p. 102.
- ²⁰ Martín Soto, 2000, pp. 22.
- ²¹ Martín Soto, 2000, pp. 28.
- ²² Como Ciruelo, *Tratado de las supersticiones* y González y González, 1962, vol. II, núm.1, pp. 72 y 83.
- ²³ Martín Soto, 2000, pp. 267-268.
- ²⁴ Olmos, *Tratado de hechicería y sortilegios*, Cabe señalar que el fraile, en esta cita, se refiere a las personas que forman esas comunidades y no a los edificios en los que se llevan a cabo los ritos religiosos.
- ²⁵ Olmos, *Tratado de hechicería y sortilegios*, p. 43.
- ²⁶ Olmos, *Tratado de hechicería y sortilegios*, p. 35.
- ²⁷ González y González, 1962. pp. 66-86.
- ²⁸ González y González, 1962 p. 68.
- ²⁹ González y González, 1962 p. 70. Barba de Piña Chan, 1980. p. 107 Alberro, 1981, *op. cit.* p. 262. Ciruelo, *Tratado de las supersticiones*.
- ³⁰ Las casas-habitación de la región son de uno o dos pisos con sus cuartos distribuidos alrededor de un patio central, pudiendo o no llevar una arcada.
- ³¹ La ornamentación del mural se efectuó con la técnica denominada “figuritas” o “muñecas”, modalidad derivada de las “paredes rejoneadas”, consistente en la inserción de pequeñas piedras en el revoque fresco del muro, formando con ello dibujos, figuras e inscripciones.
- ³² La interpretación de todo este recinto y mural se pueden consultar en Terán Bonilla, 1999.
- ³³ Barba de Piña Chan, 1980, pp. 142-143.
- ³⁴ Pérez Rioja, 1980 p. 307.
- ³⁵ Edelmira Ramírez Leyva, 1992, pp. 155-156.
- ³⁶ Pascual Buxó, 1999, p. 66.
- ³⁷ Revilla, 1990 p. 337-338 y 383.
- ³⁸ Pascual Buxó, 1999, p. 69.
- ³⁹ Pascual Buxó, 1999, p. 69.
- ⁴⁰ Sebastián, 1990, pp. 141-143.
- ⁴¹ *Sagrada Biblia*, Génesis, 3,14 y Apoc. 12, 1-6.
- ⁴² Maccono, 1941, p. 23.
- ⁴³ Juan Interian de Ayala, *El pintor Christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen comenterse freqüentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas*, tomo II, p. 10.
- ⁴⁴ Sebastián, 1990, pp. 141-143.
- ⁴⁵ Oración pronunciada por la Santísima Virgen María durante la visitación a su prima Santa Isabel. *Sagrada Biblia*, Lc. 1, 47-54. Cabe mencionar que se omitieron las palabras “en Dios”, así como los versículos 55 y 56. Por una inadecuada intervención las vigas no se colocaron en el orden y lugar que tuvieron originalmente.
- ⁴⁶ Sebastián, 1985, p. 149.
- ⁴⁷ Pascual Buxó, 1999, p. 67.
- ⁴⁸ Terán Bonilla, 1992, p. 284.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, S., *La actividad del Santo Oficio de la Inquisición en la Nueva España 1571-1700*, México, INAH, 1981.
- AUTUM, H. de, "De Gemma Animae" libro I, anexo documental, en SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía medieval*, San Sebastián, Editorial Etor, Argitaletxea, 1988, pp. 491-503.
- BARBA DE PIÑA CHAN, B., *La expansión de la magia*, México, INAH, 1980.
- BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990.
- BORROMEO, C., *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.
- CIRUELO, P., *Tratado de las supersticiones [1628]* Ed. Facs. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- DURANDI, G., "Rationale Divinorum Officiorum", libro primero, anexo documental, en SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje de Arte Medieval*, Córdoba, Ediciones Escudero, Departamento de Historia del Arte, Universidades de Córdoba y Valencia, 1978.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990.
- GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, L., "El siglo mágico" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, julio-septiembre 1962, vol. II, núm.1, pp. 72 y 83.
- HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, (Ed.), 1983.
- INTERIAN DE AYALA, J., *El pintor Christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen comenterse freqüentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas*, tomo II, Madrid, Joaquín Ibarra Impresor, 1782.
- LOBERA Y ABIO, A., *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus ministros, Cartilla de prelados y sacerdotes*, Barcelona, Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1781.
- MACCONO, F., *Breve tratado de Sagrada Liturgia*, Barcelona, Luis Gili, Editor, 1941.
- MARTÍN SOTO, R., *Magia e inquisición en el antiguo Reino de Granada. (Siglos XVI-XVIII)*, Málaga, Editorial Arguval, 2000.
- MAZA, F. de la, "El Tlalocan pagano de Teotihuacan y El Tlalocan cristiano de Tonantzintla. En Homenaje al doctor Alfonso Caso, México, UNAM, 1951.
- OLMOS, A. de, fray., *Tratado de hechicería y sortilegios*, México, UNAM, 1990.
- PASCUAL BUXÓ, J., "San Luis Tehuilooyocan. La morada del Diablo" en *Magia y satanismo en San Luis Tehuilooyocan*, Zacatecas, Dosfilos editores, 1999 pp. 43-75.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1980.
- RAMÍREZ LEYVA, E., "La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos" en *Arte y Coerción. Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM, 1992.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990.
- ROJAS, P., *Tonantzintla*. México, UNAM, 1978, Colección de Arte2.
- RUBIAL GARCÍA, A., *Santa María Tonantzintla. Un pueblo, un templo*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario 1942-1992, Universidad iberoamericana, 1991.
- *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.
- SAN NICOLAS, L. de, fray, *Arte y Vso de Architectura* (Madrid. Si. 1639 y 1664) (ed. facsimilar), Estudio Preliminar Juan José Martín González, 2 vol. Valencia, Editorial Albatros, 1989.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Espacio y símbolo*, Córdoba, Ediciones Escudero, 1977.
- *Iconografía medieval*, Donosita, San Sebastián, Editorial Etor, Argitaletxea, 1988, (Col. Etor/Arte).
- *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. et al. "Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia" en *Summa Artis*, Vol. XXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- TERÁN BONILLA, J. A., "Arquitectura religiosa y simbolismo" en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992.
- "El templo cristiano: su simbolismo durante el período colonial" en *Mensaje de las imágenes Homenaje al doctor Santiago Sebastián In memoriam*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 83-100.
- "Arquitectura para el culto diabólico en San Luis Tehuilooyocan" en *Magia y satanismo en San Luis Tehuilooyocan*, Zacatecas, Dosfilos editors, 1999 pp. 9-42.
- VELÁZQUEZ THIERRY, L. L. *Conservación del azulejo en México*, México, ENCRM -INAH, 1984.



EL VUELO DEL HIPOGRIFO: CIELOS FANTÁSTICOS EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE ITALIANO ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO

SILVIO MIGNANO / ITALIA

*Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e sanza cura aver d'alcun riposo,
salimmo sù, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
E quindi uscimmo a riveder le stelle¹.*

Mi guía y yo por esa senda oscura
entramos a volver al claro mundo;
y ya el descanso sin tener en cura,
subimos, él primero y yo segundo,
tanto, que yo vi las cosas bellas
que el cielo adornan, por un hoyo rotundo.
Y luego salimos a ver las estrellas.

Dante Alighieri, por supuesto, no es autor barroco ni renacentista o manierista; si bien imposible a clasificar y a encerrar en cualquier forma de jaula definitoria, por lo menos cronológicamente es un autor de la última Edad Media, entre los siglos XIII y XIV. Sin embargo, no se puede enfrentar un discurso sobre cielo e infierno sin mencionar al sumo poeta, a el que como nadie supo introducir los conceptos y las imágenes de esas dos dimensiones en la herencia cultural de todo lector, de cualquier idioma o nacionalidad. Cielo e infierno nos parecen hoy en día no solamente conceptos religiosos, sino lugares reales, con su propia fisonomía e iconografía, gracias a la *Divina Comedia* de Dante.

Jorge Luís Borges, que consideraba la *Divina Comedia* la más bella y alta creación humana, aclaró sin embargo que “Dante no se propuso establecer la verdadera o verosímil topografía del otro mundo. Así lo ha declarado él mismo; en la famosa epístola a Can Grande, redactada en latín, escribió que el sujeto de su *Comedia* es, literalmente, el estado de las almas después de la muerte”²: cielo e infierno se traducen por lo tanto en lugares del espíritu, aun guardando toda su admirable exactitud descriptiva.

*Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco dicerò l'ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo³.*

Malas Bolsas se llama un lugar en el infierno
todo de piedra y de color del hierro,
como el cerco que lo ciñe externo.
En el mismo centro del maligno campo
hay un pozo extenso y hondo,
de cuya estructura me ocuparé en su lugar.
El cerco entonces que queda es redondo
entre el pozo y el borde de la orilla dura,
y se divide en diez valles el fondo.
Vid' io così più turbe di splendori,

*folgorate di sù da raggi ardenti,
 senza veder principio di folgóri.
 O benigna virtù che sì li 'mprenti,
 sù t'essaltasti, per largirmi loco
 a li occhi li che non t'eran possenti.
 Il nome del bel fior ch'io sempre invoco
 e mane e sera, tutto mi ristringse
 l'animo ad avvisar lo maggior foco;
 e come ambo le luci mi dipinse
 il quale e il quanto de la viva stella
 che là sù vince come qua giù vinse,
 per entro il cielo scese una facella,
 formata in cerchio a guisa di corona,
 e cinsela e girossi intorno ad ella⁴.*

Vi yo así más turbas de esplendores
 fulgurados de lo alto por ardiente arista,
 sin ver el manantial de sus fulgores.
 ¡Oh benigna virtud que así los enlistas,
 arriba te elevaste, por dejarme un poco
 de espacio a mi débil vista!
 El nombre de la bella flor que siempre invoco
 mañana y tarde, concentró el anhelo
 de mi alma a mirar el más gran foco;
 y no bien a ambos mis ojos dio sin velo
 el cuál y el cuánto de la viva estrella
 que allá arriba vence, como venció en el suelo,
 por entre el cielo bajó una llama bella,
 formando un círculo a guisa de corona,
 y la ciñó, girando en torno de ella.

Siglos después, un animal fantástico, mitad león, mitad águila, pero con algo de caballo, despega hacia el cielo, dirigiéndose a la montaña más alta del mundo, que en este caso ya no es el Purgatorio de Dante, sino la cumbre donde vive el Evangelista Juan: esa bestia imaginaria es el hipogrifo, creación sublime del ingenio de Ludovico Ariosto, grandísimo poeta renacentista.

Nacido en Reggio Emilia en 1474 y fallecido en Ferrara en 1533, Ariosto empleó gran parte de su vida en crear un poema inmenso, laberíntico, imaginativo: el *Orlando Furioso*, publicado en tres distintas versiones entre 1504 y 1532, una moderna novela de amor, de aventura y de humorismo en versos. Cuarenta y seis cantos en octavas con un total de 38.736 versos, teniendo en cuenta, como comparación, que la *Divina Commedia* no llega a los 14.000 versos.

El cielo de Ariosto, cielo del Renacimiento, es la negación absoluta de cualquier límite humano: a la imaginación, al pensamiento, al propio movimiento del cuerpo; es un espacio abierto e infinito, en el cual todo puede ocurrir, todo se puede construir, todo se puede comprender.

El héroe Astolfo llega al palacio del Evangelista Juan montando el hipogrifo, y de allí va a la luna con su noble guía, sobre un carro llevado por cuatro caballos de fuego:

*Quattro destrier via più che fiamma rossi
 al giogo il santo evangelista aggiunse;
 e poi che con Astolfo rassettassi
 e prese il freno, inverso il ciel li punse.
 Ruotando il carro, per l'aria levassi
 e tosto in mezzo il fuoco eterno giunse;
 ché 'l vecchio fe' miracolosamente,
 che, mentre lo passâr, non era ardente.*

*Tutta la sfera varcano del fuoco
 et indi vanno al regno della Luna.
 Veggon per la più parte esser quel loco
 come un acciar che non ha macchia alcuna;
 e lo trovano uguale o minor poco
 di ciò ch'in questo globo si raguna,
 in questo ultimo globo della terra,
 mettendo il mar che la circonda e serra⁵.*

A cuatro caballos más rojos que el fuego
 el santo evangelista puso un yugo;
 y luego de sentarse junto con Astolfo
 tomó el freno y los dirigió hacia el cielo.
 El carro rodó y en el aire se levantó
 y pronto al cielo del fuego eterno llegó;
 pues, el viejo hizo milagrosamente
 que mientras lo cruzaban, no fuera ardiente.

Cruzan por entero la esfera del fuego
 y luego van al reino de la Luna.
 Se dan cuenta que ese lugar es casi todo
 como un acero limpio, sin mancha y sin lodo;
 y lo encuentran del mismo tamaño, o pocos menos
 que nuestro globo, con lo que contiene,
 quiero decir, la nuestra tierra rotunda,
 teniendo en cuenta el mar que la circunda.

En la luna el paladín encuentra un lugar mágico donde se halla todo lo que en el mundo se ha perdido: las coronas antiguas, los favores de los príncipes, ruinas de ciudades y de castillos, la belleza de las mujeres y los amores desafortunados; y también, y sobre todo, el cerebro humano, su razón, su cordura. Allí va Astolfo para recuperar el frasco donde se ha quedado la cordura de Orlando, enloquecido por el amor a Angélica, desgraciadamente no correspondido. En la luna todo se puede encontrar, menos la locura: esa sí, nos dice Ariosto, es una cosa de la tierra y de los humanos.

“Ariosto sabía que la tierra es el reino de la locura y que la única libertad concedida al hombre es la de su

infinita imaginación. Desde esta certidumbre concibió el *Orlando Furioso*”, comenta Jorge Luís Borges⁶.

E Italo Calvino, “El Furioso es un libro único en su género y se puede leer sin hacer ninguna referencia a otros libros antecedentes o sucesivos; es un universo en sí, en el cual se puede viajar a lo largo y a lo ancho, entrar, salir, perderse en él. [...] es un inmenso partido de ajedrez que se juega en el mapa geográfico del mundo y que se ramifica en tantos partidos simultáneos”⁷.

Borges, escritor amante de los laberintos, de las construcciones complejas, de los juegos de espejos y de los espejismos, no podía no amar a Ariosto, quien consideraba una de las cumbres de la literatura universal.

Del *Orlando Furioso* Borges valoraba sobre todo la creación de un universo que podía regirse sobre reglas propias, creadas por su autor, independiente de otros mundos, de otras reglas de la física o de la historia humana. Un mundo donde gobierna la imaginación y nada realmente es como aparece: en la isla de la maga Alcina y en el palacio encantado de Atlante los hombres ven cosas que no existen, o creen verlas; el paladín Orlando, enamorado de la bellísima Angélica, cree que ella lo ama utilizando el nombre de Medoro, que en realidad es otra persona, un simple soldado del cual ella está realmente enamorada; Bradamante, invencible guerrero, en realidad es una mujer.

Ese cielo hacia el cual se levanta el hipogrifo también puede ser leído entonces como un cielo inexistente, ficción o engaño de la creatividad.

Cuando el visitante cruza las calles estrechas del casco histórico de Roma, cansado de admirar cada diez pasos una joya del arte o de la arquitectura, quizá puede entrar a la iglesia de San Ignacio: una fachada barroca, una de las muchas que hacen que Roma, ciudad de casi tres mil años y de tantas épocas históricas y artísticas, se presente *prima facie* como una ciudad barroca.

Ese imaginario visitante levantará los ojos a la bóveda y admirará una construcción perfectamente barroca: un techo alto decenas de metros, columnas, arcos, ventanas que proyectan hacia arriba la arquitectura de la iglesia, y un enorme fresco con toda la panoplia de elementos que caracterizan el siglo XVII: personajes con trajes ricos y multicolores, alegorías de los cuatro continentes, santos, ángeles, rayos de luz, cielos azules y nubes de algodón. Más adelante, una gran cúpula que se abre desde abajo, enseñando la luz de la linterna en que culmina la curva.

Todo es falso, nada de ello existe. El techo es plano y, si bien bastante alto, mucho menos que lo que aparenta, quizá la mitad. Arcos, columnas, cúpula, juegos de perspectivas son maravillosos inventos del arquitecto jesuita



Andrea del Pozzo. San Ignacio de Loyola. Roma.

Andrea del Pozzo, que en esta bóveda nos regala una ilusión sublime, insuperable. Ha creado un universo finto, imaginativo, un espacio en el cual los sentidos, antes que la mente, pueden moverse con extraordinaria libertad: es justamente este aspecto que quizá no ha sido siempre subrayado como merece, cuando se crítica y se juzga el arte del barroco.

El gran crítico italiano Achille Bonito Oliva ha demostrado con claridad como el Renacimiento ha sido una estación feliz, irrepetible pero muy breve, casi sólo en el espacio de una generación, en el primer cuarto del Quinientos: cuando intelectuales y creadores del nivel de Miguel Ángel, Leonardo y Rafael confiaban en la centralidad del hombre en el universo, sentían con toda la fuerza posible que el recorrido de la inteligencia humana desde la Edad Media y a través del Humanismo había llegado

a su meta: la razón humana dominaba las fuerza de la natura, las comprendía y las conocía, y se había logrado una síntesis irrepetible entre ciencia humana y divina, entre religión y razón, entre los valores éticos y estéticos. Emblema de ese equilibrio es la construcción simétrica y perfecta de los cuadros renacentistas, donde los protagonistas ocupan una posición central en el lienzo o en la pared: pensemos en las Vírgenes de Rafael o en la Mona Lisa de Leonardo, o en Platón y Aristóteles en la Escuela de Atenas, en las cámaras de Rafael, en el Vaticano, o en Dios y Adán en la bóveda de la Capilla Sixtina: otro cielo perfecto, donde la creación humana desafia y se sustituye a la divina.

Momento irrepetible, que de hecho duró muy poco: en las obras de los artistas de las décadas siguientes el hombre ya pierde su centralidad, la construcción simétrica decae y aparece muchas veces en las pinturas una figura descentrada, puesta en un costado, que ya no es protagonista de la escena sino testigo y cronista, él o ella que transmite, traslada, traduce en beneficio del espectador el significado de lo que está ocurriendo, con la conciencia de la inestabilidad que se ha sustituido a las certidumbres: es el traidor, y la ideología del traidor es lo que caracteriza el Manierismo, según la interpretación de Bonito Oliva⁸.

Sin embargo, lo que queda de la experiencia humanista y renacentista, en el manierismo y aun más en el barroco, es el gusto de la libertad, la conciencia que el hombre ya domina la materia del pensamiento y puede crear libremente, porque sólo esto le queda, en medio del derrumbe de las certidumbre y en el fracaso de la búsqueda de la perfección y de la simetría absoluta.

Autor manierista es Torquato Tasso (Sorrento, 1544-Roma, 1595), que recupera el tema de Ariosto, a su vez herencia de obras pasada, como el ciclo francés de Rolando, el bretón de Artú, el *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo (1483) y el *Morgante* de Luigi Pulci (1478-1483), y escribe la *Gerusalemme Liberata*, la *Jerusalén Liberada*, poderoso poema épico publicado en 1581, más serio y dramático que el de Ariosto, aunque menos fantástico y brillante, si bien en la *Gerusalemme Liberata* tampoco faltan cumbres de creatividad y generosidad de invenciones.

Hay un cielo también en la obra de Tasso, pero es un cielo manierista, cuyo creador es consciente de la ficción que se halla detrás de la ilusión de una realidad que nos escapa y que aparece cada momento más difícil de definir y describir:

*O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicon,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,*

*tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte.
Sai che là corre il mondo ove più versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero, condito in molli versi,
i più schivi allettando ha persuaso.
Cosí a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve⁹.*

O Musa, tú que de caducos laureles
No te ciñes la frente en el Monte Helicón,
Sino que en cielo en medio de coros beatos
Tienes una áurea corona de estrellas inmortales,
Tú inspira a mi pecho ardores celestes,
Tú esclarece mi canto, y tú perdóname
Si debo tejer frisos a la verdad, si engalano en parte
Mis papeles con dilectos diferentes de lo tuyos.
Sabes que el mundo se dirige adonde mayormente
Derrama sus dulzuras el halagador Parnaso,
Y que la verdad, si es condimentada con suaves versos,
Logró convencer a los más esquivos, seduciéndolos.
Así al egro muchacho entregamos mojados
Con suaves licores los bordes de la copa:
Engañado, él bebe entretanto jugos amargos,
Y a través de ese engaño recibe la vida.

El napolitano Giovan Battista Marino (1569-1625) ya es definitivamente un poeta barroco: es más, es el poeta barroco italiano por excelencia; un poeta que durante siglos ha sido casi olvidado, o peor acusado como máximo representante de las que se consideraban las culpas típicas de todo el barroco: involución, exterioridad, complejidad inútil, vana y vacía. En cambio en Marino, como en tantos creadores del siglo XVI, existen elementos de extraordinaria modernidad; se vislumbra un uso de la metáfora y una visión transversal, casi oblicua, construida por alusiones e imágenes fugitivas, que prefigura ciertos aspectos del simbolismo.

En Marino no podía faltar un cielo, hasta dedicarle el canto X de su poema más célebre, *L'Adone*, Adón (1623), donde se hallaba entre otras cosas la invención del telescopio por Galileo Galilei y donde el poeta se dirige a Urania, la musa de la astronomía.

*Musa, tu che dal ciel per torti calli
infaticabilmente il corso roti
e, mentre de' volubili cristalli
qual veloce e qual pigro accordi i moti,
con armonico piede in lieti balli*

*del'Olimpo stellante il suol percoti,
onde di quel concento il suon si forma
ch'è del nostro cantar misura e norma,
tu, divina virtù, mente immortale,
scorgi l'audace ingegno, Urania saggia,
ch'oltre i propri confin si leva e sale
a spaziar per la celeste spiaggia.
Aura di tuo favor mi regga l'ale
per sì alto sentier, sich'io non caggia;
movi la penna mia, tu che'l ciel movi
e detta a novo stil concetti novi¹⁰.*

O Musa, tú que desde el cielo por calles tuertas
Incansablemente giras tu curso
Y, mientras de los volubles cristales
Acuerdas los motos, unos veloces, otros lentos,
Con tu pie armonioso en bailes felices
Golpeas el suelo del Olimpo estrellado,
De donde se forma el sonido
Que es la regla y la medida de nuestro canto,
Tú, virtud divina, mente inmortal,
Mira el ingenio audaz, o Urania sabia,
Que tras sus fronteras se levanta y sube
Para moverse en las playas celestes.
Qué el aura de tu favor sujete mis alas
Por un sentimiento tan alto, para que yo no caiga;
Mueve mi pluma, tú que mueves el cielo
Y dictame para nuevos conceptos un nuevo estilo.

La luna de Ariosto tenía valles fértiles y ciudades, y era pulida como el acero más puro, la de Marino hospeda la isla de los sueños y de las fantasías, y tiene la cara manchada y afeada por los cráteres que Galileo acababa de descubrir.

Galileo Galilei, alabado en el poema, lleva a cumplimiento el recorrido iniciado mil y seis cientos años antes por el gran poeta latino Lucrecio con los seis libros del *De rerum natura*, *La natura de las cosas*: levantar los ojos de la constricciones artificiales del miedo y de las supersticiones y explorar el universo, fuera de nosotros, y el ánimo humano y los secretos del cuerpo, dentro de nosotros. La época del barroco es por lo tanto en Italia un periodo de difícil pero fecunda conquista de espacios de libertad, imaginación y creatividad, cuyo emblema es el telescopio, inventado por Galileo justamente hace cuatro siglos, en 1609, apuntado hacia el cielo.

A un cielo eterno, inmaterial, que sin embargo tiene rasgos físicos, casi terrenales, dirige sus ojos Santa Teresa en la Éxtasis esculpida entre 1647 y 1652 por Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598-Roma, 1680), en la Capilla Cornaro de la iglesia de Santa María de la Victoria, en Roma: rayos de sol dorados embisten la santa, y un ángel

sinuoso y sensual la domina desde arriba, preparándose a (trafiggerla), o enseñándole el camino del cielo, con una flecha.

No hay fronteras entre el alma y el cuerpo, entre los sentidos humanos y el sentimiento divino, entre una y otra pasión, ambas llevadas a la máxima intensidad, o sea, al éxtasis. A la conquista y al poseso del cielo, al mismo tiempo que de una humanidad mucho más terrenal, a la cual se dirigen los enormes brazos de la Cristiandad, los dos semicírculos de columnas que Bernini quiso que encerraran y a la vez abrieran la Plaza de San Pedro, en el Vaticano.



Gian Lorenzo Bernini. Éxtasis de Santa Teresa. Capilla Cornaro. Roma.



Plaza de San Pedro. Roma.

NOTAS

- ¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Infierno, Canto XXIV, vv. 133-139.
- ² Jorge Luís Borges, *Nueve ensayos dantescos*, 1982.
- ³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Infierno, Canto XVIII, vv. 1-9.
- ⁴ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Paraíso, Canto XXIII, vv. 84-98.
- ⁵ Ludovico Ariosto, *L'Orlando furioso*, Canto XXXIV, octavas 69 y 70.
- ⁶ Jorge Luís Borges, *Biblioteca personal*, 1988.
- ⁷ Italo Calvino, *L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 1970.
- ⁸ Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, 1998.
- ⁹ Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Canto I, vv. 1-16.
- ¹⁰ Giovan Battista Marino, *Adone*, Canto X, vv. 1-16.



DE TÁRTAROS, ARCOS Y FLECHAS: LOS CINCO SENTIDOS Y LA FE EN UNA LOA BARROCA DE CALDERÓN

FERNANDO PLATA / ESTADOS UNIDOS

Este trabajo tiene como objeto el estudio de la alegoría de los arqueros en la loa para la segunda versión del auto sacramental *La vida es sueño*, representado en Madrid en las fiestas del Corpus Christi de 1673. Como ocurre con alguna frecuencia, parece que Calderón aprovechó la loa para más de un auto, lo cual ha producido un problema de crítica textual que intentaré desenmarañar antes de abordar el análisis del texto y sus contextos.

La loa se ha transmitido tradicionalmente junto al auto *La vida es sueño*, a partir de su publicación conjunta en un tomo de 1677 titulado *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales*. Conocido en la época como el “Libro de los doce autos”, el tomo fue autorizado por Calderón, de ahí su fiabilidad a la hora de determinar con qué auto se representó esta loa.

Como es de esperar, loa y auto se copian o imprimen juntos en otros testimonios que dependen, en cuanto al texto, de la autoridad de la *princeps*. Ocurre así en las reimpresiones de este tomo de Madrid, 1690 y 1715; en un manuscrito de la Fundación Bartolomé March, fechado en Madrid en 1715; en el tomo VI de la edición de Pando de 1717, y en otras ediciones modernas que no puedo enumerar aquí.

Sin embargo, esta misma loa aparece en una “versión variante” junto al auto *La semilla y la cizaña* en dos testimonios antiguos: en el tomo III de la mencionada edición de Pando y en un manuscrito del s. XVIII, custodiado en la Biblioteca Nacional de España¹.

Pando fue el primero en alertarnos de este problema ecdótico en una nota colocada al final de la loa para *La semilla y la cizaña*: “Aunque esta loa está impresa en el *Libro de los doce autos*, en el de *La vida es sueño* está diferente que aquella y es conforme se representó en el auto de *La semilla y la cizaña* en el año de 1708”². A la estela de Pando, otros críticos como Cotarelo, Cirot y Rull han coincidido en observar que ambas loas son ligeramente diferentes, y Reichenberger ha señalado un dato importante: que la versión para el auto *La semilla y la cizaña* es “más corta”³. Ninguno de ellos, sin embargo, entra a dilucidar para qué auto compuso Calderón la loa, ni cuándo.

Para responder a estas preguntas son útiles unos versos en los que se menciona el público que presencia los festejos eucarísticos para pedirle el tópico perdón. Cito por la versión de la loa de *La vida es sueño*, aunque la de *La semilla y la cizaña* no presenta variantes sustanciales: “quizá el supremo teatro / del cuarto planeta invicto, / la imperial águila excelsa, / que es de sus rayos registro, / las dos lucientes estrellas / de sus dos soles divinos, / [...] darán / el perdón, ya que no el v́ctor” (vv. 305-318)⁴.

Estos versos, a primera vista opacos, se refieren a la familia real, que tradicionalmente presencia los festejos del Corpus. El «cuarto planeta» alude al rey Felipe IV. Utilizó nuestro dramaturgo esta expresión, en la que hace un juego de palabras con la idea de que el sol es “el cuarto planeta en el sistema de Eudoxio y Ptolomeo”⁵, en otras ocasiones; notablemente, para el caso que nos interesa,

en la loa para el auto *El Año Santo de Roma*, compuesta en 1650: “la obra de mi día / fue la del cuarto planeta, / siendo algún Cuarto Felipe / humano sol de su esfera”⁶.

La “imperial águila” es Mariana de Austria, con la que Felipe IV contrajo matrimonio en 1649; Calderón emplea la expresión también en la loa para *El Año Santo de Roma*: “una alemana / imperial águila bella”⁷. Finalmente, con “las dos lucientes estrellas” Calderón alude a las infantas María Teresa y Margarita, nacida ésta en 1651. En la loa para *El Año Santo de Roma* leemos: “una estrella / que hija del sol”⁸: como esta loa es de 1650, naturalmente solo aparece una estrella, la infanta María Teresa ya que la segunda infanta, Margarita, no nacería hasta 1651.

Estas referencias concretas a la familia real en 1651 nos permiten datar con precisión nuestra loa. Como Felipe IV murió en 1665 y la segunda versión de *La vida es sueño* se estrenó en 1673, dicha mención en la loa no tiene ya sentido. Sí lo tiene, en cambio, en el estreno de *La semilla y la cizaña*, que es de 1651⁹, lo cual explica, además, las coincidencias entre esta loa y la de *El Año Santo de Roma*, compuesta un año antes.

La loa, pues, fue compuesta inicialmente para *La semilla y la cizaña* en 1651; retocada y ampliada (de ahí la importancia de saber que es más larga, como indica Reichenberger), la reutiliza después el propio Calderón para *La vida es sueño*, en 1673. Lo que no queda claro es por qué mantuvo Calderón las referencias al monarca Felipe IV y a su familia cuando pudo haberlas cambiado en época ya de la regencia de Mariana de Austria, tras la muerte de Felipe IV.

La loa se abre, en una original adecuación de *res y verba*, con unas quintillas en las que el coro de la música presenta a los Cinco Sentidos un acertijo: “Dios por el hombre encarnó / y padeció por el hombre / y al hombre en manjar se dio. / ¿Qué maravilla alcanzó / de las tres mayor renombre?” (vv. 1-5). Los Cinco Sentidos, curiosamente armados con arcos y flechas, repiten como un eco, pero la respuesta se pospone hasta la conclusión de la loa, cuando, como es de esperar en el contexto festivo de exaltación eucarística de las loas sacramentales, se da la preeminencia a la Eucaristía sobre la Encarnación y la Pasión.

Esta suerte de acertijo teológico que enmarca la loa deja paso a su núcleo doctrinal. Un ruido de “cajas” o tambores de guerra llama a los Sentidos a comer e irrumpe en escena un galán, llamado Discurso, que les pregunta qué significado tiene esa llamada y la ceremonia bélica con arcos y flechas que está a punto de contemplar. El

Oído le contesta mediante un ejercicio exegético con “letra” y “glosa”. La explicación literal, la «letra», constituye la parte más “original” (en el sentido moderno de la palabra) de la loa. Se trata del ejemplo de los tártaros, famosos arqueros que adiestran a sus hijos en el tiro con arco forzándoles a coger su alimento de los árboles a flechazos:

“Sabrás, pues, que de Tartaria / (aunque ya lo habrás leído / en el volumen que llaman / *Educación de los hijos*) / es heredada costumbre / que, para hacerlos altivos / y guerreros, manejando / flechas y arcos desde niños, / se les pone la comida / en un árbol, con aviso / de que el que no la derribe / a la certeza del tiro / no la coma. Conque a todos, / de tanto interés movidos / como el sustento, les hace / diestros el uso continuo / del manejo de las armas / desde su infante principio”. (vv. 65-82)

La destreza de los tártaros como arqueros era proverbial, así como la de sus hijos, y aparece con frecuencia en libros de viajes y relaciones. Leemos, por ejemplo, en una *Historia Tartarorum*, del s. XIII: “viri sagittas tantummodo et exercent cum arcubus sagittando. Compellunt etiam pueros trium aut quatuor annorum hoc similiter exercere”¹⁰; y en la *Storia dei Tartari* de un viajero del s. XIV: “[i Tartari] Sono a cavallo molto destri e ottimi arcieri [...] e sono nell'arte del saettare tanto buoni maestri che i loro strali trapassano quasi ogni sorte d'armatura”¹¹. La costumbre de emplear el señuelo de la comida como estímulo para el desarrollo de su destreza con el arco no aparece documentada, sin embargo, hasta los siglos XVI y XVII, y atribuida a diferentes pueblos, no solo a los tártaros. Recoge, pues, Calderón conocimientos relativamente novedosos de los exploradores de la época. Así, se lee en dos relaciones de viajeros de la primera mitad del XVI: “[Lapones] pedestres pignant arcu armati, ut fere Tartari. Artem jaculandi docentur a pueris utque antiquitus apud Baleares, sic apud Lapones aetate nostra puero non datur cibus priusquam attigerit sagitta propositum signum”; “Indigenae istius provinciae [Lapones] [...] sunt, mire dexteri et agiles in arcubus et sagittis utendis. Quam artem jaculandi ab incunabulis sic exercent ut puero a scopo erranti cibus non detur antisper donec ut eum recte sagittam dirigat”¹². Y en la poliantea titulada *Magnum theatrum vitae humanae* de Beyerlinck, publicada en 1631, leemos: “Apud Baleares matres infantes pueros ab ipsis vitae incunabulis his disciplinis assuefaciunt, ut nisi oblatum cibum baculo aut funda petierint prius, cibo vesci prohibeant. Quem usum vetustissimum apud Cadurcos, Acarnanes atque Aethiopes inualuisse legimus, ut saxa ingentia fundis intorquere, aut sagitta, et iacula ingentis

ponderis vibrare a teneris ediscant”¹³. Se encuentra la formulación más cercana a los versos de la loa en otro lugar de esta poliantea: “Tartari pueros sic ad sagittandum instituunt, ut cibum sumere non permittant, donec scopum arcu attingerint”, que bien podría ser la fuente de Calderón, sobre todo teniendo en cuenta que éste poseía los volúmenes de Beyerlinck y los legó en su testamento antes de morir a un amigo¹⁴.

Sin embargo, el citado inciso “(aunque ya lo habrás leído / en el volumen que llaman / *Educación de los hijos*)” contradice lo que acabo de exponer. No he conseguido identificar este título. Entre los tratados clásicos y renacentistas sobre la educación de los hijos (Plutarco, Quintiliano, Erasmo y Vives) no se recoge esta costumbre de los tártaros. Sólo el *De pueris instituendis* de Erasmo menciona una práctica semejante, pero utilizada para la enseñanza del alfabeto: al parecer los ingleses enseñaban el tiro con arco a sus hijos desde niños, por lo que un padre, al ver la afición de su hijo, le regaló un arco y flechas decorados con las letras del alfabeto. Usando como blanco las letras del alfabeto griego y latino, cuando el niño daba en el blanco y pronunciaba la letra correctamente se le recompensaba con una golosina; mediante esta estratagema, el niño aprendía a identificar y pronunciar las letras en unos días¹⁵. Es posible que en algún tratado de educación de la segunda mitad del XVI o la primera del XVII aparezca la anécdota de los tártaros; pero también puede ser que Calderón, que a veces comete errores en las “citas” que entreteje en sus textos teatrales, fundiese la anécdota contada por Erasmo con la del *Theatrum* de Beyerlick.

De la misma forma que los tártaros, pues, el Cuerpo adiestra a sus Cinco Sentidos en el manejo de arco y flecha para poder alimentarse. La llegada del Cuerpo buscando a los Sentidos para que le den alimento, pone en marcha un curioso concurso, que será la “glosa” o explicación de la mencionada “letra” (la anécdota de los tártaros). El Cuerpo les muestra en una apariencia un monte sobre el que se eleva una cruz, hostia y cáliz, y les invita a tirar con el arco de forma que el que acierte pueda gustar del pan. Los Sentidos, excepto el Oído, fallan. Este es el núcleo doctrinal de la loa: la incapacidad de los Sentidos para percibir en el pan el cuerpo de Cristo, y la preeminencia del Oído, que, ayudado por la Fe, es capaz de comprender el misterio de la transustanciación.

Ya Cirot había señalado que la fuente de esta original alegoría de los arqueros es un prólogo en verso que Lope de Vega incluye en la loa al auto *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*, representado en 1599. En este texto los cinco ballesteros son los cinco sentidos, que tiran a un pedazo de pan y fallan, mientras que la Fe, que ha organizado el concurso, dice que el blanco es Dios, acertando el

misterio. Incluso el Oído falla a pesar de ser el sentido de la Fe: “Quedó sordo y no oyó más, / que supuesto que se ha hecho / por el oído la fe, / no le tuvo en este tiempo”¹⁶.

Lope sigue la doctrina de la Iglesia, basada en Santo Tomás, de que no conviene atender al juicio de los sentidos en el sacramento de la Eucaristía, como explica el Catecismo tridentino:

“el espíritu y la inteligencia deben prescindir totalmente de los sentidos. Porque, si los fieles se persuadiesen de que en este sacramento solo existe lo que perciben por medio de los sentidos, necesariamente incurrirían en la mayor impiedad; puesto que, no descubriendo con la vista, el tacto, el olor y el sabor otra cosa más que la especie de pan y vino, creerían que solo pan y vino había en el sacramento; débese, pues, procurar apartar todo cuanto se pueda las almas de los fieles del juicio de los sentidos”¹⁷.

Calderón, por su parte, se separa ligeramente de la doctrina expuesta por Lope: en su loa, cuatro de los Sentidos yerran el tiro porque solo perciben pan, tras lo cual, son objeto de una “vaya” o burla, según las reglas del juego; pero cuando le llega el turno al Oído, sigue la recomendación de la Fe que le ha dicho que ahí están el cuerpo y la sangre:

“La Fe que allí hay cuerpo y alma / y carne y sangre me ha dicho; / y pues sentido de Fe / es solamente el Oído, / crea el Oído a la Fe / y no a los demás sentidos. / Que si la Vista, el Olfato, / el Tacto y el Gusto han visto, / tocado, olido y gustado / pan, es porque no han creído / que solos los accidentes / duran en aquel divino / milagro de los milagros, / prodigio de los prodigios, / no la substancia de pan” (vv. 223-237).

Calderón añade el detalle de que el Oído es el sentido de la fe, lo cual, como señala Cirot, no es novedad, sino doctrina que aparece ya en San Pablo, *Romanos*, 10, 17: “la fe procede del oír, y el oír depende de la predicación de la palabra de Cristo”; y con más claridad en el “Adoro te devote” de Santo Tomás, himno, precisamente, de la fiesta del Corpus: “Visus, tactus, gustus in te fallitur. / Sed auditu solo tuto creditur” (“Se equivocan en ti la vista, el tacto, el gusto; pero con solo el oído se cree con seguridad”)¹⁸.

En nuestra loa el Oído descubre el misterio de la transustanciación al escuchar y creer las cinco palabras de Cristo en la consagración “hoc est enim corpus meum”:

“y pues rindo / mi afecto a cinco palabras, / en fe dellas solicito / el tiro acertar y así, / cerrados los ojos, digo /

que, transubstanciado el Pan / de aquellas palabras cinco, / no es pan, Carne y Sangre sí; / conque veréis que el Oído / deja, a pesar de los cuatro, / su entendimiento cautivo”. (vv. 244-254)

El *topos* que presenta Calderón en su loa podría denominarse, pues, ‘Oído como sentido de la fe’, pero también ‘victoria del Oído sobre el entendimiento o la razón’, incapaces de comprender el dogma de la transustanciación sin la ayuda de la fe¹⁹.

Calderón dramatiza este motivo del ‘Oído como sentido de la Fe’ en otros momentos de su larga trayectoria, pero utilizando “paradigmas compositivos” (por emplear el término de Arellano²⁰) diferentes, variaciones que muestran tanto la fértil imaginación de nuestro autor para evidenciar las abstracciones teológicas, como la importancia que concedió a esta cuestión central en la ideología contrarreformista. Así, en uno de sus primeros autos, *El nuevo palacio del Retiro*, de 1634, pone en escena un juego de la sortija alegórico, en el que la sortija es la hostia consagrada²¹ y en el que solo el Oído, asistido por la Fe, acierta, tras lo cual concluye el Hombre con el conocido *topos*: “Y todos por el Oído / nuestra razón cautivemos” (vv. 1437-1438).

En *El cubo de la Almudena*, representado, como nuestra loa, en 1651, se presenta un “argumento” judicial de la Apostasía contra el Entendimiento para negar la presencia de Cristo en el pan; en la disputa la Apostasía hace comparecer a los sentidos a una prueba ante un pan consagrado en el que no perciben la presencia de Cristo. Después hay un diálogo de Entendimiento y el Oído, estructurado simultáneamente como un duelo profano y una argumentación escolástica, en la que el Oído, claro, convence al Entendimiento de la presencia de Cristo en el pan²². Calderón vuelve a utilizar este paradigma compositivo, y buena parte del texto, en su último auto, *La divina Filotea*, compuesto en 1681, en vísperas de su muerte²³.

Dramatiza, pues, Calderón en la loa de los arqueros una cuestión teológica importante en la época, dado que la Reforma luterana negaba la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Se trata de arte de ideología contrarreformista²⁴ y de factura barroca, si comparamos la complejidad de la armazón de esta loa frente a la simplicidad de su precedente lopiano.

No es extraño, pues, que el tema de los cinco sentidos y la fe frente al misterio de la transustanciación aparezca también en el arte barroco contemporáneo.

En un grabado del flamenco Cornelis Galle, incluido en el libro del jesuita Andrea de Lamna *Positiones Sacrae de Augustissimo Sacramento Eucharistiae*, de 1638²⁵, obser-

vamos a cinco mujeres que representan a los cinco sentidos (Ver Figura 1).



Fig. 1 Cornelis Galle
Positiones Sacrae de Augustissimo Sacramento Eucharistiae. 1638.

Que los sentidos sean representados por mujeres es tradicional en la iconografía²⁶ y el propio Calderón debió de utilizar a cinco actrices para representar a los sentidos en esta loa, como se deduce de la acotación inicial en la versión para *La semilla y la cizaña*, que reza: “Salen los músicos y las mujeres con arcos y flechas”²⁷.

En este grabado notamos el movimiento y la teatralidad de la escena en la que unos ángeles, en la parte superior izquierda, corren un cortinaje, haciendo aparecer la hostia en el tabernáculo, desvelando, literalmente, la verdad de fe; es decir, corriendo el velo que cubre la realidad sagrada que, bajo la apariencia de pan, encubre el cuerpo de Cristo. Aparece en la base del grabado un verso del “Pange lingua”, himno eucarístico de santo Tomás de Aquino: “Praestat fides supplementum sensuum defectui” (‘que la fe suplemente el defecto de los sentidos’). También observamos que la Fe señala la presencia del cuerpo de Cristo simbolizada por la luz que emana del sagrario. Uno de los cinco sentidos aparece ligeramente adelantado en un

escalón, pero no es el Oído, ya que a la derecha encontramos a uno de los sentidos con un laúd y llevándose la mano derecha a la oreja, representando el Oído. Por eso, el grabado no representa el *topos* de la primacía del Oído como sentido de la Fe, como en la loa de Calderón, sino más bien, como en la de Lope, la incapacidad de los cinco sentidos para percibir el misterio de la transustanciación.

Me detendré, por último, en un óleo del pintor cordobés Juan Antonio Escalante (1633-1669), uno de los máximos exponentes de la escuela barroca madrileña y contemporáneo de Calderón, que ejecutó 18 cuadros para la sacristía de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de la Merced de Madrid entre 1667 y 1668 con asuntos relativos a la Eucaristía con un trasfondo teológico similar al de los autos calderonianos. Se trata del *Triunfo de la Fe sobre los sentidos*, conservado en el Museo del Prado (Ver Figura 2).

Observamos de nuevo a cinco mujeres que representan a los cinco sentidos. Cada una de ellas tiene una obla en la mano. A la izquierda del cuadro, la Vista se lleva el dedo índice a un ojo, el Oído se lo lleva a la oreja y el Olfato se acerca la hostia a la nariz. En el centro del cuadro, dominando la escena, se erige la figura de la Fe,

con los ojos cerrados y gesto contemplativo, sujetando con sus manos cáliz, hostia y cruz, que recuerdan, en su colocación preeminente, la mencionada acotación calderoniana: “ábrese un monte en que subirá, en elevación, una Cruz y, en su remate, Hostia y Cáliz”. A la izquierda de la Fe, el Gusto se lleva la forma a la boca y el Tacto pone el dedo índice sobre ella, indicándose que ninguno de los sentidos acierta a saber lo que tiene entre manos, por lo que aparece encima, en una filacteria sujeta por ángeles, el citado verso del “Pange lingua”: “Praestat fides supplementum sensuum defectui”. Este cuadro, de gran movimiento y cierta teatralidad en la colocación de sus figuras, representa de forma pictórica, la misma doctrina del grabado de Galle y la loa de Lope: los sentidos necesitan de la fe para entender el misterio de la transustanciación. Tampoco hay aquí ‘primacía del Oído’, como en la loa calderoniana²⁸.

En este énfasis calderoniano en la primacía del oído parece percibirse un reflejo del carácter doctrinal de estos textos sacramentales, cuyo objetivo es predicar los misterios de la fe que el público recibe, en última instancia, por el oído.



Fig. 2 Juan Antonio Escalante (1633-1669).
Triunfo de la Fe sobre los sentidos. Museo del Prado.

NOTAS

- ¹ Ver Romera Castillo, 1982, p. 153; y Reichenberger, 2003, pp. 943-944. Presentaré con detalle estas cuestiones textuales y una edición crítica de la loa en mi edición del auto *La vida es sueño*, en preparación para la serie de autos completos que dirige Ignacio Arellano.
- ² Calderón, *Autos sacramentales*, ed. Pando, vol. III, p. 310.
- ³ Ver Cirot, 1941, p. 66; Calderón, *La vida es sueño*, p. 365; y Reichenberger 2003, p. 943.
- ⁴ Cito el texto de la loa por Calderón, *Autos sacramentales*, 1677, pp. 115-120, modernizando las grafías y numerando los versos tal y como aparecerán en mi edición.
- ⁵ Arellano, 2000, p. 68.
- ⁶ Calderón, *El Año Santo de Roma*, vv. 278-81 y nota.
- ⁷ Calderón, *El Año Santo de Roma*, vv. 284-85 y nota.
- ⁸ Calderón, *El Año Santo de Roma*, vv. 297-98 y nota.
- ⁹ Parker, 1983, p. 250.
- ¹⁰ Skelton *et al.*, 1995, p. 95.
- ¹¹ Ramusio, 1980, vol. III, pp. 354-355.
- ¹² Textos de 1532 y 1540 citados en Aubin, 1982, p. 308.
- ¹³ Beyerlinck, *Magnum theatrum vitae humanae*, vol. I, p. 518.
- ¹⁴ Picatoste, 1976, p. 181, y Paterson, 2000, p. 242.
- ¹⁵ Erasmo, 1985, p. 339.
- ¹⁶ Ver Cirot, 1942, p. 173.
- ¹⁷ *Catecismo para los párrocos*, 1971, p. 234.
- ¹⁸ Cirot, 1942, p. 174. Para el Oído como sentido de la fe, ver también Arellano, 2000, p. 164 y Vinge, 1975, pp. 68 y 128.
- ¹⁹ Para la definición del dogma por el Concilio de Trento, ver Denzinger, 1963, número 884; y Arellano, 2000, p. 217.
- ²⁰ Arellano, 2001, p. 20: “organizaciones sintácticas y semánticas, semejantes a los *topoi* de tradición grecolatina, definidas por un apreciable grado de formulismo y fijación estructural: la fiesta, el pregón, los juegos de ingenio, el juicio civil o inquisitorial, el conjuro, etc”.
- ²¹ Ver Calderón, *El nuevo palacio del Retiro*, p. 43.
- ²² Ver la introducción de L. Galván a su edición de Calderón, *El cubo de la Almudena*, especialmente pp. 16-40.
- ²³ Para las semejanzas con el auto de *El cubo de la Almudena*, ver la introducción de L. Galván, en Calderón, *El cubo de la Almudena*, pp. 19-20. El tema del Oído como sentido de la fe aparece también en Calderón, *Los encantos de la Culpa*, vv. 1210 y ss.
- ²⁴ Para la cuestión de si es o no uno de los propósitos de los autos refutar la herejía protestante usando la doctrina de la transustanciación como punto de partida, ver Shumway, 1981, con bibliografía sobre el tema.
- ²⁵ Ver Knipping, 1974, p. 41 de donde tomo la reproducción, y la entrada de J. Milicua en VV. AA., 1997, p. 292.
- ²⁶ Ver Hall, 1979, p. 122.
- ²⁷ Calderón, *Autos sacramentales*, ed. Pando, vol. III, p. 305.
- ²⁸ El catálogo de la exposición *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (VV. AA., 2000, pp. 314-315), dentro de la sección Teatro “imaginario visual”, reproduce este cuadro de Escalante junto a los siguientes versos de *La divina Filotea*, “A tan alto sacramento / venere el Mundo rendido, / pues es último argumento / que la Fe por el Oído / cautivó al Entendimiento” (vv. 1977-1981), estableciendo así la conexión ideológica aquí examinada, aunque de forma inexacta y sin dar explicaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- AUBIN, J., “Damião de Góis et l'archevêque d'Upsal” en *Damião de Góis humaniste européen*, ed. J. V. de Pina Martins, Paris, Jean Touzot, 1982, pp. 245-330.
- BEYERLINCK, L., *Magnum theatrum vitae humanae: Hoc est, rerum divinarum, humanarumque syntagma catholicum, philosophicum, historicum, et dogmaticum: ad normam polyanthae universlis dispositum*, Lugduni, Huguetan & Ravaud, 1656, 8 vols.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Avtos sacramentales, alegóricos, y historiales*, Madrid, Imprenta Imperial, 1677.
- *Avtos sacramentales, alegóricos, y historiales*, ed. P. de Pando y Mier, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717, 6 vols.
- *El año santo de Roma*, ed. I. Arellano y A. L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *El cubo de la Almodena*, ed. L. Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- *El nuevo palacio del Retiro*, ed. A. K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- *La divina Filotea*, ed. L. Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.
- *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. E. Rull, Madrid, Alhambra, 1980.
- *Los encantos de la culpa*, introducción A. Egido, ed. J. M. Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- *Catecismo para los párrocos según el decreto del Concilio de Trento mandado publicar por San Pío V, Pontífice Máximo*, ed. A. Machuca Díez, Madrid, Magisterio Español, 1971.
- CIROT, G., “L'allégorie des tireurs a l'arc”, *Bulletin Hispanique*, 44, 1942, pp. 171-174.
- “La loa de *La vida es sueño*”, *Bulletin Hispanique*, 43, 1941, pp. 65-71.
- DENZINGER, E., *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder, 1963.
- ERASMO, *A declamation on the Subject of Early Liberal Education for Children (De pueris statim ac liberaliter instituendis declamatio)*, traducc. B. C. Verstraete, en *Collected Works of Erasmus*, ed. J. K. Sowards, Toronto, University Press, 1985, vol. 26, pp. 291-346.
- HALL, J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, Icon Editions, 1979.
- KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Nieuwkoop-Leiden, B. de Graaf-A. W. Sijthoff, 1974, 2 vols.
- PARKER, A. A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, trad. F. García Sarriá, Barcelona, Ariel, 1983.
- PATERSON, A. K. G. “The Great World of Don Pedro Calderón's Theatre and the Beyerlinck Connection”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 237-253.
- PICATOSTE, F., “Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca”, en Durán, M. y González Echevarría, R., *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 166-248.
- RAMUSIO, G. B., *Navigazioni e viaggi*, ed. M. Milanesi, Turín, Einaudi, 1980, 6 vols.
- REICHENBERGER, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. II, 2, Kassel, Reichenberger, 2003.
- ROMERA CASTILLO, J., “Loas sacramentales calderonianas (Sobre un nuevo manuscrito)”, *Segismundo*, 16, 1982, pp. 137-62.
- SHUMWAY, N. “Calderón and the Protestant Reformation: A View from the Autos Sacramentales”, *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 329-48.
- SKELTON, R. A., Marston, T. E. y Painter, G. D., *The Vinland Map and the Tartar Relation*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- VINGE, L., *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund, Gleerup, 1975.
- VV. AA., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- *Los cinco sentidos y el arte*, Madrid, Museo del Prado, 1997.



EVOCACIONES CELESTES EN EL CANCIONERO MARIANO DE CHARCAS

ANDRÉS EICHMANN OEHLI / ESPAÑA - BOLIVIA

1 INTRODUCCIÓN

Con la palabra “cielo” se designan realidades distintas, aunque relacionadas entre sí en los usos poéticos. Me propongo revisar en lo que sigue la gama de símbolos y figuras con las que se los evoca, principalmente en los poemas del *Cancionero mariano de Charcas*, cuyos textos pertenecen al último tercio del siglo XVII y al siglo XVIII¹. Naturalmente, al tratarse de piezas de estética aurisecular, responden a las tradiciones literarias que arrancan muy atrás en el tiempo, que en el periodo barroco presentan un estado peculiar.

Esta revisión hace posibles algunas constataciones de interés: ante todo, a lo largo del trabajo se podrá dimensionar el alto grado de incidencia de la poesía amatoria en la religiosa. Después, hay un aspecto al que prestar especial atención en la expresión religiosa: el hecho de que, al poetizar el universo celeste, la novedad de la Encarnación provoca la paradoja de que el cielo se introduce en la tierra, lo cual abre un nuevo horizonte de motivos para la exploración ingeniosa².

Una advertencia: creo que debemos considerar la concepción clásica y medieval del universo como una mera convención literaria en la época que nos ocupa. El caso de Carlos de Sigüenza y Góngora (en México), hombre de ciencia reconocida aún hoy, puede servirnos de orientación: porque de un lado esgrime los aportes de Copérnico, Galileo, Tycho Brahe y Kepler en su *Libra astronómica y filosófica*, y también argumenta con los datos observables gracias al telescopio; y de otro, cuando deja la pluma del astrónomo y toma la del poeta (en su *Oriental*

planeta evangélico), vuelve a las convenciones que remiten a la concepción tradicional del universo. No hay duda de que en América, al igual que en Europa, hubo espíritus apegados al sistema de Ptolomeo hasta después del año 1700³. Pero fuera de los votos que pudiera alcanzar uno u otro modelo, en una aproximación a composiciones poéticas no hemos de considerar convicción (científica o extracientífica) lo que no pasa de convención poética. Lo mismo ocurre con las canciones románticas actuales: cuando hablan de “corazón” a nadie se le ocurre suponer que el poeta anda descaminado en nociones de anatomía y psicología.

2 LOS CIELOS, EL CIELO; ÁMBITOS DE HERMOSURA

Comenzaré con una aproximación al conjunto de los cielos. Ya he hablado en otras ocasiones de la disposición de las esferas o cielos “físicos” y de su funcionalidad en piezas poéticas y teatrales de La Plata y Potosí. Recordemos solamente que a las ocho esferas del sistema pitagórico donde se sitúan los planetas y el firmamento, la Edad Media añade tres, la última de las cuales viene a ser el Empíreo o cielo sobrenatural.

Hay piezas literarias de Charcas en las que se recorren uno a uno los once cielos: es el caso de un poema memorable de Diego Dávalos y Figueroa que muestra la preeminencia de su amada Cilena sobre las diez primeras esferas⁴, y al llegar a la undécima declara que es el lugar apropiado para su dama:

porque vuestra belleza no es del suelo
ni para el suelo fue tan estremada,
sino para adornar el divo cielo⁵.

Es también el caso de una pieza teatral alegórica de Potosí en la que los once cielos discuten entre sí sobre el lugar que han de ocupar en una celebración mariana⁶. Y en una loa anónima al Santísimo Sacramento se los menciona en conjunto (“esos once cielos juntos / bajen a celebrar por puntos / de un hombre-Dios la fineza”) pero sin detenerse en ninguno en particular⁷.

Ahora bien, no es frecuente tener a la vista los once cielos. Por el contrario, en gran parte de las piezas poéticas del Siglo de Oro en que se habla del escenario cósmico suelen aparecer cielos identificables visualmente por sus astros, y también el Empíreo, que es la morada de Dios, de los coros angélicos y de los bienaventurados. Es raro encontrar las esferas novena y décima. En otras palabras: es frecuente la aparición del Sol, de Mercurio o de Venus (en su dimensión física y en los sentidos mitológicos anejos a sus nombres de dioses catasterizados) y en cambio es muy raro encontrarse con el Primer Móvil o con el Cristalino. Pienso que la explicación de tal ausencia está en su carácter a la vez abstracto e impersonal, que les resta plasticidad: se pasa por ellos obligadamente si el poeta se ha propuesto un completo recorrido celeste, pero rara vez en otras ocasiones. Y es que si se habla de amor humano (como ocurre en Diego Dávalos) o de los cielos, el tema de fondo es (casi siempre⁸) la belleza: el amor no es sino un movimiento hacia la belleza. El poema de Dávalos a su amada es un canto a su hermosura, y el poeta sigue la tradición cortés y petrarquista de la *religio amoris*. La poesía sacra tomó muchos de (si no todos) los elementos de la poesía amatoria⁹, para la cual el primer contacto con la belleza pasa por el sentido de la vista. Esto explicaría que los cielos noveno y décimo fueran objeto de menor interés. Hecha esta consideración, vale la pena incidir en la distinción entre los cielos y el Cielo.

- a Si el empíreo es el mundo feliz por antonomasia, los cielos físicos también gozan de felicidad, aunque en un orden inferior. La región de las esferas goza de luz, color, movimiento, danza y música en un perenne ejercicio amoroso sin contratiempos. En contraste, el mundo sublunar es el ámbito en que se produce el fenómeno de la noche, las mudanzas del aire, de temperatura, la sucesión de las estaciones del año y los ciclos dolorosos de vida y muerte.
- b Para alcanzar la felicidad (terrenal y celestial), el hombre dispone de accesos. Uno de ellos es el conoci-

miento de los cielos visibles, que proporciona sabiduría: siguiendo desarrollos del *Timeo* y de la *República* de Platón en la literatura y en el pensamiento de Occidente, el humanista León Hebreo expone en sus *Diálogos de amor* un auténtico sistema de explicación de lo humano y lo divino cuya clave está, en gran medida, en los cielos. La ciencia que encierra el conocimiento de los cielos incluye, por supuesto, la astrología, disciplina que difiere bastante de lo que se suele entender hoy por tal; si bien creo que no conviene acentuarla demasiado, porque no era más que una de las posibles áreas de indagación, integrada a las demás. Los cielos eran, en cualquier caso, fuentes de investigación: lo material y lo espiritual, lo temporal y lo eterno se encontraba *expuesto* en ellos. De ahí que encontremos en el Siglo de Oro la frecuente equivalencia cielos-libro. Los cielos son un rollo desplegado, una inmensa lámina o un cuaderno. Y el hombre está invitado a descifrar en su superficie la (dinámica) escritura de Dios, visible gracias a los astros de las siete primeras esferas, así como a las estrellas fijas de la octava. Tales luces son sus letras, su lenguaje. Escojo un ejemplo que en estas latitudes merecería ser conocido: en *El amar su propia muerte*, de Juan Espinoza Medrano, dice el rey Jabín, queriendo averiguar el significado del sueño que ha tenido:

Si aquese libro de cielos,
si ese cuaderno de globos
que de once hojas azules
se forma cerúleo tomo
en cuyas planas de vidrio
marginada[s?] de los polos
se forman letras de plata
y se escriben rasgos de oro [...]¹⁰

El ya mencionado Carlos de Sigüenza y Góngora designa al cielo “líquido papel de estrellas bellas”¹¹, idea sobre la que vuelve en repetidas ocasiones. Dios es el poeta, el escritor, “el grande autor del círculo estrellado” (v. 242).

En Charcas también es figura frecuente. Citaré dos ejemplos en que la voz poética apostrofa a los cielos:

1 ¡Ah del brillante alcázar de la luz,
lámina eterna que en doradas huellas
cuanto dibuja el alba de esplendores
el Sol a rayos pródigo bosqueja!¹²

2 Astros, que en azul volumen
brillantes letras formáis [...]¹³

- c Los cielos no lo dicen todo, porque hay en la tierra, en la naturaleza, otra fuente de conocimiento (también escrita por Dios) que está en constante diálogo, por así decir, con la de los cielos. Puesto que la verdadera ciencia es ciencia de lo bello, el principal equivalente terrestre de las estrellas será el *coetus* de las flores. De ahí que a cada paso encontremos flores y estrellas en guerra, en discusión, en competencia o, simplemente, en construcciones paralelas y acciones conjuntas. El lenguaje de las estrellas es la luz, y el de las flores la fragancia y el color. José de Aguilar, en un juego de atributos cruzados, designa a Dios “agricultor de luces”¹⁴.

Voy a citar ahora un pasaje escrito a propósito de la Natividad de María, en el que puede entreverse el lenguaje de ambos tipos de seres, celestes y terrestres:

Astros bellos, con luz más refulgente,
de esta Aurora cantad el nuevo oriente.
En fragancias, en pompas, en primores
salten las plantas, ríen las flores,
publicando en su idioma primoroso
que a su luz obediencia es todo el gozo¹⁵;
pues viste y adorna, pues pule y esmalta
de pompa, de fiesta, de risa, de gala,
astros y fuentes, aves y plantas,
¡del cielo el globo, del mundo el mapa!¹⁶

- d El cielo sobrenatural no es un lugar físico, y tal vez por exclusión se lo sitúa como oncenio cielo, con un solo límite: el inferior convexo. Pero los cielos físicos son figura de aquél y funcionan como una pista para el hombre, a quien se invita a discurrir de esta manera: si tanta belleza puede ser percibida por los sentidos en los cielos físicos, no es difícil concluir cuán incomparablemente más esplendorosa ha de ser la belleza del cielo sobrenatural.

3 MARÍA ILUMINA LOS CIELOS

Como ya dije, la poesía sacra se inspira en buena medida en la *religio amoris*. Siguiendo sus convenciones, Diego Dávalos ve en su amada Cilena “una criatura de luz, irradiando su incomparable diafanidad entre las estrellas”¹⁷; de su dama recibe la luz el mismo sol, y por ello cuanto hay de inferior y superior hasta el mismo Cristalino es iluminado por ella. Pues bien, la misma idea se aplica a María en nuestro *Cancionero*.

Como la Cilena de Dávalos, María irradia luz y provee de belleza a las esferas: es “luz del cielo”¹⁸, “del cielo la

gala”¹⁹, “gloria del cielo”²⁰, “punto centro del cielo”²¹; en *Altos Olimpos*, ella “pisa brillante orbes amenos / mendigando sus luces todos los cielos”. Se le dice que es “más bella que el cielo, / pues de vos aprende / a lucir hoy Febo”²²; también se afirma que “de su luz, cuando raya, / el sol, estrellas y luna / y aun los más pulidos astros / aprenden luz y hermosura”²³.

Las voces poéticas atribuyen habitualmente a los cielos una actitud de admiración amante hacia María: a ella “los cielos aclaman / por reina tan elegante / que la luz de su pureza / les viste de esmalte”²⁴. La celebran, pregonan su belleza, le hacen la salva, la adoran, la aplauden, etc.²⁵. Pero también ocurre alguna vez que sienten envidia, como en la estrofa que citaré a continuación; pertenece a un poema-retrato que, siguiendo los cánones de la *descriptio puellae* petrarquista (que también se nutre del *Cantar de los Cantares*), comienza en los cabellos, sigue con la frente, los ojos... y probablemente podríamos ver el resto si el poema nos hubiera llegado completo.

Su pelo al firmamento
excita quejas
pues en lucidos triunfos
con él se estrella²⁶.
Mírenla todos:
ceñida de estrellas
va su cabeza²⁷.

El lector reconocerá aquí un tópico omnipresente de la poesía amatoria. Los cabellos suscitan envidia al sol en multitud de poemas. Traigo aquí un ejemplo de interés por ser poco conocido, del Príncipe de Esquilache:

Niña, tus cabellos son
los que con igual herida
a mí me matan de amor
cuando al sol matan de envidia²⁸.

En otro, la risa de María “da alegría a los abriles / y a las estrellas envidia”²⁹. También hay uno en el que su belleza despierta distintos sentimientos:

[...] el alba le hace la salva,
los cielos la codician,
al sol aumenta celos,
la luna tiene envidia³⁰.

La visión joánica del *Apocalipsis*, en la que se describe la aparición en el cielo de una mujer vestida de sol, con la luna a sus pies y coronada de estrellas, es objeto de numerosas exploraciones poéticas que desbordan la limitación de estas páginas.

4 EL CIELO EN LA TIERRA

La tensión del cielo hacia la tierra es acaso uno de los motivos favoritos de gran número de poetas cristianos. Coinciden muchos de ellos en señalar una auténtica sorpresa: el hecho de que, al encarnarse Dios y asumir la condición humana, está en la tierra Dios mismo y, con él, el Empíreo. Esto se expresa con figuras muy variadas, de las que aquí me interesan las relacionadas con María. Ante todo, la idea de que María misma es, ya antes de la Anunciación, un cielo codiciado por Dios más que el propio Empíreo. Ella ha sido el imán (imagen tópica que arranca en la poesía provenzal) que lo atrajo, como encendido amante, a la tierra: es “del Sol de justicia imán”³¹. Su belleza ha seducido a Dios mismo:

Nadie se admire
que a Dios le tire³²
más noble cielo,
más claro y capaz³³,
si son estrellas
virtudes bellas
que a Dios le hicieron
mortal de inmortal.

Dios empeñado,
[...]
te hizo tan bella
que en ti a buscar
bajó del cielo
y halló consuelo,
hecho el palacio
donde descansar³⁴.

Al aceptar la propuesta amorosa de Dios, María es asiento de la Trinidad, “trono de Dios soberano” y “archivo de todo bien”³⁵; en ella “el cielo habitó”³⁶; ella es “el monte de gracia / pues que hizo asiento / Dios en sus alturas / mostrándose Verbo”³⁷.

Hay otra exploración frecuente en relación con María y el “descenso” del cielo a la tierra: María es designada metafóricamente con los seres más excelentes de los ámbitos celestes y terrestres: es “estrella del cielo / y flor de la tierra”³⁸; “del cielo estrella / y del prado rosa”³⁹, es “luz del cielo y del campo honor”⁴⁰. Pero también se presentan traspuestos los seres de los respectivos ámbitos terrenos y celestes, y también dichos ámbitos, mediante juegos de ingenio: María es “del jardín del cielo / vistosa azucena”⁴¹, “rosa del jardín del cielo”⁴², “del cielo y tierra vergel”⁴³, “floresta del cielo”⁴⁴, etc.

Entre los poemas que desarrollan de manera exquisita las combinaciones de cielo y tierra se encuentra ¡Ah del

*brillante alcázar...!*⁴⁵, pieza dedicada a la Natividad. Después de un apóstrofe al edificio cósmico, la voz poética le anuncia (al universo) el nacimiento de María, a quien designa “astro refulgente”, délfico, cuya luminosidad es tal que “los párpados celestes pestañean”. Notable metonimia por la que se presentan en prosopopeya, deslumbrados, los astros, o también los dioses catasterizados. Pero en los versos siguientes ya no se sabe si el astro al que se refirió al principio es estrella o rosa, ni tampoco si su lugar es el campo o el cielo, porque se han traspuesto los atributos respectivos, en condensación de metáforas paradójicas. Para una lectura apropiada habrá de tenerse en cuenta que con “Olimpo” no se designa un monte de la tierra sino la morada de los dioses, por tanto los cielos físicos.

En el *campo celeste* que hoy influye
cuanto en el *verde cielo*⁴⁶ que hoy anima
luciente inundación,
brota⁴⁷ una Rosa, fragante exhalación;
brota una Estrella, que a su grandeza
si es la tierra un Olimpo de flores
es el cielo un pensil de planetas.
Pues, en pródigas, cándidas luces
el esférico círculo prenda;
pues en fúlgidas, ínclitas plantas
el olímpico⁴⁸ ámbito teja
cielos y montes, astros y troncos
rayos, matices, soles y flores⁴⁹
y azucenas, y en compasadas vueltas
giren los orbes al tono⁵⁰ de las esferas.

El último verso alude a otro motivo muy recurrido, el de la música celeste, en el que no me es dado detenerme aquí.

5 MARÍA COMO ESFERA (CIELO VISIBLE)

Las esferas de los cielos físicos, si son figura (como vimos) del cielo sobrenatural, también lo son de María. Por eso encontramos veintinueve poemas en que es designada como estrella, fuera de otros once en que se la designa estrella del Norte (la más fija, que señalaba el rumbo a los navegantes), y otras tres en que es la estrella de la profecía de Balaam.

María también es “planeta”. Una expresión que hoy podría causar extrañeza pero que cabe en este marco es la que designa a María como “flamígero globo”⁵¹. Supone la consideración de la esfera como la forma perfecta, la de los cielos y de sus habitantes: los astros y estrellas.

Es figurada en muchos casos como alguna de las esferas físicas concretas: he registrado al menos veinte ocurrencias

en que María es luna; otras quince en que María es el sol y unas seis en que es Venus (designada con ese nombre o con el de Lucero). El tratamiento poético en muchos de estos casos supone la consideración de los cuatro sentidos de interpretación de los relatos mitológicos que atañen a los astros-dioses, de lo cual me he ocupado en otras ocasiones.

Figurada como Aurora, es frecuente verla combatida por el mal, los poderes de las tinieblas y el demonio. Pero ocurre que la sombra no puede hacer nada efectivo para pugnar contra la luz, y basta que la Aurora asome para que la Sombra tenga que refugiarse en los escondrijos de las grutas y del mundo subterráneo. Llama la atención el hecho de que el demonio y las fuerzas malignas son tratadas regularmente con mofa en los poemas marianos, tal como hice notar en otra ocasión.

Para abordar de manera más completa esta dimensión habría que dedicar un espacio a la influencia que, como todo cielo ptolemaico, María ejerce sobre la tierra, pero no tengo espacio para ello por ahora⁵².

6 FINAL

En el Libro tercero de los *Diálogos de amor*, Sofía hace una suerte de profesión de fe en la belleza, de la que tomo la siguiente afirmación: “conozco que la suma hermosura es la primera sabiduría, y ésta, comunicada en todo el universo y en cada una de sus partes, las hace hermosas”⁵³.

Más adelante, en el mismo diálogo, Filón explica que la unión amorosa del universo con la suma hermosura es el acto supremo: “la delectación que hay en él, que es el propio fin del amor, es mayor sin proporción y más inmensa y la suma de todos los deleites de las cosas criadas. Y [...] no es otra cosa la delectación del amante sino la unión suya con la hermosura amada”⁵⁴. No hace falta demasiada perspicacia para encontrar semejanzas entre estas expresiones y las que encontramos en los autores místicos, desde San Gregorio de Nisa hasta los más destacados del Siglo de Oro. También con los poemas marianos y, como ya dije repetidas veces, con la poesía amatoria.

Estos materiales, según entiendo, obligan a matizar uno de los axiomas desde los que se construyen algunas aproximaciones al pasado en materia religiosa. Por más que he buscado, no pude encontrar casi ninguna expresión amenazante en los muchos cientos de poemas que llevo editados o solamente transcritos⁵⁵. Lo mismo se puede decir de la obra de poetas conocidos como Lope de Vega o Alonso de Bonilla. El demonio y el infierno tienen una presencia modesta, casi diría residual, cuando no son objeto de burla y de chiste. Da la impresión de que muchos artistas y poetas prefirieron dejarse persuadir o seducir por la belleza para acoger en su intimidad el mensaje cristiano. Su conciencia de ser pecadores no los apartaba de la contemplación amorosa. Esto se verifica con notable claridad en su relación, tanto poética como afectiva, con María, ya que ella es quien, según dice uno de ellos, “a Dios nos amansas”⁵⁶.

NOTAS

- ¹ Las piezas se conservan manuscritas en la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (en adelante ABNB).
- ² La paradoja ya es objeto de atención y de creaciones estéticas en tiempos patristicos. Acaso sea algo exclusivo del ámbito cristiano.
- ³ José de Aguilar SJ, que en materia de Lógica se había adelantado a los postulados de Husserl, en astronomía continuaba manteniendo (en obras publicadas después de 1700) el sistema ptolemaico.
- ⁴ Antes de su recorrido celeste compara a Cilena con los cuatro elementos del mundo sublunar.
- ⁵ *Miscelánea austral*, Coloquio XXXVIII, versos 148-150.
- ⁶ Coloquio... Ver Eichmann, ... y Arellano-Eichmann, 2005.
- ⁷ Lo que se conserva es un fragmento de texto puesto en música. Se encuentra en la colección musical del ABNB, ítem 355.
- ⁸ Saturno (infortuna maior) y Marte (infortuna minor) suelen ser objeto de consideración negativa.
- ⁹ Claro que no se limita a ellos.
- ¹⁰ Jornada segunda, versos 426-433 (cito la versión del espacio Cervantes Virtual).
- ¹¹ *Oriental planeta evangélico*, Verso 231. Utilizo la edición de Antonio Lorente Medina, 2008.

- ¹² ABNB, Música, 29; en Eichmann, 2009, n. 73.
- ¹³ ABNB, Música, 110; en Eichmann, 2009, n. 83.
- ¹⁴ José de Aguilar, *Sermones varios*, t. VIII, Sermón XIX, p. 361b.
- ¹⁵ ‘A la luz de la Aurora (María) los seres celestes y terrestres encuentran todo el gozo en la obediencia’. Obediencia que consiste en publicar las alegres acciones que realiza la Aurora en ellos, enunciadas en el verso siguiente. Nótese la riqueza de correlaciones de verbos, locuciones adverbiales, sustantivos e hipérbatos en construcciones paralelas de sustantivo con genitivo; esto precisamente en un verso magistral, el último, que remata en expresiones abarcales las enumeraciones parciales del anterior.
- ¹⁶ ABNB, Música, 213; en Eichmann, 2009, n. 89. He resaltado los verbos y complementos que corresponden primero a los astros y después a las flores.
- ¹⁷ Colombi, 2003, p. 107.
- ¹⁸ Por ejemplo en ABNB, Música, 596; en Eichmann, 2009, n. 106.
- ¹⁹ ABNB, Música, 726; en Eichmann, 2009, n. 14.
- ²⁰ ABNB, Música, 843; en Eichmann, 2009, n. 166.
- ²¹ ABNB, Música, 1206; en Eichmann, 2009, n. 25.
- ²² ABNB, Música, 37; en Eichmann, 2009, n. 75.

- ²³ ABNB, Música, ítems 529-621-860; en Eichmann, 2009, n. 107.
- ²⁴ ABNB, Música, 44; en Eichmann, 2009, n. 153.
- ²⁵ Respectivamente en Eichmann, 2009, núms. 35, 149, 53, 136, 149.
- ²⁶ Es decir, 'los lucidos triunfos del pelo de María derriban la belleza del firmamento'. Nótese el juego paronímico: estrella, verbo en tercera persona y sustantivo, dos versos más adelante.
- ²⁷ La corona de estrellas es atributo de la Mujer de *Apocalipsis*, 12, 1. ABNB, Música, 602; en Eichmann, 2009, n. 202.
- ²⁸ He escogido un ejemplo que también es musical, como los del *Cancionero mariano de Charcas*. Se trata de "Sueñas sin orden las trenzas", en *Libro de tonos humanos*, ff. 118v-119, transcrito por A. Vera e interpretado en el CD musical *Pajarillo que al alba; Cancionero musical del Príncipe de Esquilache*, Estudio Musicantigua, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile - Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2003.
- ²⁹ ABNB, Música, 222; en Eichmann, 2009, n. 90.
- ³⁰ ABNB, Música, 797; en Eichmann, 2009, n. 116.
- ³¹ Ver por ejemplo Eichmann, núm. 22, cuarta copla (ABNB, Música, 993). Colombí (2003, pp. 273 y ss.) ofrece un estudio exquisito de Luis de Ribera que explora este mismo tópico en un soneto mariano.
- ³² Tirar, "metafóricamente vale atraer, inclinando la voluntad por alguna especial razón de cariño, o aceptación, preferencia, estimación (*Aut*).
- ³³ Ramos Gavilán: "San Damasceno dice de la Virgen que es un cielo más capaz que el mismo cielo, de más beldad y de mayor hermosura" (*Historia*, 3, Segundo Día)
- ³⁴ ABNB, Música, 362; en Eichmann, 2009, n. 95.
- ³⁵ Ambos son versos de la cuarta copla de *Como entre espinas la rosa*, ABNB, Música, 191; en Eichmann, 2009, n. 3.
- ³⁶ ABNB, Música, 227; en Eichmann, 2009, n. 7.
- ³⁷ ABNB, Música, 93; en Eichmann, 2009, n. 218.
- ³⁸ ABNB, Música, 114; en Eichmann, 2009, n. 28.
- ³⁹ ABNB, Música, 223; en Eichmann, 2009, n. 41.
- ⁴⁰ ABNB, Música, 363; en Eichmann, 2009, Apéndice: Fragmentos y bocetos, núm. 7.
- ⁴¹ ABNB, Música, 155-156; en Eichmann, 2009, n. 181.
- ⁴² ABNB, Música, 220; en Eichmann, 2009, n. 39.
- ⁴³ ABNB, Música, 1078; en Eichmann, 2009, n. 70.
- ⁴⁴ ABNB, Música, 374; en Eichmann, 2009, n. 10.
- ⁴⁵ ABNB, Música, 29; en Eichmann, 2009, n. 73.
- ⁴⁶ Trasposición de atributos ("campo celeste" y "verde cielo") consecuencia de lo dicho en relación con las flores y los astros o estrellas. Sobre este motivo los siguientes versos continúan la exploración con juegos ingeniosos.
- ⁴⁷ El papel de Alto dice "brotaba"; enmiendo de acuerdo con los demás papeles.
- ⁴⁸ Olimpo, en la partícula del Alto.
- ⁴⁹ Esta enumeración se ejecuta en un contrapunto tal que es difícil tomar la decisión por la colocación exacta de cada palabra; observa Carlos Seoane, con quien he intentado fijar el orden, que el amanuense cometió varios errores en cuentas de silencios, en los dos juegos de papeles del mismo ítem, y que tal vez por eso en la portada se dice que no se cantó. En la trova la enumeración sigue un esquema más definido: "cielos y montes, rayos, matices, / astros y troncos, azucenas y soles".
- ⁵⁰ En varios de los papeles de ambos juegos aparece torno por tono; ambas posibilidades son plausibles..
- ⁵¹ ABNB, Música, ítems 1040 y 1263; en Eichmann, 2009, n. 170. También aparece la figura del globo para designar a un santo: "de caridad luciente globo" es san Pedro Nolasco (ABNB, Música, 963).
- ⁵² En ocasiones la influencia viene ligada a otro motivo petrarquista: la presencia de la bella hace florecer el suelo que pisa, el prado se llena de luz con su presencia, etc. En relación con este tópico también se encuentran algunas ocurrencias en que se designa a María como Gracia, es decir, una de las "divinidades de la belleza, y tal vez, en su origen, potencias de la vegetación [que] esparcen la alegría en los corazones humanos, e incluso en el de los dioses" (Grimal). Gracia en dilogía con la gracia divina, y también con la gracia humana, corporal y espiritual.
- ⁵³ León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. 1985, p. 245a-b.
- ⁵⁴ León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. 1985, p. 269a.
- ⁵⁵ Con esto no niego que en otros materiales podamos encontrarlos, como se puede ver en otras ponencias de este mismo Encuentro.
- ⁵⁶ ABNB, Música, ítems 40 y 1031; en Eichmann, 2009, n. 152.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, José de, *Sermones varios panegíricos morales... Tomo octavo*, Madrid, Alonso Balvás, 1731.
- ARELLANO, I. - A. Eichmann, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Convento de Santa Teresa)*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, A. de, *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo; una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*, Michigan, Cushing Malloy, 2003.
- DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego, *Primera parte de la Miscelánea Austral de [...] en varios coloquios. Interlocutores, Delio y Cilena. Con la Defensa de Damas*, Lima, Antonio Ricardo, 1602-3.
- EICHMANN, "El Coloquio de los Once cielos, una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa de Potosí", en *Historia y Cultura*, n. 28-29, La Paz, Sociedad Boliviana de Historia, 2003, pp. 95-132.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *El amar su propia muerte*, versión digital en el espacio Cervantes Virtual.
- GARCÍA PONCE, C., "El más allá cristiano en la iconografía novohispana", en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, I. Arellano y R. Ann Rice eds., Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1994.
- LEÓN HEBREO (Judas Abarbanel), *Diálogos de Amor*, traducción de Garcilaso de la Vega, el Inca (1589), México, ed. Porrúa, 1985.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Oriental planeta evangélico*, ed. A. Lorente Medina, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008.



BREVE RECORRIDO POR ALGUNAS GRUTAS LITERARIAS BARROCAS. ATISBANDO EN EL MUNDO DEL MAL

TATIANA ALVARADO TEODORIKA / BOLIVIA

Tal fue el logro de la articulación helena y la hebráica, que las adiciones genuinas y los nuevos descubrimientos han sido raros. Ningún desconsuelo fue más profundo que el de Job, ningún desacuerdo con lo mundano fue tan mordaz como el de Antígona [...]. Una gran parte de la literatura y el arte de occidente es una serie de variaciones de temas definitivos [...]. 'Renovarlo todo' [*Make all things new*] grita el revolucionario, en palabras tan antiguas como la canción de Deborah o los fragmentos de Heráclito.

G. Steiner, *After Babel*¹

Como es bien sabido, el espacio es un elemento imprescindible, cargado de un fuerte simbolismo que nos lleva a considerar cada *topos* en un plano connotativo, sobre todo tratándose de obras dramáticas. Uno de estos *topoi* de la literatura y el arte barroco en general es precisamente el de la cueva o gruta. La cueva que, junto con el jardín, el espacio rústico, el muro de una ciudad, la torre y el monte, forma parte de los decorados más utilizados en la comedia del Siglo de Oro².

La gruta puede considerarse como símbolo cristiano primitivo de la regeneración física y espiritual³, como lugar de milagros, lugar de silencio y soledad necesarios para la meditación y el conocimiento; como refugio de eremitas (donde en muchos casos se hace referencia a la virgen o a la vida de algunos santos y que llegan a convertirse, en ciertas ocasiones, en lugares de peregrinación); puede considerarse también como lugar de prisión o de reclusión; o lugar de magia, hechicería y adivinación (donde los poetas aprovechan la tradición literaria y folklórica en torno al tema), que en muchos casos se vinculan con el mal o con el mismo demonio y se advierten como "ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los instintos"⁴... Estas diversas

los instintos"⁴... Estas diversas consideraciones nos llevan a coincidir con J. Gállego quien, a partir de la pintura, se refiere a la ambivalencia de este sitio, interpretándolo como "objeto figurativo procedente del teatro medieval que lleva consigo una significación variable, a veces infernal, a veces sagrada"⁵.

Hace poco más de un año, José María Díez Borque se refería al interés de llevar a cabo un recorrido por las "cuevas literarias" del siglo XVII, un recorrido por ese "mundo misterioso, sobrecogedor, terrorífico, compuesto por llamas, sombras, relámpagos, viento de brama", que nos conduce hacia una literatura de "truculencia, terror [y] misterio"⁶. Siguiendo a Díez Borque en su reflexión, lo que en la cueva se plantea no es un mundo fantástico, sino más bien verosímil (según el sistema de referencias de la época), de una verosimilitud ya histórica, ya atemporal. Las cuevas que me incumben se relacionan más bien con esta verosimilitud atemporal pues se trata del mundo lúgubre y de las profundidades del mal, mundo de ficción o, mejor dicho, de fingimiento.

Las cuevas que me he propuesto visitar son eco constante del dominio del mal, espacio dominado por la oscuridad y las sombras que sólo reproducen ilusiones falsas y apa-

nes falsas y apariencias. Esa confusión seductora ciega al hombre y lo corrompe, entreteniéndolo en la ruina, de la que no logra percatarse. Este mundo del mal es guarida del demonio, de modo que se representan en él muchas de las imágenes del infierno que se reprodujeron y enriquecieron en el curso de los siglos. Se trata, ya de un lugar de tentación en el que el hombre cae en el pecado, en el que el mal se sirve del engaño; ya de un lugar de angustia y sufrimiento, donde el hombre purga sus culpas.

A través de ejemplos presentes en tres obras dramáticas: de Mira de Amescua, de Calderón y de Juan Ruiz de Alarcón, voy a concentrarme en las cuevas o grutas que, en tanto morada del demonio, buscan que quienes llegan a ser víctimas del mal sean huéspedes de sus paredes, ya sea de forma real o alegórica. Pero se verá también que, como espacio inhóspito y sombrío, suspendido entre la luz y la oscuridad, entre cielos e infiernos, son lugar en el que se deja entrever la luz que, si bien ciega, ilumina y nos encamina hacia la verdad. Piénsese, por ejemplo, en la analogía que se hace ya en *La República* entre el sol y la verdad⁷. De esta forma, las grutas representan un punto particularmente importante en el camino de ascensión hacia un plano superior, una ascensión que pareciera requerir de un *descenso ad inferos* previo.

EL ESCLAVO DEL DEMONIO⁸

Para comenzar, me interno en la cueva de *El esclavo del demonio* de Antonio Mira de Amescua. *El esclavo del demonio* (que se imprime en 1612) es una comedia basada en una leyenda hagiográfica lusitana de la vida del portugués Frei Gil de Santarem, un religioso afamado por su virtud, que llega a pactar con el demonio para aprender de su magia. En la comedia, Don Diego de Meneses está enamorado de Lisarda, pero le es imposible pedir la mano de la dama, pues sus manos han sido manchadas con la sangre de la familia, al matar al hijo varón de don Marcelo, padre de Lisarda. Don Diego quiere robarse a Lisarda, con el consentimiento de ella, pero Don Gil lo disuade de entrar en sus aposentos por el balcón. Don Diego queda disuadido pero, ante la escalera y bajo el balcón, es Don Gil quien cae en la tentación y sube a los aposentos de la dama a deshonorarla, haciéndose pasar por Don Diego en la oscuridad, y fingiendo luego haber seguido sus órdenes. Así comienza el descenso de Don Gil y de Lisarda a los infiernos, donde él culpa a la mujer por su “tropiezo”, diciéndole: “Por ti he perdido el jornal / que esperaba recibir / del Señor universal, / y entro de nuevo a servir / a un amo que paga mal” (I, vv. 91-695). Ambos dejan la ciudad y se recluyen en el monte, y su desaparición, sobre todo la de

ción, sobre todo la de Lisarda, da lugar a una serie de malentendidos que contribuyen al enredo.

Dejando a un lado lo que sucede entre Marcelo, su hija Leonor, Don Rodrigo, el Príncipe de Portugal y demás personajes, no por falta de interés sino por privilegiar las escenas que giran en torno a la cueva y su anfitrión, me concentro en los personajes de Don Gil y Lisarda que, a partir de la segunda jornada habitan en el monte de Las Cabezas donde, ya en la descripción, se busca transmitir cierta atmósfera de espanto (“por ásperas quiebras / bajan al valle culebras”; II, vv. 62-63)... En este monte, Don Gil acepta hacerse esclavo del demonio para gozar de Leonor y reniega expresamente “del cielo y del bautismo, / perdiendo a Dios la fe y la cortesía” (II, vv. 480-481), firmando, con su sangre, un pacto con el diablo. El asilo del demonio es la cueva, como lo afirma el mismísimo diablo (II, v. 492), y ahí es donde enseña a Don Gil la nigromancia que había aprendido en la cueva de Toledo (II, vv. 374-378).

En esta comedia no llegamos a introducirnos en la lúgubre morada, el relato de la acción que se desarrolla en la cueva es más bien ticscóptico: Don Gil refiere a Lisarda su aprendizaje de nigromancia en ella (II, vv. 500-501), y vemos a los esclavos del demonio entrar y salir de la gruta cada vez que cometen atrocidades en el monte (cfr. ej. II, vv. 642-655). Por otro lado, el diablo hace creer a Gil que le entrega a Leonor para poder gozarla, cuando en realidad no se trata más que de una ilusión, Gil entra en la cueva para poder llevar a cabo su plan tan deseado⁹. No es sino al salir que cae en cuenta del engaño, cuando sale con aquella ilusión de “Leonor” en brazos diciendo: “Quiero, divina Leonor, / pues que merezco gozar / destos regalos de amor, / tener luz para juzgar / de tus partes el valor. / No es bien que tanta ventura / se goce en la cueva oscura, / aunque a ser Águila yo / viera los rayos que dio / este sol de tu hermosura. / ¡Dichoso yo, que he gozado / tal ángel! ¡Jesús! ¿Qué veo?” (III, vv. 567-579). A la luz del sol, hurtado el velo que cubría aquella sombra, Gil ya puede ver que la supuesta Leonor, no era sino un saco de huesos bajo un paño de brocado...¹⁰

Como bien lo dice el mismo Gil, ventura tanta en la cueva no ha de ser sino sombra o visión, apariencia y mentira. Ante esta evidencia, él no vuelve a refugiarse en la oscuridad, busca ampararse en la luz, arrepintiéndose de todos sus pecados. Acude a los ángeles para que intercedan por él (modificando Mira de Amescua la tradición, donde es la Virgen quien intercede), y tras una lucha entre el ángel caído y un ángel del cielo, el pacto que se había firmado desaparece y, ante el perdón, Gil es llamado a la penitencia, y sale así definitivamente de la oscuridad gracias al poder iluminador del libre albedrío.

EL MÁGICO PRODIGIOSO¹¹

bedrío.

EL MÁGICO PRODIGIOSO¹¹

El mágico prodigioso de Calderón se encuentra en estrecha relación con *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, pues aquella recurre a ésta en su elaboración. La gruta de *El mágico prodigioso* de Calderón, como la de *El esclavo* de Mira, también es morada del demonio. Calderón escribe esta obra para las celebraciones del Corpus Christi de la comunidad toledana de Yepes, en 1637 (pero la obra aparece publicada en su versión modificada en 1663 en la *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*), poniendo en escena algunos episodios de la vida de San Cipriano y Santa Justina¹². No deja de ser una de las obras representativas de Calderón, no sólo debido a los espléndidos versos y a su construcción dramática, que supera a la de *El esclavo* de Mira, sino, además, por su influencia posterior en el *Fausto* de Goethe¹³.

En la obra, Cipriano es un estudiante que ocupa su tiempo en la lectura y la reflexión sobre la existencia de un dios único y todopoderoso, a través de una sentencia de Plinio: “dios es una bondad suma, / una esencia, una substancia, / toda vista, toda manos” (p. 813)¹⁴. El demonio, en atuendo de galán, interrumpe las reflexiones de Cipriano, pero no logra contradecirlo en sus deducciones. Ante ello, decide vengarse, y la mujer entra nuevamente en escena como instrumento del demonio, quien busca tentar a Cipriano con la belleza de Justina. Leilo y Floro, que están enamorados de ella, se desafían uno al otro, pero Cipriano los disuade y promete interceder ante la dama que desconoce. Al presentarse en casa de Justina, Cipriano queda prendado de su belleza y, en lugar de intervenir por sus amigos, le declara su amor, pero ella lo rechaza. El demonio, valiéndose de su propia sombra, se encarga de crear confusión entre Leilo y Floro difamando a Justina. Los dos pretendientes están dispuestos a pasar a un duelo, pero el gobernador, padre de Leilo, lo impide y los encarcela.

Mientras, el demonio se aparece como náufrago ante Cipriano, en un paseo por la orilla del mar, y con los poderes mágicos que dice tener, propone a Cipriano su ayuda para conquistar a la dama, o más bien, poseerla. Para convencerlo, mueve una montaña de un lado a otro y hace aparecer una ilusión de Justina en una cueva. Esta añagaza parece una alusión a ese mundo interior de la gruta como mundo de ilusiones y engaños del mal, pero Cipriano, sin sospecharlo, acepta la ayuda y firma la cédula que el demonio le había pedido. Esta es una de las modificaciones que integra Calderón en la dramatización de la tradición legendaria: el pacto con el demonio al que recurre el filósofo

la bella y virtuosa Justina. Este pacto nos interesa en la medida en que el demonio promete a Cipriano enseñarle magia en el lapso de un año bajo la condición de que: “en una cueva encerrados, / sin estudiar otra cosa, / hemos de vivir entrambos” (p. 832).

Cipriano se interna en la cueva y abandona así la meditación filosófica en la que ocupaba sus horas. Una vez transcurrido el año previsto, Cipriano sale de la cueva, pero el demonio lo tacha de osado e ignorante por haberse atrevido a salir a “ver del sol la faz brillante” (p. 833), consciente de que la luz acomete contra la oscuridad subterránea a la que el estudiante se había entregado durante todo un año; esa luz que acompaña al libre albedrío ante el cual el demonio es impotente, como él mismo lo declara:

aunque el gran poder mío
no puede hacer vasallo un albedrío
puede representalle
tan extraños deleites, que se halle
empeñado en buscallos,
e inclinarlos podré, si no forzillos (p. 834).

El demonio se servirá de sus artimañas para presentar una figura que, cubierta con un manto, se hará pasar por Justina ante Cipriano, pero cuando él le quita el manto en un “sitio, que oculto, / ni el sol le penetra a rayos, / ni a soplos el aire puro” (p. 838), en lugar de Justina, Cipriano se encuentra, como Gil en *El esclavo*, con un esqueleto.

En *El esclavo*, Gil llega a poseer a Leonor en la cueva, el mundo lóbrego en el que el diablo representa sus burlas. Cipriano en cambio, si bien se encuentra en un lugar oculto en el bosque, ya no está en la cueva, y se desengaña de las tretas del demonio antes que ninguna unión carnal con Justina tenga lugar¹⁵. Cipriano, se convierte entonces al cristianismo y proclama su religión ante el gobernador quien tenía ya presa a Justina por cristiana, de modo que ambos mueren martirizados.

Una vez más, la salida de la cueva, la luz que ilumina y el libre albedrío que la acompaña, son los primeros pasos hacia el desengaño. Para Cipriano, también es la llegada del conocimiento de la verdad teológica que vivía buscando.

LA CUEVA DE SALAMANCA

En *La cueva de Salamanca* del dramaturgo novohispano Juan Ruiz Alarcón y Mendoza (que se publica en el primer volumen de comedias del autor, en 1628, junto con otras siete), la cueva es sobre todo alegórica pero, como se verá,

se verá, cumple la misma función que en las comedias anteriores, es decir, la de morada del mal, mundo de fingimientos. No se trata de una de las comedias memorables del dramaturgo sin embargo, me interesa subrayar algunos elementos que presentan semejanzas con las dos comedias anteriormente aludidas.

El enredo en esta comedia es bastante intrincado y el desenredo un tanto áspero. La cueva en esta obra no aparece en sentido propio, sino más bien figurado. Don Diego lo dice claramente:

Retórica la fama, de figura
alegórica usando, significa
la verdad de la cueva en la pintura.
Ésta que veis obscura casa chica,
cueva llamó, porque su luz el cielo
por la puerta no más le comunica (I, vv. 777-782)¹⁶.

Don Diego se refiere a la minúscula casa de Enrico, donde Diego se esconde con Zamudio, el gracioso letrado, después de haber hecho de las suyas, como pasatiempo, en compañía de su amigo, Don García, contra la ley. En la cueva engaña Enrico a la ley, pero es también en una cueva donde el marqués de Villena y Enrico hacen una burla al gracioso y lo engañan sirviéndose de la magia. Zamudio se encuentra con Lucía, la criada de doña Clara, para comer juntos a orillas del Tormes, pero cuando sentados y habiendo sacado el canasto con la comida, desaparecen el vino y el pan, mientras que la fruta y el tocino se convierten en carbón. Luego, cuando Zamudio se acerca para abrazar a Lucía, en lugar de sus brazos, se encuentra con los de un león. Tras el susto del gracioso, aparecen Enrico, Don Diego y el Marqués, y entonces se nos advierte que el lugar en el que Zamudio había estado no eran las orillas del Tormes, sino, nada más y nada menos que, la cueva de Enrico (II, vv. 391-417).

Como puede apreciarse, la cueva sigue siendo el lugar en el que la verdad nos es vedada y no hay luz que nos lleve por el buen camino. Si bien la cueva no es, en este caso, morada del demonio, habrá que considerar un elemento muy importante: don Enrico, estudioso como es y como se lo considera, se presenta él mismo como un pecador, pero no como un pecador cualquiera. Nacido en Francia de padres honrados, tras haber recibido una buena educación, cuenta que conoció en Italia a Merlín, quien le enseñó quiromancia y nigromancia (I, vv. 351-410). La alusión a Merlín da, definitivamente, otra lectura a los estudios de Enrico, pues, según dictaba la tradición y como lo recuerda Don García (otro alumno del mago), a Merlín “lo concibió de un demonio / una engañada doncella” (I, vv. 679-680),

estudios que realizan Enrico y Don García se hacen bajo la tutela del diablo, como lo reconoce el propio Zamudio, cuando dice que lo que hace Enrico es predecir las artes de Belcebú (II, vv. 534-537). Con la alusión a Merlín y su relación con la magia diabólica, el demonio se presenta también en esta comedia.

Además, como puede constatar, los estudios son otro elemento transversal en estas obras, aunque en diferentes niveles: Don Gil, en *El esclavo del demonio*, se dedica al estudio; de forma más manifiesta lo hace Cipriano, en *El mágico prodigioso*; y Enrico y Don García en *La cueva de Salamanca*. Éstos se dedican expresamente al estudio: de matemática, aritmética, cosmografía y arte mágica (I, vv. 697-728), y es ésta última la que los hace diferenciarse de Don Gil o de Cipriano. En esta obra el estudio de la magia implica una suerte de pacto con el demonio que no se explicita en la comedia, pues la presencia del diablo no se hace física; sin embargo Don Diego, enuncia las palabras de Enrico cuando dice que la Nigromancia nos hace presos (I, vv. 516-522), como presos del demonio quedan don Gil y Cipriano tras la aprobación de su pacto.

Al final de la obra, tal vez por el uso que hacía de la magia, o quizás por haber escondido a Don Diego y a Zamudio, capturan a Enrico; y cuando don Diego y varios otros estudiantes se pronuncian contra el rey, en un abrupto desenredo, se inicia una controversia entre Enrico y un teólogo en la catedral de Salamanca sobre la licitud de la magia. En esta controversia se hace referencia a los tres tipos de magia (cfr. III, vv. 643-792) a los que se refiere el jesuita Martín del Río, en su *Disquisitionum magicorum* (Lovaina, 1599), a saber: la natural, la artificial (subdividida a su vez en adivinatoria y operatriz) y la demoníaca. En esta comedia, la magia termina interpretándose como un arte diabólico, siguiendo de cerca lo que estipula fray Martín cuando afirma que todas las operaciones mágicas implican un pacto entre el mago y el demonio; además, el vínculo es fácilmente perceptible si se considera que la magia demoníaca tuvo famosas escuelas precisamente en Salamanca, en Toledo, y en la cueva de Visignano en Italia.

En el caso de esta comedia estamos lejos del mundo terrorífico, compuesto por llamas, sombras, relámpagos, viento de brama al que se refería Díez Borque. Sin embargo sigue tratándose de un mundo misterioso de verosimilitud atemporal.

Como se ha podido ver, la alegoría de la cueva, la presencia del estudioso y el pacto con el demonio se presentan en *La cueva de Salamanca*, con el mismo significado con el que los encontramos en *El esclavo del demonio* o en *El mágico prodigioso*, aunque utilizados con menos maestría. El pasaje del *locus terribilis* al *locus amoenus* es común a las

dos con menos maestría. El pasaje del *locus terribilis* al *locus amoenus* es común a las piezas referidas. El hombre parece constreñido a una estancia en la penumbra para reconocer al fin la luz de la verdad¹⁷.

El uso que Mira de Amezcuea, Calderón o Ruiz de Alarcón hacen de la cueva / gruta difiere mucho del de Pérez de Montalbán, por ejemplo. Éste, en su *Polifemo*, presenta a un cíclope como alegoría del demonio, que concibe su cueva como el mundo entero (“abrile de par en par / mi cueva, porque mi cueva / es la redondez del mundo”, mundo en el que tiene presos con grillos y cadenas a sus cautivos)¹⁸. Mira, Calderón y Ruiz de Alarcón, utilizan la gruta / cueva como el sitio subterráneo que realmente es, limitando el mundo infernal al mundo de los subsuelos o a un espacio limitado gobernado por el engaño.

Sin embargo, entre la gruta y la salida de la misma se recuerda, en estos casos, aquella marcada oposición que los helenos hacían del mundo ctónico y el uranioano. El antagonismo, que se refuerza en los primeros siglos del cristianismo y en el período medieval orientando el espacio simbólico de abajo hacia arriba¹⁹, se relaciona con una restabilización del orden cósmico. A imagen de Cristo, que baja a los Infiernos para subir al Cielo y renovar el pacto del hombre con Dios²⁰ (creencia que se convierte en un vehículo para una teología de la justicia y la misericordia que llega a ser teología de la salvación universal), de esa misma manera se propone una estructura de rearmonización en estas comedias. El patrón del orden perturbado - orden restablecido, propuesto por A. Reichenberger, se reconoce en estas obras, y coincide, además, no con el restablecimiento del estado anterior del personaje, sino con la elevación de su ser.

Las cavernas que hemos visitado recuerdan la de Adu-

ón de su ser.

Las cavernas que hemos visitado recuerdan la de Adu-llam, donde David se siente desamparado de su Dios y pide ayuda en medio de aquella prueba que al final logra vencer, lugar donde pierde la confianza que depositaba en su Dios, pero también su libertad (V. Salmos 141-142). En el caso de las dos primeras comedias, se recuerda también aquella gruta virgiliana de la Sibila, en la descripción del horror.

Pero fuera de la descripción, el paradigma platónico está latente en sendas obras, aunque en estos casos el cosmos como caverna al que el filósofo se refería se haya limitado físicamente a una caverna de existencia efectiva que no es el cosmos, pero está en él²¹.

A aquellos hombres obligados a permanecer en la morada subterránea, como dictaba Platón, donde están “con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza”²², a ellos se parecen Don Gil y Cipriano. Podría decirse, parafraseando a Platón, que cuando alguno de ellos es desatado de aquellas cadenas y se levanta súbitamente, vuelve el cuello y camina hacia la luz, aunque queda perplejo ante la comparación del mundo de engaños en el que vivía y el nuevo mundo de verdad que se le muestra, se acuerda de su primera morada y se siente feliz del cambio²³.

“La caverna y sus espectáculos de sombras y de marionetas representan este mundo de apariencias agitadas del que el alma debe salir para contemplar el verdadero mundo de realidades”²⁴. El mito platónico supone una experiencia en las tinieblas, un paso por este mundo de ilusiones falsas, apariencias, que invita al paso hacia el espacio de la luz y la verdad, en una ascensión espiritual del *pneuma*.

NOTAS

- 1 Steiner, 1975, p. 23. La traducción del inglés es mía.
- 2 Ver Casa - García Lorenzo, 2002, p. 131.
- 3 Molina Gómez se refiere al simbolismo ancestral de la cueva como lugar de regeneración, a la cueva como matriz cósmica. Alude al mito del nacimiento de Zeus y al de Demeter en este lugar. En el cristianismo, subraya el lugar que ocupa la cueva ya desde el nacimiento de Cristo (siguiendo el apócrifo *Protoevangelium Iacobi* y sustentando esta idea con otros textos posteriores), y su relevancia como lugar de regeneración a través de la resurrección de Cristo en el *antro redentor*. La cueva sería también, siguiendo a Eusebio, base de la construcción de la iglesia. Los términos que el mismo emplea para calificar a la cueva, son tan reveladores como: *hieron antron*, *mystikon antron*, *soterion antron*, *theion antron*. Más adelante, Molina Gómez se refiere a la relación de la gruta con la tradición mariana. Ver Molina Gómez, 2006.
- 4 Arellano, 2001, p. 87.
- 5 Gállego, 1984, p. 242.
- 6 Ver Díez Borque, 2008, p. 7.
- 7 Juan Araos hace un estudio sobre la luz y la verdad en *La República* de Platón. Explica cómo la luz está íntimamente relacionada con el sol, y permite el desarrollo intelectual y físico. El sol, además, está directamente ligado a la divinidad y, en este sentido, es inicio contemplativo de la filosofía. Más adelante, tras el mito de la caverna, evidencia cómo se perfeccionan los símiles del sol y de la línea en la formación gradual de nuestra naturaleza y, por lo tanto, de nuestra iluminación. V. Araos, 2002.
- 8 Para esta comedia me he servido de la versión digital que puede consultarse en la Biblioteca virtual Cervantes. Mira de Amescua, 2004.
- 9 Recordemos que la doctrina católica “niega al demonio la capacidad de realizar milagros, pero acepta que pueda simularlos de tal manera que llegue a engañar los sentidos de aquellos que han contemplado tales maravillas [...]. Todo lo que él puede hacer se limita a producir *fantasías* sobre la imaginación, pero sin atentar contra el libre albedrío, que nunca deja de operar”. Ver Gómez-Villegas, 2006, p. 78.
- 10 En su trabajo sobre el espacio y estructura en *El esclavo del demonio*, L. González presenta un interesante paralelo entre la escena de deshonor de Lisarda, cuando Don Gil se introduce en sus aposentos haciéndose pasar por Don Diego, y la escena del engaño en la cueva, en la que Gil entra creyendo tener en brazos a Leonor. Ambos personajes esperaban a unos amantes pero, en vez, reciben a otros, que no son los deseados. Cfr González, 2002, pp. 246-247.
- 11 Si bien *El mágico prodigioso* es de fecha posterior a la de *La cueva de Salamanca*, la última obra que considero en este análisis, me ocupo primeramente de la obra calederoniana debido a su relación directa con *El esclavo del demonio*.
- 12 Vittoria Curlo se refiere a la falta de documentos históricos que confirmen la existencia real de estos dos mártires, de modo que, en su estudio, propone como antecedente principal a esta obra el mito en su estudio, propone como antecedente principal a esta obra el mito de Apolo y Dafne. Ver Curlo, 2002. Valbuena Prat y Menéndez Pelayo consideran el *Flos Sanctorum e Historia general de la vida y hechos de Jesucristo y Señor nuestro y de todos los Santos de que reza y hace fiesta la Iglesia católica* de Alonso de Villegas como fuente principal de *El mágico prodigioso*. Gómez-Villegas, considera, además del *Flos sanctorum*, la *Leyenda dorada* de Voragine. Ver Gómez-Villegas, 2006, p. 88.
- 13 I. Arellano presenta un detallado estudio de esta obra, en el que se refiere a sus fuentes, al proceso de conversión de Cipriano, el papel que desempeña el demonio y el libre albedrío de Justina dentro de la trama religiosa y filosófica, sin olvidar a los graciosos. Ver Arellano, 1990.
- 14 Este pasaje se encuentra en su *Naturalis Historia*, 2, 7.
- 15 Esto queda claro en la obra, contrariamente a lo que señala Charles Aubrun en su artículo sobre *El mágico*: “l'amour charnel est une première étape dans cet engagement nécessaire, puisqu'il suppose un dépouillement, un oubli de soi et un désir d'union, de communion avec autrui”. Ver Aubrun, 1973, p. 42.
- 16 Cito a partir de la edición digital de la Biblioteca virtual Cervantes.
- 17 Cacho Bleuca se refiere a las cuevas en las novelas de caballería: “en ese espacio subterráneo alternarán los ámbitos paradisíacos y los infernales, la claridad y la oscuridad más profunda”. Y es que pareciera ser que “para llegar al *locus amoenus* existente en muchos casos en su interior [fuera] preciso atravesar el *locus terribilis* que generalmente le antecede”. Ver Cacho Bleuca, 1995, pp. 103 y 120 respectivamente.
- 18 Pérez de Montalbán, pliego A.
- 19 Le Goff se refiere al antagonismo derecha-izquierda, omnipresente en los textos vetotestamentarios, y poco presente en los neotestamentarios, en relación con el antagonismo arriba-abajo, que se impone posteriormente. Ver Le Goff, 1981, pp. 10-11.
- 20 Hechos 3, 15; Romanos 8, 11; Corintios 15, 20.
- 21 L; González hace referencia a una variante textual de mucha relevancia en *El esclavo del demonio*: “En un parlamento largo y retórico, el demonio le promete a Gil una maravillosa ciudad. El portugués responde: No quiero dueño y maestro / cuya ciencia al mundo espanta / repúblicas de Catón / en la idea fabricadas. Ángel Valbuena Prat cambia ‘Catón’ a ‘Platón’ de acuerdo con la edición de 1649 [...]. Parece un error tan manifiesto que resulta extraño que no se haya modificado hasta después de la muerte de Mira (1644). No hay manera de saber si en las representaciones que se hicieron del texto se conservó ‘Catón’ o si fue reemplazado por ‘Platón’”. V. González, 2002, pp. 251-252.
- 22 *La República*, VII, 514a.
- 23 Ver *La República*, VII, 515c...
- 24 Chevalier y Gheerbrant, 2000, p. 180. Ver también pp. 181-184. La traducción del francés es mía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAOS UZQUEDA, J., “(no vele poco la luz)”, *Classica Boliviana. Actas del III Encuentro boliviano de estudios clásicos*, La Paz, Plural, 2002, pp. 11-21.
- ARELLANO, Ignacio, “La construcción dramática de *El mágico prodigioso de Calderón*”, *Anuario de estudios filológicos*, 13, 1990, pp. 7-26.
- AUBRUN, Charles, “El mágico prodigioso. Sa signification et sa structure”, en *Studia Iberica. Festschrift Flasche*, Bern-Munchen, Francke, 1973, pp. 35-46.
- CACHO BLECUA, “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en “Descensus ad inferos”. *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, “El Purgatorio de San Patricio y la dramatización del relato de viaje. Códigos, decorado verbal y texto literario”, en I. Arellano ed., *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 111-119.
- CASA - GARCÍA LORENZO, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CÁSEDA TERESA, JESÚS FERNANDO, “Los santos Emeterio y Celedonio en la obra teatral *Los tres blasones de España*, de Francisco de Rojas Zorilla y Antonio Coello”, *Kalakorikos*, 5, 2000, pp. 329-336.
- CURLO, Vittoria, “El tema de Cipriano y Justina releído desde sus orígenes mitológicos hasta *El mágico prodigioso de Calderón*”, en I. Arellano ed., *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 133-141.
- DÍEZ BORQUE, “La misteriosa cueva de *Los tres blasones de España*”, *Boletín de la Compañía nacional de teatro clásico*, 50, marzo, 2008.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GÓMEZ - VILLEGAS, Nicanor, “Implicaciones teológicas de ‘el pacto con el demonio’ en la tradición literaria áurea”, *Hipertexto* 4, 2006, pp. 75-98.
- JULIO, María Teresa, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- MIRA DE AMESCUA, *El esclavo del demonio* (edición digital a partir de la Tercer parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612), Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, 2004.
- MOLINA GÓMEZ, José A., “La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo”, *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad tardía: homenaje al profesor Antonino González*, n° 23, 2006, pp. 861-880.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Comedia famosa sacramental El Polifemo*, suelta, Barcelona, Juan Serra impresor, s/a.
- RAGON, Michel, *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981.
- STEINER, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975.



ESCRITURA MÍSTICA Y DISCURSO AMOROSO EN SOR FRANCISCA JOSEFA DE CASTILLO

MARÍA EUGENIA OSORIO / COLOMBIA

O ctavio Paz (1979: 41) señala que las literaturas americanas, escritas en castellano, nacen como una prolongación de la renacentista española, de allí que las primeras obras que aparecen en el continente son portadoras y transmisoras de los ideales religiosos y amorosos que los conquistadores traían consigo. En dicho contexto se inserta la literatura mística escrita durante la colonia y las autobiografías por mandato que se escriben en América. Esta literatura, hoy llamada conventual, es permeada por la simbiosis cultural que se vive en el Nuevo Mundo. Las monjas –pertenecientes a una minoría blanca que, con frecuencia, se veía acosada por parte de la población indígena y mulata– inscriben marcas textuales que develan los prejuicios étnicos de la sociedad hispánica y esto se percibe en la utilización de un vocabulario que refleja las preferencias raciales de su época: “la belleza y la bondad siempre eran rubias [...] los diablos solían ser negros o mulatos, salvo cuando se disfrazaban de galanes atractivos” (Franco 1993: 49).

De esta manera, la obra de Francisca Josefa de Castillo (1672-1741 Nuevo Reino de Granada) se hace heredera del esplendor que la literatura místico-ascética había tenido en España, así como de la belleza y la fineza que los místicos le habían conferido al castellano¹. Ella, como las otras místicas americanas, hace del español una lengua para sí y mediante sus lecturas, especialmente de los textos bíblicos, así como de las vidas de santos y de la obra de Santa Teresa de Jesús, aprende y reproduce la retórica místico-amorosa proveniente de Occidente. A manera

de ejemplo, citamos una estrofa del *Afecto* 46: “Deliquios del divino amor en el corazón de la criatura, y en las agonías del huerto”:

El habla delicada
Del amante que estimo
Miel y leche destila
Entre rosas y lirios [...]

Tan dulce y tan suave
Se percibe al oído
Que alegra de los huesos
Aun lo más escondido [...]
(Castillo II 1968: 124-125).

En la anterior cita advertimos la reescritura de un motivo del *Cantar de los Cantares*, en ésta, como en el texto salomónico, o el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, confluyen figuras retóricas que se corresponden con la poesía amorosa/erótica y que mantienen la validez religiosa (cf. Paz 1997: 23)². También en el “*Afecto* 106” se recrea otro motivo tomado del *Cantar*, en el que hablante describe, desde el punto de vista de la esposa, los accidentes y los afectos del alma en la búsqueda para llegar a Dios. De esta forma, las expresiones de amor y dolor bien pueden ser leídas en un sentido secular y religioso:

Ausente, lo llora; presente, lo abraza; caminando, lo sigue descuidada; despierta en la noche, lo busca; en el día lo considera, su amor, la enferma, la hiere y la sana,

la alienta y la desmaya, y la derrite [...] ¿Y no ves como su amante y dulce esposo la llama, la ronda la vela, ejercitando su fe, fortaleciendo su esperanza, soplando y haciendo arder la llama de su pecho, en el lecho, en los montes [...] en las corrientes de las aguas, en los árboles y frutos, etc? (Castillo II 1968: 240).

Si habla, es preguntando por su amado; si camina es a buscarlo; si reposa, es porque él le guarda el sueño; y si vela es porque él la despierta tocando sus entrañas. Si gusta, son los frutos de su amor dulces a su garganta (Castillo II 1968: 240).

Pensar la escritura mística como un discurso amoroso en la obra de Sor Francisca de Castillo nos pone ante la encrucijada que involucra el concepto del amor en Occidente y, más específicamente, nos remite a las ideas que se han cristalizado desde la Antigüedad. Así, las primeras elaboraciones de la noción de amor las encontramos en los diálogos de Platón, no obstante, es en la Edad Media que se produce un amalgamamiento entre la concepción neoplatónica y algunas de las idealizaciones eróticas propias del cristianismo³. De la misma época datan varios tratados de humanistas italianos, mediante los cuales se transmite un ideal del amor basado en la contemplación de la belleza de la amada, como un medio para ascender hasta la visión de la belleza divina. Sin embargo, es Dante en la *Vita Nuova* (ca. 1292-1300) quien más claramente conjuga la idealización neoplatónica y la tradición mística cristiana.

Las ideas platónicas siguieron constituyendo el punto de partida de teorías más modernas como la “cristalización” de Stendhal, la cual aparece en su ensayo *Sobre el amor* (1822). Un siglo después, cuando se publica *Estudios sobre el amor* (1939), Ortega y Gasset (2001: 14) señala que el amor es un género literario de por sí, aunque también subraya que en los dos últimos siglos se había hablado mucho de amores y poco del amor. En la misma línea de Ortega Gasset se ubican Octavio Paz (1997) y J-L Lecercle (1985) quienes apuntan que los textos literarios reconstruyen la retórica amorosa que lentamente se ha ido elaborando y transformando desde la Antigüedad. La historia del amor, afirma Paz (1997: 136), es más que la historia de una pasión, es la historia de las diferentes imágenes que los poetas y novelistas nos han dado, y por tanto lo es de un género literario.

Paz (1997: 110) señala, asimismo, la íntima relación que existe entre el lenguaje amoroso erótico y el místico, esto es, la elección de un vocabulario erótico por parte del místico o de un lenguaje religioso por parte del enamorado. Sobre esta coincidencia, subrayada por varios filósofos y escritores, Ortega sostiene que el proceso místico es análogo al del enamoramiento, ya que se revela de la

misma manera. Por esta razón los místicos de todos los tiempos y lugares han dado los mismos pasos y han dicho las mismas cosas. El amor para Platón es “una manía divina” y el enamorado llama divina a la amada (Ortega y Gasset 2001: 50). María Zambrano (1996: 68), por su parte, vuelve a la concepción platónica del amor y puntualiza que la idea del amor es mística desde sus inicios. Zambrano subraya que es un error pensar que “el amor místico es un trasunto del amor carnal tal y como se da”; es todo lo contrario: “el amor carnal, el amor entre los sexos, ha vivido culturalmente, bajo la idea del amor platónico que es ya mística. Zambrano agrega, finalmente, que el platonismo además de otorgarle una categoría social e intelectual al amor, propició la existencia de la poesía al interior de la cultura ascética del cristianismo.

La proximidad que existe entre el lenguaje místico y el discurso poético-amoroso pone en escena, en otro sentido, un trastocamiento entre los significados y los significantes, que proviene de la tensión entre el *querer* y el *poder* decir. Este fenómeno acontece cuando el místico, en su búsqueda del objeto amado y mediante un proceso espiritual cuyo impulso y fin es el amor, idealiza y sublima el amor. Lo anterior, sin embargo, puede interpretarse como un acto de auto-descubrimiento y auto-exploración de espacios simbólicos de plenitud o, en el caso específico de Sor Francisca Josefa de Castillo, como una escritura del deseo. Se trata, en otras palabras, de la dimensión psíquica de la vivencia mística y que Bataille (1986a) ha denominado una *experiencia interior*, punto en el que nos detendremos a continuación.

EXPERIENCIA INTERIOR Y VIVENCIA MÍSTICO AMOROSA

Georges Bataille (1986a) –filósofo francés que, además de ser conocedor de Hegel y Nietzsche, se interesó por la obra freudiana– propone una teoría del conocimiento que él denomina *experiencia interior*. Este concepto lo desarrolla en el libro titulado precisamente, *La experiencia interior* (1954), y sobre todo en el capítulo “Crítica a la servidumbre dogmática (y del misticismo)”, donde define, más explícitamente, lo que quiere que se entienda por dicha teoría⁴. Bataille (1986a) participa de la idea de una experiencia mística que, con influencia psicoanalítica, apuesta por la interioridad humana como objeto de reflexión; se trata, según lo aclara, de la versión laica del misticismo y descarta la noción de inefabilidad, pues, según Bataille, es posible hablar de dicha experiencia ya que es mística, no religiosa. El autor lo expone de la siguiente manera:

Entiendo por *experiencia interior* lo que habitualmente se llama *experiencia mística*: los estados de éxtasis, de arrobamiento, cuando menos de emoción meditativa. Pero pienso menos en la experiencia *confesional*, a la que ha habido que atenerse hasta ahora, que en una experiencia desnuda, libre de ligaduras, incluso de origen, con cualquier confesión. Por esta razón no me gusta la palabra *místico* (Bataille 1986a: 13).

La noción de *experiencia interior* que elabora Bataille (1986a) no concibe otro fin que la experiencia en sí misma; en otras palabras, no representa un dogma, una ciencia o un principio, no se sabe de su origen. El filósofo la compara con un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre; un viaje que, para aquellos que lo emprenden, implica la negación de la autoridad y de los valores que limitan lo posible. Atendiendo a lo anterior, se podría marcar la diferencia entre la experiencia interior, propuesta por Bataille, y la mística religiosa a partir de la existencia o no existencia de un fin o dogma; la primera no tiene ninguno, mientras la segunda supone la existencia de una autoridad superior que sería Dios en el caso de los cristianos (Bataille 1986a: 17).

Aplicar el concepto de experiencia interior para el análisis del discurso amoroso místico de Francisca Josefa de Castillo, en los términos de Bataille, nos lleva a recordar dos sucesos que implicaron un cambio de paradigma epistemológico: la proclamación de la muerte de Dios, hecha por Nietzsche en el siglo XIX, y el descubrimiento del psicoanálisis. El primero produce una crisis de vacío y nihilismo; el segundo causa otra doble ruptura filosófica: propone una tesis coherente sobre la diferencia de los sexos y una teoría del conocimiento fundada en la noción del inconsciente (Fraisie 2000: 105).

La proclamación de la muerte de Dios marca la crisis del hombre moderno y sólo después de ésta es posible hablar de experiencia interior como una “mística ateológica”, a la manera como lo propone Bataille. En consonancia con lo que venimos diciendo, la mística teológica y la ateológica tienen puntos de partida y objetos diferentes. En el primer caso sería Dios; razón primera y última de la existencia del hombre. En el segundo es la *nada*; la no existencia de verdad o valor esencial supremo. Veamos, a partir de un ejemplo de nuestra autora, cómo podría interpretarse la diferencia:

El modo que el alma siente de ir a Dios, se me explicó hoy de esta manera: así como el que mirando un gran abismo de agua, se dice que no pudiéndolo comprender, se arrojó en él, diciendo ¡Oh, abismo!, pues yo no puedo comprenderte, tú me recibes. Así el alma se arroja toda en Dios, como un abismo incomprensible de

todos los bienes, Sumo Bien y todo el bien. En él se arroja sin reservar nada de sí (Castillo II 1968: 177).

El hablante en la cita de Francisca Josefa de Castillo alude a un “arrojarse al abismo”, y esto podría ser equiparable con “el límite de lo posible” que mencionamos de Bataille (1986b); en ambos casos, se habla de un estado límite, pero la diferencia esencial estaría en la presencia / ausencia de Dios. Dios es principio, el fin y la razón de ser de la existencia para la mística, Él espera en el fondo del abismo y, por eso, no siente miedo ni tiene reservas. Para Bataille, Dios ha muerto y su verdad es la *nada*; alejado del pensamiento teológico, estar frente a lo imposible conduce al encuentro con lo desconocido, con su propia soledad y angustia. El filósofo hace una alusión semejante en *El culpable* (1986b):

Amar hasta gritar, abismado en la profundidad quebrada, fulgurante: ya no importa saber lo que hay en el fondo del abismo. Escribo abrasado todavía, no iré más lejos [...] Tengo miedo al escribir estas últimas palabras, miedo del silencio vacío *que yo soy*, ante... [...] (Bataille 1986b: 28).

El amor a Dios en el místico, en vista de lo anterior, se traduce en esperanza, consuelo, gozo y deseos de unión. Su soledad y angustia terminan en/con Dios, es decir, sus luchas interiores y dudas, finalizan en el momento de congraciarse y encontrarse con Él. En Francisca Josefa de Castillo (1968) aparece así:

Verdaderamente siente el alma arrancarse de sí misma, y ciertamente ve todas las cosas como pena y dolor [...] Aquí sí que se sienta solitaria y calla, porque no tiene palabras en su boca, solo son lengua sus ojos; y las tristes corrientes de la Babilonia de este mundo y vida mortal solo le son instrumentos para el llanto; y si se levanta sobre su mismo dolor, solo es ver si halla noticias del bien que desea; anda buscando su corazón sin corazón, porque cuando se fue se lo llevó. Su vida busca sin alma porque no anima donde atormenta y desmaya, sino donde desea y ama (Castillo II 1968: 59-60).

La idea del éxtasis tiene, asimismo, implicaciones diferentes en la experiencia mística teológica y en la ateológica pero ambas aluden a la intimidad subjetiva. En el texto de Josefa de Castillo se trata de un impulso que arrastra al hablante hacia Dios; la unión con Él es el fin último de la experiencia mística y, por tanto, lo que le da sentido a la existencia. En el misticismo ateológico, por su parte, el éxtasis no tiene otro objeto o fin el éxtasis mismo (Bataille 1986a: 132-133)⁵. Veamos como se expresa en ambos casos:

El día de la santa Cruz, leyendo cómo Nuestro Señor ofreció su santísimo cuerpo y sangre, para entrar en su pasión, se deshacía mi alma en vivos deseos de que mi cuerpo y alma, si se puede decir, se consumiese y aniquilase en padecer y amar a su Divina Majestad [...] (Castillo II 1968: 113).

El éxtasis cerebral experimentado por un hombre que abraza a una mujer tiene por objeto la frescura de la desnudez; en el espacio vacío, en la profundidad abierta del universo, la extrañeza de mi meditación alcanza igualmente un objeto que me libera (Bataille 1986 b: 28).

Ya hemos aludido la importancia que tuvo el psicoanálisis en la teoría de Bataille pero, más exactamente, deberíamos habernos referido al descubrimiento del inconsciente, los mecanismos de sublimación, puesto que es a partir de este suceso que se desarrollan las teorías sobre la sexualidad e, inclusive, la relación entre erotismo y experiencia interior⁶. El discurso místico dejaría entrever las marcas de lo reprimido y de lo sublimado⁷. Lo reprimido puesto que, al escribirse bajo vigilancia y control de las autoridades eclesiásticas, es portador de una tensión entre el *querer* y *poder* decir; esto nos llevaría a poner en entredicho las representaciones y significados, conscientes e inconscientes que aparecen en él. Lo sublimado dado que registra los deseos silenciados por los códigos sociales y religiosos pero que, por la época en la que se escribe y por tener un objetivo confesional, serían inenunciables; se trastocan, entonces, el significado y el significante y aparece la ambigüedad. Veamos cómo se refleja en el texto:

El amor ausente de la cosa amada, todo es lágrimas, dolor y pena; las prendas de su esposo, los regalos, las memorias, el discurso, la voluntad, todo padece y hace padecer; lo que se ve, lo que se oye, todo excita a amor y dolor, a deseo y ansia del bien ausente; por lo cual el alma es para su amante como una paloma gemidora, como la voz de la tórtola que es llanto (Castillo II 1968: 101).

Una lectura amparada en la idea de lo reprimido y lo sublimado nos conduce a la noción de accidente del discurso o de transgresiones en el ámbito discursivo. En la obra de Francisca Josefa de Castillo encontramos indicios de estas transgresiones, lo cual nos aboca a explicarlas a partir de la relación *prohibición / transgresión / placer*, que a partir de Bataille es vista como la esencia del erotismo. Una parte del texto de Josefa de Castillo, en el que se describe la lucha del hablante místico para frenar los tormentos de la carne, podría servirnos para ilustrar lo anterior:

De ahí a pocos días [...] sentí otra vez un bulto pesadísimo sobre mí; yo hacía gran fuerza con las manos y dientes por echarlo, porque me oprimía demasiado, y preguntándole con grande enojo: ¿quién eres? Me respondió: “Yo soy Crecerá-bulto”. Estaba en la figura de un mulato muy flaco y fiero. Sentí también muchas tentaciones y quedé muy molida y extraordinariamente cansada (Castillo I 1968: 150).

En la cita se destaca el juego entre lo prohibido y lo placentero. Este binomio, además de lo que se ha dicho, constituye la esencia del cristianismo. Recordemos que el cristianismo tiene por principio un interdicto, cuya transgresión implica una condena: el cristiano ofende a Dios, pero dicha ofensa lo incita a pedir perdón y, por tanto, lo aproxima a Él.

A la luz de los anteriores razonamientos analizamos el simbolismo de los votos de castidad, propios de la vida conventual, que son la prohibición explícita de la unión corporal sexual; sin embargo, la transgresión (simbólica o real) es lo que posibilita la reconciliación con Dios; Erotismo y santidad son experiencias límites y la proximidad entre el erotismo sagrado y el erotismo de los cuerpos puede apreciarse en la tentación de la carne; ahí se hace más evidente que el objeto que el asceta rechaza es a la vez odioso y deseable (Ferrús 2004: 222). Para Josefa de Castillo, el cuerpo es receptáculo del mal y éste se traduce en deseo carnal. Así lo vemos en el siguiente pasaje:

El martes de la Pascua del Espíritu Santo, estando a mi parecer despierta, aunque embarazados los sentidos, que no me podía mover, se echaba sobre mí un bulto como un indio muy feroz, renegrido, y con la cara muy ancha, la boca y los dientes disformes, y el cabello como cerdas de caballo, y oprimiéndome y causándome muchas tentaciones.

[...] a principios de octubre [...] volvió de la misma suerte a cargarse sobre mí, aunque la figura era como de un mulato muy feo y ardiente, y sintiendo yo aquel peso, le preguntaba [...] Y así volví en mí, aunque sintiendo muy grandes tentaciones [...] (Castillo II 1968: 159).

El hablante místico en la obra de Sor Francisca Josefa de Castillo, en otro sentido y conforme a las normas de la confesión, convierte sus deseos en discursos pero incorpora una novedad relacionada con el objeto de ese deseo: las figuras del indio, el mulato y el negro. De esta manera deja al descubierto ciertos prejuicios de la sociedad colonial y pone de manifiesto un hecho que era real para la época en que se escriben los textos; que estos personajes también habrían sido objeto de interdicción para cualquier mujer

criolla de cierta posición social. Ya hemos apuntado que el negro y el mulato fueron satanizadas desde muy temprano en el Nuevo Mundo (cf. 4.1). Veamos otro ejemplo del texto:

De ahí a pocos días volvió a aparecer el enemigo junto a la cama en que yo estaba, con una figura de negro, tan feo, tan grande y ancho, todo penetrado de fuego, que me causó más horror está vez que todas las otras; y tal, que pienso si se hubiera llegado a mí, me muriera o quedara sin sentido (Castillo I 1968: 151).

Finalmente nos aproximamos a la relación erotismo-escritura. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora, nos dice Paz (1997: 10). El erotismo exige un cuerpo, pero no necesariamente material, sino hecho de palabras, y sobre éste se construye la poesía y el discurso místico-amoroso. El erotismo nace de la disyunción cuerpo / alma, planteada por el platonismo y el cristianismo y, así como no hay erotismo sin referencia al *no-cuerpo*, tampoco hay religión que no tenga referencias al *cuerpo* (Paz 1978: 120). Por otra parte, la relación de la poesía con el lenguaje es similar a la del erotismo con la sexualidad, a saber, en el poema, el lenguaje se desvía de su fin natural y por analogía, en los rituales eróticos el placer tiene un fin diferente a la reproducción, como lo afirma Paz (1997:12): “la poesía pone entre paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción”.

La escritura de estas místicas del siglo XVII condensa un manantial lingüístico que desdibuja los límites del lenguaje poético-erótico, y como lo destaca Arenal y Schlau (1989: 12): “The expression of the human feelings, of sensuality and sexuality, took various forms in the convent, from a grotesque to a mystical”. El cristianismo, al condenar los deseos de la carne/ cuerpo y relacionarlos con el pecado y el mal, aboca a una sublimación de la sexualidad que se manifiesta en las múltiples y lúbricas imágenes que aparecen en los sueños y fantasías de los personajes. Citamos:

Una noche de aquellas volvió a ponerse junto a mí el enemigo, en la figura de un hombre pequeño, y agarrándome por los pulsos las manos, me apretaba con unos dedos delgados, pero con tanta fuerza que me quedaron los brazos tan doloridos como si me hubieran dado tormentos. Después me dormí y lo vide en sueños con una lengua muy larga, como de una cuarta, y muy aguda, y que la movía a todas partes con mucha ligereza. Esta vez no sentí tentaciones [...] (Castillo I 1968: 151).

En este ejemplo aparece una vez más el objeto del deseo y éste nos hace suponer que, paradójicamente, la posibilidad de sublimar las experiencias de placer y expresar esos deseos, hace que la vida conventual hoy pueda ser vista como una instancia en la que las mujeres encontraban cierta independencia y, sobre todo, les posibilitaba el autoconocimiento que requiere la actividad escritural y que no tenían las seculares. No obstante, este discurso de lo prohibido es lo que nos permite encadenar la vivencia mística con la experiencia interior y pensarla en relación con las funciones del inconsciente, la sexualidad, el erotismo.

Después de demostrar que la obra de Francisca Josefa de Castillo hereda y transmite algunos motivos de la tradición místico-amorosa en Occidente y que su discurso amoroso es genesiaco en la literatura escrita por mujeres en Colombia, concluimos que su lenguaje místico nace de la búsqueda para expresar una *experiencia interior* equiparable con el sentimiento poético, amoroso o erótico. Seguidamente, hablamos de una correspondencia discursiva entre la escritura mística y discurso amoroso. Pusimos de manifiesto cómo dicha relación aparece en la obra de Josefa de Castillo y, basándonos en Bataille, comprobamos que la coincidencia reside en que tanto la vivencia mística, como experiencia interior se ubican en el plano del inconsciente, la sexualidad y el erotismo.

RESUMEN

Sor Francisca Josefa de Castillo (1672-1741 Nuevo Reino de Granada) vive en una época en que la literatura místico-ascética, que había tenido su esplendor durante el reinado de Fernando II, estaba agotándose en España. Ella, como casi todas las monjas durante el período colonial americano, empieza a escribir por petición de su confesor, y sin intenciones de pasar a la historia como literata. En el presente artículo sostenemos que en sus obras, *Afectos espirituales* y *Su vida*, impresas por primera vez en 1817, se inaugura una forma de escribir el amor, esto es, un discurso amoroso, en las letras femeninas en el Nuevo Reino de Granada. Este discurso amoroso, por otra parte, devela las marcas de lo sublimado —angelical, así como los designios del pecado— demoníaco.

Palabras claves: Francisca Josefa de Castillo, Nuevo Reino de Granada, literatura místico-ascética, discurso místico, experiencia interior.

- 1 El misticismo, como experiencia psicológica-literaria, culmina en España en los siglos xvi y xvii, pero el siglo xiii es considerado el Siglo de Oro en lo místico; en éste aparece el franciscanismo como escuela y se producen las primeras expresiones místico-literarias en las lenguas vulgares (Serrano 194). Asimismo nace en Mallorca Raimundo Lulio (1235-1315), en cuya doctrina encontramos ciertos rasgos psicológicos profundos que vendrán a caracterizar el misticismo posterior a él. Su *Cántico del Amigo y del Amado* sigue la técnica de los sufíes orientales y es reconocido como una de las joyas de la poesía mística española (cf. Serrano 1943: 109). En dicho texto no hay un tratado sobre el amor, pero propone un aspecto de éste como tema de meditación para cada día del año: “Preguntaron al amor de quién era? Respondióles que del amor. ¿De qué eres? De amor. ¿Quién te engendró? Amor. ¿En dónde naciste? En amor. ¿Quién te crió? Amor. ¿De qué vives? De amor. ¿Cómo te llamas? Amor. ¿De dónde vienes? Amor. ¿A dónde vas? A Amor”.
- 2 El *Cantar de los cantares*, según Paz (1998), corresponde a una colección de poemas de amor profano y es una de las obras eróticas más hermosas que ha creado la palabra poética. Tanto la tradición judía como la cristiana han interpretado estos poemas como una alegoría de las relaciones entre Jehová e Israel o entre Cristo y la Iglesia. Además, continúa Paz, de ahí surge el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.
- 3 El platonismo es la primera escuela del pensamiento que permite el encadenamiento intelectual que une el mundo espiritual de los antiguos con la concepción mística. Platón mismo no podría ser considerado como un místico, pero su doctrina de lo bello –que sería lo mismo que lo bueno, así como la concepción de un ser supremo, impalpable, abstracto– contiene ya los elementos del misticismo (Serrano 1943: 40). Los neoplatónicos de Alejandría introducen el pensamiento místico en la filosofía: según éstos, no basta con la razón para llegar a la divinidad, sino que es necesario un conocimiento superior a ella (88).
- 4 Esa *experiencia interior* podría relacionarse con el conocimiento del “reino interior” del que habla María Morales (1968: 259-263) en el trabajo sobre la Madre Castillo. Morales apunta que la primera noticia de un reino divino aparece ya en el Evangelio según Lucas 17-21: “el reino de Dios dentro de nosotros está”.

Pero más claramente cuando San Pablo dice: “el espíritu del hombre sabe lo que pasa en su interior”. Muchos son los místicos que invitan a entrar a este paraíso.

- 5 Bataille (1986a: 126) aclara: “el objeto en la experiencia es, en primer lugar, la proyección de una pérdida de sí dramática. El sujeto [...] cuando ha entrado en la experiencia interior está a la busca de un objeto a su imagen y semejanza, reducido a la interioridad”.
- 6 Los planteamientos de Bataille nos conducen al contenido de las pulsiones *eros* y *thánatos*, es decir, la energía que mueve a la cultura y al ser humano, así como a los mecanismos de sublimación. En relación con esto último, Ceberio (2004), quien parte del pensamiento de Bataille, escribe: “En el juego [infantil] se da rienda suelta a la imaginación y al mundo inconsciente que llevamos dentro [...] En la etapa adulta el juego se transforma en actividades culturales que canalizan el placer sexual en un placer acorde con la sociedad. He aquí la sublimación que permite que no sucumbamos ante los conflictos internos generados por la represión. La sublimación implica el conocimiento del ego para poder dirigir la libido y desexualizarlo; hace que el mundo se nos presente de manera simbólica y gracias a la desexualización del mundo se pueda recuperar el mundo perdido”.
- 7 En términos lacanianos, podría decirse que el misticismo es “un discurso libre del deseo”. Según Lacan (2001: 92): “La mística es una cosa seria, y sabemos de ella por ciertas personas, mujeres en su mayoría, o gente capaz como San Juan de la Cruz, pues ser macho no obliga a colocarse del lado del ‘no-todo’. Uno puede también colocarse del lado del no-todo”. San Juan de la Cruz es para Lacan la prueba evidente que los hombres también pueden situarse al lado del no-todo. En este mismo sentido, escribe Zavala (2001) apoyándose en Lacan, que la experiencia mística está fuera de la función fálica, y agrega: “Toda riqueza de la mística en establecer esas relaciones entre el alma y Dios, el desfallecimiento, el abismo ‘inaccesible a la medida y a los pensamientos del hombre’ los sitúan [a los místicos] fuera de esa función, con un goce más allá del falo” (Zavala 2001: 59-61). En la teoría lacaniana, recordemos, el falo es un objeto imaginario, que posibilita instaurar un orden simbólico, poner las bases para el desarrollo del lenguaje y, por tanto, entrar en el orden de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHURY, Darío, (1968) “Introducción, notas y comentarios” en *Obras completas de la Madre Francisca Josefa de Castillo. I. Su vida. II. Afectos espirituales*. Banco de la República. Bogotá.
- BATAILLE, Georges, (1986a) *La experiencia interior*. Taurus. Madrid.
- BATAILLE, Georges, (1986b) *El culpable*. Taurus. Madrid.
- BATAILLE, Georges, (1988) *El erotismo*. Tusquets. Barcelona.
- CASTILLO, Francisca Josefa de, (1968) *Obras completas. I. Su vida. II Afectos espirituales*. Banco de la República. Bogotá.
- FOUCAULT, Michael, (1983) *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber*. Siglo XXI. México.
- FRAISSE, Geneviève, (2000) “Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de los sexos” en *Historia de las mujeres III. El siglo XIX*. Georges Duby y Michelle Perrot (eds). Taurus. Madrid.
- FRANCO, Jean, (1993) *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica. México.

- LACAN, Jacques, (2001) “Dios y el goce de la mujer” en *El Seminario 20. Aún*. Págs. 79-93. Paidós. Buenos Aires.
- LECERCLE, Jean, (1985) *L' amour*. Bordas. París.
- MORALES, María, (1968). *La Madre Castillo. Su espiritualidad y su estilo*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá
- ORTEGA y GASSET, José, (2001) *Estudios sobre el amor* (1939). Alianza. Madrid.
- PAZ, Octavio, (1997) *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral. Barcelona.
- SERRANO, Arturo, (1943) *Los Místicos*. Atlántida. Buenos Aires.
- STENDHAL (1980) *De l' amour*. Gallimard. Paris.
- PLATÓN (1999) *El Banquete, Fedón y Fedro*. Folio. Villatuerta Navarra.
- ZAMBRANO, María, (1996) *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- ZAVALA, Iris, (2001) “La escritura mística y las enfermedades divinas”. *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Págs. 51-65. La Página. España.



EROTISMO, HONOR Y HONRA EN *EL DÓMINE LUCAS* DE LOPE DE VEGA

GRACIELA BALESTRINO / ARGENTINA

(La comedia *El domine Lucas*) era por aquellos
tiempos de las bien escuchadas,
como ahora se dice por las mujeres,
de las bien prendidas.

Lope de Vega

El teatro barroco español es un hecho cultural de extraordinaria visibilidad en todos los estamentos de la sociedad del XVII. La ideología dominante preconiza una estrecha homogeneidad social sustentada en el absolutismo monárquico, en la fe católica y en valores colectivos como la nacionalidad, el honor y la honra. En tal sentido, los individuos logran su plenitud en tanto sus actos acuerdan con el *statu quo* (Castro, 1963). Por lo tanto cabe especificar de qué manera este contexto sociohistórico se inscribe en el drama y la comedia, los dos grandes macrogéneros del teatro barroco peninsular. Mientras el primero –en gran parte centrado en casos de honor y honra– problematiza cuestiones relativas a la identidad colectiva, a la ejemplaridad y el adoctrinamiento del ideario monárquico, la comedia –cuya trama gira casi siempre en torno a conflictos, equívocos y enredos de la relación amorosa– se emplaza en el orden de lo individual dominado por la imaginación, el deseo, la libertad (Oleza, 2001), por lo cual ambos conforman un notable reservorio de imaginarios y representaciones de la sociedad que refractan.

Los personajes de la comedia para lograr su felicidad individual implementan una gran variedad de estrategias –máscaras, cambio de identidad, disfraz– que transgreden la institución familiar y los férreos códigos del honor y de la honra.

Por todo ello la comedia significa “el triunfo del mundo al revés, de la excepción sobre la regla, de la ficción sobre la realidad, del amor sobre el matrimonio, del deseo erótico

sobre el honor, de la fantasía sobre el resignado pragmatismo” (Oleza, 1990).

Así pues, a partir de este enmarque conceptual proponemos una lectura de la comedia *El domine Lucas*¹ de Lope de Vega centrada en el lema *entre cielos e infernos*, que nos convoca en este *V Encuentro sobre Barroco*.

UNA DEDICATORIA... Y ALGO MÁS

Lope ofrece su comedia EDL a Juan de Piña, destacado funcionario “y su mejor amigo” en un texto cuyo contenido sobrepasa con creces las convenciones de la clase textual que se reconoce como *dedicatoria*. En efecto, más allá de elogiar brevemente las virtudes de su amigo, el dramaturgo narra con gracia los avatares del proceso de escritura, corrección y publicación de su comedia, a la que por su donaire compara –como en seguida veremos– con una clase especial de mujeres.

Lope escribió EDL durante su estancia en el palacio de Alba de Tormes, bajo la protección del duque (Morley y Bruerton, 1968: 590-591), circunstancia que evoca en el párrafo inicial de la dedicatoria:

Sirviendo al excelentísimo señor don Antonio de Toledo y Beamonte, duque de Alba, en la edad en que pude escribir: *la verde primavera / de mis floridos años*, oí contar alguna parte desta fábula, de cuyos principios había sido testigo; dando por autor de su verdad, si tiene alguna,

a un caballero valenciano por apellido Borja [...]: aficióneme al suceso, porque ya lo estaba al caballero que digo y escribirla en el estilo que corría entonces.

Es probable que la intención de las palabras precedentes fuera neutralizar críticas de colegas y censores por su extemporánea decisión de publicar en 1621 su juvenil comedia con otras de mayor notoriedad, al menos veinte años después de haberla escrito como se estilaba entre 1590 y 1595.

Seguidamente añade que al reencontrarse con su obra de mocedad al cabo de tantos años, la halló alterada por los directores de compañías, “pidiendo limosna [...], tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados”; de allí su determinación de *corregirla* lo mejor que pudo y darla *a luz* junto con otras comedias suyas “de más consideración, no sé si más gusto”².

La especial estima del dramaturgo por EDL además se evidencia en la rememoración de circunstancias de su puesta en escena por el famoso actor y director Melchor de Villalba³ y de su favorable recepción: “era por aquellos tiempos de las bien escuchadas, como ahora se dice por las mujeres *de las bien prendidas*”.

Es llamativo que Lope apele para la autovaloración de su comedia a dicha frase proverbial, que menciona en varias de sus comedias para describir a damitas briosas y elegantes⁴. Pero es necesario especificar que el enunciado “bien prendidas” sobreentendía el calificativo *ardiente o fogosa*, tal como leemos en su novela dialogada *La Dorotea*:

Eres tú la bien prendida
aunque es mejor que te llamen
la que cuando mira prende
y tiene celos del aire. (Destacado nuestro)

El verbo *prender*, entre otros significados, remite al fuego (Barcia, 1945). En consecuencia, la cualidad *bien prendida* que el dramaturgo asigna a EDL dice que en principio es comedia de las *bien compuestas*, sentido que se explicita en la misma dedicatoria, cuando Lope expone las dificultades que entraña comunicar “las cosas del ingenio” en el teatro, “en que se ha de agradar a tanta diferencia de entendimientos”. No obstante ello, estimamos que la frase en cuestión también establece un hilo de complicidad entre el dramaturgo y sus lectores que, sin mayores dificultades debían intuir la tesis erótica de su juvenil comedia que, junto con otras “del primer Lope” (Oleza, 2001) en años recientes ha sido considerada exclusivamente en trabajos críticos generalizadores, basados en el examen de un amplio cuerpo textual⁵.

Pero EDL merece lecturas más pormenorizadas, que destaquen, entre otras cuestiones, la potenciación de

efectos de sentido que produce la presencia de un erotismo tan explícito, en conjunción con la perspectiva irónica de los ideogramas honor y honra.

EL RESORTE DEL ENGAÑO

No es sencillo intentar resumir en pocas líneas la rizada trama de EDL. Una forma de salvar el hecho de que esta comedia de enredo entra en la categoría de las muy poco conocidas de Lope, es identificar las funciones de los personajes principales. Floriano, sujeto de la acción dramática, se autorretrata como madrileño advenedizo y huérfano sin fortuna. Licenciado en cánones y leyes por Salamanca, se ha enamorado de Lucrecia, joven de gran linaje que vive en el micromundo de Alba de Tormes. Pese a que Floriano conoce a fondo el latín y se desenvuelve en el mundo letrado, no puede *soltar su lengua* y decirle que la ama. Después de mostrar su gran valentía en la plaza de toros ocultando su identidad decide, a instancias de su amigo Alberto, cambiar su estrategia para atraer la atención de Lucrecia, desplegando el ingenio e imaginación que le ofrece su aplicación “a las letras” (I: 13). De tal modo, disfrazado de estudiante pobre con las ropas que ha robado a su criado *capigorrón*, se transforma en *dómine* y con su fingida identidad logra introducirse hábilmente en la casa de Fulgencio como maestro de su hija Lucrecia, para lograr su deseo (“yo espero gozarte con mucho gusto”, I, 17)..

Lucrecia antes de conocer a Floriano le había dado ciertas esperanzas a Fabricio, de las que reniega cuando se enamora de aquel. Su prima Leonarda, que vive en la casa de su tío Fulgencio, bajo su protección, define a su prima Lucrecia con agudeza: mudable, intolerante, enredadora, siempre obtiene lo que quiere.

Fulgencio, padre de Lucrecia –caracterizado como viejo risible– vive en el mundo de los mitos o ficciones orientadoras de los cristianos viejos:

Que yo con esta vejez
pienso esperar confiado
de que aquel siglo dorado
ha de volver otra vez” (I, 1).

Firme creyente de los valores de honor y honra, le ha dado a Rosardo su palabra de casarlo con su sobrina Leonarda que, “abrasada y consumida” por Floriano, lo rechaza. Fulgencio, ante los reclamos del despechado pretendiente, considera que

por todo estoy obligado
y si la palabra dada

no cumplí en la prenda ajena
la propia obligo a la pena
como fianza pagada;
que en esto tengo poder
como en propia hacienda mía (I, 15).

Rosardo tiene un instante de duda porque es amigo de Fabricio, pero termina aceptando el cambio de dama por la dote, al convencerse de que es un error ser fiel “cuando en el mundo todo es falsedad” (I, 15). Al enterarse Fulgencio que Fabricio y Rosardo han cruzado sus espadas por Lucrecia, la increpa e insulta con un término que se empleaba frecuentemente para agraviar a los españoles con ascendientes judíos:

¿Qué tienes con Fabricio?
Dilo, acaba; confiesa, *perra*. (II, 11)

Ante el desorden de conducta de hija y sobrina ordena que tomen un antídoto y se vayan al campo, porque cree que sus alocados comportamientos se deben a que comieron unas setas venenosas. Instalado el conflicto de intereses, las acciones posteriores de Lucrecia, urdidas por Floriano, muestran las infinitas potencialidades del enredo. Burlando a todos, ambos logran concretar su mutuo deseo. Leonarda es la única que se da cuenta del fingimiento constante de su prima pero, como los demás, cae víctima de la traza de Floriano y sus verdades parecen mentiras.

METATEATRO Y EROTISMO

EDL es un texto profundamente autorreflexivo, metateatral. El metateatro⁶ se inicia cuando Floriano aparece primero como torero y después como “*pauper escholasticus*” ocultando su verdadera identidad (personaje dentro del personaje) y creándose además una identidad transocial (Roso Díaz, 1999: 122) plasmada escénicamente en el vestuario, que se convierte en uno de los signos más notorios de pertenencia sociocultural.

El metateatro se hace más notorio cuando Floriano comunica a Lucrecia su intención de ser tracicista/dramaturgo y director (“yo te daré invención / con la que burles a todos”, I, 17); actor principal, en los momentos que actúa ante Fulgencio; director escénico y a la vez *espectador*, cuando escucha “al paño” a Leonarda rectificando ante su tío y su galán su anterior rechazo a casarse con éste último, con la *letra* que le había proporcionado Lucrecia aviesamente. Al final, cuando todo le resulta favorable, Floriano piensa que él es igual a Ulises, por lo cual deberían darle “su astuto nombre” (III, 11).

La práctica metateatral que despliegan Lucrecia y Floriano para concretar su amor también los transforma en avezados fingidores o farsantes que, además de lograr su propósito, disfrutan involucrando en sus juegos de ficción a Leonarda, Fulgencio, Rosardo y Fabricio.

Como es notorio, al instaurarse un teatro de segundo grado, esto es, un *teatro dentro del teatro*, los espacios de la casa de Fulgencio cobran dimensión escénica, lo que supone que hay personajes devenidos en actores que actúan frente a otros –visibles u ocultos– que offician de espectadores / oyentes. De este modo, si Leonarda se convierte ante su tío y su galán en actriz involuntaria o nesciente⁷, mientras Floriano la escucha oculto, Lucrecia, impulsada por el amor, se transforma en la eximia actriz que pone en escena una y otra vez la “traza” de Floriano⁸.

El ingenio del Dómine Floriano llega a su ápice en el instante que hace actuar a Fulgencio como él mismo, esto es, como padre autoritario. Efectivamente, cuando el viejo se entera de la pasada relación de Lucrecia con Fabricio, quiere saber si el galán le “ha tocado manos o vestido” (II, 10). Floriano, muerto de celos, es receptor involuntario del áspero diálogo entre padre e hija. Pero sabrá aprovechar la “letra” de Fulgencio en el texto que prepara para componer la escena final de la comedia que ha inventado y dirigido.

La nueva traza consiste en que Fabricio, el último estorbo que le queda para lograr su objeto de deseo, escuche cómo Fulgencio amenaza a su hija diciéndole que toda Alba de Tormes sabrá por su boca que ella lo ha deshonrado:

¡Oh, traidora! ¿No te hallé
Con el Dómine acostada? (III, 5)

Lo que se concreta en el fragmento antes citado es un *teatro en el teatro* sólo de voces, con el *escenario* vacío y los actores (Fulgencio y Lucrecia) ocultos ante Floriano y Fabricio como público. Pero Fulgencio no se entera que mientras se escucha su voz acusando de traidora a su hija por haberla hallado supuestamente acostada con Floriano, éste le miente a Fabricio diciéndole “que sólo una noche fue”, con lo cual el escandalizado galán decide abandonar a Lucrecia definitivamente.

El ejercicio metateatral también se liga intensamente con dosificadas gradaciones de erotismo, como veremos en algunas situaciones. Floriano, en su papel de estudiante indigente y enfermo pide limosna en casa de Fulgencio y, a solas con Lucrecia *come* un trozo de pan *besándolo* como si fuese el cuerpo y el alma de su amada. A continuación le pregunta a Lucrecia si tiene “algún dolorcillo/ o alguna secreta falta” (I, 13) y ésta pesca al vuelo la intención del fingido Calixto:

¡Bueno! La pregunta es alta;
quizá el dómine tocó
un paso de *Celestina*,
en que da esta medicina
a otra Lucrecia cual yo” (I, 13).

Y de inmediato, asumiendo el rol de Melibea en la célebre tragicomedia de Fernando de Rojas, le dice que le duelen las muelas. Floriano antes de retirarse le entrega un papel con la supuesta oración de Santa Polonia. Lucrecia lee la declaración de amor sin haber reconocido a Floriano, pues está convencida de que el Dómine Lucas es un emisario de su enamorado.

En el segundo encuentro se produce un juego erótico puramente verbal: Lucrecia, haciendo una vez más de Melibea, le confiesa que desespera de *gozar* a Floriano aunque su padre la fuerza a casarse con Rosardo. Floriano trata de comprobar la autenticidad de los sentimientos de Lucrecia, enaltecendo las cualidades de Rosardo y minimizando las posibilidades del advenedizo forastero que, por cierto, es él mismo, pero finalmente debe confesarle su verdadera identidad.

Además de *La Celestina*, el otro intertexto que está presente en el intercambio erótico entre Lucrecia y Floriano es el relato de la violación de Lucrecia por Tarquino, de la antigua Roma⁹, mencionado indirectamente por Alberto cuando dice: “...ésta, para ser casta/llamarse Lucrecia basta, /casto nombre y mal agüero. (I, 4).

Dicho relato también emerge en el mencionado segundo encuentro entre maestro y discípula, al decir Lucrecia al Dómine que su padre “la fuerza” a casarse con Rosardo, aunque ella resistirá hasta la muerte. Es notorio que Fulgencio hace el rol de Tarquino y Lucrecia actúa como si fuera su casta antecesora. Más adelante se encuentran menciones más explícitas del relato clásico, que aparece fuertemente parodiado. Así, cuando Lucrecia aprende a escribir su nombre, Floriano le dice que ha firmado su castidad, aunque ella replica que “fue la de Roma muy necia” (II, 3).

En la misma escena, al comunicarle Floriano que su *pasión* se acrecienta, ella le pide que calle, porque su atrevimiento la hace avergonzarse. Acto seguido hace un borrón en el papel donde está escribiendo y Floriano se ofrece a quitarlo con su lengua. A continuación, intenta enseñarle cómo debe tomar la pluma, pero le advierte que *por fuerza* deberá tocarle la mano y la escena alcanza un clima de sensualidad extrema:

Lucrecia
Turbarásme si la tocas.
Floriano

¡A qué gloria me provocas
Cielo mío soberano! (II, 3)

Como se aprecia en la cita, el intercambio dialógico se resuelve en pura esgrima verbal que, no obstante, le provoca a Floriano un estado de éxtasis, ocasionado por su amada, su Cielo.

En otras ocasiones los amantes superan el erotismo verbal, configurando un erotismo más significativo por ser propiamente teatral (Oleza, 1990, 7). Es decir que los personajes realizan acciones no descritas sino sólo sugeridas en el texto dramático, que seguramente se realizarían en la puesta en escena. Tal es lo que ocurre cuando Floriano le dice a Lucrecia, que quizá lo está abrazando: “sentaos, porque no entre alguno; /que en tiempo más oportuno/ os daré satisfacción” (II, 3).

DECONSTRUCCIÓN IRÓNICA DEL IDEOLOGEMA HONOR / HONRA

Además de las formalizaciones metateatrales anteriormente descritas, que convergen en la inventiva y el quehacer de Floriano como actor y director escénico de Lucrecia, para lograr su objeto de deseo amoroso, la comedia también subraya la tensión entre el arte y la realidad (Larson, 1989: 2014) mediante una reiterada apelación a la ironía. Al respecto, Nadine Ly (1995: 323) sostiene que la ironía constituye un rasgo determinante de la comedia de Lope de Vega, cuestión que, por nuestra parte, hemos constatado en las que poseen una andadura metateatral muy visible, tal como ocurre en *La dama boba* (Balestrino, 2009) y *La noche de San Juan* (Balestrino, 2008).

En cuanto a EDL, en términos generales, puede decirse que Floriano, transfigurado en dómine Lucas es la máscara del dramaturgo, el *alter ego* de Lope que, en clave de comedia, examina tanto el envés de la compleja trama del trabajo teatral, como el cinismo y vacuidad de la vida social.

En escenas puntuales, la ironía aparece por doquier. No es azaroso que Lope haya montado la construcción irónica del universo dramático de EDL mediante el cruce de *La Celestina* y el relato de la violación de Lucrecia, porque el texto de Fernando de Rojas se erige en el contrapunto irónico del texto antiguo, estableciendo el *locus* de la distanciada mirada del dramaturgo ante estimaciones sociales como la castidad, el honor y la honra¹⁰, que la comedia pone en entredicho. De aquellas estimaciones solo quedan nombres vacíos o actitudes tragicómicas

que se terminan disolviendo en el ridículo, por ejemplo cuando Fulgencio accede a actuar con su hija porque se sabe derrotado por el imperio de las circunstancias adversas, o en la ocasión que pide a Floriano que sujete fuertemente con sus brazos a Lucrecia para azotarla, ante la inesperada alegría de los amantes.

Otra cuestión notoriamente ironizada es la del casamiento de los galanes por la dote. De tal modo los escrípulos de Rosardo concluyen al enterarse que la dote de Lucrecia es mucho más generosa que la de Leonarda y Alberto finalmente accede a casarse con Leonarda, al enterarse por boca de Floriano de los seis mil ducados que aquella posee.

Para Wardropper (1983, 247) la comedia española barroca “es expresión positiva de la necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad” y, por lo dicho hasta aquí, EDL coincide plenamente con la afirmación del ilustre hispanista, por ser *de las comedias bien prendidas*, no sólo por ser *de las bien escuchadas*. Su gozoso erotismo, la deconstrucción de mitos nacionales como los del honor/ honra y la ironía que campea de principio a fin, nos impulsa a situarla inequívocamente en el primer término del dualismo cie-los/infiernos que marcó a fuego el arte, la literatura y el teatro del Barroco hispánico.

NOTAS

- ¹ Todas las citas de la dedicatoria y de la comedia que, de aquí en adelante menciono con la sigla EDL, corresponden a la edición de Juan Eugenio Hartzenbusch (1853). Los números romanos indican acto y los arábigos escenas establecidas por el editor.
- ² Es conveniente mencionar que, conforme a los modos de producción teatral en el siglo XVII, el dramaturgo o poeta perdía la propiedad intelectual sobre su obra al venderla a los *autores*, es decir, directores de compañía.
- ³ Según Joaquín de Entrambasaguas (1958:48) este actor se transformó en *autor* en 1592 y dos años después Lope escribe para él *El maestro de danzar*, según declara al final del texto autógrafo de dicha comedia.
- ⁴ Lope recurre a la misma frase –como lo harán posteriormente otros dramaturgos– en *El desprecio agradecido* y en *Las bazarías de Belisa*. Al respecto es interesante mencionar que aquella actualmente también se utiliza frecuentemente en la Web, en numerosos *blogs* latinoamericanos.
- ⁵ Cfr. Jesús Cañas Murillo (1991, 75-95); Juan Oleza (1997, I-XIV); José Roso Díaz, 1999, 117-128); Patrizia Campana (2001, 71-87).
- ⁶ En forma condensada se puede conceputar el metateatro como una clase o género que se caracteriza por mostrarse autorreflexivamente mediante diversas estrategias codificadas que exhiben su proceso de escritura y su condición ficcional, así como la referencia al hecho teatral y a su historia. La autorreflexividad condensa una serie de rasgos que parten del examen de la relación realidad/ficción, por lo cual se infiere que el metateatro no es un mero artificio formal sino que tiene una implicancia epistemológica, a tal punto que trasciende el ámbito del teatro y de la literatura, formando

- parte de la metaficción que domina los siglos XVI y XVII y también, de manera notoria, el arte y la literatura contemporáneos. Las formalizaciones más utilizadas por los dramaturgos del XVII son el teatro dentro del teatro, *el teatro sobre el teatro* y *el rol dentro del rol*. Cfr. G. Balestrino, 2006, 2008 y 2009.
- ⁷ Término que utiliza Hermenegildo (1999, 77-92) cuando desarrolla su teoría acerca del teatro dentro del teatro, que instaura lo que él denomina “la red de miradas” (ibid.: 82).
- ⁸ Lucrecia se revela como actriz antes de que Floriano le de “letra”. La primera vez que su padre le ordena casarse con Rosardo, rechaza con firmeza tal imposición improvisando velozmente una mentira para ganar tiempo.
- ⁹ Tito Livio recogió en su *Historia de Roma* una de las diversas versiones de la leyenda de Tarquino y Lucrecia. Esta dama romana tenía fama de mujer hermosa y esposa honesta. El hijo del rey Tarquinio el Soberbio, impresionado por la belleza de Lucrecia, le pidió hospitalidad y aprovechando la ausencia del esposo, la violó. Al día siguiente Lucrecia llamó a su padre y a su esposo, y después de referirles el ultraje se clavó un puñal en el pecho para no sobrevivir a su deshonor.
- ¹⁰ El honor significa virtud, categoría propia de la nobleza de sangre o de título, mientras que honra es “la fama o reputación en que se es tenido”. En *Los comendadores de Córdoba*, de Lope se expresa con meridiana claridad la diferencia entre ambos ideologemas: honra es aquella que consiste en otro; / ningún hombre es honrado por sí mismo, / que del otro recibe honra un hombre; / ser virtuoso hombre y tener méritos/ no es ser honrado..., en F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos (directores), 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- BALESTRINO, Graciela, (2006), "Las alegres, avisadas y lectoras: el Quijote en El vizcaíno fingido", en A. Parodi et al (ed), *El Quijote en Buenos Aires*. Asociación de Cervantistas e Instituto de Filología Hispánica. Dr. Amado Alonso UBA, 2006, 833-840.
- (2008), "La noche de San Juan de Lope de Vega o la magia del teatro", *Sexto Congreso Internacional "Letras del Siglo de Oro Español"*, Universidad Nacional del Litoral, en prensa.
- (2009), "Que ya no es tiempo de bobos: especularidad y desenmascaramiento en *La dama boba*". III Congreso Internacional Celehis de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina, Mar del Plata, 7,8 y 9 de abril, publicada en CD.
- BARCIA, Roque, (1945), *Diccionario general etimológico de la lengua española*, edición arreglada y corregida por Eduardo de Echegaray, tomo IV, Buenos Aires, Ediciones Anaconda.
- CAMPANA, Patrizia, (2001), "In medias res. Diálogo e intriga en el primer Lope", *Criticón*, N° 81-82, 71- 87.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, (1991), "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", *Anuario de Filología Hispánica II*, 117-128.
- CASA, Frank, GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, (2002), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 166-167.
- CASTRO, Américo, (1963), *De la edad conflictiva (el drama de la honra en España y en su literatura)*, Madrid, Taurus (2° ed.).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, (1958), "Los famosos libelos contra unos cómicos de Lope de Vega", *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo III, Madrid, CIC, 48, nota 46.
- HERMENEGILDO, Alfredo, (1999), "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina", en Catherine P. Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Universidad de Murcia, 77-92.
- LARSON, Catherine, (1989), "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación", *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, 1013-1019.
- LY, Nadine, (1995), "La poética de la 'bobería' en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La dama boba*", en Jean Canavaggio (comp.), *La comedia*. Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 322-345.
- MORLEY S. Griswold y BRUERTON, Courtney, (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 590-591.
- OLEZA, Juan, (1990), "El juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, N°X, 203-220.
<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/comedia.pdf>.
- (2001), "El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula* N° 658, 12-14. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/hazdedife.pdf>.
- ROSO DÍAZ, José, (1999), "El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 117- 128.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix, (1853), *El domine Lucas, Comedias escogidas* juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch, tomo Primero, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 41-63.
- WARDROPPER, Bruce, (1983), "La comedia española", en B. Wardropper, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, tomo 3, 5-35.



APORTES PARA LA HISTORIA DE LOS PALACIOS ARZOBISPALES EN LA CIUDAD DE LA PLATA SIGLOS XVI-XIX

Guillermo Calvo Ayaviri / Bolivia

HOMENAJE

Presentar esta investigación de índole histórico eclesiástico, es una ocasión muy propicia para rendir dos homenajes a la 'Iglesia Particular':

El primero, al IV Centenario (1609-2009) de la elevación a rango de Arzobispado, Provincia Eclesiástica y Sede Metropolitana Primada el Obispado de La Plata que fue creado en 1552 por el Papa Julio III mediante la Bula *Super specula*.

Actualmente el Arzobispado de Sucre cuenta con dos Obispos sufragáneos que son Potosí y Tarija creados en 1924.

Y el segundo homenaje, al primer Centenario de nacimiento de Monseñor Julio Fernando García Quintanilla (Sucre, 1909-1984), quien se desempeñó como Capellán Castrense durante la Guerra del Chaco (1932-1935); párroco de diversas parroquias del Departamento de Chuquisaca y hasta el final de sus días como Capellán de la Capilla de Guadalupe.

El miembro del Cabildo Eclesiástico sucreño, fue considerado como un erudito estudioso de la historia, geografía y especialmente de la historia eclesiástica colonial platense.

Su preocupación por sus semejantes lo llevó a trabajos en beneficio de los niños, sobre todo recibiendo el honroso título de *amigo predilecto de los niños*; no sólo por su atención personal a los ciudadanos futuros sino por haberles dotado de una valiosa bibliografía.

INTRODUCCIÓN

'Decir que la historia de la iglesia en Bolivia está por redactarse no es un tópico, es una realidad. La obra que la iglesia ha desarrollado durante cuatro siglos y medio en el territorio que hoy integra la República de Bolivia, apenas es conocida. Su verdadero testimonio yace en los Archivos'.

Este es un concepto básico y real que lo define el historiador y sacerdote jesuita Dr. Estanislao Just SJ., en su obra titulada 'Aproximación a la Historia de la Iglesia en Bolivia'.

Por tanto, apoyándome en esa definición, este ensayo que lleva por título "APORTES PARA LA HISTORIA DE LOS PALACIOS ARZOBISPALES EN LA CIUDAD DE LA PLATA - SIGLOS XVI - XIX" es el resultado parcial de una investigación de un sector geográfico particular. Dicha indagación se seguirá efectuado en las series del Archivo Arzobispal y Capitular que se custodia en el Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos "Monseñor Miguel de los Santos Taborga".

De por sí ya llama la atención el tema, es interesante e inédito, porque hablar del lugar donde han habitado y vivido los primeros Obispos y Arzobispos es totalmente novedoso. Pero no siempre se cumple con las expectativas de cubrir al 100% con el referido estudio por un simple motivo: La destrucción de los fondos documentales, coloniales y republicanos que han generado las instituciones civiles, eclesiásticas y militares. Por eso sólo se

trabaja con lo que actualmente se custodia en los distintos repositorios existentes en nuestra Nación, en este caso particular el de la ciudad de Sucre.

Para esta oportunidad he tomado la referencia cronológica de los documentos de las series mencionadas como también me apoyo integralmente en los datos registrados en el Diccionario Histórico de Bolivia editado por el Grupo de Estudios Históricos del que soy socio fundador.

DATOS ESTADÍSTICOS

Me permito presentar a ustedes un dato estadístico muy importante que da a conocer la relación de la posesión de los Obispos y Arzobispos, que han ejercido su mandato en esta ciudad desde que llegó en 1555 el primer Príncipe de la Iglesia Platense Fray Domingo de Santo Tomás de la Orden de los Predicadores hasta el presente cuyo Arzobispo es el Mons. Jesús Pérez Rodríguez OFM.

Entre 1553 a 1611 –que totalizan los 56 años de funcionamiento del Obispado– ha sido gobernado por 4 Obispos durante un período de 24 años y los restantes 35 años se ha encontrado en Sede Vacante, es decir, queda vacante una sede episcopal por el fallecimiento del Obispo o Arzobispo.

En lo referente al Arzobispado, entre 1612 al 2002 que suman 391 años de actividad del Arzobispado, han sido gobernados por 33 Arzobispos durante un período de 391 años y se ha encontrado en Sede Vacante 89 años.

Por tanto entre 1553 al 2009, que totalizan 457 años de ejercicio del Obispado y Arzobispado, fueron posesionados 38 Pastores de los cuales 5 fueron Obispos, 33 Arzobispos, por tanto la ciudad de La Plata no tuvo Obispos ni Arzobispos durante 124 años, es decir se encontraba sin Pastor.

DONDE VIVIERON LOS PRIMEROS OBISPOS Y ARZOBISPOS

Recordemos que en 1552 fue creado el Obispado de La Plata por autorización del Papa Julio III mediante la Bula *Super especula* y fue designado como primer Obispo el Fray Tomás de San Martín de la Orden de los Predicadores que no llegó a su Diócesis. Estando en Madrid el 23-II-1553 erigió su iglesia bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de María Santísima, con los mismos privilegios de Santa María la Mayor de Roma y constituciones de la Catedral de Sevilla. Pues entre 1553 a 1562 se gobernó la iglesia de La Plata sin Obispo.

El Dominico Domingo de Santo Tomás fue el primero que llegó a esta ciudad, lo recibieron con gran solemnidad, gobernó 8 años hasta 1570. Las referencias donde vivió son muy escasas, pero Monseñor García Quintanilla indica que lo hizo en el convento de Santo Domingo. El nuevo pastor llegó a adquirir varios terrenos contiguos al convento, posiblemente con el propósito de construir alguna vivienda.

Otro Obispo que vivió en el convento de Santo Domingo fue Alonso de la Cerda de la Orden de los Predicadores, lo mismo que pudo haber permanecido en el mismo convento de dicha orden Jerónimo Méndez de la Tiedra. El único Arzobispo de la Orden de San Agustín fue Gaspar de Villarroel que posiblemente también vivió en su convento.

Cuando ejerció el cargo de Obispo entre 1582-1585 Alonso Granero Avalos, vivió en su domicilio particular pero no se han encontrado referencias donde estuvo ubicada dicha vivienda. De igual manera no se tienen los datos donde fijaron su residencia los Obispos y Arzobispos Alonso Ramírez de Vergara, Alonso de Peralta, Hernado Arias de Ugarte, Francisco de Borja, Pedro de Oviedo, Juan Alonso de Ocón Melchor de Liñán y Cisneros. Naturalmente es un gran desafío para seguir indagando en las diversas fuentes documentales para que estos datos sean precisos.

Un dato muy interesante del que se refiere el cronista, presbítero y Cura Rector de la Santa Iglesia Lic. Pedro Ramírez del Aguila, ‘en 1639 el Arzobispo Francisco de Borja le encargó dar cumplimiento a la Real Cédula que pedía relaciones de cada circunscripción eclesiástica para el Cronista Oficial de las Indias, con destino a una futura historia eclesiástica indiana’, en sus Noticias Políticas referentes a las casas arzobispales describía lo siguiente:

...esta Santa Iglesia no tiene casas arzobispales porque como han asistido los señores Arzobispos tan poco en ella, no han tenido tiempo para ello, y así han vivido en Palacios alquilados, pero muy ostentosos y representativos de su dignidad, con gran lustre de casa, criados y familia, como la que al presente tiene el Ilustrísimo Señor Fray Francisco de Borja, que en esto y en todas sus acciones muestra muy bien la generosidad de su ánimo, y el ser dos veces príncipe grande, por su nobleza natural y su dignidad...

EN 1780 EL ARZOBISPO CASTILLA Y ZAMORA VIVIÓ EN CASA ALQUILADA

Un interesante documento encontrado en la sub serie Curia Arzobispal, da cuenta que el Ilustrísimo Arzobispo

Cristóbal Castilla y Zamora vivió en una casa cuando era Obispo en Guamanga y tomo alquilada por el lapso de tres años, al trasladarse a La Plata aún seguía pagando ese arrendamiento como indica el documento que en partes transcribo:

...en la ciudad de la Plata en veintiseis días del mes de septiembre de mil seiscientos ochenta y un años ante mí el escribano y testigos pereció el Lic. Joseph Gómez de Muro, Clérigo Presbítero, a quien doy fe y conozco y en virtud de poder que tiene del Maestre de Campo Don Diego de Esquivel y Jaraba, Curador de los hijos menores del señor Don Diego de Navia del Consejo de su Majestad oidor que fue de esta Real Audiencia cuyo cargo se tiene por la Justicia Real de la ciudad del Cuzco de donde es vecino ante el Secretario Diego de Quiñonez Notario Público y de Cabildo de que doy fe en el dicho poder otorgado en la dicha ciudad en catorce de julio del año pasado del setenta y seis de que doy fe y que es bastante para el efecto de este instrumento y también le otorga en virtud del poder que tiene el otorgante del Excelentísimo Señor Virrey de estos reinos y arzobispo que fue de este arzobispado fechado el diecisiete de agosto del año pasado del setenta y siete ante Antonio Domínguez escribano de su majestad y cabildo también bastante para este efecto de cobranzas y por la que ha de haber por el derecho de refacción que pretende contra las casas en que al presente vive el ilustrísimo Señor Doctor Don Cristóbal de Castilla y Zamora mi Señor Arzobispo de este Arzobispado del Consejo de su Majestad y usando de ambos en lo que el puede y debe otorga que ha recibido el otorgante y tiene en su poder realmente y con efecto de mano de su Señoría Ilustrísima quinientos pesos corrientes de a ocho reales por el alquiler del tercer año de las dichas casas de los cuales dichos quinientos pesos se da por contento y entregado a su voluntad y por no ser de presente su recibo renunció la excepción y leyes de la nomumerata pecunia prueba y paga como en ella se contienen y otorgó carta de pago y recibo en forma a su Señoría Ilustrísima de la paga de los dichos quinientos pesos corrientes y el dicho alquiler del año tercero de su vivienda.

De su mano como está referido y así lo otorgo y firmo siendo testigos Juan de Porres y Tomás de Torrejón y Esteban Morales de Coallar...

UN BENEFACTOR QUE COMPRA LOS TERRENOS PARA EL PALACIO ARZOBISPAL

Por el tiempo de 5 años gobernó el Arzobispo Cristóbal Castilla y Zamora, su gestión fue entre 1679-1683. Este Príncipe de la Iglesia 'siguió su infatigable labor de apostolado, sus obras superaron en calidad'.

Mandó a construir el Seminario en los terrenos que compró al Cabildo Metropolitano, que se encuentran colindantes a la Catedral, esto ocurrió el año 1681. De igual manera construyó con sus propios recursos en otra área de los mismos terrenos el Palacio Arzobispal.

El 13-X-1681 es la fecha de registro de la escritura de compra venta en sus partes más importantes se lee:

...nos el Dr. DN. Cristóbal Castilla y Zamora, por la gracia de Dios. Primeramente declaramos cómo hemos comprado de nuestro Ilustre Cabildo Eclesiástico de esta Nuestra Santa Iglesia Cadral, precediendo las solemnidades necesarias, todo el cementerio y sitio que circunda a esta Santa iglesia, que en parte de él están unas casillas de poco valor y ranchos de indios, de que hemos satisfecho el precio del concierto de que consta en el Libro del Cabildo y de escritura Pública que se otorgó ante Salvador Gómez de Soto, Escribano de Su Magestad, en esta ciudad a siete de octubre de mil seiscientos y ochenta años, del cual sitio y finca hemos tomado posesión.

Y que el Cabildo Secular de esta ciudad en doce de julio de mil seiscientos setenta y nueve años, hizo gracia y repartimiento de sies pajas de agua para esta dicha iglesia, el Palacio Arzobispal y Casa del Colegio que estamos fabricando en dicho cementerio y sitio comprado, la cual concesión confirmaron los Señores Presidentes y Oidores de esta Real Audiencia...

VELATORIO DEL ARZOBISPO CASTILLA Y ZAMORA EN EL NUEVO PALACIO

A pocos años de haberse construido el Palacio falleció el Arzobispo Cristóbal Castilla y Zamora, he aquí su Fe de la muerte del Ilustrísimo Prelado, documento muy valioso que dice:

...en la ciudad de La Plata Provincia de los Charcas del Perú el día jueves 9-XII-1683 a las diez horas del día, el licenciado Josep Gómez del Muro, clérigo Presbítero, Capellán Mayor del Convento de los Religiosos Carmelitas Descalzas de esta ciudad y su Administrador Secretario de Cámara del Ilustrísimo Señor Dr. Dn. Cristóbal de Castilla y Zamora, mi señor Arzobispo que fue de este Arzobispado del Consejo del Rey de Nuestro Señor así mismo secretario de los señores del Muy Insigne Dean y Cabildo de esta Iglesia Metropolitana y Notario Mayor de dicho Arzobispado, estando en el Palacio Arzobispal de S.S.I. doy fe.

Le vi muerto naturalmente al parecer y puesto su cuerpo en una cama de campo de granadino negro con sobre puestos de bronce dorado, cortinas de damasco carmesí, senefas de

oro y seda, vestido de Pontifical con ornamento de lámina morada, rica cazulla maníguo y estola alva, también rica Mitra en la cabeza preciosa y en las manos guantes morados y ocho sortijas. El Palio puesto sobre la casulla y el báculo Pastoral a un lado y el Crucero delante de la cama.

A lo largo de una de las salas de dicho Palacio colgaba de damascos de colores y de bajo de un docel carmesí en cuya piesa y otras se celebraron este día muchos sacrificios de misa por sacerdotes seculares y regulares, porque ayer miércoles por la mañana que fue traído su venerable cuerpo de la Chacra de Cachimayu donde falleció la noche anterior no tuvo lugar de embalsamarle y vestirle como se hizo.

Disponga la fe de este día y que está dispuesto su entierro en la dicha Iglesia Metropolitana en el Prisbiterio del Altar Mayor al lado del Evangelio con la desencia de vida. Y así mediante esta determinación adjunto el mandato del señor Dean de esta Iglesia Metropolitana y su Cabildo y doy fe de todo en la forma mencionada para que siempre conste dicho día mes y año, siendo testigos Juan de Porras, Esteban Morales y Simón de Porras...

Existe un salto largo en la información sobre referencias del Palacio. “Según el literato peruano Vicente Pazos Kanki quien sobre este inmueble describió lo siguiente: era un espléndido edificio, con grandes salones, amoblado en estilo principesco con amplios patios y jardines”.

Con seguridad afirmamos que entre los años 1684 y 1834 vivieron los siguientes Arzobispos en el Palacio: Bartolomé Gonzáles de Poveda, Juan Queipo de Llano y Valdés, Diego de Morcillo Rubio de Auñón, Luis Francisco Romero, Alonso de Poso y Silva, Agustín Rodríguez Delgado, Gregorio Molleda y Clerque, Cayetano Marceliano y Agramont, Pedro Miguel de Argandoña Pasten y Salazar, Francisco Ramón de Herboso y Figueroa, José Antonio de San Alberto y Benet María Moxó i de Francoli.

Además tenemos que tomar en cuenta que por el lapso de 43 años estuvo en Sede Vacante hasta 1835 que fue nombrado como nuevo Pastor de la naciente república José María Mendizabal.

PERÍODO DE LA INDEPENDENCIA

En un trabajo titulado “Sucre en la República” y en el subtítulo “Chuquisaca en los tiempos Heroicos”, William Lofstrom escribe:

...cuando el Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre llegó a Chuquisaca por primera vez el 25-IV-1825 encontró una ciudad de calles amplias y bien empedradas, un nivel de

aseo urbano bastante respetable para la época, y casa de uno y dos pisos, alguna de las cuales ostentaban portales de piedra labrada bastante elegantes.

Chuquisaca contaba en 1825 con 5 monasterios, un hospital-convento regentado por la orden juanediana, tres conventos de monjas de clausura, tres beaterios, y numerosas parroquias, tanto para la población criolla, o de descendencia europea, como para la población indígena...

Ante esta descripción podemos anotar que Chuquisaca se encontraba muy bien en lo referente al aspecto urbano para ‘recibir’ a los libertadores.

Y esta es una de las varias cartas y recibos de gastos que hacen referencia como debía alistarse el Palacio Arzobispal para alojar a los Libertadores.

Archivo del Cabildo - Diezmos
Sucre, 26-V-1825

Presidencia y Comandancia General del Departamento de Charcas

A los Señores Jueces Claveros

De las rentas pertenecientes a la Mitra de esta Diócesis se servirán vuestras señorías poner a disposición del ciudadano Mariano Gumucio la cantidad de Mil Pesos destinados a la refacción, aseo y compostura de los altos del Palacio, donde debe alojarse Su Excelencia el Libertador.

Dios guarde a Vuestra Señoría
Ciudadano Mariano de Ortega

Archivo del Cabildo - Diezmos
1º-IX-1825

Recibos

... han mandado deba 10 pesos para la composición del Palacio, a cuya cuenta a recibido 14 pesos y 3,5 Reales de esta clavería de Mariano Gumucio, fuera de la anterior obra que ha trabajado en el mismo Palacio.

Presidencia del Departamento

Chuquisaca 10-IX-1825

A los señores jueces claveros

Sírvame Vuestra Señoría poner a disposición de Don Mariano Domingo Gumucio 500 pesos del haber corres-

pondiente al Ilustrísimo Señor Arzobispo, para que continúe la refacción y adorno del Palacio, destinado a hospedar al Excelentísimo Señor Libertador.

Dios guarde a Vuestra Señoría
Firma ilegible

Chuquisaca - 3-IX-1825

He recibido de los señores claveros en diezmos un libramiento de 400 Pesos contra Don Benito Lastra deudor de Poco Poco y a cuenta de la cantidad de 500 Pesos que el Señor General Presidente de este Departamento ha oficiado que se me entreguen de las rentas del Ilustrísimo Señor Arzobispo para la composición y adorno del Palacio para hospedar en él a su Excelencia el Señor Libertador.

Mariano Domingo de Gumucio

Don Benito de La Lastra rematador del Diezmo de Poco Poco frutos del año próximo anterior con hipoteca de la Hacienda de Tirquibuco en aquella doctrina en que tiene 6.500 Pesos, entregará a disposición de Don Mariano Domingo de Gumucio encargado de la refacción del Palacio Arzobispal de esta ciudad, y en virtud de oficio del Señor Presidente de este Departamento, primero de este mes, la cantidad de 400 Pesos a cuenta del valor del citado diezmo. Que en virtud de este Libramiento y recibo de dicho Don Mariano serán bien entregados y abonados en parte de pago del referido diezmo. Clavería de diezmos de la ciudad de La Plata - 3-IX-1825.

Hernández de Córdova

COMPRA DE UNA NUEVA CASA PARA PALACIO ARZOBISPAL

Declarada la independencia, el Palacio Arzobispal se encontraba vacío, y desde entonces los Presidentes habitaron dicho inmueble, pero en recompensa los mandatarios de la Nación hicieron donación de una casa para vivienda de los Prelados. No se indica exactamente donde se encontraba dicho inmueble, por esa razón el Arzobispo José María de Mendizabal, considerado como el primer Prelado de la República, en 1835 procedió a los trámites para la compra de una casa que debía encontrarse lo más próxima a la Catedral.

En ese sentido se compró en la suma de 16.000.- pesos la casa de la señora Joaquina Urtisberea Artechu.

He aquí algunas anotaciones sobre el particular:

...en Chuquisaca en 19-XI-1834, al medio día ante mi el Escribano Público Numerario de esta Capital y testigos infrascritos pareció la señora doña Joaquina Urtisberea y Venero vecina y del comercio de esta ciudad, de estado viuda y mayor de edad, a quien conosco de que doy fe y dijo:

Que su marido el Señor don Joaquín Artechu, ya difunto compró en remate de la Real Hacienda el antiguo sitio y el edificio del Colegio de San Juan Bautista que corría a cargo de los Jesuitas expatriados ubicado en la calle que gira de la esquina que hoy es el Supremo Gobierno, a la de la Plazuela del suprimido Convento de San Agustín, en la cantidad de 8.346.- pesos todos a senso y se le otorgó escritura en el registro de Martín José de Terrazas en fecha 27-II-1779, la misma en que declaró el rematador que aquella adquisición fue para él y su legítima consorte, a la sason la señora Doña Rosa Echeverría, que dicho senso se obló en su totalidad a la Junta de Temporalidades, cuyo Director Don Juan Antonio Ruíz Tagle, previa introducción del dinero en Cajas, le canceló la matriz en vista del Escribano Terrazas el 10-X-1783.

Que en dicho recinto comprado, construyó varias habitaciones para su morada, la calle principal colinda con la de don Francisco de Paula Lira y por otra con la de don Domingo García. Ha poseído y posee dicha casa quieta y pacíficamente y sin la menor contradicción como era público y notorio.

Que en tal situación conviniéndole venderla, otorga que en efecto la vende por sí y a nombre de sus herederos y sucesores actuales y futuros con todas con todas sus habitaciones en la planta alta y baja, jardín, huerta, dos pajas de agua, serraduras, vidrieras y demás que le pertenece así de hecho así como el derecho a entradas y salidas, usos y costumbres, derechos y servidumbres sin reserva de cosa alguna bajo de sus límites y linderos, libre de toda pensión sensistica que no la tiene al Islustrísimo Dr. José María de Mendizabal dignísimo Obispo de La Paz y Arzobispo electo de esta Santa iglesia Catedral Metropolitana en el precio de 16.000.- pesos...

EN 1853 EL PRIMER PALACIO SE ENCONTRABA EN RUINAS

En una carta dirigida por el Administrador de la Fábrica de esta Santa Iglesia Catedral Nicolás León al Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo Metropolitano en fecha 25-I-1853 señala:

...el Administrador de la fábrica de esta Santa iglesia Catedral con el mayor respeto ante V.S.I. me presento y digo: que

varias ocasiones he hecho presente a este Ilustrísimo Cabildo y también al Señor Prefecto la ruina en que se halla el Palacio Arzobispal por la ocupación de varios Comisarios y militares y he pedido se me entregue para su reparación y mejor trato y no he podido conseguir por mis reclamos verbales viendo que tal ruina va adelante y tratando de evitar cualquier responsabilidad que se quiera hechar sobre mí, no puedo menos que ocurrir al Ilustrísimo Cabildo por medio de una representación, suplicando se sirva pasar la correspondiente nota al Señor Prefecto para que se digne ordenar se desocupe dicho Palacio y se entreguen antes que su deterioro en vidrieras, puertas y también nuevas servidumbres, vaya adelante...

LAS QUEJAS CONTINUAN Y RECLAMAN QUE SE PINTE LA FACHADA

...Intendencia de la Policía de la Capital

Sucre, 8-VI-1854

Al Señor Gobernador Eclesiástico Sede Vacante del Arzobispado de la Plata.

Señor Gobernador Eclesiástico

Sin embargo de las órdenes por la prensa y también particularmente para el blanqueo y pinturas de las veredas exteriores de esta Capital, no se ha verificado por parte de usted, en más de dos meses, después de que también se le hizo recuerdo por medio de una nota de atención en 16-V-1854, la que seguramente se habría extraviado, por tanto repito suplicandose sirva hacer blanquear y pintar el Colegio y Palacio Arzobispal, y en caso de no poderlo hacer por algún inconveniente, lo haga la Policía a la brevedad posible.

Dios guarde a usted Señor Gobernador Eclesiástico

Pedro España...

SE PROPONE VENDER EL PALACIO ARZOBISPAL

El 3-VIII-1880, se realiza un proyecto de venta de la Casa Arzobispal y esta es la nota de referencia:

...el Deán del Cabildo presentó un proyecto que para el sostenimiento de la guerra del pacífico, se tendría que vender el Palacio Arzobispal, y que antes que el Estado proceda a la venta, seria bueno se haga la venta por cuenta de la iglesia,

y que este dinero se ponga en deposito para comprar otro local o casa, y de este modo se podría salvar que el Estado aproveche de este dinero y que actualmente el Dr. Manuel Cuellar tenia el deseo de hacer dicha compra y que prefería tratar de ello con el Cabildo; todos los demás señores teniendo en cuenta de que la casa arzobispal se hallaba designada para la venta de cuenta del Estado, opinaron de que se vendiera como lo tiene indicado el Sr. Dean, pero previo consentimiento del Prelado...

INTERESADOS EN LA COMPRA DEL PALACIO ARZOBISPAL

En fecha 23-VIII-1881, ofrece la señora Juana Vidaurre la suma de 17.000.- pesos al contado, al respecto los señores capitulares acordaron se lleve adelante el remate o subasta pública en la base de 19.000.- pesos. Efectuado el acto del remate la nueva propietaria se constituye la señora Vidaurre.

COMPRA DE LA CASA DE LA FAMILIA REVILLA

El Dean del Cabildo indicó que había hecho la propuesta a la señora Delfina Peñarrieta viuda de Revilla de entregarle 16.000.- pesos pero la señora no convencida con el precio indicó que le pagaran 20.000.- pesos, pero después de una ligera discusión se resolvió se le ofreciera 19.000.- pesos, autorizando al Señor Dean para dicha transacción en la suma de 19.000.- pesos, en fecha 11-X-1881.

VENTA DEL ANTIGUO PALACIO A JUANA VIDAURRE

El Arcediano indicó que recibió 19.000.- pesos de la señora Juana Vidaurre, como precio del antiguo Palacio Arzobispal, resolvió el Cabildo se pase aquella suma a la señora Delfina Peñarrieta de Revilla en pago de la casa que se tiene que comprar en reemplazo del Palacio que se acaba de vender.

AUTORIZACIÓN PARA EL TRASLADO AL NUEVO PALACIO ARZOBISPAL, EL ARZOBISPO PEDRO PUCH Y SOLANA NO ACEPTA, 11-VII-1882

Oficio presentado al Ilustrísimo Prelado con el fin de que se pueda trasladar a la casa comprada para Palacio Arzobispal.

Al respecto se tiene la siguiente nota:

...asimismo puso en conocimiento del Venerable Cabildo que habiendo contestado negativamente S.S.I. el Reverendísimo Arzobispo a la súplica que le hizo este su Senado para que traslade su habitación a la casa comprada para Palacio Arzobispal. Para tal efecto se le pasó otro segundo oficio...

La respuesta del segundo oficio sobre la propuesta de traslado a la nueva casa fue la siguiente:

...fue la contestación verbal fue en el sentido de que persistía determinando a vivir en su casa propia los pocos días que le quedaban de vida y que por consiguiente no podía mudarse de habitación. Ante esta situación el Dean pidió al Venerable Cabildo resolviera lo conveniente sobre lo expuesto...

EN EL NUEVO PALACIO ARZOBISPAL
SE INSTALA UNA IMPRENTA

Ante la negativa del Arzobispo de ir a vivir al nuevo Palacio, este recinto fue alquilado a las señoras Irene y Rosa Arana, una vez terminado el contrato el Canónigo Miguel de los Santos Taborga, presentó la solicitud de instalar en dicho Palacio una imprenta, además que la casa la trataría con más estima y cuidado. En efecto en fecha 3-IV-1883, se le entregó la casa al Canónigo Taborga, quedando a partir del 22-V-1883 como encargado de la Casa Arzobispal.

EL PALACIO ARZOBISPAL
ALQUILADO POR TRES AÑOS

Al no desear habitarla la casa el Arzobispo, el Venerable Cabildo Metropolitano dispuso alquilarla por tres años, y si S.S.I. desearía ir a vivir en el Palacio el convenio firmado quedaría sin efecto, el inquilino fue Melchor Chavarría, quien pagaba 550 pesos anuales como alquiler, suma que debía ser empleada en los arreglos y reparaciones que requería dicha vivienda.

El Señor Chavarría habitó la casa hasta el 11-I-1887 en que él pidió la suspensión del alquiler y se canceló la escritura de arrendamiento. El Canónigo de Merced M.S.Taborga pasó a vivir en dicho palacio.

ACTA DE POSICIÓN DEL ILUSTRÍSIMO
SEÑOR ARZOBISPO
PEDRO JOSÉ CAYETANO DE LA LLOZA

Una vez que tomó posesión en la Sala Capitular, luego se dirigió a tomar posesión de la cátedra arquiépiscopal del coro, posteriormente entono la antífona MANIFICAT del oficio de la Inmaculada Concepción, cantada a gran orquesta por el coro. S.S.I. cantó la oración del indicado oficio, concluido este acto fue conducido con toda solemnidad por el Venerable Dean y Cabildo y por todos los invitados al acto al Oratorio de San Felipe de Neri donde fijó su residencia hasta su fallecimiento ocurrido el 2-VIII-1897.

Por lo que se deduce que tampoco vivió el Arzobispo en el Palacio Arzobispal que le tocó gobernar por 10 años entre 1888-1897.

De acuerdo a estos datos podemos indicar que desde 1835 al presente los señores Arzobispos han habitado los Palacios Arzobispales ubicados en la calle conocida como de la Misericordia hoy calle Argentina y en la casa ubicada que forma las esquinas José María Dalence y Simón Bolívar.

A QUE ÓRDENES RELIGIOSAS
PERTENECIERON LOS OBISPOS
Y ARZOBISPOS

Este es el detalle de las órdenes religiosas que pertenecieron desde 1553 al presente los Ilustrísimos y Reverendísimos señores Obispos y Arzobispos que gobernaron y gobierna esta Arquidiócesis.

Orden Predicadores	4 (3 Obispos , 1 Arzobispo)
Orden Agustinos	1 (Arzobispo)
Orden Benedictinos	2 Arzobispos)
Orden Cisternences	1(Arzobispo)
Orden Santísima Trinidad	1(Arzobispo)
Orden Carmelita Descalza	1(Arzobispo)
Oratorio San Felipe de Neri	2 (Arzobispos)
Orden Franciscano Menor	3 (Arzobispos)
Orden Redentorista	1 (Arzobispo-Cardenal)
Presbíteros	20 (Arzobispos)

BIBLIOGRAFÍA

- BARNADAS, Josep María, CALVO, Guillermo, TICLLA, Juan, *Diccionario Histórico de Bolivia*, I-II, Sucre, 2002.
- CALVO AYAVIRI, Guillermo, *Los Palacios Arzobispales en la ciudad de La Plata*, Sucre, 2002. (Inédito)
- *De Palacio Arzobispal a Palacio Prefectural*, Sucre, 2009.
- GARCÍA QUINTANILLA, Julio, *Historia de la Iglesia en La Plata*, I-III-IV, Sucre, 1963-1999.
- HERRERA Y TOLEDO, Antonio, de *Relación Eclesiástica de la Santa Iglesia Metropolitana de los Charcas (1639)*, Sucre, 1996.
- JUST L., Estanislao, *Aproximación a la Historia de la Iglesia en Bolivia*. Cochabamba, 1980.
- RAMÍREZ DEL ÁGUILA, Pedro, *Noticias Políticas de Indias y Relación Descriptiva de la Ciudad de La Plata Metropolitana de las Provincias de los Charcas*. Transcripción J. Urioste A., Sucre, 1978.



La música y los instrumentos musicales que revela el barroco imaginario

Fernando Lopes / Brasil

"Tenemos que comunicar a la escucha, porque este secreto... que sacude el cuerpo... una armonía que toca las pasiones que va con el espíritu que impregna todo el hombre y es capaz de hacer los mismos efectos que, por ejemplo, hizo la lira de edad cuando se juega los diferentes sonidos, trajo el cólera o apaciguar Alexander".

Apologie señor de Balzac, 1627 (traducción libre).

Durante el siglo XIX, el periodo barroco se explica por su desorden y la decadencia, pero con la disminución del romanticismo, a partir de finales de ese siglo, comenzamos a ver la vista barroco del Barroco. Los diferentes temperamentos de las naciones se enfrentaron en la búsqueda de un modelo dominante, con sus características y excesos, tuvo en estos excesos, la sublimación de las deficiencias de estos modelos y la necesidad de llenarlos. El deseo de simplificar los problemas para llevarlos a un único principio: distorsionar el Barroco.

El mito de Orfeo con su arpa fue uno de los más requeridos de la música en toda la época barroca: de Monteverdi, Telemann y a través de Gluck. Con entusiasmo, la gente iba a los teatros conmovida por la visita de Orfeo al infierno (el Tártaro) en busca de su amada Eurídice. Es curioso, pero es este mismo mito de Orfeo, con música de Claudio Monteverdi en los años 50 del siglo XX, que junto con la Pasión según San Mateo y de los Conciertos de Brandemburgo de JS Bach, inauguran el movimiento de la interpretación musical con instrumentos históricos del período.

Incluso hoy en día, el mito de Orfeo es uno de los más populares. La idea maravillosa de dos cielos: uno mítico y el otro sagrado; dos infiernos: el mitológico y el sacro, un infierno del que se puede escapar, son fundamentales para el desarrollo de la imaginería barroca en su conjunto: pintura, escultura, teatro y música. Las artes no han cesado

de utilizarlo para agitar y despertar las pasiones en la audiencia en ese momento.

La fe religiosa, a mediados del siglo XVII, fue la base principal de la sabiduría humana. Con la difusión de las ideas de René Descartes, un nuevo paradigma ha surgido y se ha beneficiado de la libre empresa. En nuestros días, el cartesianismo se reduce a pocas banalidades: la búsqueda de explicación de los hechos ocurridos, mantener la calma, organizar las dificultades cotidianas. Esto debe ser cartesiano. Sin embargo, en el cartesianismo del siglo XVII no tenía importancia: fue capaz de dividir a la sociedad para destruir una tradición antigua y abrir una nueva mentalidad que todavía da forma a nuestros pensamientos y comportamientos. Descartes libera, por último, la comunicación del mundo occidental de la autoridad del mundo antiguo. En libros y textos antiguos, no había nada sagrado, son vulnerables como cualquier discurso y podrían ser examinados, impugnados legalmente por un joven educado en su propio derecho. Descartes llama a los hombres, todos los hombres, para volver a un derecho que les fue quitado por los siglos de autoridad: el derecho a utilizar su comprensión. El acto de fundación de la ciencia moderna tuvo lugar a continuación. El mundo y las cosas del mundo, ya no eran simplemente mágicas.

El Cartesianoismo, en primer lugar, era una filosofía y una ciencia, que invade a través del terreno ideológico dominado previamente por la Iglesia. Es la posición privilegiada de los lugares donde el hombre común y el

poder de la razón, de que cada individuo está dotado, tienen precisamente la intención de convertirse en una causa popular. Si cada individuo tiene una parte de la razón, la ciencia ya no es exclusiva de los hombres de la élite religiosa, se convierte en interés de todos.

Cualquier círculo intelectual era consciente de lo que se dijo, fue escrito, fue discutido y el progreso científico se espera con impaciencia. Las academias, los salones de la filosofía florecieron, multiplicados en París y en toda la Europa continental. Nada era más importante que filosofar sobre la geometría, la circulación de la sangre, la composición del aire, etc. Los oradores y su retórica aparecieron entonces como mediadores. La conversación fue la moda y en una sociedad en la que era esencial para convencer, la emoción de la música ocupa un lugar prominente.

Con este fin, los compositores y teóricos han creado un diccionario donde las cifras instrumentales del lenguaje, junto con las armonías y melodías dirigidas a los oyentes establecen una identidad sensible a los bonos presentados.

Hubo entonces una colaboración entre los instrumentos de viento y cuerdas para el mantenimiento de la imaginaria barroca. Por ejemplo, las grabadoras de fusión o violas funerales fueron consideradas mágicas y se han utilizado

en obras famosas como: Cantata 106 - Actus Tragicus de JS Bach. La columna vertebral de la orquesta barroca fue la fusión de violín y oboe. El público sabe que la función armónica de la trompeta salió de esta serie, la gente reconoce el cambio y el compositor a continuación, podría ilustrar una forma de encontrar un problema en el orden, utilizando falsas armonías. En el timbre del oboe se reconoció al guerrero, la flauta es el personaje ilustrado transversal íntimo, impresionista; el tubo fue conectado a escenas campestres, escenas de la naturaleza y representa la generosidad, etc.

Los compositores del Barroco estuvieron completamente cómodos con las características estilísticas, instrumentales y vocales y no se puede demostrar lo contrario. La orquesta fue utilizada como un registro: canta, y sobre todo habla. La voz humana era un modelo a ser seguido e imitado. La orquesta es un discurso articulado, un canto dinámico. La retórica luego aprovecha el deseo de la imaginación; la novedad, el sueño y la música se unieron en ella para establecer referencias históricas. Debemos recordar que la ópera *Les Indes Galantes de Rameau JP* estaba tan lejos de sus contemporáneos Inca y Maya como su autor lo es para nosotros. Pero eso no le impide maravillarse y luego identificarse con otros mundos.

BIBLIOGRAFÍA

- KINTZLER, Catherine, MALGOIRE, Jean-Claude, *Musique raisonnée*
Ed. Stock, Paris 1980.
- BEAUSSANT, Philippe. *Lully ou le musicien du soleil*, Ed. Gallimard,
1992.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical*, Ed. Gallimard,
1982.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le dialogue musical*, Ed. Gallimard,
1985.
- LESURE, François, *Introdução da obra Rhétorique des Dieux, Ca. 1652*
de Denis Gaultier, Ed. Minkoff, 1991.



GRUPOS DE MÚSICA BARROCA PARTICIPANTES EN EL ENCUENTRO

RENOVANDO LA FIGURA DEL LUTHIER

JUAN CARLOS SOTO MARÍN

Un luthier es la persona que se dedica a la construcción de instrumentos de cuerda. El término Luth es de origen francés, y en español significa Laúd. De manera que Luthier se traduce como Laudero. (El laúd a su vez es una palabra que viene del Oud, que es un instrumento del norte de África, propio de la cultura árabe). Por extensión el término Luthier es internacionalmente utilizado para la designación de constructores de instrumentos, tales como violines, guitarras, etc.

Los elementos principales que permiten la creación de un instrumento musical son: marco cultural, necesidad musical y artesanía.

Cada cultura tiene sus propias características y ese es el marco de referencia que dictará una necesidad musical. La cultura dicta la manera en que será compuesta la música. A su vez el ideal musical dicta la manera en que tienen que ser contruidos los instrumentos.

Una buena relación entre el músico y el luthier supone la profunda comunicación de parte del músico, indicando las necesidades musicales a satisfacer. El luthier a su vez tiene que atender diligentemente esas indicaciones de tipo musical y además ocuparse de que el instrumento sea especialmente ergonómico y fácilmente maniobrable.

La construcción de instrumentos para la música antigua va un paso más allá en la relación del músico y el luthier. En este caso el músico aparte de ser ejecutante también es historiador.

COSTA RICA

GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA GANASSI



Ganassi es una agrupación dedicada a la divulgación de la música renacentista y barroca. Su nombre se debe a Silvestro Ganassi, uno de los más importantes teóricos del Renacimiento, quien además tiene el mérito de haber sido el primero en escribir un tratado dedicado exclusivamente a la flauta dulce: *La Fontegara*, impreso en Venecia en 1535.

Desde su fundación en el año 2004, Ganassi se ha distinguido por revivir la sonoridad de la música renacentista y barroca por medio de la utilización de reproducciones de instrumentos originales de las diferentes épocas, así como por el respeto a los cánones de interpretación de las mismas. Se ha destacado por una amplia actividad musical durante estos años.

En la actualidad sus integrantes son Kattia Calderón y Samaria Montenegro, flautas dulces; Eduardo Madrigal, viola de gamba; María Clara Vargas, clavecín; Tania Vicente vihuela y laúd, Andrés Chaves en la percusión y el luthier Juan Carlos Soto.

CHILE

SYNTAGMA MUSICUM



El conjunto de música antigua *Syntagma Musicum* fue creado en 1978 e incorporado a la Universidad de Santiago en 1980. Desde entonces, en forma ininterrumpida, ha venido realizando una labor de investigación y difusión del repertorio preclásico europeo y americano a lo largo del país, Latinoamérica y Europa. Conciertos, audiciones didácticas, charlas, exposiciones, festivales, programas de radio y televisión, grabaciones en casetes y discos compactos, han sido algunas de las vías para socializar una intensa actividad musical.

Es considerado una de las agrupaciones más importantes de música antigua del Continente.

En estas dos décadas *Syntagma Musicum*, ha abordado repertorios musicales que van desde el medioevo hasta los albores del clasicismo.

Sus integrantes son Julio Aravena (viola da gamba), Miguel A. Aliaga (viola da gamba), Alejandro Reyes (clavecín) y Víctor Rondón (flautas dulces).

BRASIL

GRUPO DE MÚSICA ATALANTA



Fundado por los flautistas Karla Dias y Fernando Lopes, *Atalanta* es un grupo especializado en la interpretación de la música barroca de cámara, con copias de instrumentos de la época. Su objetivo es presentar al público obras de gran calidad musical, poco conocidas, que estaban siempre presentes en lo cotidiano. A través de la sonoridad característica de los instrumentos de madera y de la interpretación histórica de obras, se aproxima a los ideales sonoros o estéticos que influenciarían a las generaciones futuras. *Atalanta* aborda esencialmente un repertorio camerístico (duos, trios, cuartetos, conciertos para flautas y cuerdas, etc).

PERÚ

ENSAMBLE BARROCO DE AREQUIPA



Formado en 1991 por su directora la flautista Alejandra Lopera, el *Ensemble Barroco de Arequipa* interpreta música instrumental y vocal tanto europea como colonial de los siglos XVII y XVIII. Han sido numerosas las presentaciones del Ensemble en diferentes escenarios. Desde el 2003 se presenta en los Festivales Internacionales de Música Renacentista y Barroca organizados por la Pontificia Universidad Católica del Perú, conciertos en Bolivia y otras regiones. Ha realizado grabaciones de música colonial latinoamericana.

Está integrado por Pilar Lopera (clavecín), María del Carmen Rodríguez (soprano) y Luis Andrés Aliaga Mejía (violín y percusión).

BOLIVIA

ENSAMBLE ARS NOVA



Fundado en 1990, *Ars Nova*. Inicialmente dedicado a la interpretación de trío sonatas del periodo barroco, fue ampliando su repertorio hasta abarcar obras de otros estilos incluyendo algunos de compositores bolivianos y latinoamericanos de música contemporánea. Ha participado en numerosos conciertos, ofreciendo un variado repertorio de música barroca europea y latinoamericana.

Para esta ocasión especial han preparado un programa titulado "Entre cielos...", música barroca boliviana de los Archivos de Sucre, Chiquitos y San Ignacio de Moxos, escrita especialmente para las fiestas religiosas.

Actualmente el Ensemble esta integrado por: William Velarde (chelo, fundador), Beatriz Méndez Leclere (mezzo soprano), Álvaro Montenegro (flauta traversa), André Cusicanqui (oboe), Héctor Osaki (guitarra), Kristeen Espejo (soprano), Araceli Nuni (soprano), Oscar Chungara (flauta traversa) y Sachiko Sakuma (órgano y clavecín).